



ОТ СОФОКЛА
ДО БРЕХТА
ЗА СОРОК
ТЕАТРАЛЬНЫХ
ВЕЧЕРОВ

ББК 85.4
Б86

ГРИГОРИЙ НЕРЕСОВИЧ БОЯДЖИЕВ

ОТ СОФОКЛА ДО БРЕХТА
ЗА СОРОК ТЕАТРАЛЬНЫХ ВЕЧЕРОВ

Редакторы *Л. А. Белова, С. М. Савов*
Художник *М. А. Силкина*
Художественный редактор *К. К. Федоров*
Технический редактор *В. В. Новоселова*_к
Корректор *Т. А. Кузнецова*
ИБ М 5334

Слано в набор 48.05.80. Подписано к печати 01.06.81. А08385. 60х90¹/₁₆. Бум. типогр. М 2. Гарн. обьк. нов. Печать, высокая. Усл. печ. л. 21+0,25 форз. Усл. краск. оттиск. 21,25. Уч.-изд. л. 24+0,45 форз. Тираж 171 000 экз. Заказ № 718. Цена 1 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Госкомиздата БССР. 220827 г, Минск, ул. Красная, 23.

Бояджиев Г.

Б86 От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров.—
2-е изд.— М.: Просвещение, 1981. 336 с.

Книга известного ученого и театрального критика Г. Н. Бояджиева посвящена спектаклям, которые были поставлены в театрах разных стран по пьесам, входящим в золотой фонд мировой драматургии. Автор, как правило, сам видел эти спектакли и ярко, живо, содержательно передает свои впечатления о них.

Книга интересна и полезна не только старшеклассникам, интересующимся театром, но и студентам театральных учебных заведений и институтов культуры.

Первое издание вышло в 1969 г.

„00601-644
Б 103(03)-81¹ ИФ¹ - письмо > Д^{оп} - № *.

ББК 85.4

792

ТЕАТРАЛЬНЫЕ
УРОКИ
Г. Н. БОЯДЖИЕВА

У этой книги счастливая судьба. Вот уже более десяти лет ее читают и перечитывают все, кого влечет к себе искусство театра: и те, кто решил посвятить ему жизнь, и те, кто считает себя просто зрителем.

Первое издание «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров», вышедшее в 1969 году, до сих пор нарасхват. С завидным постоянством пустует отведенное ему место на библиотечных полках, напрасный труд разыскивать его у букинистов — книга всегда под защитой читательских сердец.

Григорий Нерсесович Бояджиев писал «От Софокла до Брехта...» для своих юных современников, самозабвенно любящих театр, интересующихся его историей и сегодняшним днем, готовых полно и страстно воспринимать сценическое искусство или же намеренных учиться этому. Не случайно для автора было столь важно, чтобы читатель проникся живым дыханием сценического искусства, ощущением волнующей атмосферы действия, радости творчества. В результате родилась по-бояджиевски дерзкая мысль: «Воссоздать живую историю западноевропейского театра, рассказать ее, не покидая зрительного зала, чтобы читатель... чувствовал себя сидящим в театральной кресле и смотрящим одну за другой все пьесы: от Софокла до Брехта».

Театр был для Бояджиева могучим средством идейного и эстетического воздействия на человека, на молодого человека в первую очередь. Эстетическая функция театра всегда воспринималась им во внутреннем, нерасторжимом единстве с этической функцией сценического искусства. Воспитание художественного вкуса молодых зрителей неизменно должно подчиняться формированию их идейных и нравственных позиций. Передовой, отстаивающий гуманистические идеалы театр любой исторической эпохи твердо знал, что нет большого искусства без позитивного идеала. Что означают

знаменитые слова Шекспира: «Весь мир — театр»? Да прежде всего то что между театром и жизнью существуют глубокие, крепкие связи, разорвать которые без тяжких потерь для художественного творчества нельзя. Это значит также, что важнейшей задачей деятелей театра на все времена остается воплощение истинного драматизма жизни, реальных исторических конфликтов, борьбы человечества за лучшее будущее. «Этот драматизм жизни, ее «театр» и выступает как внутренний-пафос всех великих творений искусства, отражающих критические, переходные моменты человеческой жизни», — завершал свою мысль автор книги «От Софокла до Брехта...».

«Архивный» вариант истории театра не мог удовлетворить Бояджиева уже по одному тому, что сам он был современен предельно, во всем. Но именно поэтому он не мог и не заниматься историей. Ему необходимо было воспринимать нынешний день театра в его связях как с днем вчерашним, так и с далеким прошлым. И этому он хотел научить всех, для кого писал свои книги.

Г. Н. Бояджиев писал об истории, будь то Мольер, Шекспир, Лопе де Бега или Расин, точно так же, как и о современности, — темпераментно, образно, будто все случилось на его глазах и сам он был не только очевидцем, но и заинтересованным участником происходящего. Эта способность максимально сблизить историю и современность и породила единственную в своем роде книгу «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров».

Определения «авторская», «самобытная», «неповторимая» более всего приложимы к книге «От Софокла до Брехта...», поистине уникальной в советском театроведении. «Более всего» — потому что здесь, как, пожалуй, ни в каком ином труде по истории театра, сказалась личность автора. Доктор искусствоведения, профессор Г. Н. Бояджиев был не только ученым-историком, прекрасно ориентировавшимся как в прошлом, так и в настоящем сценического искусства, но и активным, деятельным критиком, живо откликавшимся на каждую заинтересовавшую его постановку, а также теоретиком, разрабатывавшим проблемы поэтики, жанра, художественной целостности театрального спектакля.

Человек, разносторонне одаренный, он обладал и поразительной по широте научной эрудицией, и редким писательским даром. Создатель большого количества превосходных статей и книг, переведенных во многих странах мира, замечательный знаток театральной культуры Ренессанса, крупнейший мольерист, Г. Н. Бояджиев умел писать о театре вдохновенно и поэтично. В его блестящих рецензиях воссоздавалось живое дыхание сцены и зрительного зала, оживал образ спектакля, его волнующая и пленительная атмосфера. И наконец, он был прирожденным педагогом, лектором, обладавшим талантом, близким дарованию актера, — умением захватить слушателей, воздействуя на их ум и эмоции. Он входил в аудиторию, и немедленно стихал многоголосый шум, наступала полная тишина. Иа лекциях и практических занятиях по театральной критике, которые вел Бояджиев, никто не занимался посторонним делом. Студенты жадно ловили каждое его слово, сосредоточенно следили за развитием

его мыслей. А иногда происходило чудо, не столь уж частое в педагогической практике,— в конце лекции студенческая аудитория взрывалась аплодисментами, так благодарила молодежь за щедро дарованные ей знания, за глубину анализа материала и категоричность, ясность, метафорический блеск выводов, за мастерство и культуру лекторской работы. Живые интонации темпераментной, образной речи Бояджиева почти неизменно слышатся в его книгах, статьях.

Г. Н. Бояджиев ощущал сценическое искусство с такой глубиной и совершенством, что вполне можно говорить о наследовании им традиций русской театральной критики, идущих от Белинского, о его безграничной верой в театр как в огромную силу нравственного и эстетического воспитания человека. Вместе с тем он создал свою школу в советской театральной критике, отличительной особенностью которой стала убежденность, что нельзя писать неинтересно, скучно, непонятно об актерах и режиссерах, что любая теоретически сложная концепция должна органично вытекать из образного, эмоционального рассказа о спектакле, что искусство театра гармонично, едино по своей природе, и каждому компоненту отведено в нем ваянное место.

Глубина понимания природы театрального искусства дополнялась в бояджиевских работах тонким вкусом, внимательным отношением ко всем сторонам сценического произведения, талантом популяризатора, умевшего доходчиво и ясно говорить о проблемах, порой весьма сложных и острых. Все это в конечном итоге и предопределило успех книги «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров».

Своеобразно задуманная, книга Г. Н. Бояджиева оригинальна и по композиционному строению, и по жанровому разнообразию представленных в ней очерков, и по особенностям авторского подхода к раскрытию закономерностей театрального искусства. Не будучи учебной книгой в точном значении этого слова, книга «От Софокла до Брехта...» может тем не менее служить учебным пособием по истории зарубежного театра. Пособием тем более ценным, что проработать его без особого труда могут и люди, не подготовленные к этому специально, не занимающиеся историей театра профессионально. Исследование Г. Н. Бояджиева в полном смысле слова является *просветительным*. Оно воспитывает вкус, способствует целенаправленному эстетическому воспитанию подрастающего поколения. Саму заботу об этом Григорий Нерсесович относил к числу своих важнейших дел, не уставая подчеркивать, что «у настоящего любителя и знатока искусства рождается потребность не только самому получить эстетическое наслаждение, но и помочь товарищам увидеть больше того, что они сами видят, и порадоваться вместе с ними тем новым приобретениям, которые открываются в искусстве. Для пытливого разума, для взволнованного сердца».

Пытливость и взволнованность — это характерные черты как самого Г. Н. Бояджиева, так и его многочисленных работ. Уже одни заглавия его книг говорят об этом: «Театральность и правда», «Поэ-

зия театра», «Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения», «Душа театра»...

Работа «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» объединяет в себе черты исторического исследования, критического разбора современных спектаклей и учебного пособия. Ею пользуются студенты театральных училищ и вузов, учащиеся других учебных заведений искусств, а в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского этот труд Бояджиева включен в списки литературы, знакомство с которой обязательно для поступающих. Вместе с тем книга пользуется неизменной любовью и старшекласников, и самых широких кругов любителей театра, привлекая прежде всего поэтическим видением театра, прославлением поэзии сценического творчества. Той самой поэзии, которая не воюет против правды, но с правдой солидаризуется.

В этом труде Г. Н. Бояджиева представлены наиболее значительные явления театрального искусства за два с половиной тысячелетия. Сорок очерков книги дают панораму истории западноевропейского театра от античности и средневековья до середины XX века. На бояджиевском «театральном фестивале» блистают Софокл и Шекспир, Лопе де Вега и Мольер, Бомарше и Шиллер, Эдуардо де Филиппо и Бертольт Брехт... Через призму современного сценического прочтения даны характеристики ренессансного, классицистского, романтического театра, театральных культур XVIII и XIX веков, современной западной сцены. Автор анализирует не только драматургию, но и режиссуру, актерское мастерство, работу художника, стилевые и структурные особенности спектаклей. В поле его зрения — лучшие советские и наиболее показательные из прогрессивных зарубежных постановок.

Предлагая «воспринять воображением историю театра *через современный спектакль*, а современный спектакль ощутить как течение *истории театра*», Г. Н. Бояджиев не случайно подчеркивает, что рассматривать «эти сорок спектаклей нужно... не только как серию обособленных художественных произведений, но и как смену периодов большой театральной истории, как зрелища, в каждом из которых выражены идеи и стилистика своего времени». Автор не только дает читателю представление о той или иной театральной системе (обычно в Прологах к театральным вечерам), но и обязательно рассказывает об особенностях эпохи, породившей тот или другой театр, об истории и культуре народов, создававших шедевры сценической классики.

Сам театр в книге Г. Н. Бояджиева — живое, развивающееся искусство. От очерка к очерку прослеживается логика смены художественных направлений и стилей, различные типы сценических зрелищ. Большое внимание уделено также творческим исканиям актеров, режиссеров, драматургов и художников сцены. Среди них имена Е. Вахтангова и М. Чехова, А. Попова и А. Хоравы, Л. Оливье и А. Папатаанассиу, П. Брука и Ж. Вилара...

Уделяя пристальное внимание всем звеньям, всем составным частям театрального творчества, убежденный, что только коллектив-

пыми усилиями участников спектаклей может быть создано целостное, идейно значительное сценическое произведение, Г. Н. Бояджиев более всего любил актера и не скрывал этого. В сущности почти каждая его критическая статья являлась своеобразным признанием в любви к актеру, способному показать на сцене торжество человечности, познакомить зрителей с богатым духовным миром человека. Актерское искусство единственно и неповторимо в своем роде. «Художники всех видов искусств создают образ человека, но, как бы ни отдавался поэт чувствам своего героя, как бы живописец или скульптор ни вкладывал себя в пластические формы картины и статуи, как бы ни пели струны души композитора в его мелодиях, все же сотворенное ими искусство по самой своей природе находится вне творящего субъекта, а объективно созданный образ обретает реальность живых чувств только в восприятии зрителей и слушателей. В актерском же творчестве это слияние художника и героя имеет абсолютное значение; актер творит не только из материала духовного постижения мира и человека, но и из живого материала своей личности. Это обстоятельство делает театральное творчество особенно чутким к типу современного героя», — развивал Бояджиев свои мысли об актерском искусстве в статье «Актер», помещенной в книге «Новаторство советского театра». Целостность мировоззрения стала источником вдохновения в творчестве советских актеров. Гуманистические идеалы являются основой художественных достижений в искусстве передовых актеров зарубежной сцены. Автор книги «От Софокла до Брехта...» не позволил бы себе заниматься бесплодным делом — противопоставлять «актерский театр» «режиссерскому театру». Он прекрасно знал решающее значение, прежде всего для актеров, силы и глубины идейно-художественного замысла спектакля, предлагаемого режиссером. И все же актер оставался на первом плане во всем, что написано Бояджиевым о театре. Каждый «вечер» в данной книге имеет, как правило, своего героя — это исполнитель главной роли в спектакле, о котором рассказывается: Михаил Астангов — Маттиас Клаузен в «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, Фаина Раневская — Берди в «Лисичках» Лириан Хеллман, Марчелло Моретти — Арлекин в «Слуге двух господ» Карло Гольдони, Анна Маньяни — Пина в «Волчице» Джованни Верга и Другие.

Показательно, что ни один из очерков книги не похож на другой — каждый написан в особенной, только ему присущей манере. При этом все очерки-главы связаны между собой, они органично сочетаются, книга целостна и едина.

В одном случае, как, например, рассказывая о спектакле «Дама с камелиями», поставленном Вс. Мейерхольдом, Г. Н. Бояджиев пользуется прежде всего собственными воспоминаниями, хотя привлекает также значительное количество газетного и журнального материала — статьи и рецензии 30-х годов. В другом случае, реконструируя постановку К. С. Станиславским «Женитьбы Фигаро», которую он сам не видел, автор всецело основывается на отзывах очевидцев. В третьем случае, обращаясь к пьесе «Фуэнте Овехуна»

Лопе де Вега, он фактически сочиняет спектакль сам, следуя тем путем, каким идет обычно режиссер. Сценическое представление возникает в его воображении, передавая колорит эпохи, в которую она была написана испанским драматургом. Бояджиев демонстрирует топкое и гибкое мастерство анализа, восстановления театральных произведений, уходящих, казалось бы, в небытие. Лирический тон повествования прерывает вдруг ироническая интонация. Бравурный стиль изложения содержания той или иной постановки сменяется тональностью патетической, героической.

Все страницы книги пронизывает мысль о бессмертии выдающихся произведений классики. Анализируя сценическое воплощение драматургических шедевров, автор стремится прежде всего раскрыть те «вечные начала», что влекут к ним художников разных школ и направлений. Г. Н. Бояджиев дает не только историческую панораму театра, но и побуждает читателя к тому, чтобы он осознал сложный процесс эволюции художественных форм, постиг логику изменений и крутых поворотов в развитии сценического искусства.

При этом автор подходит к классике как человек нашего времени, нашего века и нашей социальной системы. При рассмотрении театральных концепций, в особенности зарубежных, Г. Н. Бояджиев непременно обращает внимание и на их идеологическую роль, и на их общественную значимость, поскольку, по его словам, «эпическая сила классической драмы, смелые взлеты освободительных идей... доступны только тем современным художникам, которые сами обладают передовыми взглядами, тесно связаны с жизнью и борьбой своего народа».

И закономерно, что книга завершается рассказом о социальной драматургии Бертольта Брехта, о его эпическом театре. Ведь это, по мысли Г. Н. Бояджиева, одно из тех творческих начинаний современного театра, «которые вливаются в общее дело простых людей мира за утверждение социальной справедливости и человеческих прав».

Отстаивая принципы идейности и реализма, автор подчеркивает важную роль стиливого богатства современного реализма, «суть которого — в единстве правды и театральности, в синтезе драмы, живописной выразительности, музыки и пластики». На лучших образцах творчества художников сцены Г. Н. Бояджиев показывает, как крепнет современный реализм, как он обретает силу в многообразии форм сценической выразительности, «имея своей основой правду духовного мира человека, чутко улавливая жизненные основы искусства прошлых веков».

Книга «От Софокла до Брехта...», как мы уже говорили, замечательна и тем, что написана она по-театральному ярко и красочно, с характерным для Бояджиева умением говорить об искусстве языком самого искусства. Уже по одному этому она Никого не может оставить равнодушным. Работа Г. Н. Бояджиева по-хорошему пристрастна, в ней нет голого объективизма, все пропущено через личное восприятие и личное ощущение автора — подлинного человека театра.

Ум ученого, сердце поэта и темперамент критика-полемиста водили рукой Григория Нерсесовича Бояджиева при написании этой книги. Он любил повторять своим ученикам слова: «Спектакль надо воспеть или распять». Смысл их был в призыве к критике страстной, непримиримой и поэтичной. Воспеть — то есть со всей горячностью борца за высокие идеи, за партийность и народность нашего искусства выявить все лучшее, что есть в современном театральном творчестве. Распять — то есть отместить все ложное, чуждое нашему искусству.

Бояджиев любил дарить ученикам свои книги — с надписями, говорившими о поразительной щедрости его сердца и безграничной вере в людей. А подписывался он просто — *Учитель*. Древнее и дорогое слово! Григорий Нерсесович был счастлив в своих учениках, из которых выросло много значительных, интересных ученых, преподавателей, критиков. Он имел право *учить*, потому что умел *делать* то, чему учил, вопреки иронически-язвительному парадоксу Бернарда Шоу: «Кто умеет — делает, кто не умеет — учит». Уроки Бояджиева не ограничивались только критикой и историей театра. Это были уроки жизни, уроки горения и самозабвенной отдачи себя любимому делу.

Одним из этих уроков и является книга «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров», повторно выпускаемая издательством «Просвещение». Хочется верить, что переиздание ее сослужит хорошую службу читателям (особенно — молодым), побудив их серьезно заинтересоваться историей и теорией театра, а заодно и изучением культуры вообще, оказав помощь в формировании мировоззрения и художественного вкуса.

К книге приложен список рекомендуемой литературы «Что читать по истории западноевропейского театра». Перевернув последнюю страницу «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров», молодой читатель, безусловно, захочет продолжить свои театральные чтения. Автор позаботился и об этом. Написав художественно-популярную книгу, он предлагает своим читателям углублять, совершенствовать знания по отдельным периодам и темам. В круг предложенных изданий входят и работы самого автора «Сорока театральных вечеров», демонстрируя разнообразие его интересов. Здесь серьезные научные исследования об истоках французской реалистической драматургии (XVIII в.), о комедии Возрождения, о театре французского классицизма. Важнейшую группу трудов ученого представляют книги и статьи о Мольере, в первую очередь монография «Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии». Разве может тот, кто заинтересуется творчеством Мольера, его искрящимися смехом народными комедиями, пройти мимо работ Бояджиева, ознаменовавших новый этап мировой мольеристики?

Одним словом, для тех, в ком пробудилось особое влечение к театру, начертана целая программа действий! Опытный воспитатель молодежи, Г. И. Бояджиев как бы подводит постепенного своего читателя к самому солидному и сложному изданию, участником, а за-

тем и организатором которого он являлся,— к многотомной «Истории западноевропейского театра» (к настоящему времени из печати вышло шесть томов). Он называет и краткий учебник по «Истории зарубежного театра» в трех частях, созданный под его руководством. Список рекомендуемой литературы, составленный в свое время самим Григорием Нерсесовичем Бояджиевым, дополнен во втором издании книгами по истории западноевропейского театра, появившимися после 1969 г. Г. Н. Бояджиев порадовался бы — почти все эти книги написаны его учениками, продолжателями его дела, стремящимися укреплять и развивать его научные, литературные, идейные, эстетические и этические заветы.

А. Г. ОБРАЗЦОВА,
доктор искусствоведения,
профессор

ПЕРЕД ПОДНЯТИЕМ ЗАНАВЕСА

ПРАВИЛА ИГРЫ. Представим себе, что мы в театре. Третий звонок унте отзвенел, публика расселась по местам, свет притушен, в зале постепенно устанавливается тишина. Сейчас поднимется занавес, и представление начнется.

Но неожиданно на авансцену выходит человек и обращается к публике с речью. Это — вступительное слово, но произносит его не «лицо от автора», не режиссер, не актер, а составитель и сочинитель «сорока театральных вечеров», т. е. автор книги, которую ты, читатель, взял в руки. И вышел он на сцену для того, чтобы объяснить «правила игры», согласно которым и будет идти наш своеобразный «театральный фестиваль».

Да, у этой книги не совсем обычное название:

«От Софокла до Брехта — за сорок театральных вечеров».

Но как иначе назвать сочинение, в котором будет рассказана история театра от времен древних эллинов и до новейшего времени — не в виде учебного курса, а путем описания спектаклей, которые довелось видеть самому автору книги? Он, конечно, не сидел на каменных скамьях греческого амфитеатра, не был в шекспировском «Глобусе» или в парижском театре Пале-Рояль и не беретя повесть туда своих читателей.

Рисовать картины прошлых зрелищ по скучным и случайно уцелевшим описаниям очевидцев, по вазовой живописи или по старинным зарисовкам он, наверное, мог бы, но вот вопрос: достиг ли бы он своей цели? Так обычно приходится делать составителям учебных пособий по истории театра, и если в результате подобного кропотливого труда удастся восстановить контуры спектаклей отдаленных эпох, то живое дыхание театра, ощущение волнующей атмосферы Действия, радости искусства — всего этого возродить методом реконструкции никогда не удавалось. Такова уж природа театрального творчества — оно исчезает, как только замолкли актерские голоса и Упал сценический занавес.

Автор этой книги — историк западноевропейского театра. Но оп еще и театральный критик, повидавший изрядное число спектаклей западного репертуара на сцене зарубежного и советского театра. Он видел Софокла в исполнении Театра греческой трагедии, Шекспира в Королевском театре Стратфорда-на-Эйвоне, Мольера в парижских театрах Комеди Франсез, Одеон, Народном Национальном те-

атре. Он смотрел лирически утонченную постановку «Капризов Марианны» Мюссе с Жераром Филипом и трагически суровую «Волчицу» Варги с Анной Маньяни. И он, конечно, многократно видел пьесы Шекспира, Мольера, Шиллера, Гольдони, Бомарше в постановках советских театров. В поле зрения критика были и спектакли современного западного репертуара: патетический и трогательный «Жаворонок» Анюя с Сюзанн Флон, «Совершившая чудо» с превосходной американской актрисой Энн Бенкрофт и еще многое другое. Автор видел также знаменитую «Матушку Кураж» Бертольта Брехта в театре «Берлинер ансамбль».

И оказалось, что все эти спектакли могут составить своеобразный исторический театральный фестиваль. Так родилась мысль: воссоздать живую историю западноевропейского театра, рассказать ее, не покидая зрительного зала, чтобы читатель, получив в руки нашу книгу, чувствовал себя сидящим в театральном кресле и смотрящим одну за другой все пьесы, от Софокла до Брехта. Для полного охвата темы читатель должен будет провести с автором сорок таких «театральных вечеров» и прослушать его Прологи, кратко повествующие о различных театральных эпохах.

Воспринять эти сорок спектаклей нужно будет не только как серию обособленных художественных произведений, но и как смену периодов большой театральной истории, как зрелища, в каждом из которых выражены идеи и стилистика своего времени. Надо постараться воспринять воображением историю театра через *современный спектакль*, а современный спектакль ощутить как течение *истории, театра* — это и есть главное «правило игры», к которой мы сейчас приступаем.

Такое движение — от нас в глубь истории — необычно. Но другого пути для постижения живого искусства сцены нет. Быть только историком и целиком уйти в века — это значит отказаться от попытки воссоздать чарующую силу того искусства, которое существует только в момент, когда оно творится.

И хотя театр бессилен перед неумолимым ходом времени и должен умереть в тот миг, когда иссяк срок самого представления, он зато обладает чудодейственным свойством воскрешения из мертвых. Сценический образ, как легендарная птица Феникс, стгорая, возрождается из пепла. Уходит из жизни актер — и вместе с ним исчезают все созданные им герои; но приходит новый актер, и герои вновь поднимаются на сцену, и театральная ветвь снова зеленеет и наполняется цветами. И так — из поколения в поколение, из века в век, безостановочно. Софокла ставили два с половиной тысячелетия назад, ставят его и сейчас, и образ Электры продолжает восхищать и волновать с новой силой. Великое древнее искусство сопровождает человечество на всем пути его исторического развития, потому что театр — это живое действие, это жизнь в образе.

Актер середины XX века зажил жизнью датского принца, и творение искусства, отдаленное от нас на четыре с половиной века, стало фактом сегодняшнего творчества. Зритель, смотря шекспировского «Гамлета», познает прошлое, по одновременно он погружается

Б мир собственных переживаний, в результате чего раздумья и борьба Гамлета становятся частью его духовной жизни.

Быть сразу в двух эпохах — такова норма классической драмы, и театр — обязательный посредник между гениями прошлого и людьми наших дней. Жизнь бесконечно изменчива, по у нее есть и вечные начала. Тысячелетний опыт народа, его глубочайшие представления об общественном благе, нравственности и красоте выражены в классической драме с особой силой и направлены в самое сердце человека. И потому непоколебимы идеи и мораль великого искусства.

Первый же спектакль этой книги — «Электра» Софокла — тому прямой пример. Показанный во время гастролей Театра греческой трагедии в Москве, он произвел потрясающее впечатление благодаря Аспасии Папатаманасиу — исполнительнице роли Электры. Актриса смогла передать могучий пафос трагического образа, непримиримость героини со злом и ее жажду возмездия не только в силу своего огромного дарования, но еще и потому, что в своей собственной жизни, в своих общественных взглядах эта молодая женщина обладает чертами, роднящими ее с бесстрашной героиней Софокла. Аспасия Папатаманасиу была в годы борьбы с фашизмом участницей Сопроводительной борьбы. Она и ныне деятель демократического фронта, художник, глубоко связанный с народными традициями героического искусства греков, с большой симпатией относящийся к советскому обществу и к советскому искусству. Автор этих строк как дорогую реликвию хранит у себя листок из записной книжки, на котором рукой Аспасии написано по-русски; *«Я люблю советских людей, и я рада, что мое искусство взволновало вас».*

Прогрессивные устремления режиссеров и актеров западных стран во всех случаях предопределяют высокие достижения творчества. Осознание трагических противоречий века, ненависть к фашизму, память об ужасах войны, искреннее стремление к миру и дружбе народов — все эти идеи лежат в основе глубоких решений классических драм, будь то постановка «Гамлета» Шекспира в Королевском английском театре или «Дон Жуана» Мольера в парижском Народном Национальном театре. Воинствующая политическая мысль насытила глубоким содержанием новаторские решения комедий Мольера в Лионском театре Сите — театре рабочего предместья, руководимом Роже Планшоном. Верность лучшим национальным традициям приводит к победам театр Комеди Франсез — вспомним постановки «Сиды» Корнеля и «Мещанина во дворянстве» Мольера.

Но в современном западноевропейском театре можно встретить и извращенное толкование классической драмы, и причина тому — но слабая одаренность художников, а их подверженность влиянию реакционной индивидуалистической идеологии.

В резком контрасте с подобным толкованием классической драмы находится советская традиция, наиболее ярко представленная в решении образа Отелло. Мы говорим о таких замечательных исполнителях этой роли, как А. Остужев, А. Хорава, Г. Нерсесян, В. Тхапсаев.

Так на многих примерах мы убедимся, что передовое мировоззрение и реализм, и в особенности мировоззрение советских актеров, их приверженность методу социалистического реализма дают возможность глубоко и ярко, подлинно современно раскрывать шедевры классической драматургии. В этом огромную роль играет и сохранность в творчестве современного театра лучших реалистических традиций. Применительно к нашему театру это — традиции русского дореволюционного сценического искусства. На примере постановки героической народной драмы Лопе де Вега «Овечий источник» мы покажем связь между героическим толкованием образа Лауренсии М. Н. Ермоловой и постановкой этой пьесы режиссером К. Марджановым в первые годы Советской власти. Замечательная драма Лопе де Вега в настоящее время отсутствует в репертуаре нашего театра, и мы попытаемся восполнить данную брешь описанием спектакля, как он видится автору этих строк. Характер книги позволяет нам подобного рода вольности.

План нашего сочинения обширен: вслед за веками античного, средневекового, возрожденческого и классицистского театра следуют исторические характеристики театральных культур XVIII и XIX веков и «показ» постановок пьес драматургов-просветителей, романтиков и реалистов — от Бомарше, Гольдони и Шиллера до Гюго, Бальзака и Гауптмана. Так, двигаясь от десятилетия к десятилетию, репертуар нашего «театрального фестиваля» достигнет середины XX века — наших дней.

Область классической драмы уже позади — западноевропейский театр будет показан теперь в репертуаре современной тематики. Если до сих пор мы говорили *о современном показе прошлого*, то здесь исторические ножницы сомкнутся: *современный театр заговорит на современную тему*. И еще острее обнаружится идеологическая борьба между искусством демократического лагеря и художниками, проповедующими мрачную идеологию крайнего индивидуализма и безысходного пессимизма. Примером тому послужит спектакль «Последняя лента Крэппа» Беккета, виденный нами в Нью-Йорке.

В авангарде современного театрального искусства — социальная драматургия Бертольта Брехта, его эпический театр. В авангарде — все те творческие начинания современного театра, которые вливаются в общее дело борьбы простых людей мира за утверждение социальной справедливости и человеческих прав. Этими спектаклями, несущими в себе свет, правду, мужество и бодрость, мы и завершим репертуарный список нашего исторического театрального фестиваля.

Чувствуя, что наши «правила игры» явно затянулись, перейдем к самой игре — и начнем ее с Пролога.



ВЕЧЕР ВТОРОЙ

ЖИВЫЕ ГОЛОСА ЭЛЛАДЫ

Софокл. «Электра»

У век до н. э.

ТЕАТР ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ
ПИРЕИ - МОСКВА 1963

ПРОЛОГ. Это было в обычае древних греков — до начала театрального действия выслушивать пролог.

Prologos, по словам Аристотеля, — «начало трагедии до появления хора». Хор еще не вышел на оркестру¹, протагонист² скрывается за сценой, но у фимелы³ уже высится фигура корифея⁴. Это он, обращаясь к многотысячному амфитеатру, рассказывает миф, положенный в основу трагедии...

Толпа благоговейно внемлет рассказу корифея, потому что в мифах выражены ее верования, ее нравственные и общественные убеждения.

Греческие мифы были почвой, из которой произрастала драматическая поэзия эллинов: и Прометей, и царь Эдип, и Медея сперва были созданы народной фантазией, а затем уже стали героями знаменитых трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида.

Зрелища, на которые собирался почти весь город, все свободные граждане Афин, имели особый характер: они обычно начинались исполнением культовых обрядов в честь бога Диониса — легендарного зачинателя театрального действия. Организацию афинских театральных празднеств брало на себя государство в лице одного из архонтов.

Цель таких зрелищ — поддержать в народе веру в богов и внушить высокие идеалы гражданской доблести.

Идеалы эти были порождены строем самой жизни греков, выкованы в долгой борьбе демократических классов с классом крупных землевладельцев — эвпатридов, и восторжествовали они, эти идеалы, после того, как маленький народ свободных эллинов отстоял свою землю от грозных полчищ персидского царя. Настал цветущий период в истории Древней Греции (V век до нашей эры), когда, несмотря на существование рабовладельческой системы (рабами были пленники и жители захваченных земель), несмотря на имущественное неравенство, в государстве воцарилась демократическая система правления. Народ обрел известные политические права, и создались

¹ *Оркестра* — центральная часть античного театра, имевшая круглую форму.

² *Протагонист* — первый из трех участников древнегреческой трагедии.

³ *Фимела* — жертвенник, расположенный в центре оркестры,

⁴ *Корифей* — предводитель хора.

условия для расцвета пауки и искусств, ставших, по словам К. Маркса, «основой всего будущего прогресса».

Одним из величайших подвигов свободных эллинов было создание театрального искусства. Не забудем, что сами слова *театр*, *драма*, *сцена* — греческого происхождения.

...Вот корифей кончил чтение пролога. На оркестру, распевая гимны, в плавных движениях вышел хор, а за ним и актер. Началось действие... Мифологические герои трагедии облачены в одеяния, которые увеличивают их рост, придают движениям и жестам монументальность. Маска делает лицо героя особенно выразительным, скульптурно величественным и гордым...

С оркестры неслись мощные призывы тираноборца Прометея, бывшего символом мужественной борьбы за свободу человека; отсюда раздавались слова мудрого и честного Эдипа, бесстрашно идущего навстречу собственной гибели во имя спасения народа. Здесь звучал героический монолог еврипидовской Ифигении, отдающей себя на заклятие во имя спасения родины.

Действовало на воображение зрителей не только героическое слово — слово свободно переходило в пение, и каждый стих сопровождался жестом или движением. Так слово, мелодия и пластика существовали в триединстве, и образ, творимый актером, получал огромную эмоциональную наполненность.

Спектакль греческого театра был «думой о жизни»; здесь на оркестре совершались важные, захватывающие события, сталкивались мощные, резко очерченные характеры, но все это — во имя утверждения идей, во имя тех нравственных выводов, которые венчали действие и придавали ему глубоко нравоучительный смысл.

В этих суждениях о жизни главное место занимал хор. Вот он, возглавляемый корифеем, чередой движется по оркестре, протяжно распевая свои стихи. Хор поддерживает героя в его правой борьбе, осуждает его ошибки, гневно корит за преступления, хор впадает в отчаяние при бедствиях, рыдает над погибшим, но во всех случаях сохраняет образ мыслей, свойственный народу. В хоре было 12—15 человек, но он говорил о себе в первом лице — «Я», подчеркивая тем самым свое единство, монолитность народного суждения. Ведь хор состоял из граждан города Афин и был как бы символом живого участия народа в драматических действиях, совершающихся на оркестре.

Не участвуя в сюжете трагедии, хор создавал эмоциональную атмосферу, в которой пребывал герой, и эта атмосфера менялась по ходу событий трагедии: стихи, песни и пляски хора то окрашивались в торжественные и ликующие тона, то выражали созерцание и покой, то нагнетались до трагических пределов и выхлестывались стенаньем и громким плачем.

Особенно полновластно царил хор во время комедийных представлений — в сатирических пьесах Аристофана, в которых беспощадно высмеивались правители-демагоги, неправые судьи, подстрекатели войны. Хор, наряженный в маскарадные костюмы «всадников», «птиц» или «облаков», в шутках и играх, в прыжках, потасов-

ках и вихревых плясках создавал ту атмосферу всеобщей свободы и праздничности, в которой голос поэта-обличителя звучал особенно сильно и страстно.

Но, сколь ни различны были спектакли трагического и комического театра, между ними было то общее, что Аристофан исходил в своих издевках из тех же народных суждений, из тех же высоких идеалов, во имя которых писали свои героические творения Эсхил и Софокл.

«Отец комедии» Аристофан, чья выше всех «отца трагедии» Эсхила, второе место отдавал Софоклу, говоря об авторе «Электры»: «высок и велик его дух»...

Оборвем на полуслове свою речь, иначе нам придется говорить о греческом театре IV века, о гибели героической народной трагедии и сатирической хоровой комедии, о рождении так называемой «новоаттической» бытовой драмы, о возникновении и развитии римского театра, о его знаменитых комедиографах Плавте и Теренции, о кровавых зрелищах императорского Рима и еще о многом другом. Но наши Прологи должны быть предельно краткими, поэтому перейдем от слова к делу.

«Премьера» книги, как уже было сказано, — «Электра» Софокла.

*

...Свет в зале потушен, полная тишина, в полумгле вырисовываются колонны древнего храма и раздается глухая заунывная музыка. Брезжит рассвет. Миг — и зазвучат голоса древней Эллады.

Но пусть сперва будет пауза. Не отрывая глаз от превосходной фотографии Аспасии Папатанассиу в роли Электры, мы вновь переживем пережитое...

На сцене быстро рассеивается предрассветная мгла. Говоря словами Софокла — «кругом у я? солнца лучезарный свет». Приумолкла музыка, предвещающая своими глухими стонами и отдаленным барабанным грохотом трагические бури.

Действие «Электры» начинается очень знаменательно. Выходит Наставник Ореста в сопровождении своего воспитанника. Он показывает ему места, где в прошлые годы было совершено страшное злодеяние: мать, Клитемнестра, в сообществе со своим любовником Эгисфом убила отца Ореста и Электры, героя Троянской войны, царя Агамемнона. Пристально глядя в глаза юноше, Наставник говорит:

Тебя из рук сестры твоей я принял,
Увел, и этим спас, и возмстил
До зрелых лет — да отомстишь убийцам!

Актер А. Ксанакис одет и загримирован так, что в нем можно найти сходство со знаменитой статуей самого Софокла. Но это не ожившая скульптура. Актер выходит на сцену большими шагами, он полон решимости, энергии, силы. Его речь — страстный призыв к действию, к правому отмщению. Этот Софокл — не великий старец, посмертно приобщенный к сонму богов, а гражданин и борец.

Заключительные слова Наставника звучат камертоном ко всему спектаклю:

Не время раздумывать: час действовать настал. <

И прямым откликом на эти слова звучит речь Ореста, сдержанная, но полная гнева и страсти. Актер Д. Веакис прост и лаконичен, в немногих словах его монолога спрессовано и горе, и думы, и решимость. Юноша с неюношеской сосредоточенностью, без показной отваги и горделивых поз говорит о своем годами продуманном замысле. И хоть в тексте звучит имя светлоликого Феба, подсказавшего Оресту план мести, но божественное веление для героя Веакиса — только формула уверенности в правоте своего возмездия, непоколебимости решения покарать обоих злодеев.

А план его таков: чтоб не открыться раньше срока, нужно сообщить ненавистной царственной чете о мнимой смерти Ореста и передать им урну с прахом. Тайну надо сохранить и от сестры, Электры.

«Пускай живой я мертвым назовусь»,— говорит Орест. И как ни сдержан голос актера, он вскипает открытым гневом, ибо велико страдание сына, у которого на глазах убили отца, а убийцей была мать — осквернительница родительского ложа.

Воистину «час действовать настал» и нужно двинуться в бой, бой со злом, возобладавшим в мире.

На крыльях этой великой жизненной миссии врывается в спектакль его душа — Электра. Ее еще нет на сцене, но голос Электры, раздавшийся за кулисами, вещает что-то громадное. Он полон отчаяния, мук и слез, но горестные тона не расслабляют звука, а придают ему великую силу негодования, нетерпеливую и страстную жажду действий.

Не зная греческого языка, мы лишь догадывались о значении сказанных ею слов, а затем, взяв книгу, прочли:

Мать с Эгисфом, любовником, вместе
Темя секирой ему разрубили,
Как дровосеки рубят дубы.

И последние слова этого раздирающего душу вопля:

Отомстите за гибель Отца моего!
Приведите любимого брата ко мне!
Мне уже не по силам нести за плечом,
Одинокой, суму моей скорби!

Слезно рыдающий голос за сценой, а на сцене — одна за другой скорбные тени выходящих из-за кулис девушек хора. Плавный, медленный ход и — остановка. Каждая — как поникшая фигура надгробия. Чуть шевеля губами, хор с молитвенной страстью твердит свои быстрые слова, в которых эхо скорби и гнева Электры: «Смерть, смерть виновным!» И на тягостном вздохе: «Если позволительно изречь подобную мольбу!»

Застыв в полукружье, девушки, семеро с каждой стороны, ждут страдальцу — «друга Электру».

Лес рук потянулся навстречу ей. Вот она, Аспасия Папатанассиу, невысокая женщина в темном рубище, в темном платке, спадающем на плечи, царская дочь, по таинственным законам рока обязанная мстить за смерть отца — требовать казни матери. В трагедии Софокла, конечно, можно отыскать строки, в которых будут указания на эту роковую предопределенность мести. Но, помня миф, великий поэт писал образ Электры — свободной гражданки, которая по собственной воле восстала против мира злодейства. Этот поворот мифа и стал основой современной концепции спектакля.

Режиссеру Димитриосу Рондирису удалось силою своего таланта и знаний, с помощью актерской прозорливости Аспасии Папатанассиу, прикоснуться к сценическому искусству поры его первобытной целостности и простоты. И одновременно режиссер смог воссоздать па новой, современной основе древние синкретические формы (когда и драма, и танец, и музыка — вместе) и, сохраняя масштаб и силу старинного искусства, придать ему лирическую задушевность человеческой исповеди и волнующую силу живого вдохновения.

Пронести через искусство древних сегодняшнюю непреклонную волю к борьбе со злом — только так можно было раскрыть по-новому главное содержание античной трагедии.

Электра — Папатанассиу с первым всплеском горя и через всю роль как огромную трагическую тему несет идею непокорности злу. Степень этого чувства необычайно сильна, никакие расчеты разума, никакие призывы к осторожности ее не могут остановить, справедливость сильнее ее собственной природы. Поражает, как в этом хрупком теле может бушевать такое горе, такое негодование. Через личный протест растет, ширится, выходит далеко за пределы собственных чувств всеобщее чувство, «прометеев огонь» непреклонной, абсолютной необходимости возмездия. Это не царевна, мстящая захватчикам трона, не дочь, мстящая за смерть отца, — это сам народ, создавший в образе чистой юной девушки величайший поэтический символ воинствующей правды.

Вот Электра наедине с собой, со своим личным горем. Речь ее прерывается глухими стонами, лицо залито слезами, руки то мертвенно свисают, то лихорадочно ищут сердце. Вот она с хором. Из глубокой скорби вырастает ее решимость; голос крепнет, наливается гневом, теперь он уже звучит повелительно. Электра среди девушек — вожак; она та, кто скажет: «А мне одна лишь пища — дух свободный». Множа свои силы поддержкой хора, Электра рванулась вперед, и голос чудодейственно загредел, взметнувшись к самому куполу зрительного зала. Голос Папатанассиу — это человеческая страсть, это живые, трепетные модуляции вздохов, мгновенно переходящие в вопль, призыв, клич...

Слова теперь обращены ко всем и к каждому. Не зная языка, мы необъяснимо взволнованы, и это всеобщее чувство — оно объединяет зал. Так некогда в древности зрители амфитеатра, должно быть, становились одной великой семьей: ведь на трагической сцене шел бой за главное в жизни, и единой становилась дума народа, в согласном единстве бились сердца.

Потрясенные, мы слушали эту чаровницу, и будто раздвинулись степи театра и над нами дышало свободное небо, куда поднимался голос Электры, и чем больше ему простора, тем шире его полет. Как это можно — из груди хрупкой Электры извлечь такую силу чувств, такую бурю тонов!

«Соловьем тоскующим» зовет хор свою Электру.

Современная трагическая актриса вернула древней трагедии ее главную, так сказать, изначальную эмоцию — плач. Очень давно, еще задолго до того, как человеческое горе выразило себя в поэтическом слове, оно выливалось в неудержимом потоке слез и горестном крике, который, как у смертельно раненного животного, рвался из человеческого горла во всю силу физического страдания.

Тяжелый, густой вопль Электры — это отголосок древних заплачек, когда смертельно тоскующая женщина, упав на свежий могильный холм, кричит страшно, неустанно, громко, кричит, лишаясь сознания и почти умирая сама; потеряв сына, она кричит так, как кричала, когда рожала его.

Таков глубинный исход голосовых фортиссимо Папатаанассиу, но в нем нет ни малейшего оттенка физиологической иступленности и грубости. Густой низкий вопль как бы сам собой, по законам человеческого дыхания, складывается в большие и сильные ритмические пассажи, когда поэтической цезурой становится остановка дыхания, а новый подъем кантилены создает все нарастающие горе и гнев. Трагический плач — своеобразный музыкальный лейтмотив всего спектакля. Содержа в себе правду самого страстного и искреннего переживания, он никогда не становится бытовым рыданием и уже слышится как самобытное пение, как торжественный реквием, в котором молитвенные зовы — это вера в себя, в свою правду.

...Но слезы только приумножают силу Электры. Покарать злодеев, подняться во имя человечности на преступников и смести их с лица земли!

Какая наглость — жить с убийцей мужа,
Как с мужем! —

сжав кулаки и стеная, говорит Электра о своей матери.

Он весь — разврат, весь — подлость, он, который
Ведет сраженья женскою рукой! — •

это ее негодующие слова об Эгисфе.

Убийство и прелюбодеяние были завершены захватом власти. Вот почему Электра не хочет для себя ни счастья, ни жизни, а только отмщения. Если ж преступников не постигает месть,

Значит, не стало на свете стыда...

Так дочерний долг перерастает в гражданский, а борьба за честь рода становится борьбой за Правду.

И девушки хора, которые только что, робко прижимаясь друг к другу, испуганными голосами молили Электру не искать себе новых мук, не вступать в спор с царями, теперь, зачарованные роши-

мостью и бесстрашием Электры, склонились к ее стопам, и с их уст слетают стихи:

Но коль совет мой плох,
Мы за тобой идти готовы следом.

Но на этот прямой и опасный путь Хрисофемиды — сестры Электры и Ореста — вступить не хочет. Хрисофемиды — девушка с золотистыми волосами, в светлом хитоне; у нее мелодичный голос, плавные жесты и гармонический шаг. В исполнении А. Кариофилли это — воплощение женственности и кротости. Она полна любви к Электре и, предупредив свою дерзкую сестру об опасности (ее могут схватить и бросить в тюрьму), проникновенно молит Электру «уступить сильнейшим».

На эти жалкие слова следует презрительный ответ:

Ну что же, лести... Я действую иначе.

И хор благословляет решимость Электры торжественной строфой:

Вижу я, что Правда
Грядет, неся с собой возмездие правое.

И вот полная бунтарской дерзости Электра начинает битву. Худенькая девушка в темном стоит перед грозной и преступной матерью, Клитемнестрой. Стоит на оркестре, спиной к нам. А на верхней площадке просцениума высится властительница. Она в царских одеждах, на ней блистает диадема, по обе стороны — рабыни со светильниками в руках.

Но Г. Сарис величественна не только потому, что богато украшена и выразительно подана режиссером. Величие Клитемнестры — в каменном спокойствии, в сознании непоколебимости своей власти. Она стоит как изваяние древней Афины Паллады; кажется, ноги этой царицы вросли в мраморный цоколь. Поди сдвинь ее! В голосе актрисы всякая фраза мгновенно обретает твердый каркас, а все пассажи каменной кладкой ложатся в периоды, как в своды, торжественные и гулкие. Речь Клитемнестры грохочет, в ней никакой человеческой индивидуализации; сказанное — безлично. И в этом самая точная личная характеристика Сарис — Клитемнестры, убийцы, неподвластной земным и небесным законам, жены и матери, умертвившей в себе душу и совесть. И вот ныне гремит ее повелительный голос и сияет улыбка на ослепительно красивом лице.

С наглым спокойствием Клитемнестра говорит, как она загубила своего супруга, Агамемнона:

Но убила
Не только я его: его убила Правда.

Ее «правда», правда сильнейших, которые способны своею властью низкую ложь обрядить истиной и сделать ее непреложным законом для народа. На то они и сильнейшие, «титаны».

И против одного из этих «титанов» поднимается маленькая Электра. Режиссерская мизансцена великолепна. Это перпендикуляр

к линии рампы, по крайним точкам которого, на горе и у подножия, — мать и дочь. Объявлена смертельная война. Электра, стоящая к нам спиной, говорит тихо, ровно, не спеша, но так, что мы знаем: она подняла взор и бесстрашно глядит на это слепящее зевсовым блеском светило. И ничего, не страшится!

Не справедливость правила тобой,
А негодяй, с которым ты живешь, —]

говорит Электра.

И еще бесстрашней:

Но я в тебе не мать, •
А грозную властительницу вижу.

Эта напряженность атмосферы передана не только в битве антагонисток, но и в застывших фигурах хора: каждая девушка — словно до предела натянутый нерв Электры.

Напряжение трагического действия все возрастает.

Аспасия Папатанассиу, владеющая истинной шалыпинской тайной сдержанных страстей, способна разразиться таким шквалом открытых трагических переживаний, который для современного театра как будто бы даже стал запретным.

...Этот страшный крик Электры при вести о смерти брата и ее тело, рухнувшее наземь... Идут медленные минуты: Наставник повествует о гибели Ореста, темным комом лежит Электра на орхестре, Клитемнестра всплеснула руками и засмеялась — ее сын-мститель мертв. Электра все лежит, ни движения, ни вдоха. Слышны только тихие стоны хора. Наставник завершил рассказ, Электра все еще лежит...

И точно из черной мглы поднимает она голову, лицо мокро от слез, но без всякого выражения, это — мертвая маска горя, и только глаза, уже сухие, широко раскрыты; этими глазами она видела через густую пелену слез, что мать ее, Ореста мать, «ушла смеясь»!

Горе чернее черного.

Тихим и слабым голосом повествует о своей судьбе Электра хору; ее короткие, отрывистые слова — как смертельные вздохи; рассказ идет о жизни, которая — «мутный злоклучений и бедствий поток».

Обессилело тело, ослабло дыхание.

...Смерть —

Отрада мне, жизнь — мука. Жить нет сил.

И сцепленные руки девушек хора, тихое горестное покачивание, одна душа и одно тело.

И вдруг, в полном контрасте с происходящим на сцене — легкий радостный выбег Хрисофемиды. Она нашла на могильном холме Агамемнона прядь свежестрезанного волос и по ней признала «любимого Ореста». Значит, их брат жив!

Хрисофемиды не ошиблась, это действительно прядь волос Ореста, но мы так погружены в горе Электры, что вместе с нею не верим Добрая вести:

...Он — умер... о несчастная! Спасенья
Не жди через него, не уповай,—

говорит Электра младшей сестре. Слова эти произнесены спокойно, с той жуткой простотой, которая наступает тогда, когда все слезы уже выплаканы, все горе выстрадано.

Хрисофемиды в ужасе опускается на колени. Сестры теперь сидят обнявшись. Теперь только один путь — мстить самим.

Электра об этом говорит быстрыми, сухими словами: для переживаний и слез — сил нет, силы нужны, чтоб действовать.

Решишь, вдвоем с сестрой, убить того,
Кто умертвил отца своей рукою...

Нет, не на убийство она зовет Хрисофемиду, а па подвиг. Народ «прославит их за доблесть».

Но сестра из робкого десятка. Ни убийство отца, ни преступление матери, ни смерть брата не выводят из равновесия эту страдающую, но слабую душу. И она снова зовет сестру «могучим покориться».

Но в ответ всплеском гнева летят слова Электры;

- Пусть!
Исполню все одна, своей рукою, -
Но не оставлю замысла, поверь!

Актриса не боится резкой смены красок.

Стих «Хвалю твой ум и презираю трусость» и второй: «Подчас и правота чревата злом» и следующие за ним стихи Папатанассиу говорит резко, сильно, не побоимся сказать: грубовато, как женщина из народа, в быстром, порывистом темпе, с открытым презрением и злостью. Она будет действовать сама!

И в подтверждение этого звучат слова хора: «Бурей томима, одна, Электра...»

И еще:

Нет, не страшно ей умереть —
Только бы двух
Погубить чудовищ.

Мы уже полагали, что наступило время *действия* и что высокое эмоциональное крещендо роли позади,— но вот выходит неузнанный Электрой Орест и протягивает девушке в черном урну с прахом.

И начинается «сцена с урной», сильнейшая во всем спектакле: Электра обнимает фиал с прахом Ореста, как тельце ребенка, только что умершего на руках матери. Она говорит еле живыми губами, л под этот ропот тихо, как волна, разбуженная другой волной, поднимаются лежащие ниц подруги. Звуки голоса Электры ширятся — это стон, пронесенный через сложные ритмы античного стиха. Начинается главная лирическая партия — «коммос», трагический плач, переходящий в пение... Как будто сама собой складывается мелодия, глухой барабан отбивает за сценой такт, мелодия простая, почти неподвижная, но почему-то берущая за душу... Девушки хора начинают дви-

даения. Не это ли знаменитая «эмелия», танец древних трагедий? Сложные движения расслабленного, тоскующего тела: корпус, склоняющийся резким поворотом на выброшенную вперед левую ногу; головы, безжизненно падающие на грудь и тут же опрокинутые в отчаянии назад; руки — точно сломанные крылья, а сами девушки — стоя испуганных, мечущихся птгщ...

На каждую строку стихов Электры — движение, на всякую ее строфу — переход. Все слитно, едино.

Хор медленно склонился к земле и лег, изнемогая, в полукружье.

Смерть — отрада мне, жизнь — мука.
Жить нет сил!

Трагическое протяжное «О!» Электры, начатое с низких тонов, уже снова поднялось до купола театра... И прокатилось многогласо в тихом пении хора. И снова сцепление рук девушек, их замедленное горестное покачивание,— одна душа и одно тело.., Перед взором Электры тень погибшего Ореста.

Хочу с тобой я разделить могилу.
Умершие не ведают скорбей.

Но ведь живой Орест рядом. Он смущен горькими словами незнакомки. Не сама ли перед ним Электра?.. Юноша пытается отобрать УР'У У рыдающей сестры, уже поняв, кто перед ним. Но Электра никому никогда не отдаст священный фиал. Крепко, изо всех сил, она прижимает урну с прахом брата к груди. Защищает ее всем телом, закрывает лицом, цепко сжимает пальцами. А Орест настойчиво притягивает похоронный фиал к себе. Реплики следуют одна за другой, сильные, страстные, быстрые... И выясняется, что весть о смерти брата была ложной. Орест жив.

О, счастья день!

И вот душа, которая только и могла что стенать и плакать, теперь возрадовалась. Так возрадоваться может только Электра. Слезами счастья залились огромные черные очи Электры — Папатанассиу, от радости па мгновение перехватило дыхание, и руки взлетели широким призывным рывком:

Согражданки, подруги дорогие!

И согражданки-подруги тоже возликовали, в рокоте их дружного речитатива донеслось:

От радости невольно слезы льем.

Точно весенним ветром унесло сковывающую скорбь. Электра и Девушки упали на колени; это тоже была молитва, но звонкая, быстрая и, странно сказать,— веселая. Впервые мы увидели Электру юной, стремительной, жадной до жизни и счастья. Слова к богам Уже были не мольбой, а звучали как победный клич, как голос самой торжествующей Правды»

В этом буйном ритме прошел и весь финал спектакля. Грозное возмездие — смерть Клитемнестры — свершилось по закону: слово и дело. Стремительно взбежал по лестнице Орест. Из-за кулис доносилась вопль преступной матери. Электра, прижавшись трепещущим телом к колонне и слушая эти крики, с сияющим вдохновенным лицом взывала к Оресту:

О, рази еще!

И тут же рванулась навстречу Эгисфу. Преступник стремительно вышел на сцену, плащ его развевался; счастливая весть о смерти ненавистного Ореста догнала его, и он, повернув с полпути, помчался назад во дворец, чтоб насладиться лицезрением мертвого врага.

Электра встретила его с непроницаемым лицом, но за этой маской сияла еле сдерживаемая и уже нам знакомая радость. Эгисф, конечно, этого не заметил; он взлетел на верх лестницы и в торжествующей позе встретил выносимый из дворцовых дверей гроб. Вот он, миг счастья, — видеть прах Ореста.

Нетерпеливой рукой сдернут пеплум. И ужас: перед ним Клитемнестра, супруга и сообщница...

Казнь Эгисфа происходит за кулисами. Удаляясь туда для свершения правого дела, брат и сестра крепко держатся за руки и идут по лестничному маршу медленным и твердым шагом, с поднятыми головами.

А хор девушек поет дружную и громкую хвалу «желанной свободе, осчастливленной нынешним днем».

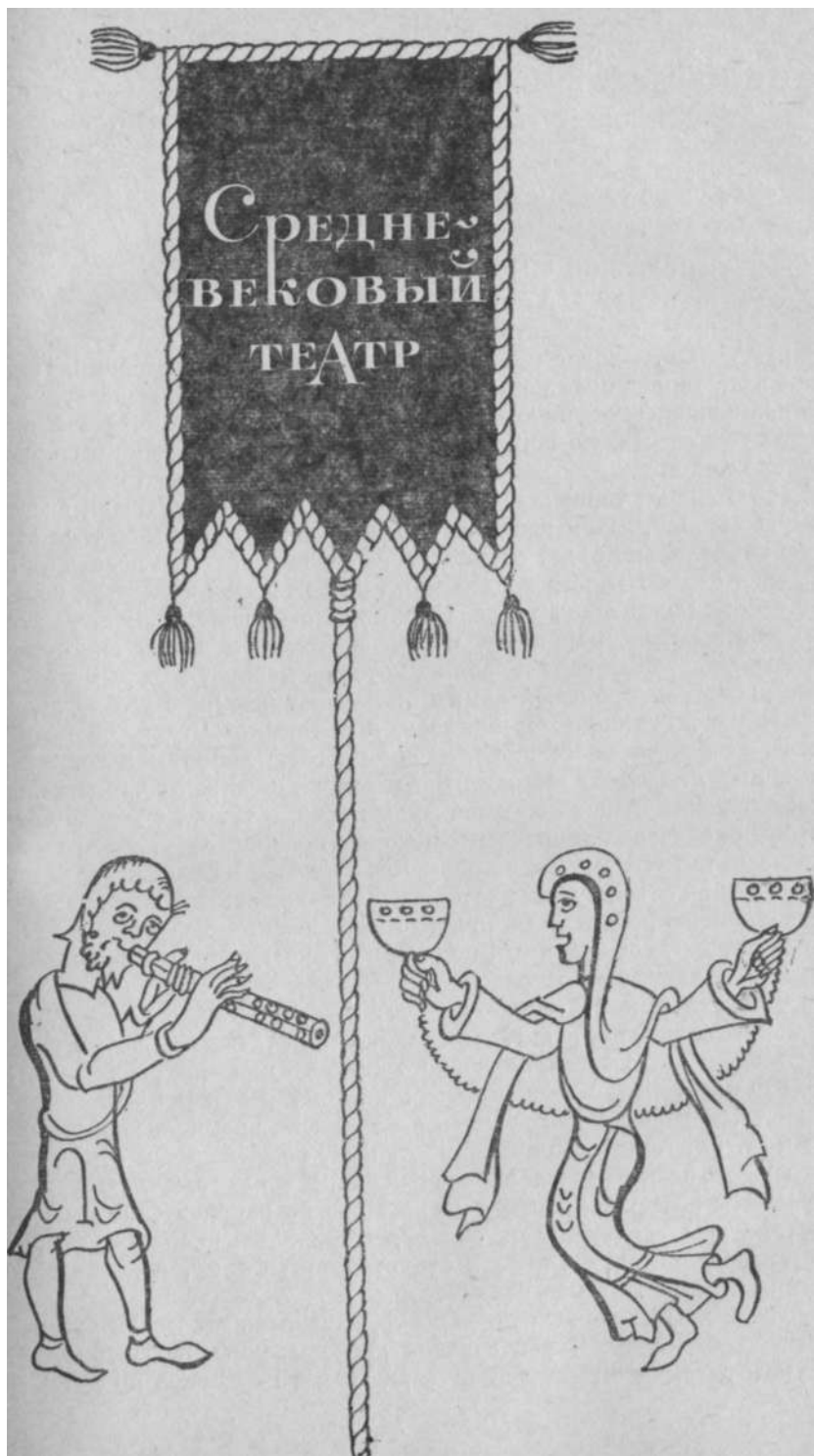
Гармоническое единство, с которым действует хор, внутренняя слитность героини и хора — это не только изумительная сыгранность ансамбля, это еще и выражение общей концепции режиссера — о гармоническом начале, противостоящем миру зла, миру эгоистических страстей.

Кто бы мог подумать, что хор античного спектакля будет столь динамичен, впечатлителен, пылок. Ведь при чтении классиков всегда казалось, что хор — провидец истины и сторонник золотой середины — умеет только сдерживать и наставлять. А сегодня он ягает, стенает, бьется... И при этом не теряет какой-то своей личной правды, той правды, которая позволяет подругам Электры поднять руки и сжать кулаки: права Электры в своей решимости мстить — тут высшая правда, а в другом случае рассыпаться широким кругом и молить, молить Электру остановиться, не пятнать свою светлую душу страшным грехом матереубийства.

Незабываем этот «круг мольбы» и эти, после стремительного ухода героини, вдруг сникшие тела, словно срезанные беспощадным серпом весенние травы...

В эти мгновения казалось, что рядом с трагической Папатанассиу было еще 14 юных Электр, готовых к подвигу девушек.

Эта общность чувств, движений и голосов создала неожиданный эффект монументальности образа юной героини Софокла, придала идеям трагедии огромную поэтическую силу.



ПОЛЬСКАЯ МИСТЕРИЯ XVI ВЕКА

Миколай из Вильковецка

«История о славном воскресении господнем»

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР «НАРОДОВЫ»
ВАРШАВА — МОСКВА. 1963

ПРОЛОГ. Пролог к мистерии обычно читал священник. Поднявшись на деревянные подмости, он обращался к шумной аудитории, заполнявшей городскую площадь, и просил ее замолкнуть и выслушать благочестивую историю, на сюжет которой должна быть сыграна мистерия.

Священник торжественно рассказывал библейскую или евангельскую легенду, затем воздавал хвалу богу и обещал молиться за тех, кто внимательно будет слушать и не мешать актерам делать их дело. А если слова Пролога не действовали, то на сцену выбегал чертенок и, весело подмигивая толпе, говорил, что князь ада Люцифер очень рад беспорядку, царящему среди зрителей, и велел ему записать имена всех горлопанов и забияк, которые мешают начать благочестивое представление и тем самым оказывают большую услугу дьяволу.

Наконец тишина водворялась, и актеры-любители, большей частью из ремесленного люда, начинали свою наивную и торжественную игру. На сцену выходил Бог и творил одно за другим свои чудеса: в райских кущах являлись Адам и Ева, и тут же с дерева сползал Змий и соблазнял запретным яблоком прародителей, затем выходил грозный ангел с мечом, изгонял Адама и Еву из рая, и черти волокли их в ад... В другой мистерии изображалась жизнь Христа — от рождения до распятия на кресте и воскресения. Существовало немало мистерий, посвященных подвигам и мученичеству различных святых и праведников.

Достигнув своего расцвета в XV веке, мистерия завершила длительную эволюцию религиозных жанров, начавшуюся еще в IX веке.

Первичной формой церковного театра была «литургическая драма» — коротенькие инсценировки на тему рождения и воскресения Христа, которые показывались в церкви во время праздничных литургий. Эти сценки сохраняли строгий, возвышенный стиль самой мессы, их сопровождал церковный хор, текст был латинским. Со временем литургическая драма перешла на паперть (XII век) и, сохранив свою религиозную основу, обогатилась чертами реализма; легендарные сюжеты обрели стихотворную форму, появилась наивная обрисовка людских характеров.

Сюда же, на церковную паперть, ворвалась и веселая буффонада дьявольских сцен. Черти гурьбой набрасывались на грешников и с шумом и гиканьем тащили их в ад. Так в церковное представление

вливалась стихия вольной народной игры. Поэтому-то чертенки и лог перед началом мистерии разыгрывать свой комический пролог, ⁸⁰ смущаясь присутствием священника.

Еще свободней житейские и комические мотивы входили в сюжеты религиозных пьес, носящих наименование «миракль» («чудо»). Обычно в мираклях происходили жуткие драматические происшествия, всякие обманы, насилия, убийства, а затем злодеи испытывали угрызения совести и обращались с мольбой о прощении к небу. Являлась дева Мария, и миракль завершался благостным финалом: раскаявшийся грешник становился верным сыном церкви. Психология героев сохраняла еще примитивную, наивную форму, но все же какие-то изменения в их внутреннем мире, элементы драматизма миракль XIII—XIV веков уже показывал. И мистерия унаследует у миракля и разовьет этот показ человеческих переживаний, изображаемых в виде «страстей» Христа и Богоматери.

Мистерия была тем резервуаром, куда обильно стекались все направления средневекового театра, и среди прочих — поток комической карнавальной игры. Не забудем, что именно на мистерияльных подмостках оформился главный реалистический народный жанр средневекового театра — фарс. Свое наименование этот комедийный жанр получил от слова *farsa* (начинка)¹, потому что мистерия, обладая в основном религиозным сюжетом, была прослоена веселыми буффонными интермедиями и дерзкими пародийными сцепками.

Истоки этого карнавального веселья уходили в самые далекие времена родового строя племен, населявших Европу с первых веков нашей эры. Известно, что народный театр делал первые шаги, драматизируя обрядовые языческие игры, — средневековое крестьянство, еще помня языческие верования своих предков, изображало в лицах борьбу Зимы и Лета, а со временем стало заполнять эти игры бытовыми и комическими элементами.

С ростом городов, в XI—XII веках, сельские забавники потянулись в города и образовали кадры первых профессионалов-увеселителей — *гистрионов*. Это были мастера на все руки: гистрион — это и гимнаст, и музыкант, и сказитель, и танцор, и актер. Он владел всеми искусствами сразу потому, что сами искусства еще не отделились друг от друга.

И все же среди гистрионов были люди разных склонностей: одни были особенно ловки в танцах и акробатике (*буффоны*), другие увлекались своими рассказами и шутовскими проделками (*жонглеры*), третьи доставляли радость, сочиняя и исполняя стихи, мелодии и даже пробуя свои силы в области драматургии, — их звали *труверами* и особенно чтли. Самым прославленным среди труверов был Адам Де ла Аль из Арраса — автор двух пьес: «Игра в беседке» и «Игра о Робене и Марион». Это были веселые, едкие, овейные поэзией и карнавальным жизнелюбием маленькие сценки, которые предвещали рождение искусства, близкого по духу возрожденческому театру.

Эта светлая струя французского народного театра XIII века по

,¹ От этого же корня происходит слово *фарис*.

имела дальнейшего развития, — церковные жанры получили преобладание над светскими. Но полностью заглушить их не смогли. Комическая театральная стихия влилась в строгие формы мистерии, и поэтому на ее подмостках, рядом со святыми и праведниками, бесцеремонно разгуливали не только черти, но и шуты-острословы, повивальные бабки, подвыпившие солдаты и прочий комический люд из интермедий и фарсов.

Вместе с житейскими образами в мистирию проникли и мотивы социального протеста. Здесь голосом правды мог заговорить плотник Иосиф — муж Марии, который в одной из английских мистерий восклицал: «Топором, буравом и долотом я добываю свой хлеб, и неизвестно, зачем я должен отдавать все мои сбережения королю».

Никакие цензурные ограничения и предписания «отцов города» не могли убить в мистерии живое, яркое дарование народа, приглушить неподдельный грубоватый юмор, наивную восторженность и искренний энтузиазм любителей-горожан, поднявшихся на театральные подмостки.

Вобрав в себя многие предшествующие драматические жанры, мистерия более ста лет была господствующим видом зрелищ, в котором два направления — религиозное и мирское — находились в состоянии непрерывной борьбы. Мистерия была универсальным жанром средневекового театра, и в ее недрах произошло формирование и морализирующей аллегорической драмы (*моралиите*), и жизнерадостного простонародного *фарса*.

Религиозная драма, порожденная церковью, стала истинным детищем города, и поэтому в ней «откровенность народных суждений и вольность суждений площади» (А. Пушкин) уживались с христианским вероучением и аскетической моралью.

Центром мистерийного театра была средневековая Франция. Но мистерия разыгрывалась и в других европейских странах, в частности в католической Польше.

Закончим же на этом наш Пролог и познакомимся с самой мистерией.

* * *

...Сможет ли нынешний театр воскресить в своем «Воскресении господнем» правду и поэзию старинного творчества, чтоб не впасть при этом в устаревшую набожность или в рассудочное иронизирование? Сможет ли вдохнуть в свой спектакль современное начало, без которого театральное зрелище мертво?

Не произойдет ли здесь того, что как-то было мною увидено в католическом храме в рождественскую ночь? В соборе святой Гудулы в Брюсселе по старинной традиции по ходу мессы была исполнена литургическая драма (ее возраст — тысяча лет). Перед алтарем появилась группа детворы с подвязанными крыльями (один ангел был в роговых очках); они пропели жиденькими голосами церковный гимн и расположились вокруг двух исполнительниц эпизода «благовещения», которые хорошо поставленными актерскими голосами

произнесли евангельский текст в микрофон. Правдой в этой примитивной инсценировке был только громкий плач младенца, который, ⁰³ображая родившегося Иисуса, не выдержал роли и разревелся на весь храм...

Так литургическая драма, исполненная в церкви и претендующая, а то, чтобы верующие восприняли ее как «священное действие», оказалась, грубо говоря, просто липой.

Ну, а «Славное воскресение господне» на сцене профессионального театра? Что подлинного от искусства и жизни содержит в себе это представление «истории», о которой в программе сказано, что она «четырьмя святыми евангелистами собрана и ксендзом Миколоем из Вильковеца, монахом Ченстоховским, виршами описана»?

Раскрылся занавес, и мы увидели грубо сколоченное сооружение с верхним помостом и тремя воротами. Художник этой постановки повторил конструкцию старинного кукольного вертепа и создал театральное сооружение со многими сценическими площадками и широким просцениумом. Заиграл орган, и деревенские ребяташки, высоко задирая ноги, полезли наверх, расположились полукругом и запели тихими голосами, не спуская глаз с мягких движений рук регента, который время от времени грозил шалунам пальцем, но улыбаться не переставал: очень уж хороша была музыка и очень уж мелодично пели мальчишки.

Затем вышло лицо от автора — по-старинному «Пролог».

Кто знает, каким он был, этот ксендз Миколой из Вильковеца, по почему-то хочется представить его похожим на этого еще не старого, сутулого человека с большой залысиной и пышной шевелюрой на затылке, с толстым массивным носом и глазами, излучающими кротость и радушие. Он вышел легкими неторопливыми шагами, держа под мышкой толстую книгу. Открыл ее и стал, водя пальцем, читать медленно и громко, как учитель детворе, о том, что нам будет показано и какие персоны перед нами предстанут. Прочел, истово поцеловал страницу и так же степенно удалился. И снова запели дети, на этот раз по-латыни — призыв: «Молчание, молчание».

Как все это не похоже на наше обычное представление о мистери: ни помпы, ни риторики. Сразу же повеяло сердечностью и простотой и тем благоговейным чувством, которое в старину казалось только религиозным, но одновременно было и чистым, горячим восторгом участников перед своим же собственным искусством, перед Делом, сотворенным простыми душами для простых и добрых людей.

«Пролог» и дальше, по ходу всего спектакля, читал свой объяснительный и назидательный текст; было видно, что древний исполнитель этой роли гордился ею, но глаза выступающего перед нами сияли блеском веселой иронии — нашему современнику серьезность ^{его} далекого предтечи казалась явно преувеличенной. И все же не ^{то}т иронический аспект и не аспект чисто игровой составляют смысл Р^едставления, которое перед нами сейчас развернется. Будь это так, спектакль стал бы проявлением снобизма, примером рафинирования стилизации, и только. Он потерял бы главное свое — содержа-^е лишился бы народности и социального пафоса.

Замысел режиссера-постановщика оказался куда шире, чем еще одна веселая шутка над «многострадальным господом Иисусом Христом». Больше, чем рассудочная пародия или простая попытка восстановить формы старинного представления.

Вот отворились первые ворота, и мы увидели великолепное трио: правителя Пилата и первосвященников Аннаша и Каифаша (филигранно отточенная актерская техника). На них — самые роскошные шелка и самые немислимые тюрбаны. Сразу видно, что перед нами ясновельможные паны. Говорят они громко и нараспев, руками машут повелительно, головы держат высоко. Спесь из них так и прет, а ума и совести нет. Этих врагов господних народное сознание сделало и своими врагами и наделило теми повадками, голосами и манерами, которые в жизни были панскими. Ведь недаром исполнитель роли Каифаша в интермедии действовал уже в образе Папа и кричал и топал ногами так же повелительно, как это делал в своей евангельской роли.

Так в народной мистерии церковная патетика оборачивалась в сатиру и живым человеческим голосам противопоставлялись надменные барские интонации, с виду такие красивые, а по существу холодные и бутафорские. Вот такого рода намек режиссер и услышал в виршах Миколая и развил его до полной ясности.

Обличительный гнев режиссера пошел и дальше. Вельможи, которые строили козни против Христа и готовили ему смерть, делали все это руками жадных, темных и коварных людей — грубых солдат-латников и злобствующего Иуды. Последний — статный, элегантный и зычный господин, хоть и держал в руке веревку и шел вешаться, но гонора своего не терял; а солдаты — детина к детине — были еще горластей и важней, чем их господа.

В программе вся четверка названа по именам и очень громко: Филемон, Пилакс, Теорон и Проклус. С каким победным видом, выпятив грудь, задрав голову и высоко шагая, они идут сторожить гроб Иисуса! Один из них гудит в рог яко библейский архангел, и все войско удаляется за кулисы к могиле.

Тут стиль представления мгновенно меняется. Такова уж природа мистерии — двигаться по амплитуде от благодати к насмешкам и наоборот. На сцену выходят три святые женщины, ищущие масла, чтоб обтереть тело господне. Этим особам очень много лет: вошли они с евангельских страниц в литургическую драму еще в XI веке, в то времена, когда действие давалось в самой церкви. Распевая латинские песнопения, они были символом небесной благодати. Но проходя века, «девы» перебрались в площадную мистирию и стали благородными дамами, которые являлись к хитрому продавцу мазей Рубину, всучавшему им фальшивый товар.

В таком сюжете мы видим евангельских особ и в польском варианте. Отворяются левые ворота — за ними лавка Рубина, он ловко восхваляет свои снадобья. А три «девы» — чисты и наивны. Они в белых одеяниях с широкими складками, в живописно накинутых белых платках, в белых же рукавичках и кажутся ожившими гипсовыми изваяниями богородиц. Двигутся они в спокойных плавных

ритмах, в едином рисунке, говорят с красивыми напевными интонациями. Но театр вовсе не хочет впадать в благочестивую сентиментальность, и поэтому исполнительницы ролей святых дев на наших глазах вдруг заговорили живыми бабьими голосами и так набросились на мошенника Рубина (вполне обоснованно), что литургическая драма сразу же обернулась веселым базарным эпизодом... Прошла вспышка гнева, и девы снова образумились — вошли в свою поэтическую колею. Однако важный стилевой штрих режиссер все же успел сделать: фигуры, которые должны были нести в себе только поэтическое начало, оказались приземленными, красота обрела свою жизненную определенность.

Эта земная природа прекрасного особенно отчетливо дала себя знать в образе Марии Магдалины. Исполнительница роли словно слилась в нашем воображении с Магдалиной, и не в ее иконописном варианте, а в том ощущении этой чарующей грешницы, как ее писали художники Возрождения. Магдалина — грациозность в пепельно-сером одеянии; все свои движения она превращает в поток пластических арабесок, которые читаются и в отдельности, и в своей непрерывно текущей смене. Этот образ еще издревле был известен своей пластикой. Даже там, где можно было лишь воздеть руки ввысь и соединить их ладонями — еще в церкви раннего средневековья, — Магдалине, вымаливающей у Христа прощение за свои грехи, было предуказано: «...здесь она ударяет себя в грудь, здесь она поднимает обе руки», «...здесь она, опустив голову, бросается к ногам Иисуса». Современная актриса из этих сухих и коротких ремарок развивает большую драматическую пантомиму. Живет не только ее гибкая, порывистая фигура, по пылают огромные, полные слез глаза, волнуется грудь, переполненная чувствами, а с уст срываются еле слышные стоны. До этого драматического эпизода — встречи с Христом-садовником — мы видели Магдалину шустрой, смелой, решительной, бойкой на языкоч. Это она водила по базару блаженных «дев» и производила в публику ремарки вроде: «А сейчас Марии подошли к Рубину», «теперь Марии попросили масло» (таким приемом режиссер добродушно потешался над своими слишком уж важными героями мистерии и устанавливал контакт через эту ироническую деталь с современным зрительным залом).

...Но девам масло не понадобилось, раздался шум, треск, за кулисами выстрелила бутафорская пушка, и brave солдаты вывалились в ужасе на сцену и попадали друг на друга. Произошло вышеупомянутое «славное воскресение господне». Воины в испуге покрылись одним общим плащом и, вырисовываясь из-под него солидными, округлостями, дрожали мелкой и частой дрожью. Мистерия опять совершила вольт от патетики к буффонаде.

Известно, что старинный театр любил буффонаду, и ремарка мистерий XV века очень часто указывала: «Здесь вставить фарс». Зная эту норму старинного театра, режиссер (он же и автор сценической обработки) «приукрасил» мистерию ксендза Миколая «лучшими и поучительнейшими, нежели у Бахуса и Венеры, Утехами».

В первой Утехе-интермедии вышли Отец и Сын, в латинских наи-

менованиях — *Патер* и *Филиус* (актеры незаурядной техники). Пасер — старый польский крестьянин, в драном бараньем кожухе, в штанах, покрытых заплатами, и с огромной сучковатой клякой — привел своего великовозрастного Филиуса, чистого кретина, учиться к немцу премудрому Магистру. На цепу выкатывалась эта ходячая гимназия, на пузе у него висела чернильница, в шапке торчало перо, а из-под широкой поддевки он вытащил скамейку. Учение быстро перешло к главной акции: Магистр защемил школяра между ног и начал его пороть. Но Филиус, дурак-дурак, а быстро сообразил, как ему отбиться, и укусил Магистра в его необъятную мякоть. Немец с воем умчался. А победитель, хохоча от удовольствия, уселся на пол — и тут же взвыл: победа далась ему не просто! Ковыляя на кривых ногах и строя рожи, Филиус удалился, чтоб явиться вскоре вновь, в другой роли. Какой именно, мы пока не скажем. А лучше обратим внимание на специфику фарсовых приемов игры, которыми исполнитель роли Филиуса пользуется воистину бесстрашно.

Тут мне хочется процитировать собственное определение фарсовой манеры игры, данное в учебнике: «Фарсовые актеры, показывая комических персонажей, по существу пародировали носителей различных пороков... Но, создавая карикатурный образ, необходимо было показать и собственное превосходство над ним, свое остроумие, ловкость, молодой задор. Так рождалась оптимистическая динамика фарса. Эти две черты — характерность, доведенная до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий жизнерадостность самих исполнителей фарса, и составляли сущность буффонной, площадной манеры игры, этой первичной стадии сценического реализма»¹.

Филиус в спектакле, как и все исполнители веселых «Утех», играл, удивительно угадывая старинную манеру. Если персонажи идут, то каждый делает это *своим* шагом: один — шествует, другой — ковыляет, третий — семенит. Если кто посмотрит, то уж так глянет, что вот-вот глаза из орбит выскочат; если захохочет, то во все горло; если упадет, то всем телом...

Но современный театр (режиссер и актеры) и в этом направлении делает свой важный корректив: все три «Утехи» разыгрываются в том стилизованном ключе, который мы называем *вахтанговским*. Это — свободное, радостное озорство, когда играющий черпает свой сценический задор в самом «представлении», — как всякий остроумный человек, которому после первой удачной шутки так легко и приятно остеречь дальше и которого зовут «душой общества». А в театре это очень не просто, ибо зал велик, тут тысячи душ, слитых в одну, и завоевать ее можно, только доверившись залу, — и тогда уж всю «ломать комедию».

...Наконец отворились центральные ворота, и мы узрели самый ад. Место отнюдь не страшное, а скорее, наоборот, сулящее всякие приятности. Во всяком случае, первое, что мы увидели, — это огромная пивная кружка в руках у Люцифера. Князь тьмы восседал на

¹ История западноевропейского театра, т. I. Под ред. С. С. Мокульского. М., 1957, с. 119-120.

бочонке. Это был здоровенный детина во взлохмаченной бараньей шкуре, в маске с крючковатым носом и черными выкатившимися из орбит глазами. На нем висела тяжелая золотая цепь, он сидел, раскинув ноги, обутые в сафьяновые красные сапоги, и в полном блаженстве кричал, пел, рычал, икал и плевался. Исполнитель «трубил» свою роль (если подобрать для сравнения музыкальный инструмент) па самой толстой медной трубе под названием *бас-профундо*. Вторил ему черт вроде бы как поменьше калибром — Цербер. Играл, точно дудел на сельской жалейке. Веселье было полное, силы ада торжествовали, две тюрьмы (и левые и правые ворота) были полны: в левой достаточно неугомонные сидели Адам и Ева со своими причинами — деревом, яблоками и змием; в правой же в тюрьме помещались рядышком два библейских пророка, Авраам и Ной, похожие то ли на елочных дедов, то ли на розовощеких младенцев в конвертиках.

Заметно было, что народная фантазия и современная режиссура всю эту картину ада и его пленников создавала вовсе не в духе грозных и трагических видений Данте Алигьери, а тем методом, каким до сих пор обрисовываются ад и его жертвы в анекдотах. Ева сцепилась с Цербером, пророки тоже о чем-то шумели, особенно Ной, который умудрился раздобыть вина и был явно пьян. Но адские владыки на весь этот шум внимания не обращали, пили себе пиво и горлачили песни. Это по-своему тоже были *паны*: мы узнали ревущий бас исполнителя роли Люцифера, когда он в интермедии играл тучного и глупого Барина-вдовца, и эти два образа как бы сомкнулись по... социальной линии.

В интермедиях актеры Театра Народбве поразительным образом перевоплощались из мистериальных ролей в фарсовые и создавали образы самого густого замеса: стоит лишь вспомнить пьяницу Сапожника — того же исполнителя, что играл Иуду, или его разбитную жену — актрису, удачно игравшую до этого одного из Марий. Здесь все было звонко, броско, динамично, но необычайно искренне и по-своему естественно.

Озорная театральность не затухала на сцене. Когда дьяволы выходили из действия, они располагались где-нибудь у ворот своей обители, и актеры снимали свои маски-шлемы и насаживали их на тын, а когда им повыдергивали в драке хвосты, то они тут же, на глазах У публики, ввинтили их заново.

А драка была великая. Иисус спустился в ад и освободил грешников. В канонической мистерии этот эпизод подавался с великой торжественностью и постановочной помпой. В польском спектакле мы ничего грандиозного не узрели, ясновельможные дьяволы пировали, бесовская мелкота шныряла по сцене, и никто не обратил внимания на то, что на верхней площадке появился неказистый мужичонка, с Жиденькой бородкой и в каком-то странном головном уборе. Он топтался на одном месте и тихим сипловатым голосом просил, чтобы ему отворили ворота... Дьяволы нагло захохотали и подбоченились. Мужичонка еще раз повторил свою просьбу и вышел на край верхней площадки. На нем был темный потрепанный плащ, а на белой рубахе

были обрисованы черными полосами ребра и поставлен точкой пупок. Теперь мы разглядели и головной убор вновь пришедшего. Это был большой деревянный терновый венец, какие бывают надеты на скульптурные изображения Христа, стоящие обычно на перекрестках деревенских дорог...

«Пролог» торжественно заявил о явлении Христа... У Христа оказалась и свита: блистательный самоуверенный кавалер Михаил Архангел с высоко поднятым серебристым сияющим мечом и ангел обычного ранга с веселым круглым личиком и белыми крылышками.

Пока дьяволы самоуверенно гоготали, Христос наклонился, поднял и установил лестницу и... проворно сбежал по ней в ад. Миг — и он схватился с самим Люцифером. Архангел тоже разил мечом, дралась и ангел-отроковица. Дьяволы отчаянно сопротивлялись, особенно злобствовал Люцифер. Тогда Христос, не долго думая, перевернул свое знамя и древком стал колотить дьявола, потом опрокинул его на землю и победно наступил на него ногой.

Пленники один за другим повыводили из своих казематов, а Христос вышел на просцениум — маленький, ободранный мужичонка с очень грустным взором и почерневшим от солнца лицом с худыми, впалыми щеками — и вдруг неожиданно громко низким голосом запел (как это делают на клиросе крестьяне в хоре) какой-то торжественный гимн о победе добра над злом, И эта песня принесла с собой что-то значительное и серьезное...

* * *

Любопытно было посмотреть мистерию XVI века, этот осколок старины, со всей свойственной этому жанру «чересполосицей» — идейной, тематической и жанровой, которую современный режиссер ввел в некую систему, придал ей художественную цельность.

Обреченная внутренними противоречиями на неминуемую гибель, чуждая новым культурным устремлениям мистерия к концу XVI века почти во всех странах Европы прекратила свое существование. Однако этот массовый религиозный площадный жанр все же сыграл важную роль в истории театрального искусства. Мистерия способствовала широкому развитию самодеятельного сценического творчества, а масштабностью действия, стихией комического, контрастами патетического и буффонного она в чем-то предопределила особенности ревиессансной драмы и комедии.

Если средневековый театр в целом не освободился от оков религии, не обрел цельного мировоззрения и не создал значительных образцов искусства, то всем ходом своего развития он показал возросшую силу сопротивления жизненного начала религиозному и подготовил почву, на которой произросло могучее реалистическое театральное искусство эпохи Возрождения.

ТЕАТР
ИТАЛЬЯНСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ



ВЕЧЕР ЧЕТВЕРТЫЙ
L'ANIMA ALLEGRA
(ВЕСЕЛАЯ ДУША)

Карло Гольдони
«Слуга двух господ». 1745—1749

ПИККОЛО ТЕАТРО ДИ МИЛАНО
МИЛАН — МОСКВА, 1960

ПРОЛОГ. Ни один итальянский автор эпохи Ренессанса не печатал своей комедии, не предпослав ей пролога; ни один итальянский спектакль тех лет не начинался без того, чтоб перед открытием занавеса не был произнесен пролог. Поэтому естественно, что с пролога начинаем и мы свой рассказ о спектакле, сыгранном в манере комедии дель арте — театра XVI века.

Старинным итальянским авторам и актерам пролог нужен был не только для того, чтобы прославить мецената или восхвалить публику, но и для многих других целей: вкратце изложить сюжет пьесы, указать на место ее действия, призвать публику к веселому настроению, а главное — разъяснить аудитории, что заново рождается комедия — театр, которым некогда был прославлен Древний Рим. Пролог в чем-то становился манифестом театрального искусства нового времени.

Это было время, когда произошел «величайший прогрессивный переворот изо всех пережитых до того человечеством» (Ф. Энгельс).

Это было время, когда оказалась сломленной «диктатура церкви» и возродилась материалистическая философия, когда родились точные науки и великое искусство, восславившее Человека в образах поэзии, живописи и скульптуры.

Это было время, когда начал свою историю и новый итальянский театр, сперва следовавший античным образцам, а затем вышедший (с середины XVI века) на самостоятельный путь.

Новый мир рождался в атмосфере «всеобщей революции» (Ф. Энгельс); в авангарде движения шла буржуазия, но оплотом, действительно всесокрушающей силой, поднявшейся против феодалов и церкви, были широкие массы горожан и крестьянства.

Создавая новую, гуманистическую культуру, итальянские философы, поэты и художники отвечали духу своего времени и были непреклонными борцами с феодальным укладом жизни, с церковным аскетизмом; в их творчестве человек был противопоставлен богу, личная свобода — рабской покорности, опозитивированная природа — идеалу умерщвленной плоти.

Но новый, капиталистический уклад жизни, прогрессивный по отношению к феодальному обществу, нес в себе собственные противоречия, связанные с культом золота и крайними проявлениями коры-

столюбия, индивидуализма и аморальности. Гуманисты ощущали пороки нового времени, и громче всех других искусств об этом заявила нарождающаяся комедия.

Новая итальянская драматургия, создаваемая по образцам комедий Плавта и Теренция, полагала себя «возрожденной». Но — с определенной оговоркой. Родоначальник драматургии Ренессанса Людовико Ариосто в прологе к своей первой пьесе, «Сундук», писал:

Она не перепев
Комедий древних...

Однако в прологе ко второй комедии Ариосто, «Подмененные», было сказано: «Автор стремился не только изобразить нравы, но и по мере сил следовать примеру античных прославленных поэтов в выборе сюжета».

Учась у античных писателей искусству целостной композиции и умению придавать характерам типовую определенность, новые авторы заполняли действие своих пьес современной жизнерадостной атмосферой, выводили на сцену энергичных, овеянных авантюрным духом времени молодых героев, их сметливых, веселых, пеистощимых на выдумки плебеев-слуг и сталкивали эту новую силу с паразитическим миром чванливых аристократов, тупых буржуа и лицемерных монахов.

Над всем торжествовала *любовь*: во имя радостей любви строились самые хитрые интриги, самые дерзкие розыгрыши, подмены и переодевания, и все это оправдывалось ссылкой на права «матери природы», громкую осанну которой нередко воспевали к финалу действия.

Радость жизни обычно восхвалялась и в прологах. Даже в самой содержательной и злой комедии итальянского Ренессанса — в «Мандрагоре» Н. Макиавелли — был призыв к «беспечальной праздности». Духом веселого карнавала были овеяны и сатирические пьесы Пьетро Аретино, и даже последняя, наиболее мрачная комедия итальянского театра XVI века — «Подсвечник» Джордано Бруно.

Но все же «ученые комедии», вышедшие из-под пера гуманистов, не пробились в широкую народную аудиторию: их исполняли по преимуществу в среде образованных и зажиточных людей, и чаще всего силами любителей. А народ оставался верен старинной форме площадного театра — веселому грубоватому фарсу — и мгновенно устанавливал живой контакт со сценой, если оттуда к нему обращался с прологом свой брат, простолоудин.

Таковыми *prologo*, написанными на диалекте, снабжал свои «сельские диалоги» Анджело Беолько; в них можно было услышать не только соленые шуточки, но и сердитые выпады против бездельников-господ и даже призывы к социальной справедливости, после чего тема, намеченная в прологе, лихо развивалась в самой комедии, в Центре которой был крестьянский парень Рудзанте. Эту роль играл сам Беолько.

Но по новым, просвещенным временам фарсовый театр уже не мог удовлетворить ни самих создателей этого жанра, ни их народную

аудиторию. И вот две линии итальянского театра — литературная и фарсовая — слились. Слияние это произошло на основе карнавального действия в творческой практике актеров-импровизаторов. Так родился театр масок, знаменитая *комедия дель арте*.

Отсутствие близкой народу драматургии заставило актеров перерабатывать литературные сюжеты в сценарии и по ходу спектакля самим сочинять текст своих ролей, сохраняя при этом основной конфликт ренессансной комедии — борьбу между старым укладом жизни и новыми, молодыми силами. Действующими лицами выступали карнавальные маски, которым актеры-импровизаторы открыли дорогу на театральные подмостки.

Маска в комедии дель арте имела двойное значение: во-первых, она была сценическим аксессуаром — маску, сделанную из картона или клеенки, актер надевал на лицо и этим показывал свою принадлежность к миру карнавала, игры, веселья; а во-вторых, маска выражала определенный социальный тип, с раз и навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом. Выбрав однажды такую маску, актер не расставался с нею уже в течение всей своей сценической жизни.

Самыми популярными масками комедии дель арте были народно-комедийные типы, так называемые «дзанни»: *Бригелла* — плут и весельчак, воплощающий бодрость, ум и энергию народа, и второй дзанни, *Арлекин*, — простодушный, незлобивый, но не лишенный при этом мужицкой хитрецы. Под стать этой паре была служанка *Смеральдина*, девица разбитная и веселая.

Наиболее прославленными сатирическими масками импровизированных спектаклей были: *Панталоне* — венецианский купец, влюбчивый, скупой и хворый; *Доктор Грациано*, без умолку болтавший свою ученую галиматью; заика чиновник *Тарталья* и *Капитан* — бахвал и трус, в образе которого комедия дель арте зло высмеивала ненавистных народу испанских захватчиков.

Лирическая линия спектакля была представлена *Влюбленными*, которые не носили масок и говорили на тосканском диалекте, т. е. на литературном итальянском языке. В этих образах сохранялась здоровая естественная мораль, свободная от сословных и имущественных предрассудков.

Собирая широкую аудиторию, комедия дель арте не только забавляла народ, но и выражала его общественные чувства, нравственные убеждения, жизнелюбие. В лучшую пору своего развития — во второй половине XVI и в первые десятилетия XVII века — комедия дель арте была полна острой социальной мысли и великолепного оптимизма. Спектакли этого театра были плоть от плоти уличного карнавала и площадных увеселений. Здесь звучала едкая насмешка и произносились пылкие лирические дуэты, и тут же сыпались шутки, врывалась буффонада, следовали одно за другим уморительные лацци (трюки). По ходу действия происходили шумные стремительные пляски, потасовки с палочными ударами, а в паузах раздавалось чарующее пение народных романсов... И все это было уже не любительской игрой, а отточенным, виртуозным мастерством.

О мастерстве актеров этого театра говорило само его наименование. В переводе «Commedia dell' arte» значит «искусная комедия», «комедия мастерства».

Так в середине XVI века впервые в Европе родился театр «мастеров сцены».

И актеры-импровизаторы сами это отлично понимали.

...Вот на подмостки импровизированного театра поднялся молодой комедиант, чтобы произнести Пролог, но не от имени автора (такого у комедии дель арте не было), а от собственного имени, от имени актеров,— тех, кто решил посвятить свою жизнь сцене и только сцене.

А профессия эта, оказывается, была не из легких. Но послушаем лучше самого юношу. Вот что он сказал в своем Prologo:

«Пусть пришемит как эту профессию и того, кто ее выдумал... Я надеялся найти счастливую живнь, но нашел настоящую жизнь цыган, не имеющих определенного, постоянного места. Сегодня сюда, завтра туда, когда сушью, когда морем, а что хуже всего — это вечная жизнь по постоялым дворам, где тратится хорошо, а живется плохо... Но раз так уж мне было на роду написано, я желаю участвовать в самых лучших и самых уважаемых компаниях... Я могу надеяться, что, когда у меня начнет пробиваться борода, я буду играть роль Влюбленного, украшаясь великолепными одеждами, изречениями и грацией. Пускай изображает Франческину, Панталоне, Грациано, Франкатриппа или Дзанни тот, кому охота; что касается меня, я желаю изображать благородного кавалера, чтобы меня всегда за такого принимали!.. Но... Ах, я несчастный! рассуждая с вами, синьоры, я забыл о Прологе, что мои хозяева приказали мне прочесть!»

Итак, внимание, благороднейшие синьоры...»

Но, может быть, и мы, уважаемый читатель, слишком увлеклись общими рассуждениями об итальянском театре и нам тоже имеет смысл, по примеру юнца, оборвать свой Пролог и поспешить в зрительный зал на представление «Слуги двух господ» в «манере комедии дель арте».

Итак, внимание, благороднейшие синьоры...

* * *

Летом 1960 года «Слугу двух господ» в постановке миланского «Пикколо театро» увидели тысячи москвичей. Каждый спектакль завершался бурными аплодисментами, и публика одобряла не только актеров, но и ту неведомую доселе манеру игры, которая ей сразу полюбилась. Будто бы уже издавна существовали какие-то связи между зрителями и тем стилем игры, в котором выступали участники этого представления.

Сцепы московского театра была обнажена, и на ней миланский Малый театр водрузил свой длинный и узкий помост, над которым парили белые облачка легкой волнистой материи. Так художник Эцио Фриджеро создал ощущение и бродячей труппы, и южного светлого дня. Фоном помосту служили писанные декорации, на которых можно было разглядеть очертания барского дома с капителями, нишами и

колоннами. Декоративный фон был намного шире помоста, и от этого рождалось впечатление, что комедианты выстроили свою сцену прямо на улице. По обе стороны кулис были вывешены старые выцветшие афиши.

Подробно разглядеть всю эту обстановку мы смогли потом, в первую минуту было не до того: все актеры высыпали на сцену и лихорадочно готовились к представлению. Доносились отрывки реплик, обрывочные музыкальные фразы, мелькали танцевальные пируэты, какие-то сложные пробеги и прыжки, тренькали без всякого лада гитары и мандолины — в общем, на сцене царил шум, гам и суэта. Но в этой веселой разноголосице была своя прелесть: будто мы заглянули за кулисы до начала представления и увидели то, что через минуту начнет действовать как целостный и динамичный организм.

И вот, пробившись через толпу, на сцену вышел ливрейный слуга. Он громко постучал деревянной булавой об пол, и вмиг какие-то персонажи исчезли со сцены, а другие замерли каждый в своей позе. Тут-то мы и узнали своих старых знакомых. В центре в грациозном поклоне — пара любовников; поодаль, склонившись один к другому, два старика — судя по их черным накидкам и маскам, Панталоне с белой бородой и Доктор с нафабранными усами. С правого края подмостков, чарующе улыбаясь, застыла в поклоне служанка Смеральдина. В глубине сцены виднелся в своей волосатой маске Бригелла, наряженный в белый костюм с позументами.

Маски постояли, представляясь публике, и — пачалась игра! На самых высоких нотах клялась друг другу в любви только что обрученная пара, Клариче и Сильвио; счастливые родители, отчаянно размахивая руками, готовы были кинуться друг другу в объятия. Сквозь веселый шум неслось громкое кудахтанье Бригеллы — зайка на радостях готов был перекричать всех¹. А на переднем плане непрерывно действовала ослепительная Смеральдина: ей полагалось пояснять зрителям, что вся эта кутерьма значит, и она выполняла свою миссию не столько словами, сколько жестами, улыбками и грубоватыми подмигиваниями.

А тут еще на сцену выпорхнул сам знаменитый Арлекин в костюме из разноцветных треугольников, в белой остроконечной шапочке и черной большой маске.

С появлением Арлекина на сцене все задвигалось еще стремительнее, действие стремглав помчалось от эпизода к эпизоду, от монолога к монологу, от трюка к трюку, и так до самого финала, когда актеры застыли в динамической пантомиме; занавес упал, взвился вновь — и маски уже стояли в другом, на лету остановленном движении; театральное полотнище под гром аплодисментов ходило взад и вперед, и каждый раз открывающаяся сцена дарила нас новой гирляндой застывших в динамическом ракурсе фигур. Эти композиции сменялись одна за другой: в центр попадали то фарфоровая парочка влюбленных, то схваченная в размашистой позе служанка, то «летающий без крыл» Арлекин. Картины сменялись мгновенно, словно театр перево-

¹ Гольдони эту функцию маски Тартальи передал Бригелле.

рачивал перед нами листы старинных гравюр, и мы с радостью узнавали в них знакомые маски с гравюр Жака Калло. Три с половиной столетия тому назад художник видел такие же театральные вихри, и ^до его острым пером родились эти фигуры. На сцене был показан не только спектакль «Слуга двух господ» — здесь жила и действовала труппа актеров комедии дель арте.

Чтобы восстановить искусство прошлой и самой ранней эпохи, недостаточно было сыграть пьесу в формах этого искусства, — тогда возникла бы лишь стилизация, и каждое отклонение от строго очерченного рисунка роли приводило бы к потере нужной исторической тональности. Актер, исполняя «маску», в которой самое главное — свободное, непосредственное чувство, остерегался бы свободы и непосредственности, ибо это несло бы с собой опасность «прорывов» его собственных, личных черт. В таком случае маска оставалась бы только маской и плотно, непроницаемо прикрывала бы не только лицо, но и самую личность творящего актера. Чтобы этого не произошло, труппа миланского театра действительно перевоплотилась в труппу комедии дель арте.

На вопрос, имел ли театр право решить «Слугу двух господ» в форме комедии дель арте, ответить надо положительно уже по той причине, что сама пьеса Гольдони была написана по просьбе популярного актера-импровизатора Антонио Сакки, исполнителя роли Арлекина, в виде сценария, рассчитанного на импровизацию масок. Первое время сценарий Гольдони разыгрывался труппой комедии дель арте, т. е. в масках, по законам импровизационной игры и с необходимыми буффонными трюками. Но и после того как Гольдони оформил свой сюжет литературно, эстетическая природа этого произведения осталась почти без изменений. В комедии действовали четыре традиционные маски (Арлекин, Бригелла, Панталоне, Доктор), две пары любовников и служанка. Сюжет пьесы тоже сохранял традиционную для этого жанра романтическую историю, включающую в себя буффонные проделки комических персонажей. Это была история о жене, убившем брата своей возлюбленной. Герой скрывался, и за ним следовала его дама сердца, переодевшись в мужское платье. Текст пьесы сохранял возможности для импровизации, указывались определенные места для трюков.

Все это дало миланскому «Пикколо театро» полное право поставить пьесу Гольдони как произведение, близкое к стилистике комедии дель арте, а нам — основание раскрыть через спектакль миланского театра живую, неизбывную силу итальянской народной комедии XVI века.

Но для этого нужно было пронести через весь спектакль то, что в старину называлось *l'anima allegra* (веселая душа), нужно было так настроиться, чтоб от действующих на сцене масок излучались жизнерадостность и романтический пафос, чтобы остроумные реплики и лирические тирады рождались как бы здесь, сейчас, сию минуту. Актеру надо было оставаться в таком накале чувств, чтобы каждую минуту быть готовым сделать самый замысловатый трюк, иметь право на самую смелую буффонаду, выхватить шпагу и сделать выпад,

ударить об пол ногой и пуститься в пляс, приложить руку к сердцу и пропеть серенаду — и проделать еще десять других номеров, оставаясь всегда в образе, хоть на лице маска; будучи всегда искренним, хоть действие далеко от бытового правдоподобия; сохранять поэзию театра, хоть вокруг царит смех.

Все сказанное относится в первую очередь к несравненному Марчелло Моретти — исполнителю роли Труффальдино, получившему в спектакле имя Арлекина.

Маленький коренастый Арлекин выпархивал из правой кулисы и, делая на носках мельчайшие шажки, почти не касаясь пола, стремительно проносился по сцене. Эти еле уловимые глазом шажки были как некий хореографический иероглиф со значением «наш пострел везде поспел».

Арлекин, переносясь из одного края сцены в другой и усиленно (по традиции) ковыряя в ухе остроконечной шапочкой, бросал каждому из персонажей веселую задорную реплику. И персонажи, соприкоснувшись с этим аккумулятором человеческой и театральной энергии, начинали говорить, двигаться и жестикулировать с еще большей силой и одушевленностью. И эти бодрящие, жизнерадостные импульсы — от Арлекина к остальным — на протяжении всего спектакля становились главным источником стремительного действия.

Арлекин — Моретти в своей черной маске, в костюме с цветными треугольничками, в острой шапочке и с деревянной палкой в руке был не бытовым, а *сценическим* слугой. Это был какой-то шустрый, ловкий зверек с черной мордочкой и грацией шаловливого котенка. Он воспринимался как само воплощение ловкости, бистроты, лукавства и сообразительности. Лишить его маски и атрибутов народного персонажа было бы равносильно тому, как если бы у нашего русского Петрушки срезали острый нос и запретили ему говорить пискливым голосом. Петрушка, возможно, стал бы от этого более «правдоподобным», но характер и образ действий этого персонажа кукольного театра сразу же потеряли бы свою логику и реальное значение.

Но, сопоставляя Арлекина с Петрушкой, мы только указываем на правомерность условных образов народного театра, на своеобразие их реализма. Великолепие работы Марчелло Моретти вовсе не в том, что актер на современной сцене воссоздал схематический примитив старых народных зрелищ. Речь ведь идет не о реставрации форм комедии дель арте, а об их современном существовании и наполнении.

То, что мы определили как само воплощение ловкости, жизнерадостности, было не абстрактным и стилизованным воссозданием этих стихий, а вполне конкретным и поэтому удивительно обаятельным выражением реальных человеческих чувств.

Передавая через веселую маску Арлекина эмоциональное *molto vivace*¹, актер Моретти создавал образ ловкого и нескладного, хитрого и простодушного, голодного и неунывающего крестьянского паренька, *маска* которого делала *реальным* предельный накал его энер-

¹ *Molto vivace* (ит.) — очень живо.

...и жизнерадостности, а живость, искренность, остроумие придавали маске необычайное человеческое обаяние. Арлекин — Моретти действительно становился слугою двух господ, он пленял их обоих, главным образом потому, что излучал ту энергию жизнерадостности, которой так не хватало этим удрученным любовникам и которая была им так нужна.

Арлекин сразу покорял не только Беатриче и Флориндо, не только всех своих партнеров (и особенно Смеральдину), но и весь зрительный зал: ведь веселье нужно всем и каждому.

Итак, мы сказали, что Арлекин — Моретти выскочил на сцену, магнетические искры почти зримо перебежали от него к партнерам. Вмиг зарделась и вспыхнула Смеральдина — Нарчиза Бонати. Смеральдина — круглолицая дородная крестьянка, что называется, кровь с молоком, и она же — театральная разбитная и веселая площадная комедиантка. Раззадоренная страстными взглядами «чернявенького» (так она сама обозвала Арлекина), Смеральдина зажила в таких бурных ритмах, что на каждую реплику ей необходим был прыжок и книксен, и на каждый *à parte* — ослепительная, белозубая улыбка.

...При появлении Арлекина пришел в бурное движение и заика Бригелла. При всей обнаженной буффонности игра Джанфранко Маури содержала в себе психологический момент. Актер сумел пронести через свою клоунату тему наивного доброжелательства к любовной паре и выразить неподдельную радость по поводу победы верных сердец.

Такое же сочетание буффонного и психологического было и в игре Панталоне и Доктора, которые при появлении Арлекина тоже зажили в более стремительном ритме.

На спектакле создавалось впечатление, что не персонажи комедии воссоздают старинную артистическую манеру игры, а сама эта старинная игра как бы на наших глазах создает (как и 400 лет тому назад) эти маски.

Иллюзия импровизационное™ создавалась еще и в результате прямых контактов актеров со зрительным залом. Несмотря на то что публика не знала итальянского языка, актеры держали себя с такой непринужденностью, будто они были не в московском, а в миланском театре. И надо сказать, что право на эту непринужденность они завоевали сразу же, ибо в зале воцарилась атмосфера искреннего веселья и дружелюбия, из которой участники «Слуги двух господ» и черпали непрерывно свою комедийную энергию, свой знаменитый «дух веселья». Эта теплая солнечная атмосфера зрительного зала — первейшее условие импровизации.

Обратимся к спектаклю. Арлекин нанят сразу двумя хозяевами, он им симпатичен так же беспричинно, как и нам. Веселый, обаятельный парень, но его надо кормить, о чем хозяева не думают, ибо оба поглощены любовной печалью, а это чувство, как известно, отбивает аппетит. Арлекин напоминает о еде, но столь деликатно, что хозяева не замечают его просьб. Надо переходить на собственный прокорм. К Арлекину пристаёт муха, он наблюдает за полетом назойливого насекомого (имитируя, конечно, и полет и жужжание мухи), отгоняет

ее руками, шапкой, брыкается, но муха снова подлетает к нему, и снова Арлекин крутит головой, следя за ее полетом. Наконец она села на землю, парень ложится на живот, ползет к мухе. В зале смех. Арлекин бросает публике сердитую реплику и ползет дальше, рукой как бы сдерживая веселый шум. (Так делал Марчелло Моретти на первом виденном мною спектакле, а на втором — громкого смеха не было, не было и предостерегающей реплики и жеста.) Арлекин добрался до мухи. Поймал ее. Полюбовался и проглотил. Все же пища. Но рот еще не успел блаженно растянуться в улыбку, как физиономия застыла: «Муха летает по кругу»,— испуганно и доверчиво говорит он залу и делает рукой круги, показывая движения мухи по пищеводу. В зале взрыв хохота. И тут же как утешение публике и себе: «Ничего, она доберется до желудка и слохнет». Останавливается и садится,— публика тоже замирает. Нет, кажется, муха больше не летает, все стихло. Арлекин снова весел и куда-то убегает.

Импровизация только на мгновение входила в лацци с мухой, но номер воспринимался как симпровизированный полностью.

Такое же ощущение рождалось и от других лацци, большинство из которых даже не было предусмотрено драматургом.

Арлекин, проветривая сундуки двух своих хозяев, путал их вещи и лихорадочно рассовывал по местам, уже не зная, куда что положить. Эта сцена в комедии Гольдони существовала. Но вот Арлекин — Моретти хватал ярко-красный камзол и метался с ним по сцене от сундука к сундуку. Чей же это камзол, куда его класть? Доведенный до отчаяния (голоса хозяев уже раздавались за сценой), сообразительный слуга... разрывал кафтан на две части и бросал одну половину в один, а другую в другой сундук. Финал этой сцены был привнесен в комедию режиссером,— у Гольдони слуга, конечно, не пошел бы на такое безрассудство, не стал бы портить вещь. Ну а Арлекин в маске это сделал совершенно свободно. Ведь задача, в какой из сундуков бросить кафтан, действительно была разрешена.

Но буффонады миланского театра создаются не только с целью посмешить зал; современный реализм сказывается и на этом наиболее традиционном, таком отдаленном от современного театра типе сценического творчества. Дело в том, что здесь лацци, при всей их условности, тоже помогают выявлению характера. Арлекин разрывает кафтан не для того, чтобы насмешить публику нелепостью своего поступка, а потому, что в панике не нашел иного выхода, как разделить неизвестно чей кафтан поровну. «Понять» такой поступок при всей его вздорности можно; можно, значит, и ощутить внутренний мир маски — смятенность, испуг и другие переживания, которыми был охвачен слуга двух господ до того, как у него родилась счастливая догадка.

Еще очевидней живая и обаятельная натура Арлекина выявляется в знаменитом лацци с распечатанным письмом. Добрый мальчик в любовном трансе, да и подружка взяла в руки листок больше для виду: она тоже, слава богу, неграмотна. Арлекин, повозившись с письмом, должен снова положить его в конверт и запечатать. Но чем? Хлебным мякишем, И вот голодный парень достает из кармана

хлеб, отламывает маленький кусочек и начинает пережевывать. Все готово — и вдруг оказывается, что хлеб он уже проглотил. Это пропелывается несколько раз подряд и с одинаковым неуспехом. Арлекин в отчаянии — живот сам заглатывает пищу. Наконец, сияющая улыбка — нашел! Кусок хлеба привязан на веревку; наш герой снова жует, снова глотает, но веревка сделала свое дело. И вот печатка готова, письмо заклеено. А все ловкость и ум Арлекина!

Наступает коронный номер. Оркестр (хоть и малочисленный) гремит медью и барабанами. Арлекин должен одновременно подать обед сразу двум хозяевам. Марчелло Моретти (как, наверно, и самого создателя этого знаменитого номера — Антонио Сакки) трудность задачи только воодушевляет. Вот уж когда Арлекин покажет господам, что он мастер своего дела! Вот уж когда он сам наестся! В таком состоянии духа слуга двух господ выскакивает на сцену с супником в руке и... шлепается. Но супник чудом остается цел. Арлекин лежит на полу, рука его вытянута кверху — на ладони сосуд, стоящий на маленьком подносике. Начинается сложнейший акробатический номер. Кажется, для того чтобы подняться на ноги, не уронив супника, Арлекину надо чуть ли не перевернуться через самого себя. Музыка обрывается — как в цирке в опаснейший момент «смертельного номера». Из-за кулис выбегает Панталоне (как в цирке тренер), чтобы следить за ходом трюка. Акробат (иным словом не назвать сейчас Марчелло Моретти), опираясь всем туловищем на затылок, проделывает какую-то сложнейшую фигуру и наконец, не уронив с нодноса супника, поднимается во весь рост. Успех еще больше подзадоривает Моретти (теперь его уже нужно назвать жонглером); слуги тащат со всех сторон все новые и новые блюда, Арлекин перехватывает тарелки и бутылки у левых помощников и передает правым, а справа перебрасывает посуду налево. Музыка играет что-то очень веселое, ритм нарастает, тарелки, бутылки, вазочки, блюда летают по воздуху, почти не касаясь рук Арлекина, мелькают вещи, мелькают ладони, мелькает он сам, носясь из конца в конец сцены, а черная маска лоснится в сияющей белозубой улыбке. Публика снова бьет в ладоши, а хитрый, ловкий, умный парень даже не раскланивается — он занят делом поважней: надо разложить котлеты двум хозяевам; положил по три, одна осталась. Куда ее? Конечно же, в рот!

Заморив червячка, он работает еще веселее, и вдруг — загвоздка. Арлекину в руки передают какую-то диковинку (это желе). Он отроду не видывал ничего подобного. Марчелло Моретти стоит, замерев на месте, и во все глаза глядит на тарелку: желе подпрыгивает. Что за странное кушанье? Живое оно, что ли? При этой мысли Арлекина охватывает страх; он ставит тарелку на пол, ложится на Живот и снова таращит на нее глаза, — студенистая масса дрожит. Громкие голоса хозяев раздаются из-за кулис — кушанье надо подавать. Арлекин хватается тарелку, руки от страха дрожат, желе Дрожит сильнее. Теперь Арлекин трясется уже весь, с головы до ног, глаза впилась в тарелку, где проклятое кушанье прыгает, как какая-то жаба. В ужасе он снова опускает блюдо на пол, и оно Уползает — на веревке, конечно, но Арлекину это невдомек, оп

уверен, что это что-то живое и сверхъестественное, и как заколдованный, на четвереньках, уползает за этим диковинным кушаньем.

Снова гром аплодисментов, аттракцион закончен. Кто-то из слуг передвигает занавес, и действие идет дальше.

Одно лацци у Арлекина сменялось другим, и каждый трюк обуславливался обстоятельствами действия и характера. И постепенно через поток ритмов, то бешеных и решительных, то замедленных и почти сентиментальных, через всю эту виртуозную сценическую игру все явственнее проглядывали человеческие черты маски. Перед нами был не абстрактный носитель комического, а *человек*, вызывавший у нас определенные чувства, обладавший вполне конкретными индивидуальными чертами.

Арлекин — Марчелло Моретти был добрым, шустрым малым; он любил соврать, что называется, по вдохновению и даже не скрывал этого; он явно симпатизировал своим хозяевам (хоть и путал все их дела); колотушки Арлекин сносил потому, что сам понимал их заслуженность, и к тому же чувствовал, что бьют его любя. Своими стараниями он лишь мешал, но невольно: не так-то легко услужить сразу двум хозяевам. Но ведь каждому из них он желает добра. Как и всем другим людям — добра и веселости. Потому что веселый нрав — источник всего хорошего. А Арлекин — Моретти — сам «веселая душа», и в обычном, и в театральном смысле этого слова.

Если сделать из сказанного вывод, то будет ясно, что буффонады и маска не только не помешали психологической обрисовке Труффальдино, но даже укрепили логику его действий, сделали ярче живые черты образа.

Взаимопроникновение буффонного и психологического было свойством всех масок, и самым неожиданным образом объединяло комическую стихию спектакля с его романтической струей. Слияние это оказывается тем органичнее, что и романтические партии исполняются с завидной бодростью и энергией, ибо идет борьба за любовь, борьба настойчивая, смелая, страстная.

Вот перед нами героиня спектакля Беатриче, действующая весь спектакль в мужском одеянии; актриса Рельда Ридони полна кипучей энергии и юношеского пыла: когда этот «молодой человек» одним ударом вышибает шпагу у нерасторопного Сильвио, то определить, кто из этих дуэлянтов «баба», не так уж трудно — конечно, это Сильвио. Но актриса никак не огрубляет рисунка роли; она достигает эффекта, показывая целостность натуры Беатриче, ее увлеченность борьбой за любовь, энергией, которая во всем: в монологах, в репликах, в движениях, жестах. Актриса передает накал страсти, свойственный паре старинных «благородных влюбленных», избегая при этом той чисто внешней патетики, которая кажется нам смешной даже при чтении сохранившихся текстов любовных тирад: «И ты, Купидон! — И ты, Амур!»

Вместе с пылом Беатриче — Ридони сохраняет традиционную грацию *partie grave*. Ведь маски влюбленных складывались не без влияния модной в XVI веке пасторали. Только грация эта стала теперь простой, естественной и, не побоимся даже сказать, спортивной. Ко-

гда Беатриче переодевается в женское платье, ее спортивная грация обращается в чарующую женственность.

Пыл любви переполняет и душу Флориндо. Варнер Бентивенья — носитель традиций *primo amoroso*: он жизнерадостен, решителен и в чем-то даже деспотичен. Сел, например, на подвернувшегося Арлекина и переживает свои любовные невзгоды, не замечая страданий слуги. Он и горд: произнес пылкий монолог, принял как должное аплодисменты и с самодовольной осанкой удалился. Налет иронии, лежащий на образе Флориндо, придает актерской работе и нужную историческую окраску (эти роли игрались не без легкого элемента пародирования), и современный колорит.

Легкую усмешку вызывают и переживания Беатриче, хоть трепещут голос и рука девушки, когда она в отчаянии поднимает над собою кинжал; но в такой же мизансцене оказывается и Флориндо. Пара движется спинами друг к другу и, конечно, сталкивается, и, конечно, влюбленные узнают друг друга, и... дальнейшее известно.

Столкновение спинами — трюк чисто буффонный, но в описанной романтической сцене без него все было бы как-то пресно.

Еще острее ироническая усмешка ощутима в трактовке образов второй лирической пары — робкой и скромной, которая выступает в традиционном контрасте с динамическими любовниками. Это Клариче — Джулия Лаццарини и Сильвио — Джанкарло Деттори.

Клариче начинает представление. Она стоит в платье маркизы, застыв, точно фигурка на фарфоровых часах XVIII века. А затем говорит и жестикулирует, как это делала бы ожившая кукла. Клариче не желает выходить замуж за нелюбимого, она плечет по-детски громко и без слез. Но жалобы только злят отца, — Панталоне топает ногой. Клариче как будто успокоилась. Но через секунду у нее закатываются глазки, взлетают в воздух руки, и кукла, не сгибаясь, падает в обморок. Ей вовремя подставляют стул, Клариче плавно на него опускается. Она сидит, скрестив по-балетному ноги и закрыв лицо ладонями. Но вот ей дают понюхать какой-то флакон, она приходит в себя, прыгивает на пол, кресло уносят. Драма кончилась, и веселую игру можно вести дальше. С игрушечной старательностью Клариче переживает и свои радости.

Кукольная изнеженность свойственна и ее возлюбленному — Сильвио. Он настолько робок и неловок, что во время поединка роняет шпагу, пытается всунуть ее в ножны рукояткой и тут же режет себе палец. Он кажется передетой девочкой и поэтому одновременно и трогателен, и нелеп.

По закону комедии дель арте к концу действия накал веселья должен нарастать сильнее, должно слепить и внешнее великолепие зрелища. Так и произошло: *amorosi* явились на сцену, разряженные в серебряные кафтаны и атласные платья с перьями, и им под стать, в шелковой юбке и со страусовым пером на голове, выскочил Арлекин. За ним ведь шла погоня: двое хозяев, став женихом и невестой, открыли тайну его совместительства, и потому надо было скрываться. Спасая шкуру, наш Арлекин наткнулся на предмет своей страсти

и, сбросив маскарадное одеяние, предстал перед ней в своей обычной красе. Мгновенно вспыхнула любовная кадрили: бойкие ноги Арлекина и Смеральдины соприкоснулись носками, миг — и пошел пляс; но хозяева настигли беднягу, он метнулся вправо, влево — везде народ, и тогда он бросился на авансцену, к нам...

Но на сцене воцарилось согласие. Оркестр — гитары, трубы и барабан — играл что-то маршеобразное, маски и любовники совершили последнее движение и замерли в пантомиме... и Марчелло Моретти снял свою большую клеенчатую маску XVI века. На нас теперь глядел, чуть шуря усталые глаза, молодой человек с бледным и тонким лицом современного интеллигента.

Перед нами промчался спектакль — комедия XVIII века, решенная в формах театра XVI века. Произошло чудо — современные итальянские актеры погрузились в детство своего искусства и не только остались самими собой, но раскрыли в себе новые творческие силы. Мы назвали это самочувствие старинным словом «*l'anima allegra*».

Современное ощущение духа и ритма действия, жизненной правды и театральной воодушевленности приводило исполнителей к такому самочувствию, когда собранность и свобода актера были в единстве. В этом чувстве полной освобожденности творчества, в его динамике и полете, в изумительной точности мастерства была первая особенность современного восприятия традиций комедии дель арте.

Второй особенностью, идущей от народного театра и чрезвычайно близкой новому искусству, было абсолютное чувство зрительного зала. Только при соприкосновении с публикой, с народной толпой начинал действовать механизм импровизационной комедии. Так происходило и в новой постановке «Слуги двух господ». Чем оживленней и сильнее бился пульс действия, тем легче устанавливались контакты между сценой и залом; со сцены непрерывно шли токи в зал и могучей теплой волной возвращались обратно — от зрителей на сцену к актерам.

Эта совокупность сценической свободы и теснейшего контакта рождала эмоциональное состояние, в создании которого участвовали не только артисты, но и публика. Потому что по-настоящему увлекали не сюжетные обстоятельства, не монологи, остроты и трюки — увлекала вся театральная атмосфера.

Потребность в этой атмосфере театр уловил в самой общественной жизни. В декларации, предпосланной «Слуге двух господ», сказано: «Наш Арлекин явился в Европе к концу кровавой войны, наложившей печать отчаяния и безнадежности на многие души, и он сохранил бесчисленные вековые ценности поэзии и тем самым стал провозвестником доверия к людям, заставив их искренне смеяться и отдаваться чистой театральной радости».

В этом живом ощущении «духа времени» — третья и важнейшая особенность спектакля, на примере которого мы хотели установить связь между комедией дель арте и современностью, сказать, что из источника итальянского народного театра и по сей день текут живительные и чистые воды.

ТЕАТР
ИСПАНСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ



СПЕКТАКЛЬ, РАЗЫГРАННЫЙ В ВООБРАЖЕНИИ АВТОРА

Лопе де Вега

«Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»)¹. 1612

ЛОА — так назывался пролог к испанскому спектаклю эпохи Возрождения. В переводе *loa* — хвала.

Директор труппы (или ее главный актер) поднимался на подмости и в изысканных выражениях воздавал хвалу дамам, сидящим в ложах, или городским властям, разместившимся в первых рядах скамей. Он расхваливал сюжет пьесы и ее автора и к концу слал добрые слова и просьбу о снисхождении всему многолюдью зрителей, заполнявших патио¹ и галереи театра.

Но напомним: раньше чем произнести речь, нужно было установить тишину. Для этого перед самым началом представления на авансцену выходил певец в сопровождении партнерши и, взяв на гитаре звучный аккорд, начинал вместе с нею петь. Тишина водворялась тут же — ведь испанский романс, мелодичный и страстный, способен загипнотизировать любую толпу.

И тут-то произносилось хвалебное слово.

Но жадная до зрелищ и ярких впечатлений испанская аудитория недолго терпела прологи в форме лоа. По мере того как развивался театр, менялся и характер зачина театрального представления. Лоа приобрел самые различные формы и стиль — лирический, героический, комический. Были лоа, которые служили интермедией к патриотическим спектаклям, а были и такие, в которых звучала нескрываемая насмешка над романтическим сюжетом пьесы; встречались лоа, восхваляющие труппу, но бывало и так, что во вступительном слове звучала явная пародия на исполнителей спектакля.

Надо было любым способом завоевать симпатию публики, и лоа мало-помалу стали принимать форму фарса; одни из них сопровождались танцами и пением, другие — грубоватыми остротами, но все это с чисто национальной живостью и грацией.

Испанский спектакль XVI—XVII веков был чрезвычайно самобытным зрелищем. Придя в театр, зритель попадал в стремительный вихрь событий: романтические коллизии, трагические конфликты, бесшабашные пляски, непристойные шутки, патетические признания, внезапные дуэли, переодевания, обманы, узнавания, звуки кастаньет и гитары, хлопанье палок и пощечин, возгласы молитв и взрывы

¹ *Patio* — обширное пространство перед сценой.

хохота — все это с молниеносной быстротой мелькало перед восторженными зрителями в течение двух-трех часов. Сейчас же после лоа шла первая хорнада¹ комедии, мгновенно возникала завязка, вспыхивали сердца влюбленных, рождался острейший конфликт; но не успевали еще актеры произнести свои пылкие стихи, как на сцену вываливались комические персонажи и исполнялась веселая интермедия, а в иных случаях выскакивал шут, «грасиозо», и позволял себе такие шутки: и жесты, что *patio* закатывался хохотом, а дамы еще глубже прятались за решетки своих лож. Затем следовала вторая хорнада: теперь взаимоотношения героев уже совершенно спутались; любопытство зрителей возбуждено до крайности, никто не может предугадать развязки, — но думать об этом некогда, потому что уже кончилась и вторая хорнада, и на сцену с топотом, песнями, визгом, под шум кастаньет и звуки нестройного оркестра выбегают танцующие пары. Начинается *баиле* — интермедия с плясками и веселыми куплетами. Но вот кончается и баиле, выступают снова актеры и в стремительном темпе приводят действие к концу. Все узлы распутаны, три пары бросаются друг к другу в объятия, день свадьбы назначен, можно петь и плясать. И комедия незаметно превращается в *мохигангу* — всеобщий танец с масками, куплетами и шутками. Зрители подхватывают песню, кричат *Victor! Victor!* и неистово аплодируют.

На сцене мадридских театров, конечно, шли не только веселые комедии о любви. Не меньшей, а может, и большей популярностью пользовались пьесы героического репертуара. Великий автор «Дон-Кихота», вспоминая об успехе своих героических драм «Алжирские нравы» и «Нумансия», в которых прославлялись свобода и мужество народа, писал, что эти спектакли проходили «при восторженных и дружных рукоплесканиях зрителей».

Испанский театр был неотделим от жизни народа, от его истории, быта и поэзии.

Отстояв свою национальную независимость в многовековой борьбе с завоевателями-маврами, испанцы в битвах Реконкисты² сформировались как народ. Реконкиста, в сущности, породила Испанию, ее единство, ее народные обычаи и законы, ее независимые королевства и коммуны, ее воинственных, надменных грандов и полных достоинства свободолюбивых крестьян, закалила в боях испанский характер — отважный и горделивый.

На этой основе и было создано искусство «золотого века», с его горячей верой в нравственные силы человека, преклонением перед авторитетом короля, страстной критикой тирании, беззакония, аристократического высокомерия и эгоизма. Дворянин и крестьянин одинаково чтили законы чести и видели в них норму жизненного поведения человека.

Но по мере того как история двигалась от героических времен Реконкисты к эпохе полного торжества дворянской диктатуры, к эпо-

¹ *Хорнада* (в переводе: *день*) — обозначение акта в испанской комедии.

² *Реконкиста* — освободительная борьба испанцев против завоевателей-Мавров продолжавшаяся с VIII по конец XV века.

хе абсолютизма Карла V и Филиппа II, идея чести приобрела ярко выраженный демократический смысл и противопоставила себя чести дворян. Она стала мерилom общественного поведения, стимулом борьбы с произволом тирании и выражением личной нравственной доблести.

Такое представление о чести было свойственно всей испанской драматургии — от ранних представителей до ее главы, Лопе де Вега. В многочисленных произведениях этого автора драматический конфликт определялся острейшим столкновением феодального насилия, сословных предрассудков с личными правами граждан, будь то идалго или крестьянин. Можно даже с определенностью сказать, что именно у крестьянских героев Лопе существовало самое высокое представление о чести.

Борьба за честь как за свободу и достоинство человека составляет главное содержание великой героической драмы Лопе де Вега «Овечий источник».

«Овечий источник» — ярчайший пример тематической зависимости драмы от реальной действительности¹ и ее кровной связи с народной поэзией. И такова особенность всей испанской драмы эпохи Возрождения, от Энсины, Наарро и Лопе де Руэда до Тирсо де Молипа и Кальдерона.

На этом мы завершаем свое лоа — хвалу испанскому театру, но не можем, как в предшествующих случаях, пригласить читателей в зрительный зал, — потому что спектакля, воистину достойного великой драмы Лопе, увидеть нам не довелось.

И все же премьера «Овечьего источника» состоится — мы разыграем его в собственном воображении.

Каким же образом мы это сделаем?

Вдумчиво и с любовью читая пьесу; вспоминая живые впечатления от недавно увиденной Испании; воспроизводя те образы и сцены, которые сохранились в описаниях прославленных постановок этой пьесы; помня композицию старинного испанского спектакля, — так мы разыграем «Овечий источник». И начнем свой спектакль тоже с лоа.

Итак — Хвала «Овечьему источнику».

Много великих драм есть в мировой драматургии, но среди них нет драмы, равной «Фуэнте Овехуна» по силе прославления восставшего и победившего народа. Нет драмы с такой целостной обрисовкой крестьянских характеров, с таким ощущением пафоса народного единства, с такой остротой и динамикой социального конфликта. «Фуэнте Овехуна» — драма, полная внутреннего огня, который разгорается жарким пламенем, когда время поднимается на гребни своих революционных волн, когда в воздухе — гроза.

Сохранилась добрая память о трех легендарных постановках этой пьесы. В анналы истории мирового театра даты этих премьер вписаны золотыми буквами.

¹ В основу сюжета пьесы нолжепо историческое восстание крестьян Овечьего источника (1476 г.), воспетое в народных романсах.

7 марта 1876 года. Спектакль в Малом театре с участием М. Н. Ермоловой, после которого московские студенты, уходя, распевали па улице революционную песню «Есть на Волге утес...».

1 мая 1919 года. Спектакль в Киеве в постановке К. Марджанова, к концу которого вспыхивало пение «Интернационала».

28 июня 1933 года. Спектакль в Валенсии в постановке Гарсиа Лорки, во время которого зрители вместе с актерами пели народную песню «В долине Фузнте Овехуна...».

Все, что мы знаем об этих замечательных постановках, будет рассказано по ходу нашего повествования. А сейчас раскроем том собрания сочинений Лопе де Вега Карпью и погрузимся в чтение его знаменитой пьесы.

Так завершается лоа нашего спектакля и начинается его первая хорнада.

Командор ордена Калатравы — высокий, сильный и совсем еще молодой человек — вместе со своими двумя оруженосцами, Флоресом и Ортунью, дожидается выхода магистра своего ордена. Три фигуры воинов в железных латах выхвачены лучом прожектора. (В нашем спектакле будут заняты только высокие и худые артисты; толстяки тут могут понадобиться лишь на комедийные роли. Вспомним полотпа Сурбарана или Эль Греко, на которых рыцари и святые написаны не просто стройными, а вытягивающимися кверху, точно какие-то фантастические растения.)

Иступленный, неистовый, злой и жестокий — таков владыка Фузнте Овехуна, командор Фернан Гомес де Гусман. Он — глава рыцарского воинства ордена Калатравы и полон ощущения собственной силы...

Командор нетерпеливо переминается с ноги на ногу. Его заставляют ждать, может быть, впервые в жизни. Я представляю эту картину на первом плане слева — на фоне потемневшего старинного гобелена. Гобелен должен быть выткан портретами предков. Это — мощь феодальных династий, сила, которая столетиями считала себя оплотом нации, билась с маврами, а ныне вернула себе былое величие. В пашей обрисовке образа Фернана Гомеса не будет никакой иронической краски. Это великолепный красавец, человек, проживший жизнь в битвах, и потоки пролитой крови мавров и иноверцев лишь возвышали его рыцарское достоинство и христианские добродетели.

Командору нужно безотлагательно увидеть магистра Хирона.

Магистр унаследовал эту высокую должность от отца в восьмилетнем возрасте. Сейчас ему шестнадцать. Сценически очень выразительно сопоставление плечистого, высокого рыцаря с изнеженным и хрупким юношей-аристократом. Хирон лишь по мальчишеской беспечности мог заставить грозного Командора ждать себя... Его слова о том, что он видит в Доне Гусмане «отца родного», мгновенно снимают конфликт.

Нужно срочно готовить войско и двинуть его на Сьюдад Реал, необходимо сокрушить сопротивление города, сохраняющего верность

королям. Затеяна большая игра: рыцарский орден поднял восстание против молодых монархов — Фернандо и Исабелы.

Так спектакль начинается — с объявления войны. На этот раз мечи будут обогрены не кровью иноземных притеснителей, а братской кровью испанцев, вольных сынов Сьюдад Реала, одного из цветущих городов, расположенных невдалеке от селения Фуэнте Овехуна...

После первого эпизода, который проходит в полумгле, сцену заливает ослепительный солнечный свет,— открывается широкий простор Андалузии.

Таким я увидел недавно этот пленительный край. Во всю ширь раскинулась, без конца и края, золотисто-зеленая долина Андалузии — как наша донская степь. Но по желтому фону зреющей пшеницы разбросаны не тополя, а кипарисы и маслины. И небо несколько иного оттенка — вернее, без всяких оттенков — светло-голубое, и только. И над ним солнце, без облачка, без дымки.

Машина мчит мимо андалузских селений. На ярком солнце белке ленты домов кажутся отделенными друг от друга только крупно написанными порядковыми номерами — настолько слитно тут строится квартал. По всей вероятности такая планировка создавалась еще в те времена, когда каждое селение было не суммой частных домов, а слитным единством зданий, сцементированных в виде своеобразной крепостной стены, которая ошетикивалась при каждом нападении врагов... Вот по пустым улицам проплывает силуэт черной старухи или монаха; большей же частью можно видеть неподвижные фигуры женщин, мирно сидящих на пороге своих домов, в тени. Однако это впечатление покоя, тишины и неги весьма обманчиво.

Недавно провинция Хоан была взбуждена демонстрацией, состоящей из одних женщин. Тысячи Лауренсий селения Мартос подняли свой голос против голода и нищеты. Ведь большая и лучшая часть земель Андалузии принадлежит нескольким богатейшим семействам латифундистов...

И кто знает, может быть, такие же порядки царят в селении Фуэнте Овехуна, до которого мы не доехали.

Хотя земли нынешнего селения Овечий источник увидеть мне не довелось, но воображение живет красками Андалузии,— и на залитой солнцем сцене видится песчаник, известковые камни, серо-зеленая листва масличных кустарников, темная зелень кипарисов, белые стены и кровли домов и густое синее небо.

Вот так хочется решить живописный образ деревни Фуэнте Овехуна — предельно конкретно и необычайно «пространственно», чтобы были видны и просторы пшеничных полей, и далекие селения, и рыцарский замок, и чуть ли не вся Испания¹.

¹ Это наше видение спектакля совпадает с тем, что было осуществлено в киевской постановке 1919 года художником И. Рабиновичем. Восстанавливая по макетам и зарисовкам художника зрительный облик спектакля, критик Г. Кржицкий пишет:

«Он был построен на ярком контрасте: залитая солнцем площадь в мететке Фуэнте Овехуна, занимавшая почти всю сцену и обрамленная конусообразными башнями, и как бы отгороженная, небольшая боковая (справа от зрителей) площадка, закрывавшаяся особым геральдическим занавесом. На

...Итак, озарился большой план сцены, панорама Овечьего источ*ника, а Командор еще на секунду задержался на фоне бокового гобелена — он говорит Магистру о своей деревне;

Там,
По нашим смутным временам,
Я предпочел обосноваться,

И пусть первая реплика Лауренсии:

Ах, если б он и в самом деле
Убрался прочь из этих мест! —

будет ударной, как стрела, спущенная с тетивы на врага.

На сцене существуют сразу два места действия, и хоть Командор и Лауренсия друг друга не видят, но электрическая искра между двумя главными антагонистами пьесы пробежала. Конфликт сразу вспыхнул, дерзкая реплика Лауренсии как бы «согнала» Дона Гомеса со сцены.

Начинается сельский эпизод — и царит в нем Лауренсия.

О какой героине мы мечтаем?

Сыграть роль в традиционном романтическом ключе, зная наперед, что героине придется произнести знаменитый монолог и совершать по преимуществу подвиги — дело сравнительно простое, и такой подход к роли для молодой актрисы опасен. Парадоксально, но роль Лауренсии у нас будет начата как комедийная.

Мне видится Лауренсия девчонкой с распущенными и плохо убранными волосами; она хоть и дочь алькальда, но мало чем отличается от своих подруг. Бегает в короткой юбке, веселая, бойкая и загорелая. Она целыми днями лазит босая по горам, прыгает как коза через скалы, плещется в реке. Она совсем подросток, который не помышляет еще ни о какой любви, и поэтому вовсе не боится Командора. А вот ее подруга Паскуала — постарше и побаивается Дона Гомеса.

Поначалу в характере Лауренсии ничего не должно предвещать героиню, кроме ее необычайного «азарта жить». Пока что она вся в этом упоении жизнью. Выражено это в ее задорном монологе о «ломтиках сала», о «мясе с капустой», о «салате на постном масле с перцем». Лауренсия — натура вполне земная. Солнце в зените, и ей, естественно, хочется есть, вот она и рисует себе обильный завтрак. И сами собой рождаются сочные фламандские тона ее словесного натюрморта. И этих ярких, чувственных красок исполнительнице роли бояться не надо.

На сцену вваливаются крестьянские парни — Фрондосо, Барильдо, Менго. Это землепашцы и пастухи, народ умный, веселый, неза-

исц разыгрывались сцены в королевском дворце и у Командора. Если площадь заливали потоки ослепительно яркого солнечного света, то на маленькой сцене царил сумрак и все окрашивалось в мрачные тона.

Такое техническое решение декорационного оформления давало возможность быстрой смены мест действия и непрерывности течения спектакля, который делился на две части и шел не более двух с половиной часов»,

виспмый. Ведь известны слова Ф. Энгельса о том, что в Кастилии крестьяне никогда не были крепостными.

Первым начинает потеху Фрондосо. Явно желая козырнуть перед Лауренсией, он читает большой шуточный монолог и бойко сыплет скороговорками. Старинный театр любит эти демонстрации ловкости во всем — и в трюках, и в жестах, и в языковой эквилибристике. Так обычно потешали народ гистрионы. Вот и Фрондосо — он сейчас рассуждает и балагурит. До чего лозок!

А Лауренсия все же ловчее. Посмеялась его скороговоркам и сама на игру ответила игрой. И так у нее это лихо получилось, что парни тут же сложили оружие.

Менго

Ты — дьявол. Даже слушать жутко.

Барильдо

Она у нас шутник, пострел!

Менго

Священник соли не жалел,
Когда крестил тебя, малютка.

Словесное состязание идет под пляску и музыку. Текст комических монологов надо читать так, чтоб они воспринимались как импровизации. И главное, тут, в стремительном ритме словесного поединка — в игре словами, шутками, остротами, — создается атмосфера молодой, беззаботной жизни. Вспомним, как тема молодости началась в «Молодой гвардии» Н. Охлопкова: в предгрозовой час войны — светлым, радостным мажором. «Овечий источник», по существу, пьеса о народной гражданской войне, войне за свободу; и здесь молодежь полна жизненных сил и веселья, она не знает кабалы, потому что родилась свободной и упивается этой свободой.

Так Лопе де Вега экспозирует главную тему пьесы.

Но, оказывается, Лауренсия не только самая языкастая из деревенских девчонок — она тут слывет и самой большой умницей. Парни затеяли спор о любви: существует ли любовь или это одно только себялюбие. И вот, чтобы разрешить спор, спрашивают Лауренсию. Ответы ее точны и умны.

Но хитрецу Менго абстрактных суждений мало. И он ставит вопрос напрямик: «А ты? Ты любишь?». «Честь мою», — отвечает Лауренсия.

В этом ответе важен не столько его прямой смысл (кто не любит своей чести!), сколько поддразнивание Фрондосо, который рассчитывал хотя бы на мимолетную улыбку Лауренсии.

Итак, трагическое впереди, пока же на сцене царит только веселье; пусть деревенские ребята гоняются за своими подружками, затевают с ними игры, и пусть закружится молодежь в общем хороде и начнется любимая фламенго, когда под мерные удары креп-

щих ладоней польется песнь, прерываемая громкими выкриками, и •лары закружатся в танце.

Такого рода вольные вставки — в духе испанского старинного спектакля; иначе Гарсиа Лорка не заполнил бы свою постановку множеством веселых и буйных танцев и песен. Пусть же и в нашел спектакле крестьянская жизнь Фуэнте Овехупа закипит в буйном веселье.

И тогда в деревню ворвется оруженосец Командора Флоренс. Он — как большая легавая, засланная охотником разноухать добычу. Это высокий, жилистый, чем-то похожий на Командора человек. Он явился прямо с боя и хвастает победой над Сьюдад Реалом; говорит о своем господине, который, как легендарный герой, «сокрушил город и пролил море крови».

Сохранилось описание этой сцены из спектакля К. Марджанова. Крестьяне слушают рассказ Флоренса и инстинктивно берут друг друга за руки, а затем спирально обвивают командорского солдата. Этот Флоренс со своим бахвальством им не страшен; взяв его в круг, они потешаются над ним.

Но вот раздаются звуки труб и барабанов и на поляну выходит — как бог войны — Командор. Надо полагать, он в том же одеянии, что и на поле боя:

Сверкают латы и оплечья,
А плащ с оранжевой каймой
Заткали золото и жемчуг.

Командор окружен оруженосцами и солдатами. Все опи в латах, с алыми крестами на груди, с обнаженными мечами и пиками. Хор зычными голосами поет славу Командору:

Он сражает мавров,
Словно лес дубовый,
Он в Сьюдад Реале
Пролил много крови...

На сцене собралась вся деревня. Впереди — сельский алькальд Эстебан, отец Лауренсии. Его приветственная речь с виду почтительна и степенна, по это — если не заметить в ней глубоко скрытой иронии.

Крестьяне по обычаю принесли своему феодалу дары — ящики гусей. И Эстебан говорит:

Вот гуси, целый полк; и каждый взвод
Высовывает шеи из палаток,
Чтоб воспевать ваш доблестный поход.

Гусиное гоготание как форма приветствия! Командор явно должен морщиться.

А дальше еще похлестче шуточка.

Крестьяне выносят свиные туши, И, комментируя этот дар победителю, алькальд заявляет:

А вот свиных соленых туш десяток,
С их потрохами; дух от этих шкур
Приятней, чем от амбровых перчаток.

Желая подчеркнуть внутренний насмешливый смысл этой сцены, К. Марджанов развешивал всю эту снедь на длинной бечеве, дергая которую по кругу, крестьяне передвигали свои дары к сидящему на возвышении Командору. И сама собой рождалась веселая забава, чего Командор в своем воинственном запале не замечал.

Мысли его были заняты другим: его интересовала иного сорта «дичь» — девушки Фуэнте Овехуна и красивейшая из них, Лауренсия.

...Снова вспоминается Испания и ее прекрасные женщины, с большими черными глазами, белой матовой кожей, густыми волосами цвета вороного крыла и приветливыми улыбками. Таков тип испанок — и в городах, и в деревнях. Это женщины и девушки ладно скроенные и крепко сшитые, невысокого роста, но стройные, подвижные, со звонкими сильными голосами. Их красота — не миловидность, а необыкновенная уверенность в своем человеческом (и, конечно, женском) достоинстве.

Так и в нашем спектакле: чем больше его героини почувствуют себя независимыми, свободными и счастливыми, тем они будут красивей и тем резче обозначится их конфликт с Доном Гомесом, этим высокородным наглецом, который скажет свободному, талантливому и умному народу, девушкам Фуэнте Овехуна: «Ведь вы мои!» И это не фраза, они действительно его: ему принадлежит земля, а значит, и крестьяне. Хоть землепашцы и забыли об этом за годы боев с маврами, но старое феодальное уложение сохранило свою силу, — юридически они бесправный крепостной народ. Правда, молодые об этом и не подозревают, слишком уж это было давно, когда их предки принадлежали предкам Командора¹.

Мужики Фуэнте Овехуна — особый народ, и его независимость и смелость прекрасно была передана в постановке пьесы Лопе первых революционных лет. Рецензент в 1919 году писал: «Народ любопытствовал, удивлялся, затаил злобу к угнетателям, презирал тиранов, ненавидел притеснителей, любил солнце, шутки, радость жизни, мстил, стойко страдал и торжествовал свою могучую победу»².

...Сцена в деревне обрывается эпизодом у королей. Решено послать полки и освободить Сьюдад Реал. Эта короткая, быстрая сцена должна раздвинуть рамки действия, придать ему тревожный тон и повернуть к большой исторической теме.

Нужно ли королевскую чету изображать в пародийном плане, как это было в постановке 1919 года, когда Фернандо и Исабела были превращены в живых кукол,двигающихся точно на шарнирах и говорящих писклявыми голосами? Думаю, что в нашем спектакле такие плакатные фигуры будут неуместны. Королевская чета долж-

¹ Селение «Овечий источник» король Генрих IV подарил рыцарскому ордену Калатрава в 1456 году.

² Марголин С. Фуэнте Овехуна.—Театр, 1919, № 9.

ра быть обрисована лаконичными и жесткими чертами, с той испанской чопорностью и гонором, которые сами по себе, рядом с живыми характеристиками крестьян, будут выглядеть как-то пародийно¹.

И сразу после церемонного королевского эпизода — снова при-волье Фуэнте Овехуна.

Где-то рядом идут военные действия, осажден город, льется кровь, но в селении еще царит веселая, беспечная жизнь. «Овечий источник» — ведь не зря так названо это место. А что, если в этом эпизоде действительно послышится тихое блеяние овец и раздастся желейка пастуха? Этим пастухом вполне может быть Фрондосо. И пусть из-за кустарника выбежит босоногая, с поддернутой юбкой, Лауренсия: она полощет белье в ручье — в ее руках какая-то скрученная мокрая одежда. Она не на шутку разозлена — Фрондосо не дает ей прохода; вот и сейчас припелелся со своим стадом и наигрывает жалобную песенку. Они уже стали посмешищем всей деревни, болтают, что у них дело только за пономарем... Фрондосо, сбиваясь и краснея, продолжает свои признания, но Лауренсия и слушать его не хочет. Девушка озабочена только одним — как бы отделаться от надоедлив-ного парня. Он и сам от этого сделался смешным, и ее ставит в глупое положение.

А Фрондосо действительно выглядит сейчас наивным, растеря-ным и чуть блаженным — ведь сказано: любовь глупит умных. Но сказано и другое: милые бранятся — только тешатся. И поэтому даже угрожающий снаряд, вроде мокрого жгута в руке Лауренсии, которым она помахивает, не страшен — ведь все кончается ее сла-вами:

Хоть я тебя и не люблю,
Но всякое случиться может. \

Сельская пастораль резко обрывается: оказывается, вблизи ры-шет волк.

Произойдет первая драматическая стычка между Командором и этими простыми сердцами, и обнаружится, что Фрондосо не так уж прост: защищая честь любимой девушки, он поднимает самострел и угрожает своему помещику смертью! И Командор покидает «поле боя».

Борьба начата, хотя пока она идет лишь за личную честь. Но в испанском представлении о чести слились воедино и моральная чистота, и воинская доблесть, и гражданская самоотверженность. Это чувство предельно личное, индивидуальное, и одновременно это важнейшая норма общественного поведения, критерий, делящий лю-дей на добрых и злых, честных и бесчестных. Для крестьян борьба за честь — это борьба за их гражданские права, за свободу. Для рыцаря же честь — доказательство своей избранности, неподчинен-ности общим правилам морали. В представлении рыцаря, его честь «врожденна» и, блюдя ее, он отстаивает древние и навечно данные

¹ Вспомним групповой портрет королевской фамилии Карлоса IV рабо-ты Гойи.

привилегии своего сословия. Он владыка этих земель, и ему здесь все дозволено.

Вот Командор снова явился на деревенскую площадь и затеял разговор с алькальдом. Дело в том, что он не может затравить «одну зайчиху». Староста деревни, бывалый охотник, ютов словить зайчиху, — где она?

И Командор, глядя в глаза почтенному старцу, нагло говорит:

Здесь близко. Это — ваша дочь.

А когда возмущенный крестьянин заявляет, что Командор попирает их честь, то Командор хохочет:

Вы притязаете на честь?
Вот кавалеры Калатравы!

В столкновении этих двух концепций чести и раскрывается непримиримая социальная борьба, в ходе которой Лопе де Вега со всей определенностью стоит на позициях народа. Поэтому в «Овечьем источнике» истинные носители чести — крестьяне. Ведь весь простой народ — и девушки, и юнцы, и старики — все говорят своему феодалу, что честью они выше его. Деревенский судья прямо в лицо Командору бросает бесстрашные слова:

Иные носят крест кровавый,
А кровь у них, как их поскресть,
Мутнее нашей.

Самое важное в нашей постановке — это нагнетание силы народного гнева, когда из эпизода разгорается воинственный дух соления Фуэнте Овехуна.

Первое столкновение произошло как будто случайно: Фрондосо невольно пришлось поднять оружие на Командора — ведь он был обязан защищать любимую. Прямого, открытого социального мотива тут еще нет. Но это толчок, после которого будет неуклонно возрастать то движение сил, когда борьба за честь раскроется как борьба за свободу.

...Положение становится все более напряженным: приходит весть, что королевские войска двинулись на Сьюдад Реал. Встревоженный Командор направляется со своим отрядом в бой и по пути срывает злость на крестьянах, которые «дерзают проявлять строптивость». Идет жестокая сцена избиения смельчака Менго, который бросился защищать очередную жертву Командора — Хасинту. Девушку Дон Гомес велит схватить и отдать на потеху солдатам.

Драматизм действия нагнетается все сильнее. Только что оттащили и бросили в кусты избитого в кровь Менго, только что затихли крики Хасинты. На этот стон и крики выбежали сразу Лауренсия и Фрондосо, самые бесстрашные и главные враги Командора. И в этой грозовой атмосфере звучат быстрые, лихорадочно, как бы между прочим, сказанные слова любви:

Я показать тебе хотел,
Что тот, кто любит, не страшится.

Ведь это его, Фрондосо, разыскивают солдаты Командора, ведь это его Командор обещал поймать и повесить...

И Лауреисия торжественно, как клятву, произносит:

Так вот, селенью и тебе
Я говорю, что я согласна.

Молодые люди только что были подростками — и сразу возмужали, стали сильными и не только открылись друг другу в любви, но и поклялись в общей ненависти к тирану...

Так на наших глазах перемещается фокус конфликта драмы: до сих пор главным казалось столкновение феодальных и королевских войск, происходящее за кулисами. Теперь же становится очевидным, что центральное противоречие не в междоусобице короля и феодалов, а в яростной борьбе народа за свою свободу, против всякой узурпации и насилия. Такая борьба происходит уже не за кулисами, а на сцене. И характер ее — обнаженно классовый. Дон Гомес сам скажет, что если он спустит обиду, нанесенную ему Фрондосо, то крестьяне соберутся целым отрядом и будут угрожать не только ему самому, но и ордену Калатравы, самим устоям дворянства.

Пусть он и потерпел военное поражение, война есть война. Земель своих он королем не лишен — вернулся к себе в угодыя и тут может делать все, что ему заблагорассудится. Но оказывается, что главная опасность таится именно здесь, в собственном селении: в Фуэнте Овехуна зреет сила пострашнее королевской, она может не только ограничить, а под самый корень скосить феодальную власть. Командор классовым инстинктом понимает грозящую ему опасность; он говорит:

Они на сходку всем селеньем
Сберутся за моей спиной.

И действительно, на сходке было уже сказано то, от чего могла похолодеть кровь Командора:

Бывал ли кто бесстыдней и блудливей?
Повесить бы его на той оливе! . *

В ответ на преследования Командором Лауренсии решено ускорить ее свадьбу с Фрондосо. Угрозы Командора помогли девушке оценить Фрондосо — ведь он был готов пожертвовать ради нее своей жизнью. Чувства молодых закреплены общей борьбой. Меняются не только Фрондосо и Лауреисия, но и их подруги, товарищи, меняется от картины к картине все крестьянство в целом: одни становятся более зрелыми, другие — более суровыми, третьи — более решительными.

Обручение Лауренсии и Фрондосо идет в веселых, шуточных топах. Нет, Командор не запугал никого в деревне.

Но насмерть перепуган он сам. В спектакле снова происходит мгновенная «перебивка кадров». Еле живыми выбрались из боя Магистр и Командор — их отряды наголову разбиты королевским вой-

ском. За сценой гремят возгласы: «Победа! Слава королям Кастилии!»

Командор ретируется в Фуэнте Овехуна,— вот когда он покажет непокорному мужичью силу своей власти.

В селении вовсю бушует свадьба. Фуэнте Овехуна решила сыграть ее как демонстрацию перед Командором. Демонстрацию бесстрашия и независимости. Это большое, яркое, буйное празднество в национальном духе.

В пиршественном веселье первый заводила — балагур Менго; хоть у него от побоев еще горит спина, но ему тем сильнее хочется хохотать и веселиться. Ведь это Фуэнте Овехуна издевается над Командором,— значит, наша взяла!

На радостях Менго играет на скрипке и сочиняет стихи, сочиняет на лету, по просьбе публики, и сравнивает свои импровизации (великим мастером на которые был сам Лопе) с тем, как «лепят пышки». Сочиняет и смеется и над своей поэзией, и над самим поэтом, который

...как в котел, свои стихи
В тетрадь швыряет мимоходом,
Надеясь скрыть под липким медом
Обилье всякой чепухи.

В этой сцене все должны импровизировать: ведь кончается вторая хорнада, и публика жаждет зрелищ — интермедий, танцев, баиле. Мы же помним, как многосложно и увлекательно строилась композиция старинного испанского спектакля.

Так вот, пусть затанцуют сперва ребяташки...

Вспоминается чарующая сцена, виденная в Кордове. Близилась полночь, но, несмотря на поздний час, по кварталам, прыгая, танцую и повизгивая от удовольствия, пробегали маленькие дети.

Удивительна была грация, с которой они танцевали, и доверие, с каким они относились к своему кварталу. Посмотрели бы вы там на одну пятилетнюю Карменситу в белой юбчонке! Как она на ходу отплясывала андалузский танец, который как бы рождается из ритма хлопающих ладоней и всегда несет неожиданность импровизации. Изрядно набегавшись, девочка забежала отдохнуть в какой-то бар и по-хозяйски устроилась перед телевизором. Она чувствовала себя среди посетителей бара, этих галдящих великанов, совершенно спокойной. Она была дома, она знала, что здесь ее не только не обидят, но если что-нибудь в баре и случится, то ее обязательно защитят.

Вот бы перенести эту отчаянную девчужку и весь ее ребячий кордебалет на свадьбу в Фуэнте Овехуна, где тоже она будет как дома и где ее тоже никто не даст в обиду.

...Или вот еще другое испанское воспоминание. До начала корриды диких быков выпускают из загона и по городским улицам гонят к пласо де торес. Толпы смельчаков бегут им навстречу и лезут, что называется, быкам на рога, но ловко увертываются от ударов, падают на дорогу, вскарабкиваются на загородки. Весь город смотрит на

эту рискованную игру, которая редко проходит без кровопролития, во зато какая возможность для юных кабалеро показать свою удаль!

...Так пусть и в нашем спектакле — на свадьбе у Лауренсии — произойдет такая игра: несколько парней наденут на себя бычьи морды (такие маски в Андалузии плетут из прутьев лозы) и станут гоняться за остальной публикой. И поднимется визг, хохот, кто-то полезет на забор, кто-то свалится в канаву, а третий, сдернув красную шаль с какой-нибудь красотки, этой «мулетой» станет укрощать быка, и закружит «свирепое животное», и родится неожиданный танец. Да мало ли что может произойти, когда веселье охватит всю деревню (после того как опрокинута не первая чарка хереса) и все станут требовать, чтобы в танцевальный круг вошли сами жених и невеста и показали, как в Андалузии пляшет влюбленная пара.

«Смелая девушка берет пару кастаньет, которыми она сильно стучит в такт своим красивым ногам; кавалер бьет в бубен; звеня от толчков, бубенчики словно предлагают девушке сделать прыжок; и, грациозно меняясь местами, они начинают танцевать, лаская взор красивыми сочетаниями. Сколько движений и жестов могут возбудить похоть и испортить чистую душу, сколько открывается нашим глазам, когда мы смотрим, как танцуют сарабанду. Он и она перемигиваются, посылают друг другу воздушные поцелуи, покачивают бедрами, сталкиваются грудью, вращают глазами, и кажется, что, танцуя, они находятся в состоянии наивысшего любовного экстаза».

Так писал старинный моралист, у которого душа раздиралась между восторгом от танца и обязанностью его осудить.

...Но вот Лауренсия и Фрондосо кончили свой пляс, и в ответ затанцует вся деревня. Все будут танцевать и петь — это и есть баиле.

Начнет Менго — ведь он тут заводила, и петь он будет любимую песню селения под названием «В долине Фуэнте Овехуна» (*Al val de Fuenteovejuna*).

...Опять нужно сделать отступление и рассказать еще об одной встрече в Испании. Это был разговор с нашим гидом — сеньором Карлосом Буайе, который в молодые годы был одним из участников знаменитой постановки «Овечьего источника» Гарсиа Лорки. Он записал мне в записную книжку слова этой знаменитой народной песни — «В долине Фуэнте Овехуна». Гарсиа ввел их вместо текста, переработанного Лопе де Вега,

Вот эта песня:

Al val de Fuenteovejuna la nina en caballos baja.
El Caballero la sigga de la Cruz de Calatrova.
Entre las ramas se esconde vergonzosa y turbadue,
Finjiando que no le ha visto.

Los ovejas son blancos,
Los ovejas son blancos
I el perro es negro.

I al pastor que las guarda,
I al pastor que las guarda,
Se llama Pedro.

Pues agachate Pedro,
Pues agachale Pedro,
Pues agachate Juan,
Pues agachate Juan.

Los ovejas son blancos,
Los ovejas son blancos

I el perro es negro.

Vuelte a agachate Pedro,
Vuelte a agachate Pedro, .
Quelle a agachate Juan,
Vuelte a agachate Juan.

Los ovejas son blancos,
Los ovejas son blancos_

I el perro es negro.

Este baile que llamon,
Este baile que llamon,
Los agochados
Los agochados
Con el sacristancico bailarlas
Los ovejas son blancos,
Los ovejas son blancos
I el perro es negro.

В долину Фуэнте Овехуна девушка спустилась на коне.
За нею мчится кабалеро из ордена Калатравы.
Она бросается в кусты, волнуясь и трепеща,
И делая вид, что его не замечает.

Овечки белые,
Овечки белые
И черный пес.

А пастух, кто их пасет,
А пастух, кто их пасет,
Зовется Педро.

Э-эй, склонися, Педро,
Э-эй, запрячься, Педро.
Э-эй, склонися, Хуан,
Э-эй, запрячься, Хуан.

(Рефрен)

Кружись и прячься, Педро,
Кружись и прячься, Педро,
Кружись и прячься.
И ты, Хуан, кружись и прячься,
И ты, Хуан.

(Рефрен)

Эх, люблю я этот танец,
Эх, люблю я этот танец,

Что «Вприсядочку» зовут,
Что «Вприсядочку» зовут,
С санкристаном¹ танцевать!

Последний куплет песни поет в нашем спектакле Лауренсия, а все Хуаны и Педро деревни подпевают ей хором, и идет сплошная «присядочка» (или, попросту, гокак), со всякими их испанскими коленами...

И вот, когда дым пошел коромыслом, на деревенскую площадь въехал на коне Командор в окружении своего изрядно потрепанного отряда. Все они злы как черти, а пляшущая деревня их не замечает или, того хуже, делает вид, что не замечает.

Командор кричит:

Остановите эту свадьбу,
И чтоб никто не отлучался!

Но окриком разбушевавшееся веселье не остановить. На фоне танцующей толпы Хуан Рыжий позволяет себе даже язвительные слова по поводу «победы» Командора. И этим, окончательно выводит из терпения Дона Гомеса. Следует быстрая расправа. Вара — символ сельской власти — вырвана из рук алькальда, и Командор бьет этим деревянным жезлом старика по голове. Солдаты набрасываются на Фрондосо, скручивают ему руки и этой же веревкой обвязывают Лауренсию. Все происходит быстро, в полном молчании...

Свадебная толпа еще не успела опомниться, но беда уже свершилась: Фрондосо и Лауренсия уведены и будут брошены в тюрьму, обряд венчания прерван, — чести Фуэнте Овехуна нанесено смертельное оскорбление...

И вот крестьяне и крестьянки, понурые и растерянные, стоят посредине сцены.

Овечки белые, овечки белые и черный пес...

И под занавес раздается глухой голос Паскуалы:

Слезами обернулась свадьба.

Командор великим победителем удаляется к себе в замок, обещая казнить обоих пленников. Он прочит этих мужиков

Не то дождемся мы, что завтра
Поднимут знамя против нас.

Но знамя крестьянского восстания уже поднято.

После первого потрясения происходит нагнетание народных сил. Третий акт начинается с подготовки к наступлению. Сходка крестьян видится как широкая массовая картина. Позже в пьесе будет сказано, что королевский судья пытал триста человек. Поэтому можно себе представить, что собираются силы с обширных просторов Андалузии. Уместно употребить старинный прием итальянского театра с куколь-

¹ Санкристин — дьячок.

ными фигурками, расположенными в глубине сцены, показать толпы крестьян, идущих по дорогам из самых далеких окраин. Собирается народ и прислушивается к тому, что его вожаки говорят.

Начинает эту сцену, гневно и величаво, алькальд деревни Эстебан:

Кропя слезами бороду седую,
Я спрашиваю вас, честной народ,
Какое погребенье мы устроим
Отчизне, опочившей от невзгод?
Каких ее поминок удостоим,
Раз больше нет достоинства у нас,
И мы, без чести, ничего не стоим?
Ответьте мне: есть кто-нибудь меж вас,
Не оскорбленный этим негодяем?
И что ж, мы только хнычем всякий раз?
Когда мы честь и жизнь свою теряем,
Чего мы смотрим? И чего мы ждем?

А заканчивает ее Рыжий Хуан:

Чего бояться? Мы и так не живы.
Что может быть страшней того, что есть?
Они у нас палят дома и нивы,
Они тираны. И да будет месть!

Нет, крестьяне из Овечьего источника — это не овцы, воодушевившиеся на подвиг лишь после знаменитого монолога Лауренсии. Ничего подобного. Все уже было готово. Почти все слова сказаны. Силы собраны. Атмосфера предельно накалена. И монолог Лауренсии — искра, брошенная в пороховую бочку.

Нарисуем в своем воображении декорации, чтобы страшный замок был виден на горизонте, чтобы Лауренсия, вырвавшаяся из рук палачей и бегущая по извилистой дороге, была заметна издали, за целую версту. Точно ветром вынесло ее на сцену, и из этого порыва родился знаменитый монолог, который нужно нашей Лауренсии произнести с ермоловской силой.

Вот как современники описывали игру М. Н. Ермоловой.

Она, «бледная, измученная, с лихорадочным блеском в ввалившихся глазах», появилась на народной сходке, в измятом и изорванном платье, с распушенными косами, в беспорядке падающими на плечи, обессиленная и опустошенная. И вдруг словно пробуждалась и с силой и страстью начинала издеваться над трусостью мужчин и призывать их к восстанию, зажигая народ своими пламенными словами. Монолог производил огромное впечатление на зрителей — «словно электрическая цепь соединяла на этот раз сердце артистки с сердцем тысяч зрителей, и они сливались с ней»¹,

И у нашей воображаемой исполнительницы все подспудно копившиеся душевные силы должны выплеснуться в этом вопле, проклятии и призыве.

¹ Из рецензии, помещенной в «Русских ведомостях» 14.III.1876 г.

Лауренсия замолкла, грудь ее еще порывисто дышит, глаза пылают огнем.» Но нет, не и трусам, не в овечий стан она пришла. Эти люди сами полны ненависти к тирану, а ныне, когда к ним явилась Лауренсия и, как крылатая Ника, зовет в бой, они все двинутся на приступ!

Первым поднимается Эстебан, за ним Рыжий Хуан, третьим — Менго:

Убить его, и только!

И алькальд оросает клич: «Берите самострелы, копья, мечи, рогатины и палки!» Эти слова разносятся эхом по всей округе. Бегут, бегут, толпятся, выстраиваются в ряды крестьяне, и среди них — женщины. Ведь крикнула же Лауренсия своим подругам, что сама станет их вожаком, сама их поведет на бой. И пусть молодая актриса, как в песне, вскочит на коня и, вспомнив «амазонок век», увлечет за собой народное войско. На тирана!

Зал обязательно загрохочет в аплодисментах, как это было на памятном спектакле 1919 года.

...Двигутся, движутся толпы народа, во мгле пылают факелы, мелькают рогатины, арбалеты, пращи, огонь пляшет по суровым лицам крестьян — среди них и старики, и женщины, и даже дети. В грозном, неумолимом потоке вся Фуэнте Овехуна и ее округа поднялась, чтоб отомстить. Грозный гул нарастает, и где-то впереди — фигура воительницы Лауренсии и ее голос: «Смерть тирану!»

Полный оборот круга — мы в имении Командора. Смятение, истерика, страх в стане врагов. Тут же связанный Фрондосо; его должны повесить. Театр имеет право затянуть паузу, забросить веревку за сук и начать казнь. Но к этому времени врываются слуги и кричат, что на замок движется народ. Приказ феодала: вывести навстречу толпе Фрондосо, пусть ценою жизни он ее успокоит. Но Фрондосо, вырвавшись из рук палачей, возглавляет гневную толпу, и народ уже в замке. Идет борьба, в ходе которой Лопе де Вега дает текст и Эстебану, и Фрондосо, и Лауренсии, и оскорбленным девушкам, так что в борьбе активно участвуют и главные герои, и вся масса.

Необходима сложная режиссерская работа: непрестанно перемежаются батальные пантомимы и гневные, призывные слова. Каждый персонаж получает свой эпизод, и на сцеплении эпизодов растет и ширится сцена казни Командора, с ее огромным, все возрастающим накалом и торжествующим концом: пляска женщин, несущих на шесте голову казненного врага, и крики: «Да здравствует Фуэнте Овехуна и король!»

Мы помним нашу двуплановую мизансценировку. Она вновь может возникнуть.

«Фуэнте Овехуна и король!» —восставшие как бы замерли, застыли в героическом, скульптурном ракурсе. Снова опускается королевский gobelen. Фернандо и Исабела выслушивают сообщение о победе войск в Сьюдад Реале. И тут же вбегают вырвавшийся из РУК гневных мстительниц слуга Командора и вопит о случившемся в селении Фуэнте Овехуна. Королевская чета встревоженно слушает

его. Ни слова о том, что крестьяне покарали их врага, лишь угрозы — обещание сурово наказать восставших.

Старик Эстебан собирает весь народ и предупреждает селение, что явятся королевские судьи, к этому нужно быть готовыми. Следует сцена допроса, проводимая самими крестьянами как веселая, озорная игра, и в то же время как «школа мужества». Все отрепетировано: «Кто убил Командора?» — «Фуэнте Овехуна». Все готово для встречи королевских судей. И суд является.

Заметим: идею коллективного ответа подает алькальд Эстебап. Его образ мне видится на полотне Эль Греко «Святой Иероним» — высокий седой старик с пламенной верой в глазах. Эстебан — один из героев освободительной войны. Это сильная, страстная и одновременно веселая натура, в тексте его роли немало и шуток.

Еще до начала допроса крестьяне знают, что королевская власть не возьмет их под свою защиту. Они встречают посланцев короля как представителей жестокого, несправедливого закона.

За кулисами начались пытки, а на сцене неожиданный возврат к лирической теме — знаменитый сонет Лауренсии.

...Моя любовь — мучительная плаха,
Когда мы вместе — я дышу едва? .
Когда я с ним в разлуке — я мертва.

Сильная лирическая сцена встречи Лауренсии и Фрондосо происходит на фоне сдержанных стонов. У всех ответ один: «Казнил — Фуэнте Овехуна». Проводить сцену следует как пантомиму пытки, сопровождаемую словами. Переживать сильно, но сдержанно эту сцену будут Лауренсия и Фрондосо, стоящие на переднем плане. Это через них мы будем воспринимать пытку и сострадать. А их слова: «Какой народ! Какая сила!» — определяют мужество и сплоченность народа Фуэнте Овехуна.

Пытают десятилетнего мальчика, и он никого не выдает; пытают женщин — молчат; пытают уже избитого в кровь Менго... и он кричит: «Пусти! Нет сил! Скажу!.. Убил... Фуэнтус Овехунский».

Подлинным пафосом была пронизана эта сцена в постановке 1919 года, о которой мы столько раз говорили. В финале марджановского спектакля на вопрос судей «Кто убил Командора?» вместо с актерами отвечали хором и зрители: «Фуэнте Овехуна!»

Судьи отказываются продолжать пытку — нет смысла.

И тогда весь этот бесстрашный народ поднимается на склоны своих холмов и составляет монументальный барельеф действию, когда оно вновь переходит в королевские покои.

Народ приходит требовать водворения в стране мира и единства. Эстебан говорит королю и королеве, что их герб уже прибит к дверным брускам домов Фуэнте Овехуна, — таков символ единства нации. И король вынужден взять бунтовщиков под свое покровительство, «пока не будет найден новый Командор». На последнюю реплику монарха крестьяне не отвечают. Фрондосо обращается к зрителям со словами: «И тут, честные господа, конец Фуэнте Овехуна». Этим движением в зал, к народу должен завершиться наш спектакль,

ТЕАТР
АНГЛИЙСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ



ВЕЧЕРА ШЕСТОЙ И СЕДЬМОЙ

ВСТУПАЯ В СВОЙ ПЯТЫЙ ВЕК

Вильям Шекспир
«Генрих IV» — 1597, «Ричард II» — 1595 »

КОРОЛЕВСКИЙ ТЕАТР
СТРАТФОРД-НА-ЭЙВОНЕ. 1964

ПРОЛОГ. Театр английского Возрождения начал свою великую эпоху трагедий Марло «Тамерлан Великий» и сам оповестил об этом в торжественных и громких словах Пролога:

От песен плясовых и острословья,
От выходок фигляров балаганных
Мы уведем вас в скифские шатры;
Пред вами Тамерлан предстанет,
Чьи речи шлюют надменный вызов миру,
Чей меч карает царства и царей.
В трагическом зеркале отраженный,
Он, может быть, взволнует вам сердца.

И надежда не обманула поэта. Тамерлан, этот скифский пастух, бросивший вызов миру и покоривший царства и царей, стал любимым героем тысячных толп престонародья, заполнявших театр. Наступили времена, когда балаганные радости и восторги мистериальных представлений зрителей больше не удовлетворяли. Хотелось видеть и переживать такие истории, в которых были бы ощутимы свободная поступь новой эпохи, сила нового человека.

И Тамерлан отвечал этой жажде обновления. В его образе Марло (которого самого величают «титаном Возрождения») рисовал образ титанической раскрепощенной воли и мощного свободного духа. Гимном этому новому человеку звучали слова Тамерлана:

Создав людей, природа в них вложила
Тревожный и неукротимый дух:
Он постигает стройный ход созвездий
И дивную гармонию вселенной,
Пылает ненасытной жандой знаний,
Мятеся, как далекий рой планет...

Создателями нового театра были драматурги-демократы, обладавшие уже изрядным образованием, поэтому получившие в истории театра наименование «университетские умы». Под их пером старая «кровавая драма» становилась философской трагедией, с героем — носителем идеи нравственного возмездия («Испанская трагедия» Томаса Кида). А буффонная комедия наполнилась дивной поэзией

фольклора, картинами сельской жизни и сделала своим героем свободолюбивого, мужественного простолюдина («Вексфильдский полевой сторож» Роберта Грина).

С подмостков народной сцены зазвучали новые идеи, философские и моральные истины; был показан герой, оваянный мятежным духом времени, мужественный, дерзкий человек из народа. Но в этой сильной индивидуальности еще не было гуманистической озабоченности судьбой народа, не было осознания ответственности человека перед обществом. А время настоятельно ставило и эти вопросы.

Время было сложным: завершилась великая битва с Испанией, «Непобедимая Армада» Филиппа II была разгромлена в водах Ламанша и победа англичан была победой новых сил всей Европы. Цитадель феодально-католической реакции была подорвана. Рухнули и надежды английских феодалов.

Последние десятилетия XVI века для Англии были необыкновенными. Силы, скованные средневековым укладом бытия, бурно высвобождались. Во всех областях жизни происходило небывалое раскрепощение личной инициативы; молодая энергия предпринимательства и дерзостные порывы свободомыслия чем-то были сродни друг другу; далекие путешествия в неведомые земли своей параллелью имели глубочайшие погружения в сферы духовной жизни; нация, свершив свое объединение, обратила взор в свою историю и оттуда черпала политическую мудрость...

Через два года после победы над могучей «Армадой» юный Шекспир взял перо, чтобы прославить в хрониках цельность нации и сурово осудить деспотию и феодальное своеволие. Последовали одна за другой хроники: «Генрих VI», «Ричард III», «Ричард II», «Генрих IV». Жанр исторических пьес потребовал показа широкой панорамы национальной жизни, множества действующих лиц, постоянной смены мест действия, массовых сражений. Показать все это на примитивных подмостках театра силами труппы в двадцать — двадцать пять человек было затруднительно...

Но помогал Пролог. Выйдя к публике, «Лицо от автора», обычно наряженное в черный бархатный кафтан, говорило:

Позвольте ж нам...

В вас пробудить воображенья власть.

Представьте, что в ограде этих стен

Заклочены два мощных государства...

Восполните несовершенства наши,

Из одного лица создайте сотни,

И силой мысли превратите в рать¹,

Но если пролог хроники призывал зрителей «силой мысли» увидеть на сцене правду больших исторических событий, то для комедии необходимо было вызвать иной душевный строй — тут надо было Увлечь той игрой, которая творилась на сцене. И в этом случае словесное объяснение обычно заменялось прологом-интродукцией, когда

¹ Шекспир. Пролог к «Генриху V».

перед началом действия разыгрывалась коротенькая, веселая сценка, которая не столько поясняла суть будущей пьесы, сколько предупреждала зрителей о «правилах игры», которые они должны усвоить, чтобы мысленно принять в ней участие.

Таким прологом-интродукцией снабдил Шекспир одну из своих первых комедий — «Укрощение строптивой». Пьяного медника Сляя по велению герцога перепосят во дворец и там показывают ему комедию об укрощении строптивой. Этим дают понять зрителям, что перед ними пройдет и реальная комическая история, и веселая театральная игра.

Все шекспировские комедии (а в первый период своего творчества драматург написал восемь комедий)¹ переносили зрителя в мир карнавального веселья и поэтической мечты. Герои этих комедий были цельными, жизнелюбивыми натурами, одушевленными верой в торжество доброй природы человека.

Так молодой Шекспир прославлял поначалу новое время, веря, что оно принесло победу человечности над злыми силами кровавого средневековья.

Но вера в добрые финалы и гармонию была разрушена, и разрушило ее само новое время. Его кричащие противоречия становились все более явными...

Вильям Шекспир — и никто другой — сказал человечеству, что «распалась связь времен», сказал, вступая во второй — трагический период своего творчества. Последовали великие трагедии: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир». Ни одна из них не имела уже пролога. Но если нужно было бы таковой найти, то им мог бы послужить гениальный 66-й сонет Шекспира:

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живетя богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу,
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.

Перевод Б. Пастернака.

Как расшифровать эту последнюю строку? Кто этот «друг» Шекспира? Скажем — *Человечество*.

¹ «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Напрасные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Много шуму из ничего», «Как вам это поправится», «Двенадцатая ночь».

Начало нового, XVII века было одним из важнейших узловых моментов истории: окончательный суд над прошлым и завязи будущего происходили почти одновременно. И при этом пересечении исторических пластов гений смог увидеть не только чудовищную правду прошлого, но и главнейшие закономерности будущей буржуазной истории. Это чудо прозрения имело свою логику. Шекспир, чуждый всякой романтизации мира феодалов, также был художником менее всего буржуазно ограниченным. Поэтому идеалы Шекспира, имея общечеловеческий характер, были социально определены: и Гамлет, и Отелло, и Лир знали, с кем и во имя чего они борются. Так перед незамутненным взором поэта открылось «море бедствий». Он видел, как Шейлок, Яго и Эдмонд, накопители, эгоисты и хищники, заявляли себя новыми хозяевами жизни и нетерпеливо кричали: «Мой черед!»

Не строя иллюзий и зная роковой финал борьбы, Шекспир ни разу не склонил своих героев перед врагами; веря в силу человека, он знал, что ряды бойцов не иссякнут, а приумножатся, что народ будет без устали посылать все новых и новых рекрутов гуманизма и победит только гуманизм.

Трагическое слилось с оптимистическим, и трагическое не подорвало веры и не уменьшило сил человека-борца, а оптимистическое не заслонило от него всей правды жизни и не приуменьшило трудностей боя.

Силу этого человека-борца и будет показывать Шекспир, сперва в его буйном порыве и светлой радости, а затем в смятении и муках, но не сломленным и не погибшим. В этом единстве суровой правды и непоколебимой веры — весь Шекспир. От века и донныне.

Так перейдем же в нынешний день. И пусть этим днем будет *23 апреля 1964 года* — дата четырехсотлетия гения, о котором было сказано: «...принадлежит он не только своему, но всем временам».

* * #

Вильям Шекспир родился 23 апреля 1564 года в Стратфорде. Об этом столько раз говорили и писали в дни его юбилея, что, наверное, уже не осталось тех, кто не усвоил бы этой истины.

Но что такое реально *23 апреля* в городке на Эйвоне?

Мне там удалось побывать в юбилейный, 1964 год.

Как и в отдаленные времена, на подступах к городу, на неоглядной шире полей, сияет первой зеленью травка-муравка; как и 400 лет тому назад, ко дню рождения первенца у Джона Шекспира, все яблони и груши на улицах Стратфорда нарядились в свой цветочный убор. Короче говоря, ныне, как издревле, весна полностью взяла свои права.

Поначалу день грозился быть пасмурным, с утра накрапывал Дождь, но солнце всю засияло, когда затрубили горны и на узкой Улочке перед мэрией, окруженной со всех сторон тысячной толпой, взвились на флагштоках знамена всех наций. Мы шли к церкви св. Троицы, где похоронен Шекспир, и небо вновь прикрылось брп-

танскими облаками; но раздалась барабанная дробь, из-за угла вышла шеренга школьников и школьниц колледжа, и тучи вновь рассеялись, небесное светило по-весеннему щедро залило торжественную процессию.

Послы всех аккредитованных в Лондоне держав шли в сопровождении советников и посольских дам, держа в руках огромные букеты цветов и венки. Советский посол нес венок из красных роз. Церемониальный ход был необыкновенно живописен: шли люди почти всех рас и цветов кожи, многие в национальных одеяниях, шли медленно и торжественно, с глубоким сознанием важности исполняемого долга. Ведь представители 115 стран возлагали венки на могилу Шекспира от имени миллионов и миллионов; мир славил гения, который к своему четырехсотлетию воистину стал глобальным гением.

Мы двинулись к «святым местам»: смотреть дом, где родился Шекспир; дом, где учился Шекспир; дом, где жила его суженая. Все здания — тюдоровских времен: белые стены, перечерченные крестнакрест иссиня-черными, лоснящимися на солнце полосами. Эта строгость линий и контрастность красок создают впечатление необычайной опрятности, дая^е какой-то весенней свежести.

Никаких древних ассоциаций не рождает и тихий, медленно текущий старче Эйвон. На его зеленовато-серых волнах прилежно кружат лебеди; они встречают весну и юбилей ослепительно белым оперением и так важны, будто сознают свою славу «лебедей Эйвона», и так красивы, будто знают, что они живая геральдика земли, где родился Шекспир.

Юбилейный день завершился торжественным спектаклем в Королевском шекспировском театре — шла хроника «Генрих IV». Через день мы посмотрели вторую историческую пьесу Шекспира — «Ричард II».

«ГЕНРИХ IV»

В основе хроник Шекспира лежит историческая правда, а не поэтический вымысел. Правда, запечатленная в документах. И если Шекспир перекладывает эти летописи в поэтические драмы и придает им образную силу, то все равно остается необходимость восстановить события хроник как исторически доподлинную жизнь, и потому действие не может быть хоть в чем-нибудь романтически приукрашенным.

В юбилейных постановках хроник мне открылась та истина, что поэзия Шекспира применительно к этому жанру может быть восстановлена только тогда, когда точно будет найден суровый колорит хроник, когда со сцены будет показана «материя» Шекспира. Шекспировские хроники обладают необыкновенно ярко выраженной материальностью фактуры. Эта «материя» вовсе не похожа на пышный бархат или тонко обработанное «аглицкое» сукно. Тут — совсем другой колорит.

Первое, что показалось необыкновенно интересным в постановке хроник, — вещная, чисто материальная сторона этих спектаклей.

Планшет большой сцены Стратфордского театра разделен в шахматном порядке; белые квадраты этого поля — деревянные, черные — отделаны металлом чеканнойковки, и когда по этому железу пробегает группа солдат, движется масса или идет бой, то грохот сапог по рубчатому металлу создает необычайный эффект — ощущение суровой и грозной динамики действия. Сильный эффект рождают и стены замков с их тусклым металлическим отсветом; крепостные стены, отполированные веками и покрытые местами железной броней. И рядом с металлом — камень тяжелой дедовской кладки и дерево, отесанное грубым топором. Единственные вещи безукоризненной формы на сцене — это оружие. Неловко признаться, но мы, мирные люди, любовались в Тауэре зловещими жерлами пушек как художественными творениями,— столь они совершенно отлиты. Так же тщательно выделаны и театральные мечи, и копья. Таких пик не доводилось видеть; в два раза выше самых высоченных английских парней, с широким раструбом книзу и длинной рукоятью,— это пики для конных поединков. И когда провели за изгородью двух лошадей и рыцари с копьями удалились, уже не было сомнения, что бой произойдет.

В шекспировских хрониках множество битв. Это совсем не те бои, которые происходили на парижских улицах времен герцога Ришелье и к которым так привыкла европейская сцена. Бои мушкетеров — это далекие воспоминания об истинных боях; под легкий звон шпаг почти никто не умирает, а если и приходит смерть, то под веселую кадрили этого перезвона принять ее даже и не очень страшно.

То, что делалось на английской сцене в хрониках,— совсем другое. Идет бой между принцем Генри и Готспером — злым воякой. У него в руках меч почти в человеческий рост. Он орудует им не то как рыцарь, не то как молотобоец. Когда Готспер замахивается мечом, желя срубить голову принцу Генри, в воздухе раздается свист, и актеру, играющему принца, нужно вмиг присесть, чтобы с его плеч действительно не скатилась голова. (Не подобной ли техникой боя поражали нас китайские и японские актеры?) Но вот Готспер меняет тактику, и страшное оружие должно сверху обрушиться на голову принца. А у того в руках только два маленьких меча; но работает он ими лихо: скрещивает над головой — и мы слышим страшный скрежет железа о железо. В битве побеждает принц.

Все это, конечно, техника, а не настоящая драка, но образ реального боя создается удивительно яркий. И не только по той причине, что на сцене все натурально.

Сила замысла постановщиков хроник (тут работали трое режиссеров: Питер Холл, Джон Бартон, Клиффорд Уильяме — и художник-Джон Бори) в том, что весь этот весомый и зримый вещественный мир спектакля динамизирован средствами современной сценической техники. Это не только поддерживает и наращивает без того стремительный темп действия, но еще и на краткие мгновения как бы открывает тайну Шекспира-поэта.

Да, в хрониках он воссоздает правду жизни во всей ее материальной определенности, но эта материя одушевлена поэзией. А сила

исполнительского искусства такова, что не успели вы заметить, как передвигают декорации и уносят вещи, как уже выбегают на сцену новые артисты; их игра снова перенесла ваше воображение в XV век, и вы снова зажили с исполнителями хроник их интересами и страстями. И вновь ощутили самую поступь истории.

Значит, наивно было бы полагать, что «материю Шекспира» определил лишь мир вещей. Сами по себе вещи на сцене — буафория; их реальная сила — в реальности тех, кого они окружают, кто их берет в руки или надевает на себя. Материальный мир стал образным потому, что на сцене действуют люди, типичные для жанра хроник. Мы видим исторически сложившийся тип человека средневековья — вот второе важнейшее достижение виденных нами постановок.

Это была эпоха, в которой многое еще зависело от физической силы и здоровья, от личного мужества человека, прямоты его натуры. Хроники — пьесы по преимуществу мужские, и населены они почти сплошь воинами, людьми решительных и мгновенных действий, — рефлексия тут только признак растерянности и медлительности. Это натуры во многом еще примитивные и грубые, но цельные и страстные. Отсюда и рождается их самобытная поэтичность, чуждая какой бы то ни было поэтизации, но насыщенная энергией внутреннего романтизма.

В хрониках мы слышали особую речь: в ней не было сладкозвучия актерских голосов, не было и психологической утонченности (за одним исключением, о чем позже). Перед нами были люди, привыкшие повелевать, давать присяги и клятвы; каждый произносящий свою реплику верил в то, что говорил (хотя мог быть и неправым), и знал, что от этой реплики многое зависит в его судьбе. Так в спектакле рождалась речь необыкновенно энергичная, наполненная внутренней решимостью, обретающая свою поэтичность от цельности натуры героев.

Особенно интересно решена роль графа Готспера актером Роем Дотрисом. Готспер, действующий в «Генрихе IV» и «Ричарде II», обычно в литературных комментариях и при непосредственном чтении воспринимается неким идеальным носителем феодальной непокорности и гордыни, рыцарем-фанатиком, готовым во имя чести «допрыгнуть до Луны». Одним словом, в нашем представлении Готспер всегда был маньяком дворянского высокомерия, резко противопоставленным демократической стихии, в которую окунулся принц Генри.

В Королевском театре Готспер — жизнерадостная, боевая, динамичная личность, человек, который ходит в узких сапожках, в легко накинутах кожаной тужурке, в белой рубашке, открытой на груди, в шапочке, похожей (трудно поверить!) на нашу кубанку, из-под которой выется рыжий чуб. Вот такой тип появляется на сцене, да еще с нагайкой в руке, — и ты действительно начинаешь понимать, что такое Готспер! Конечно же, не полководец, у которого регулярное войско и который ведет его в сражение, восседая картинно на коне. Нет, это феодальная вольница, та самая сила, которая подни-

мала народ и в тех случаях, когда народ знал, во имя чего бьется, и тогда, когда, ведомый своим вожаком, он делал исторически не-правое дело, но все равно лихо сражался.

...С грохотом выкатывается на сцену деревянная телега с колесами, обитыми железом; на ней — огромная хоругвь. Это и есть командирский пункт, откуда Готспер поведет свою речь (только что мы видели у него в руках седло — он воин и любит своего коня, любит сам протирать седло и точить оружие). Готспер произносит зажигающую речь. И когда вся масса ринулась вперед, он, спрыгнув с телеги в общую кучу, толкаемый своими же солдатами, в белой рубахе, с мечом в руках, бросается в бой.

Исторически точное воссоздание характера имеет не только жанровое, но и остро политическое решение. Оно выявляется и самим правом этого человека, позволяющего себе нагло развалиться в присутствии короля (ведь Болингброка, собственно, он возвел на трон)¹. Политический аспект роли раскрывается многими режиссерскими приемами. Вот один пример. Феодалные заговорщики приступили к дележу страны; на полу лежит карта Англии, вычерченная на огромной бычьей шкуре. Готспер, который особенно алчен до английской земли, в горячке спора ходит сапогами по этой карте. Смысл мизансцены очевиден.

И все же скажем актеру: в боевом запале он порой забывает, что его герой — для народа злодей. Тут стрелка идейного компаса колебаться не должна...

В спектакле этой злобной возбуждающей силе противопоставлено безмятежное и, по существу, уже прочное новое, здоровое жпзневосприятие, которому органически чужды испугленность, жестокость и спесь — все эти «добродетели» феодального рыцарства.

Здоровый дух покоится в здоровом (в слишком здоровом!) теле и зовется Джон Фальстаф. Чрезвычайно знаменательно первое явление этого персонажа: на сцену выкатывается известная уже нам телега, на ней то ли куча тряпья, то ли прикрытый холстиной стог сена, — оказывается, это фигура безмятежно спящего Фальстафа. Так боевая колесница Готспера превратилась в мирную колыбель сэра Джона.

Актер Хью Гриффит в роли Фальстафа чертовски обаятелен, живот знаменитого чревоугодника точно земной шар, перепоисанный по экватору широченным поясом; его физиономия — сияющая луна в перистых облачках седой шевелюры и нечесаной бороды. И весь он в непрерывном движении, в порыве, в шутках... Наслаждаясь жизнью сам, он своим примером всех зовет наслаждаться ею; вокруг этого земного шара множество спутников — весельчаков, забулдыг, собутыльников. Фальстаф у Хью Гриффита столь же целостная натура, как Готспер у Роя Дотриса, но то, чему служит рыцарь всерьез и с испугленным восторгом, для Фальстафа — объект глумления и забав. Ум его — от самых живых инстинктов, логика — от изворот-

¹ Король Генрих IV, в прошлом герцог Болингброк, согнавший с престола и казнивший короля Ричарда II.

ливости, а истинно для пего то, что приятно. Может быть, у Фальстафа — Гриффита мужицкой хитрецы больше, чем подобает образу, и, может быть, в новой «мемориальной» постановке нужно было бы искать более философское и современное решение. Ведь Фальстаф — не только Силен ренессансных сатурналий, это еще и прямой предок Кола Брюньона, аббата Куаньяра и многих других веселых мудрецов новой литературы. Вот такого высшего смысла жизнерадостности у Фальстафа в исполнении Гриффита не доставало. Во всяком случае, не он, а Готспер Дотриса был в центре спектакля.

Но если режиссура не нашла в лице Гриффита идеального исполнителя роли Фальстафа, то все же в комических сценах этот актер был очень силен. Великолепен эпизод, когда престарелый остролов взбирается на стол и, втащив туда кресло, усаживается в него. Начинается знаменитая сцена «царского гнева». Фальстаф, изображая короля Генриха IV, набрасывается с уморительно важным видом на принца Генри. А затем приятели меняются местами и ролями. Теперь Фальстаф отбивается от ударов принца, с лукавым видом превознося перед лицом самого «короля» добродетели «несравненного сэра Джона Фальстафа». Таверна дружно хохочет над остроумными проделками своего кумира. Подбоченившись, смеется и старая приятельница Джона — трактирщица тетушка Квикли.

«Фальстафовский фон» ощутим и в других эпизодах спектакля: вспомним фигуры путников, на которых нападает ватага Фальстафа, — это мужики-тяжеловесы с полотен Брейгеля, и когда им приходится всей пятерней чесать блошинные укусы, то это занятие в спектакле превращается чуть ли не в батальную сцену.

Но из-за этого обилия фальстафовских красок несколько в тени оказался принц Генри.

Эта роль тоже играется не по шаблону. Ее молодой исполнитель Ян Холм меньше всего похож на юного аристократа, решившего для забавы потолкаться среди простых людей. Принц Генри у Холма действительно прост, задушевен, обходителен; его сразу и не отличишь от остальных посетителей харчевни тетушки Квикли. Но в стремлении «дегероизировать героя» режиссура и актер явно нарушили меру. Исчезли вложенные Шекспиром в образ драматизм, созерцательность, вдумчивость, хотя и скрытые за веселостью и озорством, но существующие в этой натуре.

В образе принца Генри Шекспир подводит итог многим своим политическим раздумьям, составлявшим основу его предшествующих хроник. Их главная проблема — благо нации и королевская власть — решалась в разных аспектах: и через гневное осуждение преступной личности короля-узурпатора («Ричард III»), и через драматический показ судьбы безвольных и безответственных монархов («Генрих VI» и «Ричард II»). И главным выводом из этих размышлений было признание человеческой неполноценности самих королей. Это были люди, выросшие в искусственном и жестоком мире феодальных интриг и междоусобиц, наделенные ложным представлением о своей «избранности», заносчивые, жестокие и самовлюблен-

ные. Сознание собственного всемогущества возвышало их над остальными людьми, но оно и катастрофически обедняло их натуры, лишало свободы, естественности, человечности, которые только и могут стать основой всякой нормально развивающейся личности.

Принц Генри у актера Холма как будто все это понимает.

Актер показывает, что бродяжничество принца Генри, его веселые попойки в компании с Фальстафом, его плебейские замашки и едкий юмор — все это лишь верхний слой того духовного процесса, который происходит в принце. Генри — Холм показывает, что Шекспир выводит наследника престола на ту самую дорогу жизни, которую должен пройти всякий человек. Это дорога свободного развития личности.

Власть, давая могущество феодальным владикам, в самом корне, с юношеских лет убивала в них человеческие начала — самую радость пребывания на земле. Такой оскопленный, нравственно изуродованный властитель никак не мог стать королем своего народа, потому что уже по самой природе своей был неполноценен как человек. Принц Генри, выбравшись из своей пагубной среды на волю, обретал возможность естественного развития, становился натурой многосторонне развитой, открытой, веселой, талантливой. Раньше чем надеть на себя корону, он получал право назвать себя человеком.

Для принца Генри и этого мало — ведь он не «всякий человек», он обладатель задатков большой личности, и кажется, что он может стать человеком в том высоком понимании, какое в это слово вкладывал Шекспир. Но этот поворот образа к большой социальной теме в исполнении Холма ощущался слабо: у актера жанровое и психологическое решение преобладало над философским осмысливанием создаваемого характера.

Другое дело, что Шекспир со временем откажется от своей веры в возможность разрешения проблемы нации и власти посредством идеальной натуры монарха. Но пока что такие гуманистические иллюзии питали душу поэта, и молодой Генри представлялся ему обладателем того человеческого материала, из которого можно будет выстроить натуру честного и благородного правителя. Исполнитель роли принца должен был иметь в виду этот большой замах шекспировской мысли, замах хотя и не оправданный в своих конечных выводах, но бесспорный в том отношении, что человеческая ценность героя была поставлена выше его королевского величества.

Но, как уже было сказано, в спектакле такой емкой и философски осмысленной трактовки образ принца Генри не получил.

«РИЧАРД II»

Известно, что содержание хроник «Ричард II» и «Генрих IV» — непрерывная цепь бурных событий национальной истории, в ходе которых, как уже говорилось, герцог Болингброк низвергает короля Ричарда II и занимает под именем Генриха IV английский престол. Между событиями двух хроник проходит очень немного лет. Поэтому действие обеих шекспировских пьес, поставленных театром в Страт-

форде, протекает в стенах одних и тех же замков и одни и те же актеры играют роли одноименных героев. Как было уже сказано, единая и «материальная» основа спектаклей.

Но при этом режиссеры дают возможность уловить не только общее, а и *различное* в эмоциональном строе постановок. «Генрих IV» — боевое, динамичное представление; в нем, как у молодого атлета, пружинит и работает каждая мышца; если же эти мышцы блаженно расслаблены (идут комедийные сцены), то и тогда они ошутимы.

Мускулатура действия «Ричарда II» тоже напряжена, но здесь нет порывов бунтарской вольницы и комедийных передышек, тут мышцы как бы скручены в один жгут, все сосредоточено па одном усилии — ив этой концентрации воли выясняется ее же слабость. Побеждает иная психологическая стихия, пробудившаяся среди железа и камня и неуклонно заполняющая собой все действие, — человеческая душа низложенного Ричарда. И тогда в хронике слышится глубокое дыхание трагедии.

Беспутный и нерадивый король должен быть согнан с престола; восстание Болингброка продиктовано не только корыстью, тщеславием и личной обидой — его борьба за трон имеет и национальный смысл.

Трон — деревянное кресло с длинной узкой спинкой — словно готическая часовня высится на этом поле брани. Мертвая, безмолвная вещь, но, кажется, это и есть главный персонаж действия. Мы видим трон еще до начала представления — он стоит на высоком постаменте; а затем выходит король и присаживается на него, именно не садится, а *присаживается*, облокотившись на ручку кресла и вытянув ногу. Затем четверо латников вносят трон с королем на помост, с которого тот наблюдает поединок. Потом трон красноречиво пуст, а на его остроконечный верх надета корона; и еще раз он пуст, но корона уже на голове Болингброка, который пока не отваживается занять престол, а сидит со своими сподвижниками за общим столом. И наконец, Болингброк, объявленный королем Генрихом IV, плотно и прямо восседает на троне; приносят узкий гроб с телом короля и ставят его так, что голова Ричарда — у подножия трона.

Так 'центральная политическая идея пьесы, борьба за власть, становится физически ошутимым центром спектакля: трон — как ось, и вокруг него — все действие.

Главный охотник до этого «чудодейственного» кресла — Болингброк. Уже было сказано о двойственном смысле его борьбы за престол. Актер Эрик Портер умеет это раскрыть. Его Болингброк — человек сильный, энергичный, не лишенный благородства, но, когда нужно, он без колебаний становится «макиавеллистом». Потрясенный при виде убитого Ричарда, он будто вправду забывает о собственном повелении умертвить короля и с гневом набрасывается на убийцу. Так актер хочет подчеркнуть шекспировскую мысль о том, что, став монархом, Болингброк как бы должен обрести более объективный взгляд на вещи, стать в какой-то мере носителем идей порядка и справедливости.

Прямым образом эти идеи выражены в спектакле через две эпизодические фигуры. Первая — старый герцог Гант, который обличает беспутного Ричарда с трагической болью за всю нацию (роль Ганта сильно и страстно ведет чудом перевоплотившийся Рой Дотрис, бесшабашный Готспер из «Генриха IV»). Вот его слова, брошенные прямо в лицо королю:

...ты, больной помазанник, вручаешь
Свою судьбу беспечно тем врачам,
Которые тебя ж и отравили.
Кишат льстецы в зубцах твоей короны;
Она мала, как голова твоя,
И все ж, хотя и невелик сей обруч,
Сдавил ты им великую страну...

Помещик ты, внаем сдающий ферму,
А не король...

Другой обличитель Ричарда — королевский садовник, которого актер Малькольм Уэбстер играет уже немолодым, познавшим горечь жизни крестьянином. В его голосе — еле сдерживаемый гнев; это гнев простых людей, глухо ропщущих на короля, забывшего о своем долге, преступно запустившего свой сад:

Кто не навел в саду своем порядка,
Тот сам теперь увянуть обречен.
Он дал приют под царственной листвою
Прожорливым и вредным сорнякам,
Считая, что они его опора.

Впервые мы увидели Ричарда II развалившимся на троне, небрежно играющим державой; затем мы заметили в сцене турнира его лицо, по-детски возбужденное, с большими горящими глазами. А теперь он ворвался со сворой фаворитов в дом умирающего Ганта, поджарый, яростно обозленный, с плетью в руках.

Так сразу, беглыми штрихами, по многим граням, Дэвид Ворнер обрисовывает своего героя. И в сумме впечатлений Ричард воспринимается как человек от природы не злой, но чрезвычайно своевольный, взбалмошный и, точно безобразно избалованный ребенок, способный совершить любую жестокость, если на пути своих желаний встретит преграду, если кто-нибудь посмеет сказать ему «нет».

Такого Ричарда не манят битвы и подвиги, он вкусил иные радости жизни и не хочет знать границ наслаждению. Вокруг короля — его фавориты, красивые, стройные молодые люди, одетые в длинные парчовые камзолы (помнится, мы их видели на полотнах старинных итальянских мастеров). Изысканные, надменные и распутные кавалеры, а не рыцари окружают Ричарда. И король под стать своим друзьям. Но рядом рыщут старые, матерые волки, да еще обряженные в шкуры спасителей Англии.

Начиная спасения превратности судьбы Ричарда — военные поражения, личные измены. Он уже одинок. Великолепен эпизод штурма

королевского замка. Воины поспешно втащили ящики с оружием, боевой арсенал в миг роздан, мечи уже в руках воинов, дозорные на всех перекрестках дорог; двое с пиками, широко расставив ноги, зорко глядят в партер: всюду враги... Болингброк громко зовет короля. Верхняя часть стены замка срезана, по пустынной комнате бродит Ричард, он в длинном белом одеянии. Потом он вынужден спуститься по каменным ступеням вниз, растерянный и жалкий. Начинает пульсировать мысль: а не отказаться ли от короны?

Ричард протягивает Болингброку вожделенный предмет легким и нервным движением, и не как корону, а как шапку, куполом вниз. Болингброк хватает корону обеими цепкими, сильными руками, и тогда помазанник божий рывком отнимает у него символ своего величия, стремительно взбегаёт на трон и садится. Лицо актера бледно — на нем то ли растерянность, то ли решимость. Ведь для того чтобы подавить желание владеть короной, тоже нужна воля. В душе борются две силы — и не только трусость с честолюбием. Борется слабый, затравленный *король с человеком, пробуждающим** ся от сладостных, но лживых сновидений.

Раздумье, созерцанье, горечь — это новые краски, их еще не было в хрониках. Мы в первый раз заметили эти тона, когда после бурной боевой сцены, с клубами дыма, лязгом мечей и треском мушкетов, наступила картина в королевском саду... Ричард вернулся побежденным из Ирландии, он опускается на колени, трогает и гладит ладонями родную английскую землю. Слова актера тихие и грустные, голос полон нежности. Кажется, впервые король в раздумье, в его порывистом дыхании — и восторг, и отчаяние, и надежда. Оказывается, у этого честолюбца ранимая, живая душа.

Его винили в пристрастии к «Италии кичливой», к сладкому яду сонетов. То были наскоки грубоватых воинов. Актер по-своему понял эти указания Шекспира, и от его Ричарда неожиданно повеяло чем-то совсем новым. Тут не было еще ни идей, ни морали гуманизма, но духовная культура Ренессанса все же ощущалась. Ведь недаром «Ричард II» был написан через два года после «Ромео и Джульетты». Итальянская струя уже не затухала в поэзии Шекспира. А там, где деятельные натуры хроник обретали глубину, без новой человечности обойтись было невозможно. Ведь Ричарду, чтобы понять смысл своей трагедии, нужно было иметь кругозор пошире солдатского. И вот тогда наступает черед раздумьям и предательски слабеет воля.

...Ричард в темнице, он прикован к каменной стене длинной, метров на пять, цепью. Эта литая цепь при каждом шаге пленника волочится по железному полу и глухо грохочет. Ричард не раз называл своих врагов Иудами и Понтиями Пилатами. И рождается аналогия. Закованный, обросший бородой, в длинной холщовой рубахе. Это человек, и идет он на свою Голгофу. Король стал человеком, потеряв корону. Что ж, одно другого стоит. В чем-то его трагедия сходна и с Лировой. Правда, Ричард II во всем был виновен сам и не выстрадал драму Лиры, но объективно он тоже жертва мира корысти и насилия.

Впервые в жизни здесь, в мрачном каземате, неугомный король

притих и успокоился, и в этой душевной тишине явственно раскрылись новые черты его природы: созерцательность и стремление к самопознанию. Ричард II, этот сластолюбец и эгоист, после низложения, кажется, готов был жить по законам совести. Может быть, формула «страдания возвышают» и неточна, но у Шекспира личная катастрофа Ричарда делала его душу открытой для людских бед. Молодой актер играл с огромным драматизмом именно эту тему.

Но перерождение наступило слишком поздно... По высокой каменной лестнице спускаются две согбенные фигуры. Это посланцы Болингброка. Их голоса звучат вкрадчиво и ласково, но глаза потуплены. Ричард, перепугавшись вначале, затем успокаивается; но только на миг, чтобы тут же снова заметаться. Кто эти люди — его друзья, как они говорят, или подосланные убийцы? Став человеком, он и в других хочет видеть людей... До последней минуты Ричард не хочет верить, что эти двое пришли его убить, и не столько из страха смерти, сколько протестуя против зла как такового.

Заключительная сцена была сыграна со все нарастающим напряжением, неумолимо двигаясь к своему потрясающему финалу. Схватив двумя руками цепь, Ричард отбивался от убийц, а убийцы, рванув цепь, сбили короля с ног и, мотая по железнному полу из стороны в сторону, прикончили его: не знаю, то ли цепью, то ли ножом. Среди грохота, брани и гневных проклятий за всем не уследишь...

ВЕЧЕР ВОСЬМОЙ

СВЕЖИЙ ВЕТЕР В ПАРУСА ШЕКСПИРА

Вильям Шекспир

«Укрощение строптивой». 1593

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕАТР СОВЕТСКОЙ АРМИИ
МОСКВА. 1938

Известно, что Шекспир в первый период своего творчества, с 1590 по 1600 год, наряду с хрониками написал большинство своих комедий. Если взор поэта, обращенный в прошлое, видел только мрачные картины междоусобных войн, кровавых злодеяний и коварных интриг, то, глядя в свое время, драматург поначалу рисовал жизнь в светлых и радостных тонах.

Среди комедий Шекспира видное место занимает «Укрощение строптивой».

Правда, гуманистический смысл ранней комедии Шекспира был заключен в озорную фарсовую игру и отгадать его через целую серию комических розыгрышей было не так-то легко. Ведь многие по-

коления режиссеров видели в «Укрощении строптивой» или грубоватый фарс с дедовской моралью, или прихотливое театральное представление, далекое от всякой морали. Среди последних был и такой тонкий, пронизательный художник, как Макс Рейнхардт.

Но вот «Укрощение строптивой» поставил режиссер Алексей Дмитриевич Попов на сцене Центрального театра Советской Армии, и с этой поры комедия начала свою новую историю, обрела истинно шекспировскую мудрость и поэтическую силу.

Пока занавес не поднялся, предупредим читателя, что А. Д. Попов исключил из пьесы Шекспира ее пролог. И вот по какой причине. В прологе, позаимствованном драматургом из старинного фарса об укрощении строптивой жены, присутствовал пьянчужка Сляй, которого в подвыпитье переносили в замок к герцогу; а после пробуждения показывали перед ним комедию об укрощении строптивицы.

Значит, по логике следовало воспринимать все происходящее со Сляем как реальное событие, а историю Петруччио и Катарини — как театральное представление. Но режиссер на это не пошел. Пролог был устранен, и актеры получили задание играть свои роли не в условной манере, а с полным ощущением реальности переживаемых страстей. И это отнюдь *lie* вопреки замыслу Шекспира, а в развитие его.

Можно предположить, что Шекспир, задумав написать пьесу по старинному образцу, как комедию в комедии, написал героев комедии о строптивнице настолько жизненными, что воспринять их просто как роли, исполняемые бродячими комедиантами, никак было уже нельзя. То, что было задумано как представление, стало жизнью, а то, что было задумано как жизнь, стало механическим довеском к основному действию.

Пьяный Сляй, заснув в начале представления, выпадает, фигурально выражаясь, из фургона Талии. Никто его отсутствия не замечает, фургон движется дальше, действие продолжается, но вовсе не сворачивает на проторенный путь семейной бытовой истории, а сохраняет весь блеск театрального представления, оставаясь при этом реальным драматическим событием.

Взглянем на сцену, и нам сразу станет ясным, что все персонажи пьесы в той или иной форме лицедействуют.

Петруччио разыгрывает Катарину — ему приходится притворяться грубияном и наглецом потому, что только изображая такую роль, он может покорить строптивницу и сделать любимую девушку своей женой. Слуги Петруччио, особенно Грумио, ревностно помогают ему, и каждый на свой лад разыгрывает с серьезной миной комические сцены перед Катарининой. Люченцио переодевается учителем Кандио, Гортензио изображает музыканта Личио — и тот и другой делают это с целью завоевать сердце прелестной Бианки. Транио, помогая своему господину добиться победы, принимает его облик и, став фиктивным Люченцио, отыскивает себе фиктивного отца; кроткого пизанца-педагога заставляют выступать под именем почтенного Винченцио — родителя Люченцио. Подлинного Винченцио разыгрывают

и по дороге в Падую, и в самой Падуе. Одним словом, почти все персонажи комедии выступают в двух ролях — в своей собственной и в маскарадной. Настоящие физиономии проглядывают через условные маски, но получается это не потому, что актеры развлекаются своим наивным трансформаторством, а потому, что действующие в пьесе люди, добиваясь жизненно важных для себя целей, не могут совсем скрыть за притворными словами свою истинную суть.

И вот эта живая жизнь, протекающая на сцене, породила подлинную театральность, существующую в определенном пространстве и времени.

Если по сцене ходят настоящие люди, если их страсти подлинны, то и мир, окружающий их, должен быть весом и зрим. Художник П. Шифрин, отдавая сцену великолепной дубовой резьбой, заполнил ее мебелью и утварью, сделанными с тонким искусством средневековых ремесленников, разукрасил тяжелыми живописными гобеленами. А. Д. Попов насытил спектакль замечательно колоритным, чисто шекспировским бытом. И эта бытовая добротность представления прекрасно дополнила его подлинно ренессансный характер. При этом красочный, живописный быт стал реальной формой театральности, лишенной в этом спектакле стилизованных черт.

Идут приготовления к свадьбе: слуги носят тучную снедь, вазы с фруктами, графины и чаши. В хвосте ковыляет старый Кертис. Он несет на спине корзину цветов. По дороге старик роняет два букета и, не замечая этого, уходит за занавес. Вслед за ним бежит слуга с медными кувшинами. Увидя букеты, ставит на землю свои кувшины, подбирает цветы и мчится дальше, позабыв о собственной ноше. Кертис вылезает из-за занавеса — вот здесь, кажется, он уронил букеты. Что за чертовщина — цветы превратились в медные кувшины! Он испуганно смотрит на чудо: повсюду преследуют его духи. Старик отмахивается и пьется к занавесу. Как только Кертис скрывается, на сцену выбегает негр-поваренок, у него в руках два блестящих кухонных ножа. Он натывается на кувшины: что за непорядок, почему посуда брошена посреди дороги? Поваренок ловко вонзает нож в землю, подхватывает свободной рукой кувшины и убегает. Из-за занавеса выглядывает плешивая голова Кертиса. Он уже успокоился: надо забрать кувшины домой, а то своруют хозяйское добро. Но взор его падает на зловеще воткнутый в землю нож. Старик пронзительно кричит, глаза его полны страха, губы дрожат, и, кутаясь в свой халат, хватаясь за занавес, он панически удирает от проклятого заколдованного места.

Прекрасная, подлинно театральная интермедия и в то же время вполне достоверная бытовая сцена!

Еще более выразительного единства театральности и быта Попов достигает в 1-й картине IV действия.

Замок Петруччио. Висит желтоватый гобелен, в глубине чернеет огромный камин. Полумрак. На столе, задрав ноги, лежит парень и играет на пищалке; другой развалился под столом и тоже на чем-то уныло дудит; третий, взгромоздясь на камин, плетет корзину и тянет протяжную песню. Чертовская скука! В замке холодно, в пустых

комнатах гуляет пронзительный ветер. Хозяин давно уехал, старик Кертис глух и глуп, и у слуг, оставленных на его попечение, умирающих от скуки и безделья, есть только одно развлечение — разыгрывать Кертиса.

На все лады кричат слуги зловещими голосами, а старик ходит ошалелый и ничего не понимает; то ли это явились привидения, то ли снова над ним потешаются мальчишки. Но вот слышны удары в ворота.

В комнату вбегает рассвирепевший Петруччио; начинается крик: почему не встретили, почему не все налицо, почему одеты в отрепья?.. Ежась не то от страха, не то от смеха, Грумио дает объяснения своему строгому хозяину. Представление идет отлично. Катарина стоит у притолоки, со строгостью поглядывает на этих бродяг и с недоумением слушает ругань мужа, похожего скорее на атамана бандитов, чем на благородного дворянина. Но розыгрыш продолжается. Подают на стол. Катарина голодна и тянется к еде. Петруччио останавливает ее: сперва молитва. Грумио бормочет молитвенные слова, Петруччио прищуривает глаз: «Повтори». Грумио, давясь от смеха, читает во второй раз. И вот наконец нож и вилка в руках у Катарины. Скорей бы поесть, но Петруччио швыряет баранину на пол. Все в смятении, Катарина в нервной дрожи, слуги в страхе. Ужин отменен — муж уводит жену в спальню. Грумио давится от сдоеха, смеются и слуги. Они теперь тоже поняли, что все это было всего лишь розыгрышем. И тут же устраивается пародия на только что происшедшую сцену.

Всем чертовски весело, но, потешаясь над хозяином, слуги вполне одобряют его действия: Петруччио хитро ведет дело. Из опочивальни выходит Петруччио, в руках у него блюдо с жарким, он машет рукой, и все тихо идут в соседнюю комнату, чтобы вволю поесть и выпить. Вся эта сцена поставлена Поповым превосходно. В ней органически слиты быт и игра, она пронизана духом «старой, веселой Англии», с ее грубоватыми народными шутками и наивной романтикой. Вся сцена полна шекспировским юмором, простонародным и обаятельным, и — что особенно ценно — она ясно обнаруживает кровное родство темперамента, юмора Петруччио с обаятельной грубоватой простотой слуг, с жизнерадостным мироощущением народа.

Петруччио — человек простой, ему неведомы ни аристократическая сановитость, ни педантическая ученость, ни поэтическая изнеженность. Таким его и играет актер В. Пестовский.

Грумио, которого выразительно и сочно играет актер Н. Старостин, выглядит скорее старым другом Петруччио, чем его слугой. Он искренне любит своего буйного господина, и господин отвечает ему тем же.

Петруччио приехал в Падую добыть капитал. Надо зарабатывать деньги — настал практический век, и некогда предаваться нежным лирическим чувствам.

У Петруччио в голосе удадь, он немного нагл, слегка развязен, у него есть планы, и для их осуществления нужны деньги, а добыть их можно только выгодной женитьбой.

Мой ветер носит молодежь по свету,
Чтоб счастье искать в чужих краях —
Не много дома высидишь.

Эту фразу Пестовский — Петруччио говорит без всякой рисовки. Это не романтический ветер, гоняющий по свету мятежную душу героя, а вполне обыденный зюйд-вест или норд-ост. И наверное, Петруччио нужны деньги для того, чтобы снова поднять паруса на корабле и отправиться за прибыльными товарами в далекие заморские страны.

Строптивная жена его нисколько не смущает. Строптивность — ведь это сила, а где видано, чтобы женщина обладала силой, да еще такой, которая устояла бы против его силы. Петруччио детально договаривается с Баптистой, отцом Катарины: делать нужно все обстоятельно; они обмениваются договорами. Сумма приданого установлена, владения, переходящие Катарине после отца, определены, значит, можно приступить и к объяснению в любви.

Но вот выскакивает неудачливый Гортензио; на его шее, точно ярмо, болтается разбитая гитара — это Катарина любезно выпроводила надоевшего ей вздыхателя. Петруччио восторженно хохочет:

Ах, черт ее возьми! Вот это девка!
Люблю ее еще сильнее, чем прежде,
И жажду с ней скорее поболтать!

И тут же начинает готовиться к лирической сцене. Он знает десяток безотказно действующих любезностей. Сколько раз эти глупые слова склоняли женские сердца к милости — не устоит и эта девица. Главное — не замечать ее строптивности и без устали твердить сладкие комплименты. Петруччио хладнокровен и деловит, он долго отыскивает эффектную позу и наконец великолепно разваливается на диване.

Появляется Катарина. (Актриса Л. Добржанская превосходно делает этот выход.) Катарина останавливается у дверей, выпрямляется во весь рост, лицо у нее строгое, глаза горят злым огнем. Поединок начался... Она стоит и ждет. Петруччио не ожидал такого появления. Он сразу позабыл обо всем — о позе, о заученных фразах, о приданом, о своем презрении к женщинам. Глаза его широко раскрылись, лицо побледнело, он медленно приподнимается и голосом, полным восхищения, произносит:

А, котик. Слышал я: вас так зовут.

Но Катарину этим не проймешь. Как меткий удар, прозвучал ее ответ на слова Петруччио:

Вы глуховаты на ухо, наверно,
Меня зовут все люди Катариной.

И бой закипел... Катарина не увидела, а может, не хотела увидеть, глаза Петруччио. Она привыкла не любить и бояться людей.

Л. Добржанская играет Катарину своеобразно. Это не взбалмошная, дикая девка, она не дерется, не затевает скандалов, у нее нет

грубых причуд, мальчишеских выходок. Сказать, что Катарина — «царапка», никак нельзя. Правда, она зла, упряма, остра на язык, грубовата и надменна, но это не природные свойства Катаринины. Ее повсюду окружают пошляки, лицемеры и глупцы. Она не может сдержаться и не сказать в глаза правду, — у нее прямая и смелая натура, и поэтому Катарину прославили строптивой, поэтому повсюду кричат, что старшая дочь Баптисты — суший черт в юбке.

У девушки злости накапливается все больше и больше. Она не может сдерживать досады, ее раздражает всякая пошлая фраза, каждое лицемерное слово, она уже теряет над собой власть: колотит Гортензио, бьет Петруччио, бьет сестру, кричит на отца... В буйстве ее есть какое-то отчаяние. Она совершенно одинока. Ей претит притворное жеманство окружающих, их лицемерные добродетели и фальшивые правила приличия, — Катарина дерзит всем и каждому.

И дерзит, надо сознаться, талантливо. Петруччио, по крайней мере, в восторге от ее острог. И ему и ей нравится пикировка, они оба чувствуют друг в друге достойных противников. Двусмысленные реплики, острые и умные, мелькают одна за другой, страсти разгораются, ответы Петруччио злят Катарину все больше и больше: такого противника у нее еще не было. Новая дерзкая фраза — и Катарина, не то обидясь, не то не найдясь, внезапно для себя со всего размаха ударяет собеседника по лицу. Петруччио на миг охватывает ярость. Бормоча какие-то протклятия, он тянется к рукоятке кинжала — человек забыл и о притворной игре, и о подлинной влюбленности. Пощечин он еще никогда не получал, такое оскорбление смывается только кровью... Но рука не выхватила кинжала из ножен — под взглядом Катаринины ярость испарилась. Кажется, укрощение уже произошло: Катарина укротила Петруччио. Вернее, любовь облагородила его натуру и определила главную жизненную цель — сделать эту девушку не только женой, но и другом.

Вот эту задачу Петруччио и осуществляет. Пестовский и Добржанская изображают не укротителя и строптивцу, нашедших отдохновение в тихом семейном счастье, а страстного, свободолюбивого, умного мужчину и страстную, свободолюбивую, умную женщину, которым удалось после долгой борьбы и мытарств победить в самих себе и друг в друге дурные качества и соединиться, как равный с равной, для совместной счастливой жизни.

Любовь Петруччио и Катаринины — это не чувственная страсть и не поэтическая восторженность. Основа этой любви — радостное ощущение родственности воли и ума, нежнейшее чувство дружбы. Это — высшая форма любви. Сила страстей здесь одухотворена глубочайшим взаимным уважением, единством желаний, мыслей и чувств.

К такой любви Петруччио привел Катарину по трудной дороге. Для этого ему нужно было избавить девушку от ее высокомерия, вспыльчивости и эгоизма, от всего того, что было в характере Катаринины естественной психологической реакцией на окружающий ее мир. Не раз он замечал ее смирение, не раз слышал добрые интонации в ее голосе. Душа растворялась в эти мгновения, но он быстро

отворачивался в сторону и скрывал от Катарины свою счастливую улыбку. Петруччио знал из опыта, что легкая победа всегда бывает непрочной. Милые любезности дамы могли быстро смениться приступами своеволия, поэтому прекращать «укрошение» было еще рано. И Петруччио насильно уводит Катарины со свадебного пира, оставляет ее без ужина (этой сценой мы уже любовались). Так Петруччио грубовато перевоспитывает свою подругу, вышибая клии клином, как бы говоря: «Испробуй, милочка, самодурство на собственной шкуре и откажись от него раз и навсегда».

Но все же Петруччио добился своей цели не потому, что запугал и измучил свою супругу. Не потому, что, хитря с ней, был безупречно вежлив внешне и издевательски насмешлив по существу. Не потому, что на все ее грубости отвечал притворными любезностями и казался настолько убежденным в своей победе, что не только уверил в этом окружающих, но и смущал даже саму упрямыцу, порой перестающую верить в силу своего сопротивления. Все это, конечно, влияло на психологию гордой девушки, вносило в ее душу смятение, и ей самой временами становилось неясно: какие чувства питает она к Петруччио — добрые или злые?

Но все же, повторяем, в спектакле А. Д. Попова не активность Петруччио, не его упорство и не его хитрость — главное основание психологической метаморфозы Катарины. Катарина уступила Петруччио, поняв, что все ее капризы — глупое ребячество, когда они демонстрируются перед Петруччио. Ныне Катарина сама осуждает себя, видя всю вздорность строптивости. К чему упрямыться и глупить, когда рядом веселый, умный, смелый и, главное, любящий человек.

И женщина дружески протягивает руку мужчине.

Последний акт, лучший в спектакле, посвящен именно достижению согласия супругов.

Открывается занавес, и в зале раздаются шумные аплодисменты. Петруччио, Катарина и Гортензио скачут на конях. Они едут в Падую. Петруччио по-прежнему дурит: называет солнце месяцем и требует, чтобы жена была одного с ним мнения. Катарине все надоело, она устала от его беспрерывных издевательств. Издеательства эти оскорбляют ее все больше и больше потому, что женщина смутно чувствует, как в ее сердце зреет любовь к этому человеку, и ей досадно, что он этого не замечает.

Она спорит. На фразу Петруччио: «Я говорю, как *месяц* светит» — Катарина возмущенно отвечает: «А я скажу: как ярко *солнце* светит». Петруччио взбешен: «Назад коней!»

Вздыбились мчащиеся кони¹. Сильная рука Петруччио останавливает их бег и держит за узду так же властно, как и упрямыство Жены. Катарина соглашается:

Пусть это будет месяц, солнце, что хотите,
Пусть это будет масляный ночник,
Противоречить больше я не буду.

¹ Коня в спектакле деревянные — на подвижной оси.

Л. Добржанская очень точно доносит подтекст этой фразы: у Катаринины уже погибли все надежды на то, что ей удастся поладить с этим вздорным человеком. Ей противно его тупое упрямство, она смертельно устала и готова ценой любого смирения оградить себя от назойливых и глупых прихотей супруга.

Но вот на дороге появляется почтенный старец. Петруччио называет его «прелестной синьорой» и рассыпается в комплиментах. Веселым галопом мчатся лошади, весело говорит Петруччио свои причудливые любезности, хохочет Гортензио, трясущийся на своей кляче. Катарина вдруг понимает, что все это розыгрыш — и старик, и солнце, и ночные приключения в замке, и все остальное. Ее разыгрывали, а она принимала шутки за чистую монету. «Так, значит, все это игра,— как бы думает про себя Катарина,— ну что ж, я тоже не прочь поиграть, и у меня это получится не хуже, чем у вас».

И Катарина, ничуть не смущаясь, говорит бородачу:

Цветок весенний, нежный и прекрасный,
Куда идешь, где дом твой? Что за счастье
Иметь такого дивного ребенка...—

говорит и лукаво поглядывает на Петруччио: видишь, я ничуть не хуже тебя умею разыгрывать, но к чему все это ребячество, ведь мы с тобой взрослые люди, разве ты не замечаешь, что еду я в Падую совсем не такой, какой оттуда уезжала?

Эти мысли можно расслышать в интонациях Катаринины. И Петруччио прекращает розыгрыш. Комическая игра кончена. Начинается серьезная любовь и дружба... Кони резво мчатся по дороге — впереди счастье.

А в Падуе происходят самые невероятные события. Стоя поодаль, Петруччио и Катарина смотрят на кутерьму, которая разыгралась вокруг тайного брака Люченцио и Бианки. Петруччио и Катарина кажутся взрослыми, умными, настоящими людьми рядом с этими марионетками, с их нелепым переодеванием, комическими страстями, простодушной глупостью и выпренной любовью.

Идет свадебный пир. Люченцио чувствует себя безмятежно счастливым. Он — победитель, муж кроткой, любящей Бианки. Все смотрят с восторгом и умилением на эту чудесную пару, даже неудачливые женихи рады их счастью. Люченцио и Бианка кажутся идеалом вдохновенной любви и семейного благополучия. Между ними должна царить полная гармония, все в это верят, потому что всем издавна известны добродетели юной четы.

Рядом с молодоженами Петруччио и Катарина выглядят довольно прозаической парой. Никто не забыл памятный день их свадьбы, завершившейся чуть ли не побоищем.

Но вот мужья задумали испытать покорность своих жен, и совершенно неожиданно для всех победителем в этом испытании вышел Петруччио. Кроткая Бианка оказалась упрямее своей сестры: Катарина на зов мужа явилась, а Бианка — нет!

Притворяясь все время смиренной разумницей, Бианка сейчас обнаружила свою строптивость. Она хитрила до тех пор, пока нужно

было хитрить, а как только стала хозяйкой положения, моментально сняла маску кротости. «Богиня» оказалась капризной, самовлюбленной женщиной, помыкающей своим супругом.

И вот финал спектакля. Петруччио посылает за Катариной, Он говорит:

Эй, Грумио, пойди, скажи синьоро,
Что я приказываю ей прийти.

Пестовский произносит эти слова тихо и нежно, с большим волнением,— Петруччио как бы умоляет жену свою не подвести его. Она приходит. Он приказывает ей бросить на пол шапочку. Катарина на секунду задерживает взор на Петруччио, понимающе моргает глазом и с размаху швыряет шляпу к его ногам.

Добродетельные жены приходят в ярость. Особенно возмущена прелестная Бианка, и Петруччио, чтобы довершить удар, просит Катарину прочесть строптивым женам мораль.

Катарина начинает свой финальный монолог, она его посвящает Гортензио с супругой, которые тоже только что поженились.

А. Д. Попов нашел для пресловутой проповеди Катаринины очень остроумное и содержательное решение. Когда слова о грозном муже, хозяйне и властелине, говорятся применительно к Гортензио, то их пародийный смысл становится очевидным.

Эта мораль, пригодная для ханжей, абсолютно чужда Катарине и Петруччио. Их взаимное согласие возникает не из покорности патриархальным канонам, а из подлинной любви.

Катарина кончила говорить. Петруччио в восторге от своей жепы, от ее ума и иронии. И он кричит: «Вот это так! Иди, целуй меня».

Но Катарина остается на месте, ее лицо покрывается легкой тенью гнева. Петруччио понимает Катарину и бросается к ней сам. Они долго и крепко целуются. Зал шумно аплодирует и смеется. Аплодирует победе подлинно человеческих отношений и смеется над фальшивой добродетелью, над глупой моралью, над семейной идиллией, купленной за деньги и добытой мошенничеством.

Режиссер А. Д. Попов сумел насытить свою постановку стремительным жизненным действием, он передал в тексте тончайшие, затаенные мысли, превратил мизансцены в великолепное средство выражения скрытых на первый взгляд желаний. Сохранив весь колорит шекспировского театра, Попов создал весь спектакль и особенно финальную сцену, пользуясь всеми средствами современного театра. Глубокий подтекст, еле уловимые детали физических действий, сложнейшая культура мизансценировки — все это помогло режиссеру и актерам полней и ясней раскрыть главные идеи комедии, сделало спектакль ярким явлением современного театрального искусства.

А. Д. Попов доказал на деле, что Вильям Шекспир — наш современник.

ПО-ИТАЛЬЯНСКИ

Вильям Шекспир

«Ромео и Джульетта». 1594

ГРУППА ФРАНКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ

РИМ — МОСКВА. 1966

Сейчас же после «Укрошения строптивой» Шекспир написал «Двух веронцев» и ввел в комический сюжет романтическую ситуацию, переданную через прозрачную лирическую тональность, — родился новый тип комедии, получивший наименование *романтической комедии Ренессанса*. Этот жанр стал преобладающим в комедииографии Шекспира; его породили переизбыток оптимизма, радостное и доброе чувство влюбленности в жизнь, поэтическое погружение в мечту. Романтическая комедия переносила действие в мир фантастический и сказочный, сохраняя при этом всю правду и тонкость человеческих переживаний. В ней фольклорные мотивы, занесенные из народных поверий, сплетались с изысканными поэтическими фантазиями, обаятельная чувственность. — с тонкой интеллектуальностью. В этом светлом и гармоничном мире обязательно присутствовали и носители злых начал: эти завистники и корыстолюбцы постоянно грозили возлюбленным разрушить их счастье. Но вера человека в собственные силы была так велика, а гармония природы представлялась столь незыблемой, что злодеи оказывались в конечном счете бессильными, — их легко было или разоблачить и прогнать, как в «Много шума из ничего» и «Двенадцатой ночи», или укрыться от них в волшебном лесу, а затем одолеть, как в «Сне в летнюю ночь» и «Как вам это понравится».

Все определялось решительным сопротивлением героев возможному краху их счастья, тем бесстрашием, которое придавало борьбе светлый героический колорит.

Последнее определение (конечно, с поправкой на жанр) может быть отнесено и к первой великой трагедии Шекспира — «Ромео и Джульетта», которую принято называть «оптимистической».

Эта пьеса, показанная итальянской труппой Дзеффирелли, была встречена московской публикой с горячим одобрением. В восторженной атмосфере театрального зала родился замысел статьи, которую автор предлагает вниманию своего читателя.

* * *

Что мне делать, если в душе радость и только радость?.. Но что в этом зазорного? Разве не для восторга людям дан театр и разве так уж необходимо сперва остудить свой пыл, а затем судить о виден-

ном на сцене? Нет и нет! Пусть так поступает иной рассудочный человек, а я люблю те минуты безумств, в которые великий критик некогда воскликнул: «Вы любите театр? Так придите и умрите в нем». В здравом рассудке такого не скажешь — только в моменты восторга. И не нужно думать, что современный театр уже бессилён создать такие мгновения. Тому доказательство — постановка Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетты».

Оправдалось мое давнишнее предчувствие, что именно итальянцы смогут точнее, глубже и страстней всех других актеров сыграть великую итальянскую трагедию Шекспира. Мы видели и похваливали английскую постановку этой пьесы, говорили об утонченной нервозности и пылком сердце Джульетты — Тьюгин, но странно, как все померкло в моем сознании теперь, и кажется, что тогда играли не самый оригинал трагедии, а ее перевод с итальянского.

Это не парадокс. Еще Пушкин был поражен удивительным «видением» Шекспира неведомой ему «драматической местности». Русский поэт, сам чудом провидевший синь итальянского неба и голубые волны Бренты, писал о «Ромео и Джульетте»: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *concelli*¹». Это сказано о творении, автор которого никогда не покидал своей страны и о котором принято говорить, что, кого бы он ни рисовал, основа характера героя остается английской. Но — за одним исключением: «Ромео и Джульетта». Тут ничего нет от Альбиона.

Франко Дзеффирелли, архитектор и живописец, соорудил на сцене не театральные декорации, а как бы самую архитектуру Вероны: перекресток с площадью, где все дома — тяжелой каменной кладки, из бурого, замшелого камня, и уходят они перспективой в две улицы. Терраса дома Капулетти сложена из тяжелых плит. Это надолба крепости, грубые серые стены которой увенчаны островерхими бойницами. Дом — грозная, неприступная цитадель рода. Вот среди каких вековых камней неожиданно выросли два цветка любви...

Но в этих старых кварталах уже всю кипит новая, буйная жизнь.

Режиссер так и начинает свой спектакль — с игр, с веселой перебранки: бьются деревянными ншажонками ребятишки; задирают друг друга слуги соседних домов; легкими тумачами отваживают своих не в меру расхрабренных кавалеров девушки... Тут же снует всякий народ, бьют дальние колокола, слышны песни.

Но вот к авансцене выходит человек в темном полукафтани и в такой же шляпе и говорит о любви, вспыхнувшей «под звездой злощастной». Во время речи «Хора» беспечная игра замирает. Так режиссер в первую же минуту действия вводит в него мрачную, трагическую ноту. А затем — снова смех, беготня, перебранки...

Первый бой Дзеффирелли ставит без предчувствия дальнейших роковых событий: хотя и заголосили женщины, как только скрестились шпаги, потушить искру ненависти оказалось легко. Улица снова

¹ *Concelli* (ит.) — тонко и сжато выраженные мысли.

зажила весельем, задором, потехой, чем угодно, по только не злыми страстями. И богом здесь был Меркуцио. Но в трактовке Дзеффирелли это не златокудрый любимец муз, а парень довольно драчливый и занозистый. Паоло Грацнози играет свою роль в острой, почти эксцентричной манере. Ночной поход по Вероне юноши начинают, вооружившись барабаном и, кажется, немного подвыпив. Больше всех озорует Меркуцио. Знаменитый монолог о фее Мэб, обычно настраиваемый на романтическую балладную интонацию, Меркуцио—Грациози разыгрывает как бродячий комедиант-импровизатор и, рискуя чуть-чуть затянуть эпизод, отрабатывает каждый куплет в виде мгновенно сочиненной сатирической зарисовки. И вся компания подыгрывает разошедшемуся саросоттисо (главному актеру).

Но на каком-то самом веселом крешендо — снова остановка действия. Ромео остался один. Луч прожектора выхватывает в ночной мгле фигуру пока что ничем не приметного юноши, и тот, как бы перекликаясь с голосом «Хора», говорит неожиданно серьезно и с глубоким волнением о страшной воле звезд и о своем предчувствии беды. Этот мотив обычно проходит в спектаклях почти незамеченным. А между тем Ромео у Шекспира, идя на празднество к Капулетти, говорит: «Оно конец ускорит ненавистной жизни...» Что это — не стоящая внимания мальчишеская меланхолия, страх перед врагами рода или, в нарушение элементарной логики характера, провидение поэта через ничем ие объяснимое предчувствие героем его трагической судьбы? Да, именно так эти слова произносит Джанкарло Джаннини. Это наиболее молодой из виденных мною Ромео, он лишь немногим старше своего героя. И в этом мальчишестве — самая главная правда, самая высокая поэзия образа.

Первая молодая страсть — не слова и даже не чувства, это желания и действия; а затем уж осознанное чувство, и на этой основе — слова, бессмертные шекспировские слова. Так вот мальчишка Ромео переступает порог дома Капулетти, сновидческое видение смерти не задержалось в его памяти. Есть только жажда приключений и ребяческое любопытство.

В этом же состоянии любопытства готовилась к балу и выбежала на танцы Джульетта. Ей все сегодня внове — и это парадное, в первый раз надетое платье с кринолином, и разговоры о женихе Парисе. Она по-мальчишески угловата, ходит большим шагом, подвижна, смешлива и чуть-чуть надменна.

Начались танцы. Стоящий в углу Ромео перехватил ее взгляд. И она на миг задержалась. А когда гости сгрудились в глубине зала около певца, Джульетта оторвалась от кормилицы и подбежала ближе, только чтобы удовлетворить девичье любопытство: какой это магнит тянет ее?

И бессмертный шекспировский дуэт любви начался. Начался с удивления. И у Ромео, и у Джульетты (Анна Мария Гуарниери) расширились, застыли глаза, потянулись друг к другу ладони. Глаза и ладони. Это, кажется, главные проводники магнетических волн. Красивые слова Шекспира были сказаны пока что как заученные: ведь чтобы говорить, надо понимать, а все было еще непонятным,

неведомым, поразительным. Юные герои трагедии стояли зачарованные друг другом, на фоне танцующих, и все время была видна высокая красавица синьора Капулетти с кавалером в маске в виде черепа. Среди гостей стал заметен и тот персонаж, которого Шекспир назвал «Хор»; он не спускал печальных глаз с Ромео и Джульетты.

...И вот из искры разгорелся пылающий костер любви. Все началось в глубине душ. Свой монолог на балконе Джульетта говорила не как звонкие стихи, брошенные в знойную ночь, а как трепетно волнующие ее саму мысли. И происходило чудо: пробуждалось сознание, пробуждалось для того, чтобы признать гармонию законом мира и опровергнуть родовую ненависть. Актриса говорила слова Джульетты почти шепотом, только себе самой, а притаившийся внизу Ромео и слышал и отвечал, но так, что диалог шекспировских любовников стал как бы синхронно идущими двумя монологами.

Каждый говорил свое — себе, но говорили они про одно, и гамма любви складывалась не из речей, а из поразительной общности душевного волнения. Пламень пылал еще затаенно, на сцене было совсем тихо. Джульетта и Ромео стояли недвижимо, только легкими взмахами рук девушка, кажется, ловила свет звезды.

И вдруг Ромео — Джанкарло рванулся и вмиг, с мальчишеским проворством, вцепившись руками в парапет стены, взобрался к подножью каменной террасы и так повис. Его слова стали горячими, пылкими, стремительными и испугали Джульетту. Возник очаровательный мотив девичьего стыда, а затем мягкая кантилена нежности в устах Ромео. Их ладони уже гладили одна другую, а затем юноша каким-то требовательным жестом рванул к себе любимую... Теперь, после поцелуя, Джульетта перехватила огонь чувств... Ромео уже готов был спрыгнуть, она его окликнула, и он повис на локтях, опираясь на парапет. И вот уже Джульетта сама ухватила за курчавые волосы своего возлюбленного и подтягивала его к себе. В зале раздался смех — великолепная реакция! Лирика лирикой, а молодая любовь — дело очень веселое и озорное...

Блюстители высокой романтики могут возмутиться, тем паче что из наушников льется размеренная и торжественная речь переводчика, а на сцене творится бог знает что: лепет, вздохи, приглушенный радостный смех, фраза рождается и тут же оборвана...

Все мчится в ритмах предельно напряженных. На сцене совсем не слышно стихов, они утонули в этих порывистых интонациях, в этих стремительных перебежках и жестах. Кажется, десять раз уходила и снова выбегала Джульетта на балкон, чтобы сказать и услышать: «люблю», и десять раз Ромео то прятался, чтобы издал любоваться любимой, то появлялся и горячими губами, на которых клокочет сердце, говорил и говорил это прекрасное слово... И отсюда, а не только из стихотворных ритмов доносилась до нас дивная поэзия шекспировских строк.

Дзеффирелли, как бы в параллель к сцене на балконе, ставит шумный эпизод у стен дома Капулетти. Это товарищи Ромео изощряются в насмешках по поводу слишком уж затянувшегося свидания. Но эти юноши, полагающие, что первый показатель мужества —

пренебрежение к девицам, какими мальчишками выглядят они сейчас рядом с Ромео, за час повзрослевшим, узнавшим, и что такое долг, и что такое честь...

Ромео в келье у монаха Лоренцо. Лоренцо ему — как отец. Слушает Ромео и пододвигает к нему еду, а тот говорит о любви и жадно набрасывается па пищу (тоже прекрасная краска!). Лоренцо — Альфредо Бьянкини, полный энергии, ума и жизнелюбия, в чем-то сходен с Кормилицей (Аве Нинки), которая, питая Дя?ульетту молоком своей груди, отдала ей долю народной простоты, веселости и страстей. Трогательно и торжественно проходит сцена бракосочетания. Лоренцо уводит возлюбленных в храм, за кулисы, и театр оглашается звоном колоколов.

Кульминация счастья — и удар! Сцепа убийства Меркуцио поставлена Дзеффирелли с поразительным чувством исторической правды. Бой загорается не по театральному стандарту — «феодалный последыш набросился на представителя Ренессанса». Жестокие поединки, столь обычные в средневековой Вероне, по новым временам остались как игра, как спорт, но — чуть подогрей эту игру личной неприязнью, и она становится кровавой стычкой. Так оно случилось и сейчас: Тибальт не шел обязательно убивать Ромео, у актера Освальдо Руджиери это не озлобленный брeтёр — оп тоже человек нынешнего нового поколения; но в нем больше тщеславия, дворянского гонора, и рядом с ним и его друзьями (все они в красных плащах) компания Меркуцио кажется плебейской. Тут сначала не столько родовая ненависть, сколько ^неприязнь «чистых» и «нечистых», и затевает ссору первый забияка квартала Меркуцио.

Известно, что дуэлянтов разнимает Ромео. Но у Дзеффирелли Ромео уверен, что это ему удалось сделать, что дуэль превращена в игру и как игра она уже безопасна. И никто не замечает, что за долю секунды до этого поворота Меркуцио уже смертельно ранен. Дается совсем новая и чрезвычайно драматическая трактовка сцены гибели лучшего друга Ромео. Предсмертные слова Меркуцио воспринимаются под хохот, как продолжение игры, в которой этот талантливый артист и шутник вздумал разыграть роль «смертельно сраженного». Тем страшней сам финал эпизода — смерть друга.

Трагедия полноправно вступает в свои права. На сцене все чернеет. Во мраке стенает Джульетта в своей спальне, во мраке бьется о землю Ромео в келье у монаха. Сражено, убито их счастье. Плачьте, плачьте, дети, — умирает любовь!

Но за отчаянием приходит решимость. Юношеская решимость, суровая, исступленная, бесстрашная, сделавшая этих вчерашних детей самыми мудрыми и самыми сильными из всех действующих лиц. Первой на подвиг во имя любви идет девушка: Анна Мария Гуарниери читает трагический монолог Джульетты, пьющей снотворное, как встречу со смертью. Но через ужас, бушевающий ее сердце, она пробивается к светлому финалу: «Ромео, я иду к тебе!»

Второй подвиг — за Ромео. Обесиленный, исстрадавшийся, постаревший, он неотрывно глядит на лежащую в гробу Джульетту, и, странно, из беспробудно тяжкого горя возгорается счастье, и будто

предзакатным лучом озаряется его лицо. Ведь Джульетта умерла, чтоб сохранить их любовь! Ромео тих и даже немного вял, и яд он принимает как благо. А Гуарниери — Джульетта прокалывает себе сердце без всякого трагического акцента, со слабой улыбкой на лице. Кому-то, может, покажется, что к финалу действие теряет свой ритм, а мне думается, что это иссякают душевные силы Ромео и Джульетты. Ведь герои трагедии о любви умирают не в финале, а уже с того мига, как убита была их любовь, как померк в их глазах свет, как разбита была гармония.

Может быть, боясь этих затухающих ритмов действия, режиссер решил, что клятву о грядущем согласии родов нужно произнести зычными голосами. И напрасно. Это создало у режиссера лишь иллюзию, что он нашел своему великолепному спектаклю финальную точку. Ее сейчас нет, и это — мой единственный упрек режиссеру.

Итак, перед нами прошла постановка Франко Дзеффирелли — режиссера, известного своей блистательной работой в опере, — и оказалось, что внес оп в свои драматические спектакли не картинность и условность оперного мизансценирования, не нарочитое выделение голосовых модуляций и подчеркнутую пластичность движений, а нечто совершенно другое и необычайно ценное.

Не знаю, справедливо ли мое суждение, но та опера, которая мне кажется сегодня идеальной и которая сродни высокой драме, должна иметь своим главным условием способность актера находиться в состоянии полного и глубокого эмоционального самопогружения. Такой актер-певец живет в стихии своих страстей как бы синхронно с музыкальной стихией оперы. Он не иллюстрирует музыку, не воспроизводит ее голосом, а как бы заново в данный миг ее воссоздает из живой, трепетной стихии своих переживаний.

Но если в опере музыка стимулирует и держит в высокой степени напряжения духовный мир актера-певца, то в драматическом спектакле режиссер должен добиться того, чтоб это высокое напряжение духа рождалось самостийно, в результате способности актера с наибольшей силой отдаться своим страстям. В этой самоотдаче и рождается музыка образа, которая, как нам кажется, звучала в светлой симфонии страстей трагедии «Ромео и Джульетта».

Но сфера страстей выразила себя не только через душевные переживания, а л в области пластики: каждый жест актеров, каждое движение становились пластической формулой страсти для данного характера, для данной ситуации. Можно сказать, что в спектакле Дзеффирелли существует непрерывный и затаенный танец, но это как «танец пчел», а не порхание мотыльков, т. е. в партитуре движений спектакля — не кантилена гармонической балетной пластики, а непрерывной поток осмысленных движений-действий, жестов-переживаний, которые столь целесообразны и точны, что этим и порождают свою пластическую выразительность и в сумме легко складываются в некую непрерывно рождающуюся симфонию «моторики действия».

Таким образом, в творчестве Франко Дзеффирелли происходит важный для современного театра процесс синтеза музыкальной и

пластической выразительности с драматическим содержанием спектакля и это придает шекспировской постановке режиссера масштабность и накал при сохранности всей непосредственности и человеческого обаяния внутренней жизни героев.

Вот, кажется, в чем тайна очарования спектакля «Ромео и Джульетта», сыгранного по-итальянски.

ВЕЧЕР ДЕСЯТЫЙ

БОРЬБА МИРОВ

Вильям Шекспир

«Отелло». 1604

ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР им. РУСТАВЕЛИ
ТБИЛИСИ — МОСКВА. 1947

Гуманизм Шекспира вступил в критическую полосу прозрений, когда уже стало видно не только торжествующее пробуждение Человека, но и подступившее к новым берегам «море бед». За пять лет Шекспиром были написаны его великие трагедии, и в каждой из них — начиная с «Гамлета», через «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета» — проходила одна великая идея о титаническом сопротивлении наступающему веку алчного эгоизма, преступной жажды власти и золота, бесчеловечного индивидуализма. В ожесточенных боях, падая жертвами своих коварных противников, шекспировские герои — Гамлет, Отелло и Лир — отвоевывали правду гуманистического идеала и сохраняли навеки веру в человека и в его светлую судьбу.

Такую картину титанической борьбы злых и правых сил, с трагическим финалом, но конечной победой идеала мы увидели в постановке трагедии «Отелло» на сцене театра имени Руставели и назвали свой рассказ об этом спектакле — «Борьба миров».

Перед нами два человека: один — воин по натуре, философ по складу ума и строитель жизни по главной склонности своего характера; другой — разрушитель жизни, циник, отдающий все силы своего ума на то, чтобы развратить человечество, подчинить идеалы инстинктам и выдать инстинкты за идеалы.

Кто же они? Отелло (Хорава) и Яго (Васадзе).

...Ровными спокойными шагами входит Отелло — Хорава в зал сената, до этого заполненный тревожными возгласами и порывистыми движениями. Останавливается посредине обширной темной комнаты, пристальным взором окидывает людей, охваченных стремительным ритмом беспокойства.

Профессиональный воин, он твердо стоит на ногах. Его руки спокойно лежат на эфесе сабли. На плотной мускулистой шее с царским величием покоится голова. Лицо у Отелло совсем черное; оно было

бы непроницаемым, если бы не глаза. Глаза светятся каким-то поразительным лучистым светом. Этими глазами смотрит Отелло на окружающих, и, когда хочет сказать им о том, чем полна его душа, лицо озаряется ослепительно белой, лучистой улыбкой, и от этого темный лик и вся суровая фигура получают какую-то пленительную внутреннюю умиротворенность.

Таким радостным и умиротворенным стоит неподвижно в центре зала Отелло, а в глубине комнаты чернеет фигура Яго. Его еле видно, лишь поблескивают в полумгле глаза, и кажется, что шевелятся его острые усики.

Несмотря на весть о грозных событиях, Отелло спокоен. Он уверен в себе и верит другим.

Уверенно и просто начинает Отелло свой рассказ о том, как пришло к нему счастье. Он не кичится своей удачей, принимая картинные позы; он не взывает к состраданию, впадая в чувствительный тон. Нет, Отелло — Хорава во всем этом не видит нужды. Он ничего не доказывает и ни в чем не убеждает. Он не просит суда. Он просто рассказывает все как есть, как было, и, когда эта простая речь, кажущаяся в устах Хоравы даже безыскусной, закончена, ясно не только, как все произошло (это мы знали и до рассказа), — ясно, кто такой Отелло — Хорава. Много видевший, много страдавший, о многом думавший одинокий человек, который обрел свое счастье в доверии и любви. Да, он доверчив, доверчив потому, что в природе человека заложена потребность доверия к людям, доверия как общности человеческих целей.

Отелло — Хорава говорит совершенно безбоязненно не потому, что он царского рода и его не пугают пурпурные мантии сенаторов, — он спокоен потому, что видит вокруг себя просвещенных граждан Венеции, которые, так же как и он, знают, что есть добро, а что — зло, умеют отличать правые дела от неправых. С оружием в руках защищает Отелло Венецию, и это не только благо для города — в этом высокая честь и для самого мавра. Ему доверена защита жемчужины Адриатики, оплота разума, красоты, учености и искусств, всего того, что принесло с собой новое время. Сын полудикого племени — защитник гордой, просвещенной Венеции. Отелло — Хорава заставляет не только обратить внимание на эту необычайную ситуацию, взятую Шекспиром, — он раскрывает ее глубочайший смысл.

Отелло рассказывает о своей жизни, и мы понимаем, что мир ему представляется честным и благородным, как честны и благородны его собственные побуждения. Вот почему столь беспредельно его доверие к людям, вот почему из доверия к людям родилась любовь. Любовь к Дездемоне.

О своей любви Отелло говорит очень сдержанно, не смущаясь, но и не впадая в излишние нежности. О том, каким блаженством переполнена его душа, мы узнаем не столько из его рассказа (Отелло сдержан и целомудрен), сколько по тому, как он слушает Дездемону, которая говорит сенату о своей любви к мужу. Отелло стоит в стороне. Лицо этого человека не дрогнуло в самые трудные минуты, но каким страстным волнением оно дышит сейчас, как пылают глаза

мавра! Самое трудное — скрыть от окружающих радость души: ведь не сейчас, не здесь же можно дать сердцу волю! И Отелло прячет свое лицо на груди рядом стоящего солдата. Разве могут спугнуть это могучее чувство радости злые слова беснующегося Брабанцио?..

Отец проклинает дочь. Но в глазах Отелло и теперь нет гнева. Он спокойно глядит на старика и, чуть заслонив от него любимую, улыбается не то ей, напоминая, что отныне он — ее защита, не то ему, как бы говоря, что этот гнев неразумен, не то самому себе, еще раз вспоминая, что никто и никогда не отнимет у него любви к Дездемоне. С этим спокойным, радостным чувством Отелло уходит.

По дороге он обращается с приказаниями к Яго. Тот покорно слушает начальника и после ухода Отелло несколько мгновений сохраняет свой почтительный, кроткий облик. Но вдруг Яго преобразается — кажется, что распрямилась стальная пружина. Он стремительно занимает своей персоной чуть ли не всю сцену. Взобравшись па трон дожа, Яго властно, громким голосом стал учить уму-разуму растерянного Родриго. Яго говорит беспрестанно, со все нарастающей энергией, короткими, обрывистыми фразами, без точек и запятых. Этот напор преодолеть почти невозможно, и жалкий Родриго преобразается у нас на глазах: Яго вдвухает в него жизненную энергию и решимость к действию, точно в полый резиновый шар. Теперь этим мячом, кажется, можно будет играть.

Яго дает своему подопечному главный урок, открывает «тайну тайн» жизни и с царской щедростью обещает этому ничтожеству величайшее блаженство — любовь Дездемоны.

Яго — Васаде не просто рисуется перед Родриго. Он действительно чувствует себя властителем мира, а рисовка ему нужна лишь для того, чтобы придать пафос идее, которая сама по себе ничего поэтического не содержит. Васаде все страстной и вдохновенной выкрикивает одну и ту же фразу, и, не зная языка, никогда не догадаешься, что эта патетическая фраза всего-навсего знаменитое: «Насыпь деньги в кошелек». Но это девиз всей жизни Яго. И как воинственный клич, как колдовское заклинание звучат эти пошлейшие слова в его устах.

Яго вдохнул бодрость в Родриго, и тот умчался действовать. Негодйй остался один. Кажется, ему можно и успокоиться, сменить патетический фальцет на более нормальный тон. Но нет, его охватывает еще большая ярость. Если в разговоре с Родриго он был оптимистичен, бодр и даже весел, если ему на примере собственной персоны нужно было доказать, как вольготно живется на свете тем, кто знает, за какие ниточки нужно дергать, для того чтобы мир заплясал под твою дудку, то теперь, оставшись один, Яго отбрасывает показную веселость. Его энергия не от полноты, а от *ущерба* жизненных сил. Этим человеком движет зависть. Но, завидуя,— и это самое существенное в исполнении Васаде — сам Яго не страдает от этого чувства: оно оборачивается в его сознании презрением к ребячеству Отелло, наивного простака, увидевшего воздушные замки там, где испокон века стоит зловонный хлев. И Яго, затевая свои козни, хочет сбросить мавра с небес иллюзий в пучину жизни, хочет впу-

тать его в игру страстей, хочет уравнивать со всеми и вместо доверия к людям поселить в его душе ненависть и раздор.

Сильна наивная вера Отелло, и хитрые нужны ходы, чтобы втянуть его в игру. Если он сядет за шахматную доску, то с таким прощодушным партнером лучше всего употребить ход конем: две прямых, одна косая, две косых, одна прямая.

Первый косой ход сделан — Родриго действует. Теперь нужно дернуть за другую ниточку. Яго — Васадзе заканчивает акт, вскидывая руку вверх и делая пальцами какое-то замысловатое движение.

Не так ли в кукольном театре актеры повелевают своими героями?..

На острове Кипр Яго — Васадзе действительно почувствовал себя «деятелем сцены». Околдовав" всех своими песенками, прибаутками и куплетами, он смело переходит от эстрадных выступлений к режиссуре. Сам сочиняет сценарий, на ходу обучает своих актеров и сам же им подыгрывает. Объявив начало спектакля, волнуется, следит из-за кулис за ходом действия. И торжествует, глядя на эффект, когда цель достигнута,— инсценировка перерастает в действительное происшествие: мавр шумно, с обнаженной саблей, врывается на сцену.

Как не захохотать от удовольствия: сам грозный Отелло — участник комедии! Но смеяться еще рано. Сейчас нужно продолжать спектакль. Какую роль играет он сам в сочиненной и разыгранной сцене побоища между Кассио, Монтано и Родриго? Конечно, роль честного офицера, который тщетно старался разнять драку, но ничего не мог поделать с подвыпившими буйнами.

Яго вытягивается в струнку и, держа руки по швам, открыто глядя генералу в глаза, громко, внятно рапортует о происшедшем. У Отелло нет никаких сомнений. В яростном гневе набрасывается он на Кассио. Это не сдержанный Отелло первого акта. Тут ни к чему погружаться в думы: совершено бесчинство, и виновный должен быть наказан. И чем строже, тем больше гарантий, что подобное не повторится.

Конечно, жизнь течет не всегда гладко, но все же мир прост и ясен: невинный, благородный Монтано попал под удар обезумевшего от хмеля Кассио. Монтано — жертва, Кассио — преступник. Кассио несет наказание. Порядок восстановлен. И хоть горько потерять друга и помощника, справедливость превыше всего — она и на этот раз должна торжествовать. Так полагает Отелло.

Но на сцене остается Яго, и торжествует победу он. Торжество это поистине царское. Мы приступаем к описанию самой сильной сцены, исполненной Акакием Васадзе с необычайной остротой, смелостью и глубочайшим проникновением в сущность образа. Видевшим спектакль ясно, что речь пойдет о сцене на бочка.

Только что Яго выпроводил Кассио; с ним он разыграл третью роль — верного друга, посоветовавшего обратиться к молодой жене генерала. И вот Яго сам с собой. Как хорошо быть одному! Без свидетелей, без необходимости исполнять роль. Как хорошо после труд-

пого спектакля со многими переодеваниями и утомительным притворством побыть хоть короткое время в своей собственной шкуре!

Яго отстегивает шляпу, втыкает ее в пол, снимает остроконечную шляпу и с лёту бросает ее на эфес, скидывает широкий плащ, расстилавает его на бочки. Так и кажется, что актер пришел к себе в уборную и разоблачается, чтобы отдохнуть, из театрального героя стать обычным человеком. Но странное дело, для Яго актерство необходимо не для того, чтобы возвысить свою личность, а напротив, чтобы скрыть ее значительность. Сев на бочки, запрокинув голову и широко разбросав руки, он погружается в свои думы и планы, и по тому, как он о них говорит, становится ясно, что перед нами не мечтатель, воздвигающий воздушные замки, а практик, которому мысль потребна лишь тогда, когда она может претвориться в дело. Сгорая от нетерпения, Яго развивает свои планы. Воинственная жажда разрушения охватывает его душу. Какое наслаждение — подчинять своей воле чужую судьбу! Какая жестокая радость — пойти наперекор гармонии, разбить, растоптать, разрушить *исключительное*, нарушающее «правила жизни». В самозабвенном восторге Яго говорит об этом. Голос его звенит высокими нотами. Он один. Но разве шепотом должен говорить Яго самому себе о близком торжестве? О том, что все готово и нужно лишь энергично дернуть за конец веревки? Яго истошно кричит, он с наслаждением прислушивается к своему голосу, с нескрываемой гордостью любит себя собой. *Яго-мыслитель* в восторге от *Яго-деятеля*. Расчет и инстинкт — родные братья. Один направляет, другой действует, и оба друг другом довольны. Отличные собеседники, им больше никого не нужно. Яго силен, когда одинок, ибо всякий другой человек уже свидетель, уже возможный доносчик, и с ним нужно хитрить, притворяться. Нужно корчить из себя добродетельного человека, ибо так делают все, и прежде всего ненавистный мавр.

О, этот мавр! Яго почти взвыл и пребольно укусил себе палец. Он низвергнет этого блаженного мужа в пучину страстей.

Человеком управляют инстинкты, разум должен не препятствовать им, а обосновывать их права, отыскивать пути к наилучшему удовлетворению страстей. Инстинкты собственничества, корысти, похоти — только они дают радость бытия, только они делают жизнь наслаждением. Яго начинает петь, его голос звучит гулко и зловеще. Потом он величественно разваливается на бочках — «этот пасынок природы, возмнивший себя господином мира. Яго хохочет — он знает людей, все они большие или меньшие каналы, всех он видит насквозь. И мавр будет наихудшим из них.

Так решено и, значит, неминуемо. Объявлена война — можно петь бодрые солдатские песни.

Развалившись на бочках и задрал ноги, Яго горланит что-то веселое.

Душа Отелло объята блаженным покоем — достигнут предел человеческих желаний. Он оправдал доверие республики, изгнал турок и теперь правит островом. Рядом с ним возлюбленная жена Дездемона и преданный друг Яго.

Утро, ярко сияет солнце, мавр бродит по террасе, просматривает деловые бумаги и отдает распоряжения. Он то подойдет к жене, взглянет ей в глаза, обнимет, полюбуется на ее красоту и улыбнется, то подойдет к другу и, взяв его за руку, молча постоит около него, тоже посмотрит в глаза и тоже улыбнется.

Эти счастливые мгновения Отелло — Хорава рисует без слов, Вот она — самая радостная минута. Дездемона только что ушла. Генерал и его помощник углубились в чтение бумаг. И вдруг раздался сладостный, мелодичный голос: Дездемона с подругами запела песню. Наверное, его любимую. Отелло откладывает в сторону бумаги и медленно поднимается по лестнице, ведущей в дом, с ощущением блаженства во всем теле опускается на ступеньки и, устремив взгляд на поющую Дездемону, слушает. Слушает так, будто голосом Дездемоны поет его собственное счастье. Затем Отелло медленно поворачивает голову в сторону Яго и взглядом ищет у друга сочувствия своей радости. Лицо Яго ослабилось готовой улыбкой. И, не снимая этой маски, он с величайшей осторожностью приступает к осуществлению своего замысла.

Первые шаги очень робки. Заранее подготовленные слова говорятся как бы мимоходом и теряются среди прочих, малозначащих фраз, но лишь затем, чтобы снова мелькнуть в следующей фразе. Яго говорит, говорит безумолчно. Отелло уже встал — это многословие вывело его из блаженного состояния. Он неохотно поднялся и начал медленно, погруженный в свои думы, шагать по террасе. Всадке произносит слова Яго, как бы не желая ни в чем убедить; вначале это просто так — слова, мысли, игра ума. Прежде чем перейти к действию, нужно установить тему и назвать действующих лиц. Тема названа — *верность*. Действующие лица — *Дездемона* и *Кассио*. Теперь можно приступить к экспозиции, невзначай задать два-три невинных вопроса, вроде: знал ли Кассио Дездемону до ее замужества? Отелло отвечает ровным и спокойным голосом, но ритм шагов его меняется, он ступает особенно энергично и властно, и, чем дальше говорит Яго, чем увереннее становится его речь, тем напряженнее шаги Отелло. И вдруг, после упорного молчания, точно отдаленный рокот приближающейся грозы — глухое рычание, впрочем, сейчас же усилием воли сдержанное. И снова шаги, шаги, шаги...

Яго уже возвышает голос, он говорит, смело глядя в глаза мавру и воодушевленно жестикулируя. Подлец уже надел ту самую маску, глядя на которую Отелло спросит: «Ты любишь меня, Яго?» — и не усомнится в ответе. Яго пускает в ход пафетику — обычно это хорошо действует на простаков. Теперь шаги Отелло стали короткими и быстрыми, а круги, которые он совершает, все уменьшаются. Яго уже весь в порыве благородного разоблачительства. Если бы ему аккомпанировали на инструментах, он легко мог бы перейти от слов к пению — до того распирает его пафос, — и ария называлась бы «Увещевания добродетели, или Дружеский совет». Ведь он и не думает возбудить тревогу в душе генерала — он просто не в силах сдерживать собственного волнения и тревоги, а по существу, все эти подо-

зрения, может быть, и не имеют основания и порождены только его излишней любовью к Отелло!

Васадзе великолепно понимает сложную душевную механику Яго. Прожженный демагог хочет, чтобы мавр воспринял его мысли как свои собственные, возникшие в его растревоженном сознании. Так опытный режиссер, добиваясь от актера нужного перевоплощения, старается, чтобы тот вовсе не замечал искусных подсказок и воспринимал созреваемую в нем роль — личность другого человека — как процесс совершенно органический и зависящий только от собственной воли. В таких случаях чувство веры и переживания персонажа бывает почти абсолютным, чужое становится своим.

Яго знал, что затеял опасную игру, — нередко цари убивают гонца, принесшего дурную весть. И действительно, Отелло несколько раз грубо хватает его за руку или толкает в плечо, но «честный» Яго не робеет, он готов погибнуть, лишь бы открылись глаза его возлюбленного господина. И Отелло сейчас же забыл о вестнике несчастья, рука его опустилась, в сознание вошло новое, чуждое, страшно мучительное чувство; чувство, которое все более жестоко теснит сердце и от которого сознание, словно омертвев, застыло на одной чудовищной мысли.

Но вдруг Отелло — ХораЕа начинает смеяться мягким гортанным смехом. К чему, к чему все эти домыслы и доказательства, когда все равно сердце полно взры? Веры в любовь Дездемоны.

Яго терпеливо выдерживает паузу. И как трудолюбивый паук, работа которого сметена своевольным порывом ветра, старательно и настойчиво снова начинает плести свои сети.

Во втором туре игра идет энергичней и быстрее. Повторение пройденного занимает не много времени. Предполагается, что оно усвоено. Нужно преподать новое и более важное. Отелло уже не сопротивляется доводам Яго, ему приходится бороться с самим собой, с приступами бешенства, которые он сдерживает только огромным усилием воли. Теперь Яго ему даже симпатичен — это единственная его опора.

Друг, довольный содеянным, удаляется. Посев совершен, пройдет немного времени — будут и всходы. Уходит Яго, отрапортовав и чеканя по-солдатски шаг. Честный, добрый Яго — единственный друг в этом мире обмана...

Отелло один. Он сидит на каменной скамье наверху веранды и говорит о любви, глядя в небо, будто жалуясь богу на людей. Как непохоже его одиночество на одиночество Яго! Тот сильнее всего, когда один, — этот, когда один, слабей всего.

Так хорошо, привольно было Отелло, когда он ступил на берег Кипра, обнял воинов и друзей, склонил колени перед любимой! Какой силой наделяла его любовь к людям и любовь людей к нему и какое бессилие, тоска охватывает его сейчас, когда вокруг так пусто и безмолвно!

В тишине раздается сладостная знакомая песня Дездемоны. Мгновенным светом белозубой улыбки озаряется лицо Отелло. И сейчас же гаснет.

Но неужели нельзя взглянуть в глаза Дездемоне и разгадать правду? Упасть перед ней на колени и вымолить признание, заставить ее плакать, клясться и слезами, вздохами рассеять тоску, изгнать подозрение. Отелло так и делает. Как трогателен в этой сцене Хорава! Но Дездемона странно спокойна, ее ответы слишком просты и кажутся уклончивыми, ее состояние слишком обыденно, и кажется, что она холодна потому, что скрывает истину. И не понимает его она неспроста, а потому, что *не хочет* понять. Делает вид, что не хочет! Отелло — Хорава, впервые не сдерживая себя, злобно кричит на Дездемону и, выхватив из ее рук свой подарок — платок, швыряет его на землю.

Яго не видит этой сцены, но он мог бы торжествовать — ядовитые зерна уже дали всходы.

Негодяй не покладая рук продолжает трудиться: нужно добыть факты — не намеки, не подозрения, не предположения, а неотразимые факты. И вот платок Дездемоны в руках у Эмилии. Теперь Яго — плясун: с прыжками и ужимками, приседаниями и перебежками кружится он вокруг Эмилии, сперва отбирая у нее платок, а потом дразня ее им. Какие хитрые манипуляции он продельывает с этим шелковым лоскутиком, то завязывая в узелок, то сжимая в кулак, то расстилая на ладони. Так и кажется, что вот-вот будет какой-то замысловатый фокус.

И фокус происходит — только, как известно, в следующей картине.

...Отелло стремительно выбегает на сцену. Сомнений нет, злодейство совершено. Как фурии преследуют его слова Яго; от пих не убежишь, как не уйдешь от самого себя, как не притушишь свою злобу, не укротишь жажду мести. В этой сцене нравственного истязания Яго превосходит самого себя, а Отелло титаническими усилиями сдерживает злость. Актеры живут в каком-то непрерывном вихре нарастающих страстей. То ринется в атаку Васадзе — Яго: с предельным напряжением воли, не спуская взора со своей жертвы, он высоким, иступленным голосом выкрикивает чудовищные обвинения, а Хорава — Отелло неверными шагами, со склоненной бычьей головой мечется по сцене. То вдруг Отелло, уже неспособный совладать со своей злостью, оглашает воздух глумим, мощным стоном, переходящим не то в вопль, не то в крик, — и тогда притихает Яго. Игра становится все более опасной и яростной, по укротитель бесстрашно ходит по клетке и хлещет все больней и больней.

Последний удар — *«Она спала с Кассио!»*

Отелло давно знал, что этот удар будет нанесен. Будто физически отбиваясь от этих слов, он вскочил на ступеньку, на другую, но безжалостные, гнусные слова догнали его. Отелло стремительно приостановил бег и омертвел на миг, затем круто повернулся к Яго, высоко вспрыгнул и, точно насмерть раненное животное, бросился на своего врага. Яго под тяжестью его тела грохнулся наземь, забарахтался и жалким голосом, будто подбитый заяц, завизжал. Подлец струсил — удар ножа, мелькнувшего в руке Отелло... и можно отпра-виться к черту в пекло.

Но нет, Отелло не нужна гибель Яго, ему нужно погубить зло. Узнать, увериться и потом погубить. Могучими руками Отелло сжимает горло Яго, тот извивается всем телом и лжет. Ему уже не страшно, с азартом истинного игрока он кричит, задыхаясь и хрипя, свои клятвы. Черт с ней, с жизнью,— пусть душит, все равно победит зло!

О, если бы в зале в эту минуту нашелся совсем наивный, простой человек и закричал: «Души, души его, брат!» — то, кажется, все подхватили бы этот голос.

Но Отелло разжал пальцы. Да, все правда. Не лгут же люди, умирая, а Яго сейчас мог умереть. Обман Дездемоны — правда. И Отелло начинает хохотать, а потом навзрыд плакать. Становится на колени перед Яго и плачет, и негодяй тоже становится на колени и, воздев руки к небу, высоким истуупленным голосом перекиривая Отелло, вторит его священной клятве покарать зло. Так стоят они рядом на коленях — великий человек и величайший подлец — и молятся одному богу.

После клятвы Отелло подымается во весь рост. Он снова муж и воин. Зло обнаружено, его нужно уничтожить, даже если имя ему — Дездемона. Отелло решительно удаляется. Яго идет вслед. Сейчас он похож на егеря — в острой шапочке с пером и на тонких ножках.

Нет, не злобе клялся Отелло. Яго, злобствуя, хохотал, кусал себе пальцы и горланил веселую песню. Отелло, пылая гневом, обливался слезами, смертельная мука терзала его душу. Он клялся богу Возмездия, он клялся совершить правый суд.

Но до того как казнить Дездемону, Отелло уже казнил себя. Гибель его была во сто крат страшнее физической смерти. Этот огромный человек с крепким, сильным телом и мощным духом ронял голову на спинку скамьи, и его широкие плечи сотрясались от рыданий; он все чаще и чаще хватал себя за грудь и рвал ворот рубахи. Он, сотни раз без содрогания смотревший в глаза смерти, чувствовал, что вот-вот потеряет сознание.

С Отелло происходило нечто страшное, доселе им не испытанное. Это не муки ревности, не обманутое доверие — разве от этого гибнут титаны! Хорава раскрывает мучения Отелло как трагическое крушение его идеала, как смертельную тоску по утраченному счастью, как гибель веры в людей.

Да, Отелло знает теперь цену людям. Поднимая кулаки, злобно кричит он на наглую притворщицу Дездемону; еле сдерживая бешенство, говорит о подлой венецианской знати, зачем-то пожаловавшей на остров. О, все эти «козлы и обезьяны» — он знает им цену и не скрывает ни от кого своего негодования. Хорава — Отелло прямо в лицо бросает оскорбление гостям и стремительно убегает со сцены.

Но как бы Отелло ни поносил людей, сколько бы гневных слов ни вырвалось из его груди, муки от этого не уменьшались и тоска не становилась легче. Напротив, потеряв последнюю крохотную надежду, не получив злополучный платок от Дездемоны, услышав болтовню Родриго и Бианки, он уже не может сдерживать страданий и не

хочет сдерживать их. Обессиленный, Отелло садится на ступеньки лестницы, и его добрый друг, единственная опора, Яго подсаживается рядом, он прижимает к груди курчавую голову мавра и нежно гладит ее. Гладит и воркует слова утешения, и Отелло, очнувшись, мгновенно понимает всю меру своего несчастья. Короткий, отрывистый смех переходит в стон. Отелло поднимается, делает несколько неуверенных шагов и падает. Широко разбросав ноги и руки, мавр лежит на земле.

Наконец-то! За миг подобного наслаждения можно отдать многое. Яго вскакивает на цыпочки и, отведя руки за спину, выгибается всем туловищем вперед — ни дать ни взять стервятник, который хочет взлететь над жертвой и покружиться над ней. Чует: запахло мертвечиной. Но если ему не дано взлететь, то можно отпраздновать победу другим путем: стать, например, поверженному противнику ногой на грудь — ведь так рисуют триумфаторов на картинах. А потом для полного удовлетворения расставить тонкие ножки и полюбоваться, как под этим кривым циркулем распростерся знаменитый генерал.

Разве план не осуществлен, разве не сам счастливец Отелло лежит у его ног, раздавленный и униженный? Разве не Яго победил?..

Нет, не победил. Яго торжествовал слишком рано. Вот если бы случилось так, что Отелло впал в злобное неистовство, если бы в припадке ревности он ворвался в покои спящей Дездемоны и, хрипя от злости, бросился на нее и стал душить, — вот тогда Яго мог бы торжествовать победу.

Но все случилось совершенно не так, как рисовалось Яго.

Отелло — Хорава вошел в спальню к Дездемоне твердым шагом. Его лицо было недвижимо, а взгляд холоден. Он вошел в комнату так, будто ничего не произошло и ничего не произойдет. Отелло даже не посмотрел на занавес, за которым спала Дездемона. Глядя со стороны, можно было подумать, что генерал, утомленный трудами, пришел к себе в дом и сейчас ляжет спать. Но все же в движениях Отелло было что-то необычное, какая-то излишняя размеренность, а в голосе, когда он заговорил, — то однообразие интонаций, какое бывает, если люди в забыты.

По существу, Отелло уже мертв — тело двигалось, а чувства и мысли отсутствовали. В душе сохранилась только одна страсть. Она теперь целиком завладела его сознанием и придавала физические силы, в ней воплотились все думы, все помыслы. Этой страстью была ненависть, непреодолимая жажда искоренить ложь. Это чувство, заменив собой все остальные, вобрало в себя лучшие помыслы Отелло, ибо было лишь иной формой его приверженности к идеалу.

Вот такого поворота дела Яго не ожидал. Желая возбудить в Отелло низкие инстинкты, он возбудил в нем лишь *острейшую ненависть к этим низким инстинктам*. Очернив в глазах Отелло Дездемону и Кассио, Яго надеялся привести его в свою веру. Но Яго никак не предполагал, что таким образом он лишь сделает ненависть Отелло к злу грозной воинственной силой.

Свое чувство ненависти Отелло позаимствовал не у Яго. Оно

всегда было у него в крови, только в последние годы он не испытывал в этом чувстве особой надобности. Но вот сейчас, когда законы цивилизации оказались лживыми, в нем мощно заговорил голос природы. Нетерпеливым жестом Отелло сорвал с себя золотую цепь, гадливо снял одно за другим с пальцев кольца и гневно отшвырнул все это прочь. Золото со звоном упало на землю.

«Козлы и обезьяны» — этих слов шекспировский Отелло не говорит, но Хорава их произносит, и с полным правом. Ненависть к Дездемоне — это ненависть к показному благу, прикрывающему внешней красотой свое уродство.

Отелло — Хорава смотрит на свои большие, черные голые руки, сжимает их в кулаки, двигает кистью, расправляет пальцы. Грубые руки солдата — сегодня предстоит им работа. Отелло спокойно смотрит на них. Молчит сознание, молчит сердце, буря уже улеглась, спор с совестью завершен, приговор вынесен — виновная должна быть казнена. Акт возмездия свершит сам судья. Сейчас Отелло только палач, а палачи не думают, не страдают, не чувствуют. Палач спокойно отводит широкие рукава кафтана и приподнимает занавес над спящей Дездемоной.

И вот после необычайно суровой и жестокой сцены следует самая нежная и поэтическая. Может быть, даже неожиданно для самого себя Отелло опускается на постель Дездемоны. Склонившись к ее лицу, он говорит спящей Дездемоне о своей любви. Трагическая линия роли резко обрывается, стремительно нарастающий поток страстей, готовый вот-вот разразиться мощными громами катастрофы, каким-то невероятным образом приостановлен, и трагическая симфония вдруг замолкает, чтобы вместо нее зазвучала чистая, нежная песня.

Необычайно трогательно, с глубоким поэтическим проникновением Хорава говорит прощальные слова своей любви. Снова на его лице безмятежный покой и счастливая улыбка. Измена? Это — было. Казнь? Это — будет. А сейчас, разбросав кудри, перед ним лежит его жена, и в душе Отелло ни мучений, ни ненависти, только одно чувство — нежнейшая любовь. Отелло не жалуется, не укоряет свою любовь, он не примешал к ней за эти дни никаких иных, враждебных ей чувств. В самом затаенном уголке сердца эта любовь осталась такой же, какой и была, — и вот этот драгоценный тайник открыт. Эпический актер Хорава в этой сцене раскрывает себя как глубокий и тонкий лирик.

Но вот Дездемона проснулась. Отелло, будто застигнутый врасплох, торопливо прячет свои чувства, скрывая их за грубым тоном и оскорбительными словами. К этой женщине его любовь уже не имеет никакого отношения.

Ни слова о любви — речь пойдет о смерти. Отелло говорит решительно, энергично, с грубой прямолинейностью, не вслушиваясь в возражения Дездемоны, зло подсмеиваясь над ее оправданиями. Ему противны эти фальшивые слезы, он по горло сыт ложью'умильных клятв. Пусть лучше молится — времени осталось немного. Отелло торопится, и трудно попятить, чем вызвано его нетерпение. То ли это бешеный порыв ненависти, который он не может сдержать, то ли

порыв любви, который нужно скорее заглушить грубостью, подавить, чтобы он не вырвался из глубины души. Ответ таков: Хорава в своем большом актерском сердце находит и те и другие страсти и умеет эти порывы воплотить в единое чувство, чувство, во имя которого любящий казнит любимую.

Оборван разговор на гневной фразе. Отелло задергивает занавес над кроватью Дездемоны. Теперь он на сцене один, минута казни приближается. Пора! Пора! Все продумано, все решено. Пора.

Но вместо того чтобы сорвать занавес над постелью и задушить Дездемону, Отелло — Хорава отходит прочь, отходит так, будто ноги сами уводят его от этого страшного места.

Раздается стук в дверь.

Нет! Ему никто не помешает выполнить свой долг. Отелло резко поворачивается, твердыми шагами поднимается по ступенькам и, лишь секунду помедлив, спокойно отодвигает занавес и скрывается за ним.

На сцене никого — ни движений, ни голоса. Лишь чуть-чуть колышутся тяжелые складки занавеса. Тихо. Тихо на сцене, тихо в зрительном зале. Время идет...

Отстраняя от себя руки с судорожно сведенными пальцами, Отелло выходит из-за занавеса. Он сразу постарел. Застывшим, мертвым взглядом он смотрит на пальцы и правой рукой дергает левую, будто желая оторвать кисть. Нетвердой походкой сходит он со ступенек, идет неизвестно куда и зачем.

И вдруг — второй резкий стук в дверь и тревожный голос Эмилии.

Одним чудовищным прыжком, повернувшись чуть ли не в воздухе всем корпусом, Отелло бросается к занавесу, в бешенстве срывает его и, всей тяжестью тела навалившись на жертву, душит, душит, душит. Нет, она не уйдет от него, ее у него не отнимут. Крик Эмилии становится все сильнее, дверь трещит под ударами, а Отелло, забравшись с коленями на постель, делает свое страшное, безумное, гибельное дело. Наконец он разжал пальцы и, уже ничего не видя и ни о чем не думая, шатаясь сошел со ступенек и упал. Он лежит, поджав под себя ноги, уронив голову на край дивана. Легкая дрожь проходит по всему его телу.

Обезумевший дикарь разбил своего идола и теперь в страхе дрожит, потрясенный содеянным.

Но Отелло суждены еще большие муки — он должен узнать о невинности Дездемоны.

Еще целиком находясь во власти инстинкта, Отелло — Хорава из врожденного чувства самосохранения вначале отбивается от этой вести. Отелло злобно кричит на Эмилию, но не может заставить умолкнуть честную женщину, которая клянет безрассудство мавра и рыдает над трупом Дездемоны. В этой сцене актриса Тамара Чавчавадзе — достойный партнер Акакия Хоравы.

Отелло отбивается все слабее и слабее. Затем он медленно встает и идет к ложу Дездемоны. Опускается на колени и глухо рыдает: плачет муж над трупом безвинно убитой им жены. Хорава не уменьшает горя Отелло, он не скрывает под видом стоицизма муче-

пий своего героя, он не боится личной драмой Отелло заслонить общую идею трагедии.

Скорбь Отелло безмерна, судьба его предрешена: он жил только ненавистью и, казнив, избавившись от гнетущего чувства, лишился последнего, чем держалась в нем жизнь.

Но, непригодный уже для жизни, трагически виновный перед нею, Отелло, узнав о невинности Дездемоны, обретает самое драгоценное — светлый разум, точное и непреклонное подтверждение своего суждения о добре и зле.

Теперь уже не жалкий испуг дикаря, а глубокая человеческая скорбь отражается на лице Отелло. Он стоит над телом любимой и говорит о своей роковой доверчивости, о своей ненависти к злу. Ведь не Дездемону он задушил этими руками, а ложь, зло, предательство. Он душил Яго. «О, Яго!» — гневным стоном вырывается из груди Отелло — Хоравы фраза, которой нет у Шекспира. «О, Яго!» — сабля вылетает из ножен и чертит полукруг в воздухе. Вот так, прямо и безбоязненно, надо расправляться с предательством, так, во имя священной ненависти к злу, огнем и мечом творить благо.

Входит Яго, и хоть Отелло схвачен за руки, все же он успевает широким ударом сабли подсесть ногу врагу. Негодяй жалобно визжит и валится на пол. Ковыляя, шелудивый пес уходит, его уводят, чтоб добить. Собака собачья смерть! Он проигрался в пух и прах. Этот хваленый хитрец оказался простофилей — он раскусил многих людей, но не знал Человека, и как только в людях пробудилось главное, они вышли из повиновения и разоблачили его. Это сделала дая?е верная, простодушная Эмилия — жена Яго. Так Яго обманулся в людях.

Отелло тоже ложно судил об окружающих его людях. Любимую он счел предательницей, предателя — другом, друга — оскорбителем, и за эти ошибки он понес суровую кару. Но в главном Отелло не обманулся — он не обманулся в своей вере в человека. Ценой страшных страданий, ценой потери любви и жизни Отелло приводит трагедию к просветленному финалу.

Хорава произносит последний монолог. И потому, что говорит он по-грузински и мы не понимаем языка, кажется, что Отелло сейчас, как и в первом акте, ведет рассказ о своей яшзни. Но теперь обращается он не к надменным, лживым сенаторам. И кажется, что повествует он не о военных успехах или диковинных антропофагах, а о битве жизни, которая совершилась на наших глазах.

С огромным душевным порывом говорит Отелло о самом себе, и кажется, что артист Хорава все эти слова доверчиво обращает к нам. Он говорит о том, что ценой великой я^ертвы вернул себе веру в людей, он говорит о своей святой ненависти и предостерегает от излишней доверчивости. И еще о многом, многом другом — обо всем, что мы успели передумать и перечувствовать, следя за трагической судьбой Отелло.

ОТЕЛЛО И РЕВНИВ,
И ДОВЕРЧИВ

Вильям Шекспир

«Отелло». 1604

ТЕАТР «ОЛД-ВИК»

ЛОНДОН. 1964

А теперь об «Отелло» в постановке Дж. Декстера и об исполнении заглавной роли Лоуренсом Оливье.

У Лоуренса Оливье — простое, открытое, мужественное лицо; оно дышит добротой, и оно говорит о большой душевной скорби и о человечности Отелло — Оливье.

Вот он в легком, с развевающимися полами белом бурнусе и босой, мускулистые бронзовые ноги украшены браслетами. Так Отелло почти весь спектакль и будет ходить, легко ступая босыми ногами и чуть раскачиваясь. Наверное, так ходят по горячим пескам люди его племени. Наверное, Отелло, касаясь обнаженными ступнями земли, чувствует ее тепло, дыхание, силу...

И представьте, в этом босом Отелло нет ничего экзотического, он прост и естествен, как человек, еще не расставшийся с природой. А быть простым в роли венецианского мавра не просто. Мы не раз видели картинных, царственно задрапированных красавцев с оливковой кожей — и не верили им. Удивительно проста и даже как-то обыденна любовь Отелло у Оливье. Но это от сдержанности и целомудрия чувств. И еще потому, что Лоуренс Оливье чрезвычайно счастлив в своей партнерше.

Дездемона — Маджи Смит — рослая рыжекудрая красавица в алом платье с отделкой из червонного золота, венецианка, каких любил писать Тициан. Решительная, сильная, прямая и поразительно душевная. Ее предсмертная песня про иву, спетая почти без интонаций, на одной протяжной ноте, необычайно трогательна; и кажется, что поет не знатная дама, а крестьянка, льющая слезы над своей горемычной судьбой...

Но поглядим вновь на Отелло — Лоуренса Оливье. Яго уже шепнул ему первые слова клеветы, и эффект налицо. Отелло бесхитростен — ему ведомо лишь одно чувство, одна вера, один идеал, и все это в нем заложено самой природой накрепко, нерушимо. Целостная натура не знает колебаний. Но уж если гранит дрогнул, он с гулом, на бешеной скорости, летит в пропасть, сокрушая все на своем пути. Целостная натура ни в чем не знает колебаний, дая(е когда восстает против собственного идеала. Работа Яго с таким Отелло, как у Оливье, несложна: этот дьявольский садовник потрудился единожды, когда прививал ядовитый черенок анчара к здоровому стволу, а по-

том уже яд сам пускает свои смертоносные соки... Может быть, поэтому режиссер Оливье не видит, что Яго его спектакля — Френк Фипли — слишком малая личность: плут и завистник, обойденный в чинах. Такому Яго по силам потехи над пустоголовым Родриго. Затеять смертельно опасный бой с Отелло вряд ли он станет.

Но в этом спектакле можно обойтись и без тончайшей стратегии Яго: ведь Отелло — Оливье слепнет почти мгновенно; поэтому еще в сцене клятвы Яго еле скрывает свое злорадство по поводу «обмороченного» мавра.

Муки Отелло — Оливье чудовищны. Он с яростью сорвал с себя большой нательный крест и упал — целует землю, прижался к пей всем телом, точно ищет на груди матери-земли защиты и правды. А горе все растет и растет, душевная боль становится нестерпимой физической мукой, слова уже перемешаны с обрывистым рыданием, глухие стоны вот-вот сольются в вой. Горе все растет — грудь в железных тисках: нет воздуха; тяжелые веки почти прикрыли зрачки: нет света. Горе черной волной заливают разум. Отелло во тьме — вот куда привел шекспировского героя Лоуренс Оливье. Скорчено тело, на сухих губах показалась запекающаяся пена, и Отелло, потеряв сознание, рухнул.

И упав, он уже не поднимается. Даже в сцене с венецианскими послами Отелло в полубреду, оп что-то бормочет, взор рассеян, движения расслаблены, и вдруг пароксизм гнева и я^естокая пощечина Дездемоне, и снова прострация — даяге гневный выкрик «козлы и обезьяны» бессознателен.

Отелло *сокрушенный* — вот вариант Оливье. Этот добрый, честный чернокоящий человек, потерянный и жалкий, ходит по темным углам своего дворца, с помутившимся от горя разумом, босой. Кая^ется, до Оливье никто не проникал так глубоко в самые недра страдающей души Отелло; вхождение «в шкуру» героя на этот раз было абсолютным. Но парадоксально: чем больше самоуглублялся актер в подсознательные сферы Отелло, тем дальше уходил от сути шекспировского характера, тем безнадежнее терялся философский аспект образа: исчезали *дали* Шекспира. И углубление становилось узостью — дорогой в тупик, во мглу.

Глубина Шекспира непознаваема без широкого взгляда на мир: судьба человеческая и судьба народная нерасторжимы. Шекспировский Отелло, теряя все, не теряет страстной тоски по идеалу. Его испепеляющий гнев не бессмыслен: разрушая любовь, он копит силы негодования. И тогда в ненависти Отелло против мира зла вновь воссоздаются контуры утерянной гармонии. Но теперь — уже как необходимость жесточайшей кары за погранный идеал. Так в душе мавра рождается священная идея возмездия Дездемоне: «Чтобы других не обманула». Трагическая ошибка Отелло не меняет сути карающей акции...

Такова философская идея, делающая героя воинствующим паладином гуманизма. И если иметь в виду эту шекспировскую *даль* образа, то во многом меняется и глубинный мир этой природы. Пусть туда ун^е не пробиваются лучи света, пусть душа кровоточит, но в

бою рана может удесятерить силу бойца... Смертельный удар получает по ошибке Дездемона, но предназначен он Яго. Отелло карает коварство, и тогда он уже не только жертва Яго, а еще и его смертельный и побеждающий враг, и бой между ними — это «борьба миров».

Но все это мы видели и пережили на предшествующей постановке трагедии в исполнении Хоравы и Васадзе, а так ли уж обязательно требовать единообразия от сценических решений Шекспира? Может быть, напротив, хорошо, что нам довелось посмотреть два столь разных спектакля, продиктованных разными замыслами и традициями. Надо сказать, что английская постановка чрезвычайно волнует своим глубоким драматизмом, большой, подлинной человеческой правдой. Нечего греха таить, в последние годы образ Отелло — носителя высоких идеалов гуманизма — стали излишне идеализировать, романтизировать. *Вина* Отелло в такой трактовке оказывалась почти скрытой. Отелло становился символом благородной гуманистической идеи, которую и проводил в жизнь, вопреки своей любви, как некий выше его самого стоящий долг возмездия.

Оливье сурово и нелицеприятно напомнил о великой вине Отелло, и тем самым усилил личную трагедию героя, и мука мавра оказалась тем сильнее, чем самозабвенней была его любовь.

У Отелло — Оливье любовь к Дездемоне — главное и единственное достояние его духовной жизни и в этом смысле становится его мировоззрением. Его душевный покой и счастье вовсе лишены философского самопознания и неотделимо связаны с радостью физического обладания. Любовь Отелло — Оливье — всепоглощающее, целостное чувство; она так слабо контролируется разумом потому, что любовь разумна и добра сама, по своей природе. Но если любовь подорвана в своей вере, она, как мы видели, становится стихийным чувством ненависти, оборачивается смертельной ревностью. И тогда Отелло, естественно, становится не только жертвой Яго, но и страстно действующей *злой силой*, мучителем и палачом Дездемоны. И воспринимать Отелло нужно как *причину трагедии*, как виновное лицо, какие бы оправдания тут ни приводились.

У Оливье эти два аспекта роли, Отелло — *жертва* и Отелло — *палач*, трагически скрещиваются, и поэтому он вызывает не только сочувствие, но и осуждение. Такой Отелло по временам становится отталкивающим и страшным. Становится человеком, которого мы не можем понять, как не может понять его Дездемона. Мы привыкли смотреть на происходящее с «позиций Отелло». Здесь нам предлагается взгляд с позиций испуганной, смятенной и даже возмущенной Дездемоны. Такой двойной аспект роли — без вины, но виноватого Отелло — требует обоснования его преступления бесконтрольно и целостно владеющими им страстями. Отелло — Оливье не мавр, а *негр* — человек для эпохи Возрождения более примитивный, по и более цельный. Сама природа как бы диктует ему законы верности, и нарушение этого закона вызывает грозное негодование.

Так чувство неприязни к Отелло получает свою логику, но оно существует не обособленно, а в комплексе других чувств, порождаемых

образом, и растворяется в них по мере того, как Отелло собственной мукой искупает свою вину...

Прощание с Отелло — Оливье — одно из сильнейших художественных переживаний в моей жизни. Дездемона уже убита, она лежит распростертая на спине, голова запрокинута, сноп рыжих волос разметался по полу. Врывается Эмилия с вестью о невиновности Дездемоны; схвачен и уведен на казнь Яго. Отелло объявляется арестованным. Но он этого не слышит.

Отелло мечется за прозрачным пологом кровати, тень его то скользит по тюлевому покрову, то вовсе исчезает. Он не осмеливается заглянуть за занавеску и посмотреть на дело своих рук... Наконец Отелло отодвинул легкий тюль, стал коленом на тахту и поднял левой рукой тело возлюбленной... Их лица сблизилась, и, глядя неотрывно на Дездемону, Отелло сказал свой финальный монолог — вот только когда произошло просветление разума; слова были произнесены как суд над самим собой и как клятва в несокрушимой любви.

Луч прожектора высвечивал золотые разметанные волосы Дездемоны и черное, залитое слезами лицо Отелло. Актер говорил слова Отелло тихо, поглощенный созерцанием лица любимой. Его левая рука продолжала крепко держать на весу тело Дездемоны, и только на миг притронулись пальцы к широкому браслету на правой руке. Отелло продолжал:

... как-то раз
В Алепо турок бил венецианца
И поносил сенат. Я подошел,
За горло взял обрезанца-собаку
И заколол. Вот так.

Мы ожидали традиционного взмаха кинжалом, обязательного подъема интонации и даже эффектного перехода в центр сцены. Ничего этого не произошло. И эту последнюю строку Оливье сказал, не отрывая взора от Дездемоны, все еще лежащей на его левой руке, а на слова «вот так» он сильным жестом свободной руки прижал браслет с уже отстегнутым металлическим шипом к виску и глубоко вдавил острие в височную кость; делая это, он продолжал все так же неотрывно глядеть в лицо возлюбленной. Смерть наступила мгновенно, но все же слова о прощальном поцелуе Отелло сказать успел, успел и прильнуть губами к губам возлюбленной. И упал, склонив тяжестью падения к себе тело Дездемоны, мертвая рука которой, сделав широкий полуборот в воздухе, упала на грудь Отелло. Так, обнявшись, они и лежали.

Людовико еле слышно отдал последнее приказание, и они с Кассио удалились. Сухо шелкнул дверной замок. Наступила полная тишина. Луч сценического прожектора стал медленно сужаться, пока не остался небольшой, но яркий нимб — вокруг двух обнявшихся тел...

ВЕЧЕР ДВЕНАДЦАТЫЙ

«ОН РАНЕН ТАК,
ЧТО ВИДЕН МОЗГ»

Вильям Шекспир

«Король Лир». 1605

КОРОЛЕВСКИЙ ШЕКСПИРОВСКИЙ

ТЕАТР

ЛОНДОН - МОСКВА. 1984

Спектакль «Отелло» я видел в юбилейные шекспировские дни в Лондоне, а за неделю до этого нам довелось посмотреть английскую постановку «Короля Лира» в Москве с Полом Скофилдом в заглавной роли. Ее привез Королевский Шекспировский театр.

Спектакль «Король Лир», поставленный Питером Бруком,— это трагическая летопись чрезвычайно далекого века, в которой встают контуры исторических трагедий и одновременно новых битв человечества и человечности со страшными силами зла.

Критику рискованно выступать одновременно и в роли историка,— опережая оценку времени, определять самому место спектакля в общем ходе развития искусства. Но говоря о «Короле Лире» Питера Брука и Пола Скофилда, можно безбоязненно сказать, что спектакль этот устанавливает новую веху в сценическом постижении Шекспира. Как в свое время Отелло, показанный А. Остужевым как поэт жизни, и Лир, изображенный С. Михоэлсом как мыслитель века, ввели Шекспира в сферу современного воинствующего гуманизма и установили новый этап в мировой сценической шекспириане, так ныне «Король Лир» английского театра — па иной социальной почве, иными принципами реализма — утверждает народность Шекспира и, показывая образ трагического короля, через его муки и прозрения говорит о трагических коллизиях нынешнего века.

Вaley случая я смотрел этот спектакль в первый раз с верхнего ряда галереи, и оказалось, что эта «точка зрения» имеет свои преимущества. Отсюда отлично была видна широкая панорама композиций и сценических сооружений Брука, суровый и торжественный разворот действия, динамические многофигурные построения режиссера.

...Тремя серыми огромными плоскостями выгорожена сцена, и видится она как бескрайнее холодное пространство. Три огромных бурых листа кованого железа опускаются с колосников, они гудят и вздрагивают. Начинается буря. Залпами мортир гремят небеса, металлическим грохотом наполнен воздух, и начинает дуть ветер. Ветер — это злобная, свирепая сила, которая воцарилась в мире и на сцене; она рвет плащи, треплет волосы, сбивает с ног. Мощным порывом ветра можно противостоять лишь всем напряжением тела, пробиваясь через вихрь головой, отталкиваясь и цепляясь руками... Вот ветер завертел и пронес по сцене шута, повалил на землю могучего

Кента. И лишь чудом стоит старый, теряющий разум Лир. В потолок театра ударяет его протяжное, бесконечно долгое, во всю мощь легких звучащее: «А-а-а!» Скофилд не окрашивает этот звук никакими музыкальными обертонами, этот звук некрасив, дик и однотонен. Так может кричать от страшной боли мужик, а не тренированный на вокализах артист. И вслед за криком слышатся громкие и гневные, опять без всякого красноречия произнесенные, проклятия. Грому, молниям и дочерям — всем духам разрушения.

Отсюда, сверху, воочию видно, как из тверди шекспировских стихов огромным массивом поднимаются живые пласты и далекой, и близкой жизни и наползают один на другой. Как будто на глазах наших рушатся одни и закладываются другие человеческие миры, с их правдой и подлостью, великодушием и преступлениями, в непрестанных трагических поисках, гармонии. И три мечущиеся фигуры в холодном и страшном пространстве, где глухо рокочет железо и злобствует сам воздух... Лир и его два товарища бьются в свирепых тенетах вихря, они силятся вырваться из неумолимого потока судьбы, одолеть жестокую власть ветра, а ветер, как и встарь, дует, «пока не лопнут щеки», и готов все тащить за собой, уничтожить свободу, заглестнуть волю, забить дыхание.

Но эпический размах и символика спектакля — не только от постановочных приемов режиссуры и от монументальной лепки сценических фигур. Все это предопределено замыслом Питера Брука — вернуть трагедию Шекспира ее суровому веку, развеять поэтическое марево, нависшее за многие десятилетия над пьесой и тем самым сблизить «век нынешний и век минувший», показать людей далекого средневековья, какими они могли быть реально, в их характерах, правах, с их бытом и вещами.

Кажется очевидным, что для трагедии «Лир» нужны лишь кожа, холстина, дерево и железо, — а сцену и людей украшали бархатом, шелком и горностаем. В спектакле же Питера Брука — грубые, вырубленные топорами скамьи, железные кованые кружки, скроенные из кожи платья, куртки и штаны, сшитые без определенного покроя холщовые рубахи. Люди совсем недавно научились делать все эти вещи. И в вещах жила своя первородная красота — красота кожи, металла, дерева; поэтическое ощущение рождала как бы сама природа вещей.

И под стать вещам — люди. Вот они ворвались горластой ватагой в замок Гонерильи, каждый — кося сажень в плечах, молодец к молодцу. Старый король — их вожак; он возбужден от быстрой езды, в руке плетка; сбросив бармы, Лир дая<е повеселел. Он бьет плетью по столу — пора обедать! — и валится в кресло. Кто-то из ратников, став спиной к королю, стаскивает с него сапоги, другой локтем вытирает стол; все уже развалились на скамьях и закатываются, слушая шута. А тот сидит бесцеремонно, с ногами на столе среди железных кружек, и сыплет прибаутками; их горький смысл королю еще не ясен, а рыцарям и подавно. В замке грохочет смех. Точно отряд захватил чужое владение и сейчас начнет бражничать вместе с вожаком. Все ати люди — одной кладки, цельные и сильные, по не в ка-

ком-нибудь высшем смысле, а по самой природе этих понятий: когда *да* есть *да*, а *нет* — *нет* и когда кулак защищает правду. От этой цельности и физической мощи натур рождается полное к ним доверие (наверное, такими они и были). А правда — сестра поэзии, и поэтическое восприятие действия является само собой, без романтической подкраски.

Разгневанный Лир рванул крышку стола, рухнули железные братины; не дожидаясь приказа, рыцари пошвыряли, как тараны, скамьи и, точно из катапульты, забили кружками. Лирово войско пошло в поход — ведь на их стороне правда: дочь, повинуйся отцу!

Но Гонерилья безстрашно стоит среди этого побоища.

Глаза отца и дочери встретились. Вглядимся в них, выйдем из общего плана спектакля и войдем в его внутренние сферы — они не менее богаты.

Глаза Пола Скофилда (их помнит каждый, видевший его Гамлета) — большие, открытые, с блеском пытливой и тревожной мысли. И взгляд Лира... Говорят, что глаза нельзя загримировать; но актер может преобразить весь строй своей души — тогда другими становятся его глаза. Старый король с первого своего появления глядел на мир тусклым, окаменелым взором. Сидя на троне и слушая дочерей, Лир как бы и не присутствовал здесь, даже гнев на Корделию и Кента не озарил его взора пламенем гнева. Надменный покой короля был так велик, что, казалось, ничто не поколеблет этого состояния. И только при первом столкновении с Гонерильей в старчески тусклых глазах Лира появляется изумление, затем яростный гнев и — неожиданно — смятенность.

Но твердо, прямо, жестко смотрит на отца Гонерилья. Она точно двумя штопорами впивается в него, и кажется, что эти пылающие черными углями глаза за весь спектакль ни разу не моргнули. У актрисы Айрин Уорт Гонерилья — уже немолодая женщина, которая, конечно, многие годы ждала того дня, когда скипетр будет в ее руках. Свои слова любви к отцу она произнесла как воинскую присягу (к тому же ложную), а получив власть держится и борется за нее изо всех сил: ведь она только сейчас заново родилась, чтобы наслаждаться жизнью, попирая вокруг себя всех и все. Гонерилья у Айрин Уорт — фурия властолюбия, сохранившая при этом удивительную грацию: лоснящаяся кожа ее узкого золотисто-зеленого платья кажется собственной кожей этой хищницы. Даже убивать себя она уходит с фанатически горящим взором...

Спектакль больших эпических масштабов раскрывается в своей внутренней напряженности и пылкости, он не холоден и не сух, только его огонь затаен глубоко — нужно внимательно вглядываться в «зерцало душ» героев ...

Незабываемы и глаза Эдгара — их можно принять за гамлетовские. Актер Брайан Марри выходит на сцену с книгой, он целиком погружен в чтение, коварную интригу брата Эдмонда он вначале не замечает, глаза остаются большими, светлыми, думающими еще о прочитанном. А потом — сколько в них муки, испуга, слез, сострадания, гнева!

Но не только ведущие артисты этой удивительно слаженной постановки живут затаенными пылкими чувствами. Вспоминаю исполнителя совсем маленькой роли — слуги герцога Корнуэльского, Джона Кобнера. Сцена пыток старого Глостера. Поодаль стоит юноша с черными глазами; каждое слово, каждое движение палачей и жертвы отражаются в этих блестящих зрачках. И когда уже чаша переполнена, он с пылающими от ненависти глазами бросается на герцога и убивает его, падая сам под ударом ножа Реганы.

Но герцог успел совершить свое черное дело. Ослепление Глостера — сильнейшая сцена спектакля, особенно ее потрясающий финал. Старый Глостер поднялся с пола и, шатаясь, побрел. Слуги, которым он подался под ноги, грубо толкали бывшего хозяина, кто-то из них бросил на него тряпку. Тряпка свисала с головы и закрывала лицо, а Глостер ее не сдирал: у него уже не было глаз. Старика вытолкнули в ночь, во мглу, и он кувырком покатился на дно жизни.

Так перемещаются жизненные пласты и один налезает на другой, рушится старое мироздание и на его обломках создается новое.

Два мира — они резко и броско обозначены в спектакле. Мы видели тот, где царил Лир, где воцарились Гонерилья и Регана и куда вступает как новый повелитель Эдмонд. Это мир корысти, зависти и злобы. Театр сознательно его снижает. Эдмонд — Иэн Ричардсон — не великий стратег, не гений интриг, просто бессердечный плут, наделенный всепожирающим честолюбием и обделенный совестью. Не великан, а пигмей с ядовитым жалом. Может быть, в этой фигуре тесней всего смыкаются древние злоба и варварство с их нынешними разновидностями. Из роли Эдмонда убраны все прикрытия романтизма. Эдмонд Ричардсона подл и циничен не как старинный злодей — это тонкий и наглый интриган, который ведет свои азартные игры по-новому крапленными картами, оставаясь с виду порядочным человеком. Но торжество Эдмонда — его же гибель, гибель его личности, всего, что в нем было человеческого; и эту тему проносит актер через роль, раскрывая ее в финале.

Но есть другой мир — дно: там обитают бездомные горемыки, в лохмотьях, с непокрытой головой и тощим брюхом. Точно ремарку, прочел режиссер эти слова Лира. Все они, свалившиеся с вершин жизни, — Лир, Кент, Эдгар, Глостер, шут — голяки, это уже не бывшие обитатели замка, а сам народ, страдающий, бредущий в потемках, познающий истину бытия. Гордый, жалкий, язвительный, дерзкий, бунтующий. Человеческой глыбой выступает Кент. Эту роль Том Флеминг играет необычайно внушительно и вдохновенно. Защищая Корделию от отцовского гнева, он наваливается на Лира, не заботясь о дворцовом этикете. Это бывалый воин, и для него Лир не царь, а старший товарищ по боям. А когда Кент скрывается в народе, он, оставаясь воином, уже кажется народным вожаком — так клокочет негодование в его груди, так рвутся в бой могучие руки. Кент в колодках — это сам народ. Кент, подминающий под себя наглого дворянчика Освальда, — это тоже народ.

Демократизм спектакля ярче всего выражен этой фигурой. Но в ней читается и беспомощность, наивность масс. Да, доброе сердце и

сильные руки — это благо, но по новым временам нужна голова. Нужно знать, откуда и почему дуют свирепые ветры. Нужно испытать беды на собственной шкуре, нужно узнавать других голяков — и тогда откроется правда жизни.

Такова доля Лира — Скофилда. Он смотрит и слушает, разрывается сердце, туманится мозг, а он смотрит и слушает. Вот и сейчас он слушает шута, и шут — Алек Мак-Коуэн — уже не злословит, он тоже притих и, кажется, учит короля: ведь, рассыпая свои шутки, он был в замке единственным человеком, который думал о жизни. Глаза Лира остановились в глубочайшей думе. Его сознание захватила только одна мысль. Взор Лира чаще обращен внутрь, в себя — к этой мысли. А затем глаза снова пристально всматриваются в мир, в человека. Стоя на коленях перед бродягой Томом (это изгнанный Эдгар), Лир *лицом к лицу видит народ*, видит потому, что испытывает *сам* судьбу своего народа. И это реально, это — правда, а не красивая сага о сердобольном монархе, пожалевшем «меньшего брата». Суть игры Пола Скофилда именно в этой подлинности, когда в глубине сознания идут мучительные процессы и каменная кладка вековых представлений рушится в тиши мозговой коробки, а не в грохоте монологов, потрясающих сценический свод. В этом новизна образа, его своеобразии, полемичности.

Но там, где есть полемика, должны быть и противники. Думается, они у Скофилда имеются. Скажем прямо, исполнитель Гамлета в роли Лира удвоил не всех. Затаенный огонь иных не обжег. В трагедии *познания* иным не хватило субъективной потрясенности™, лирической стихии игры.

Но вернемся к спектаклю. Лир в холщовой рубахе. Он обнял и, кажется, уже сам защищает от моря бед слепого, нищего Глостера. Лир научился теперь и любить, и ненавидеть, хоть как будто и лишен ума. А к чему ему тот, старый разум, ведь надо было сойти с ума, чтобы освободиться от былых представлений. Сейчас что-то большее, чем разум, ведет Лира — нравственная правда. Во имя нее он судит дочерей. В овине, сидя на мешке, рядом с голяками, такими же, как сам, он судит две скамейки: для него это — дочери, это власть. И нам кажется, что сам народ судит и проклиная власть.

Все пережитое физически обессилило Лира, но в этом старце появилась неведомая, упрямая, гипнотическая сила духа, которая действует как-то даже помимо его личной воли. В этой сцене становится заметным, как актер по-особому безучастен к своему герою. Будто Скофилду поручено только *показать* Лира, и показать так, чтоб своей актерской индивидуальностью и темпераментом не заслонить трагедии старого короля, не лишить всего происходящего документальной точности. Так принцип психологического очуждения дает неожиданный эффект: «невмешательство» актера во внутренний мир образа рождает ощущение полной объективности существования героя на сцене. Такое восприятие особенно ценно потому, что сам герой находится в состоянии некой подчиненности высшей силе — нравственной правде. Нравственная правда, а не только целебный сон и тихая

музыка возвращают Лиру разум, новый и просветленный. Лира выносят на старом троне, но не царить он жаждет. «Я стар и глуп», — говорит он Корделии. Но, по правде, он мудр и так чист, свеж, светел! Такого Лира, как у Скофилда, написал бы Нестеров.

В нашей критике был высказан взгляд, что Пол Скофилд играет Лира усталым, опустошенным человеком, изверившимся в жизни и без сожаления ее покидающим. Такому восприятию образа способствовало не только непосредственное восприятие полемически сдержанной игры актера, но и декларация самого режиссера, увидевшего в трагическом герое Шекспира некий прообраз мрачных, разуверившихся в себе и в людях персонажей из пьес Беккета, этих существ, загнанных на край ночи¹.

Пройти мимо такого признания режиссера, конечно, было нельзя, но и доверять ему полностью необязательно. В истории искусств не раз бывали случаи, когда творчество оказывалось богаче замысла и даже вступало с ним в противоречие.

Подчинить Шекспира, с его огромной внутренней анергией, пассивной концепции «усталого и опустошенного» Лира — дело невозможное, да еще когда эту роль исполняет такой сильный, страстный и правдивый художник, как Пол Скофилд. И вот могучая правда поэта и актера взяли на абордаж режиссера, и он, обмолвившись о параллели Шекспир — Беккет, уже вопреки своей «идее», создал спектакль большой внутренней динамики, с точными нравственными критериями.

Современное ощущение образа Лира, которое, бесспорно, у Брука и Скофилда присутствует, насытило этот образ горечью увиденных, но далеко еще не разгаданных противоречий. Лир Скофилда с начала и до последнего часа жизни отягощен мрачными, безысходными думами. И рождаются эти мысли не в философском созерцании, а па той тропе, по какой проходят миллионы простых людей, познавших горькую правду жизни на собственной шкуре.

Но не забудем, что у шекспировского героя провидение основ жизни рождалось в самый мрачный момент духовной депрессии, когда мрак безумия озаряли слепящие молнии гениальных догадок. И эти шекспировские озарения мы воочию видели в игре Скофилда, а не только усталость и опустошенность. Будь Лир лишь угнетенным старцем, спектакль в целом никогда не обрел бы такой крепкой, литой мускулатуры действия, какую он имеет сейчас...

Спору нет, Лир Скофилда приходит к копцу бытия обессиленным и сломленным, но в этом отчаянии тоже есть своя сила и мудрость. *Видеть* «море зла» — это уже *знать* о нем и *ненавидеть* его. И если трагическая тема Лира сохраняет в спектакле колорит безысходности, и не получает финального героического взлета, то все же в постановке Брука рядом с центральной темой существует вторая по значению тема, которая сильным ударом завершает действие.

Это — тема возмездия. Она звучит в спектакле неоднократно, по сильнее всего она звучит за минуту до смерти Лира, в сцепе поедки-

¹ О герое этой драматургии мы рассказываем в конце книги.

ка Эдгара с Эдмондом. Эдгар тоже по-своему проделал путь Лира, и от того, что узнал и почувствовал «бедный Том», у Эдгара прибавились новая мудрость и новые силы. И вот он стоит в латах и с мечом, как символ торжествующей и карающей правды.

Но все же Лир и Корделия гибнут. И тогда раздается мужественный голос героя, совершившего акт возмездия. Нет, это не оптимистический финал, а как бы позывные самой жизни. Рушатся миры, рождаются новые козни, гибнут люди, но жизнь идет и самым ходом своим выковывает новые силы. Их не одолеет зло, они растут, собираются воедино, эти силы. Их растит трагическое отчаяние, познанная правда, крепнущее мужество, они идут непреклонно и неумолимо из толщ народа. Шекспир это знал, Шекспир в это верил.

Может быть, такой мужественный вывод и неожидан для английской труппы, но в театральном искусстве властен не только тот, кто его творит, но и тот, кто его воспринимает. Поэтому «Лир» Скофилда — Брука, показанный в Москве, смог породить ассоциации иные, чем те, которые, возможно, порождаются в Лондоне. Во всяком случае, в моем восприятии спектакля тема отчаяния не заглушила тему возмездия.

Трагедии о короле Лире жить и жить в веках, она сильнее всех творений гения выражает высшую формулу трагического единства судьбы человеческой и судьбы народной, она — трагичнейшее и одновременно самое мужественное произведение Шекспира.

Постановка Питера Брука стоит на уровне высоких шекспировских норм, и отдавать ее уstraшенному и растерянному мировоззрению было бы несправедливо и непростительно.

Постановка богата живыми современными ассоциациями: грозные тучи висят над миром, гремят небеса и воют ветры — ив этом пустынном и холодном мире бьется человеческая душа... Почему при виде этой картины так щемит сердце? Что это — незажившие раны черных лет фашизма? Или боль от чудовищных злодеяний нынешних истребителей свободных народов?

Шекспир не будет Шекспиrom, если театр оставит победу за злодейством, если герой уйдет со сцены отщепенцем человечества, побежденным и одиноким. Но, повторяю, этого в спектакле нет!

...Буря, гремят небеса и воют ветры — и лишь чудом стоит старый, теряющий разум Лир.

Почему же это чудо? Почему Лир устоял? Несомый ветром, мимо него промчался шут, старик рванулся к нему, но не ухватил, шут завертелся в циклоне, а затем ветер снова погнал его к Лиру. Теперь старик, шатаясь и падая, ухватился за плечи шута. И две фигуры слились, прижались одна к другой. Лир, обездоленный и безумный, схватил в объятия, как сына, как родную душу, шута, и шут прижался всем своим тщедушным телом к старым костям Лира. И оба вдруг обрели устойчивость и осилили злые ветры, нашли в единении силы и победили...

Для моего понимания спектакля эта мизансцена имеет важнейшее символическое значение.

Если основным течением английского театра эпохи Возрождения оставалось народно-гуманистическое, то все же со временем, по мере усиления реакции и обострения социальных противоречий (т. е. к середине XVII века), английская драматургия все в большей и большей степени приобретала аристократический характер. Кризис гуманизма после шекспировского периода выражался в резком усилении упадочных, мистических, а порой и откровенно аморальных мотивов. Связь театра с народом ослабевала, сцена теряла былую роль трибуны передовых гуманистических идей.

Усилились и нападки на театр со стороны его старых противников — пуритан, у которых при новом положении дел появились новые сильнейшие критические аргументы. Памфлет Вильяма Принна «Бич актеров» (1633) был началом нового и энергичного наступления на театр, а финалом этих гонений на актеров и драматургов стал парламентский акт пуританского правительства о запрете всех публичных представлений.

Так в 1642 году бесславно завершилась история великого театра английского Возрождения. В это же время затухали сценические огни и двух других стран театрального Ренессанса — Италии и Испании.

Но на театральном небосклоне Европы загорелись новые светочи — театр вступал в исторический этап классицизма. И произошло это во Франции.



«BEAU, COMME LE CID!»

Пьер Корпель

«Сид». 1636

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ
ПАРИЖ - МОСКВА. 1954

К ЧИТАТЕЛЮ. Строго логическая эстетика классицизма исключила пролог из текста пьесы. Ни в трагедиях Кориеля и Расина, ни в «высоких» комедиях Мольера прологов нет. Но театральная традиция не подчинялась повелениям законодательной теории. На французской сцене XVII века пролог продолжал жить. И в Бургундском отеле, перед началом героических представлений, и в Пале-Рояле, перед комедийным действием, выходили первые актеры труппы и произносили приветственную речь (l'harangue).

Актер, выполнявший эту функцию, назывался «оратором труппы». Самыми прославленными из них были лучший трагический актер Флоридор и лучший комический актер Жан Батист Мольер. О первом говорили, что «публика порой восхищалась его остроумными речами больше, чем самой пьесой; о «золотом наборе слов» в речах Флоридора писалось в стихотворной театральной хронике.

Выступления «ораторов» нередко происходили и после спектаклей. «Речь, которую оратор говорил к концу представления, — свидетельствует историк французского театра тех лет С. Шапюзо, — имела своей целью снискать благосклонность публики. Оратор отдавал ей должное за любезное внимание, он анонсировал пьесу, которая должна была идти на завтра и, расхваливая ее, приглашал снова посетить театр». Эта речь была светски непринужденной, краткой и импровизированной, но иногда оратор ее подготавливал заранее и выучивал наизусть — это в тех случаях, когда в зрительном зале присутствовали король, брат короля или принцы крови. К сожалению, ни одна из речей Флоридора не сохранилась, но нечто подобное хвалебному слову мы обнаружили в «Посвящениях» к пьесам Корнеля и молодого Расина.

Посвящая свою трагедию «Гораций» кардиналу Ришелье, Корнель писал: «Мы судим по выражению вашего лица, что вам нравится и что не нравится, и со всей определенностью узнаем, что хорошо, а что плохо, и так извлекаем для себя непререкаемые указания — чему надо следовать и чего надо избегать».

Жан Расин, посвятив трагедию «Александр Великий» Людовику XIV, писал: «Мне недостаточно было выставить на титульном листе моего произведения имя Александра, я туда добавил и имя вашего

величества. Этим я объединил все, что век нынешний и век минувший могут дать наиболее величественного».

Такого рода преклонение перед особами короля и первого министра было не только данью придворному сервиллизму (угодничеству), но и выражением искренней убежденности поэтов-классицистов, что этим почитанием власти они высоко поднимают пиетет самого государства.

Общеизвестно, что французский абсолютизм первой половины XVII века, оставаясь формой дворянской диктатуры, был исторически прогрессивной формой государственного управления, выступал, по словам К. Маркса, «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»¹. Государственная власть была «кажущейся посредницей» (Энгельс) между борющимися классами дворянства и буржуазии, и это давало основание художникам-классицистам видеть в государстве не только силу, противостоящую феодальной монархии, но и реальное воплощение самого «разума нации». Поэтому служение государству воспринималось как воспитание в человеке чувства общественного долга, стоящего выше его личных интересов.

Неразрешимые трагические противоречия, увиденные художниками позднего Ренессанса в мире и человеке, получили теперь перспективу положительных решений: в пределах монархической идеологии герой обрел некий общественный, гражданский и нравственный идеал. Но этот идеал отнюдь не сводился к верноподданническим чувствам. Когда благородный Родриго Диего, герой трагедии Корнеля «Сид», рассказывал королю о своей победе над маврами и говорил:

И кровь, и воздух — все, чем я живу,
Принадлежит не мне, а государству —

то в этом было свободное выражение высокого патриотического долга. И доказательство тому — слова героя:

Простите, государь, мой дерзостный порыв:
Я действовал, у вас согласия не спросив.

Родриго Диего, защищая честь своего рода, убил на поединке графа Гомеса, отца своей невесты Химены: долг повелевал подчинить себе чувство, и отсюда рождалась трагедия. Но этот традиционный классицистский конфликт завершался победой любви, которую Химена была не в силах преодолеть, так как в самом этом чувстве был выражен ее восторг перед Родриго и его доблестью.

Еще громче идея служения родине и ее свободе прозвучала во второй знаменитой трагедии Корнеля — в его «Горации».

Но шло время, и к середине века все отчетливее выяснялись противоречия между дворянским государством и обществом; гуманистический идеал уже не мог выражаться в выполнении долга перед государством, отныне он получал по преимуществу этическую форму.

Этот новый тип драмы был создан Расином, и первым образцом

¹Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1958, т. 10, с. 431.

новой этической трагедии была «Андромаха». Поэт посвятил свою пьесу принцессе Генриетте Английской, и не столько в ознаменование ее высокого сана, сколько по причине того, что принцесса, как писал Расин, «сделала ему честь пролить несколько слез при первом чтении трагедии».

Восторженные посвящения знатым лицам стали в трагедиях встречаться реже, их теперь заменяли «Предисловия» или обращения «К читателю», в которых давались пояснения особенностей нового типа драмы. В предисловии к «Беренике» Расин писал: «Давно уж мне хотелось попробовать написать трагедию, действие которой было бы совершенно простым... огромное количество событий всегда было прибежищем поэтов, которые не ощущали в своем таланте достаточно богатства и силы, чтоб в течение пяти актов привлекать внимание зрителей действием простым, опирающимся на сильные страсти, прекрасные чувства и изящные выражения».

Теперь главным содержанием трагедии было раскрытие внутреннего мира героя, показ тончайших изгибов его душевной жизни, прослеживание самой логики страстей. Для этого были необходимы предельная сосредоточенность на главном конфликте трагедии, обязательное соблюдение единства действия и сопутствующих ему законов единства времени и места.

Ареной, на которой совершались столкновения главных сил трагедии, была душа героя. Об этом прекрасно писал сам Расин в предисловии к своей лучшей трагедии — «Федра».

Федра, полюбив своего пасынка Ипполита, сама осуждает это чувство и, не сумев побороть страсть, убивает себя. Вот как тонко поэт комментирует душевное состояние своей героини: «Федра ни вполне виновата, ни вполне невинна: она вовлечена своей судьбой и гневом богов в незаконную страсть, которая ее же первую приводит в ужас; она прилагает все силы, чтобы ее превозмочь; она предпочла бы умереть, чем открыть ее кому бы то ни было. А когда она принуждена ее обнаружить, она говорит о ней со смятением, которое ясно показывает, что ее преступление есть скорее наказание богов, чем проявление ее воли».

Как непохожи эти глубокие мысли на те славословия, которыми обычно украшалась классицистская трагедия в начале века. Высокопарные посвящения стали теперь лишь объектом насмешек. И высмеял их, конечно, Мольер.

В обращении к королю, предпосланном «Докучным», драматург шутя выражал сочувствие «его величеству» по поводу того, что король постоянно является мишенью потока подобострастных посвячительных посланий. А в обращении к принцу Конде, предваряющем «Амфитриона», Мольер писал: «Да не прогневаются наши умники, но я не вижу ничего скучнее посвячительных посланий...»

Посвящения же самого Мольера имели вполне определенную цель: в «Докучных» он благодарил короля за своеобразное литературное сотрудничество¹, в «Амфитрионе» воздавал должное вольно-

¹ Один из типов «докучных», охотник, был подсказан Мольеру Людовиком XIV,

любивому вельможе, оказавшему поддержку автору «Тартюфа» в его борьбе за свою комедию.

Эта упорная пятилетняя борьба была полна драматического напряжения. Запрещенная в первый же день своего представления, пьеса вооружила против себя все реакционные силы страны и, как писал Мольер в послании к королю, «оригиналы... добились запрещения копии» (т. е. тартюфы добились запрещения «Тартюфа»). Когда пьеса наконец была разрешена, сыграна и напечатана, то в предисловии к ней Мольер написал: «Назначение комедии состоит в том, чтоб исправлять человеческие пороки».

Так была определена главная цель жанра «высокой комедии», в которой лучшие традиции французского народного театра сочетались с передовыми идеями гуманизма.

Если Мольер как драматург в предисловиях и посвящениях письменно разъяснял своим читателям принципы новой комедии, то как «оратор труппы» он, надо полагать, обращался к аудитории с устными разъяснениями своих новшеств.

Сохранился текст речи Мольера в Лувре перед королем в знаменательный день 27 октября 1658 года. Решалась судьба мольеровской труппы — отправится ли она вновь в провинцию, где пробыла 13 лет, или король соблаговолит вернуть труппу обратно в Париж.

Быль сыгран, но без особого успеха, «Никомед» Корнеля. Надо было срочно исправить дело, и вот глава приезжей труппы вышел на сцену и, обратившись к королю, испросил у него разрешения показать одну из тех «безделок», которыми они забавляют провинциальную публику. Последовало монаршее согласие. Мольер с товарищами весело и непринужденно разыграли фарс «Влюбленный доктор». Король смеялся, и судьба театра была решена. Театр остался в Париже.

Известно содержание речи Мольера-«оратора» и перед спектаклем «Докучные». Сочинив и подготовив с актерами пьесу в кратчайший срок, Мольер перед началом произносил шутивное вступительное слово. Приводим описание этого эпизода, данное самим Мольером: «Перед поднятием занавеса один из актеров, в котором можно было узнать меня, вышел в городском платье на авансцену, со смущенным видом обратился к королю и, запинаясь, произнес извинение в том, что вышел один и что ему не достало времени и актеров, чтоб предложить вниманию его величества ожидаемое увеселение».

По сообщению Гримаре, раннего биографа Мольера, он любил разговаривать с публикой и не пропускал для этого ни одного случая. Но неожиданно, в 1664 году, Мольер отказался от обязанности «оратора» труппы и передал эту роль актеру Лагранжу. Возможно, что причиной этому послужила усиливающаяся борьба Мольера со своими многочисленными врагами. Именно в этом, 1664 году разгорелась ожесточенная полемика вокруг постановки «Школы я<ен», первой «высокой комедии» Мольера. Были написаны несколько злостных памфлетов и гнусный донос королю. Раздавались даже угрозы физической расправы с драматургом.

Мольер ответил своим противникам двумя сильными ударами:

сп сочинил и поставил на сцене «Критику „Школы жен"» и «Версальский экспромт». В последней картине этой пьесы, между прочим, имеется такая фраза: «Обо всем этом я собираюсь поговорить публично. Я не намерен отвечать на все эти критики и антикритики». Возможно, что об этом отказе продолжать спор и было сказано в последнем слове Мольера-«оратора».

Отказавшись от выступлений перед публикой, Мольер оградил себя от оскорблений и не позволил втянуть себя в «дурацкую войну», «отвлечь от работы над новыми пьесами».

Гений Мольера был в полном расцвете: один за другим следовали такие шедевры, как сатирический вольнолюбивый «Дон Жуан», пронизанный пафосом социального протеста «Мизантроп», комедии-балеты «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве» и другие антибуржуазные пьесы. Затем был сыгран фарс «Плутни Скапена», с пленительным и дерзким народным героем в центре сюжета, и, наконец, «Мнимый больной», во время представления которого у Мольера, исполнявшего роль Аргана, начался приступ удушья; через несколько часов он умер...

Труппа Мольера семь лет спустя была объединена с Бургундским отелом и образовала основное ядро вновь созданного Театра Французской Комедии (Комеди Франсез). Сейчас этому театру триста лет.

Мы приглашаем читателя на спектакли Комеди Франсез — «Сид», «Тартюф», «Мещанин во дворянстве». Рассказывая о «Тартюфе», приведем в параллель один из образов этой комедии в постановке Московского Художественного театра.

Желая полнее охватить творчество великого комедиографа, мы расскажем также о «Дон Жуане» на сцене Народного Национального театра (ТНР), «Жорже Дандене» в Лионском театре де ля Сите и о «Плутнях Скапена» в театре «Одеон».

«*Beau, comme le Cid!*» — «Прекрасен, как Сид!» — эти крылатые слова, родившиеся в дни первых представлений великой трагедии Пьера Корнеля, вошли навеки во французскую речь и стали живой формулой всего истинно прекрасного в искусстве. Трагедия «Сид» — подлинно национальное творение, она волнует каждого француза, в чьем сердце живут идеалы чести и долга. А перейдя рубежи своей страны, она вызывает то чувство радостного общения с искусством другого народа, которое было выражено в письме А. С. Пушкина к П. А. Катенину: «Ты перевел „Сиду"; поздравляю тебя и старо-э моего Корнеля, „Сид" кажется мне лучшею его трагедиею».

Постановщик виденного мною спектакля «Сид» Жан Ионе ль известен нам как замечательный исполнитель роли Тартюфа. Острота и смелость мысли, яркий, целеустремленный темперамент, предельная конкретность индивидуальной характеристики героя — такими чертами может быть определено искусство Ионеля-актера. Эти же черты свойственны Ионелю и как режиссеру. И несмотря на то что не все участники спектакля «Сид» и не во всех сценах смогли в полной мере выполнить творческие требования постановщика, этот спектакль в целом прозвучал как поэтический, вдохновенный рассказ о деяниях людей, живущих всей полнотой чувств.

В основе «Сиды» лежит рыцарский сюжет о борьбе любви и долга. Но традиционная романтическая ситуация в трагедии Корнеля получила глубокое гуманистическое истолкование. Рыцарская честь из сословного чувства превратилась в символ моральной и общественной доблести. Такое понимание роли позволило молодому одаренному актеру Андрэ Фалькону раскрыть благородство и страстность натуры Родриго, который, не колеблясь, выступает на защиту чести отца. Не феодальный долг, а сознание необходимости восстать против попрания человеческого достоинства одушевляет Родриго. Несмотря на раздвоенность чувств, Родриго, как его показывает Фалькон, лишен всякой противоречивости, это натура цельная.

Если завязка действия определена оскорблением, которое наносит надменный граф Гомес благородному Дону Диего, то трагические страсти вскипают в спектакле с того момента, когда потрясенный старец взывает к сыну Родриго:

Rodrigue, as-tu du cœur?¹

На что следует знаменитый ответ:

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure².

И горестная, но гордая реплика отца: «Agréable colère!»³.

Оба исполнителя — Жан Ионель (Дон Диего) и Андрэ Фалькон (Родриго) — сразу же вступают в тот напряженный, стремительный ритм, который, будь это сфера музыки, создал бы впечатление череды мощно наполненных аккордов, все убыстряющихся в своем темпе и завершенных знаменитым эмоциональным фортиссимо — воинским кличем Дона Диего:

Va, cours, vole et nous venge!⁴

Старый Диего покидает сцену, и Родриго остается один. Порыв к действию на миг пресечен, но ритм сцены стал от этого еще напряженней, перейдя теперь в столкновение противоборствующих сил в душе героя.

Как поступить Родриго, если оскорбитель его отца — отец его возлюбленной? «Я предан внутренней войне», — в горестном отчаянии восклицает Родриго, и весь следующий монолог ведет как борьбу двух равноценных правд:

Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:
Вступиться за отца — отречься от любимой!
Тот — к мужеству зовет, та — держит руку мне.
Но что б я ни избрал — сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре —

¹ Родриго, храбр ли ты?

² Я бы не ждал с ответом,

Не будь вы мой отец.

³ Есть прелесть в гневе этом!

* Иди, беги, лети и мсти за нас!

И там и здесь терзаньям нет конца.
О, злых судеб измены!
Забыть ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне отца моей Химены?

Монолог, начатый в быстрых, экспрессивных тонах, постепенно замедляется, смятение чувства сменяет трезвый ход мысли, раскрывающей трагическую безысходность ситуации. Актер говорит с глубокой задумчивостью:

Пусть лучше я не буду жив.
Не меньше, чем отцу, обязан я любимой.
Отмстив, я гнев ее стяжаю негасимый;
Ее презрение стяжаю, не отмстив,

Но, повторяем, Родриго у Фалькона, несмотря на раздвоенность чувств, натура цельная, и его разум, впитав в себя всю горечь разрушенной любви, приходит к осознанию необходимости мести. Клокочущая душа успокаивается как бы для того, чтоб энергию духа вновь преобразить в деятельную динамическую силу.

Va, cours, vole et nous venge!» — кричал отец.

Courons à la vengeance!»¹ — с этими словами Родриго стремительно уходит.

Несмотря на все страдания, мир чувств Родриго — Фалькона внутренне гармоничен. Именно отсюда его порыв к отмщению: ведь справедливость и есть душа гармонии.

Родриго не только самозабвенно любит Химену, он также страстно влюблен в саму жизнь. Незабываем мополог Родриго — Фалькона о победе над маврами: перед нами уже не юный влюбленный, а юноша-воин, душевное состояние которого лучше всего определяют пушкинские слова: «Есть упоение в бою...»

Родриго в серебристом одеянии, за его спиной развеивается легкий плащ, в руке шпага, над головой низко опущенные многоцветные воинские штандарты и знамена, — сцена сразу превратилась в торжественный тронный зал; только царит здесь не король, скромно сидящий на троне, а юный Родриго, отныне *Сид* (это имя он получил от поверженных врагов и значит оно по-арабски: «Господин»).

Актер читает свой монолог со все нарастающим воодушевлением;

О, сколько подвигов, о, сколько громкой славы
Безвестно поглотил той ночи мрак кровавый...
Я всюду поспешал, бойцов одушевляя,
Одних кидая в бой, других обороняя...

Но вот уже рассвет над нашим счастьем блещет.
Мавр видит свой разгром, и грозный враг трепещет...
Они бегут к судам, они секут канаты,
Вопят неистово, смятением объаты,
И шумным скопищем спешат отплыть скорей...

¹ Бежим исполнить мщение!

Пылкая речь Сиды покрывается дружными аплодисментами зрительного зала. Но когда восторг наш приутихнет, мы поймем, что героический монолог звучит как-то неожиданно в устах аристократического юноши. Споры нет, в игре талантливого актера ярко ощутимы порывы непосредственного и страстного чувства; но при этом ему в роли Родриго явно недостает душевного величия, мужественной энергии, того, что в трагической игре называется «большим дыханием». Ведь Родриго не только верный сын, пылкий любовник и храбрый воин (эти черты в исполнении Фалькона ощутимы); Сид — это народный герой, созданный в эпических легендах времен испанской Реконкисты.

Фалькон не передает всей глубины и мощи природы Сиды — гражданина и патриота, и этот недостаток в игре артиста объясняется не техническим несовершенством его исполнения (техника Фалькона великолепна), а причинами более глубокими, связанными с более существенными недостатками в творческом подходе к роли. Искусство трагического актера не может достигнуть подлинных вершин, если оно не одушевлено общественным пафосом. Не уходя за пределы французского театра, мы можем назвать имя Жерара Филина, игравшего роль Сиды в Народном Национальном театре с подлинным пафосом гражданских и гуманистических идеалов¹. Вот этого большого идейного плана трактовки образа мы не обнаружили в игре Фалькона.

Но зато лирический план роли звучал в том поэтическом ключе, когда актер выступает не исполнителем, а как бы поэтом изображаемых чувств. Особенно проникновенно провел свою партию Родриго — Фалькон в сцене ночного свидания с Хименой — Терезой Марнэ. Он пришел к своей возлюбленной, к дочери убитого врага, чтоб принять возмездие от ее руки. Но свершить такое Химене не по силам — ведь, любимая, она любит и сама.

Чарующий ноктюрн Корнеля о любви, которую не может одолеть долг мщения, — одна из вершин трагических дуэтов в мировой драматургии. Здесь трагична не только сама ситуация любви и долга — трагическая мука ощутима в каждой строфе, в каждом стихе этой сцены.

Родриго

Пасть от твоей руки мне будет меньшей казнью,
Чем жить казнимому твоею непоизязью,

Химена

Ах, нет ее во мне.

Родриго

Найди!

Химена

Я не могу...

¹ Вся французская пресса с высокой похвалой отозвалась об этой роли Жерара Филипа, которую мы, к сожалению, не видели.

Лирический диалог начинался в суровых и сильных тонах. Это — изливание чувств, но также и спор о человеческом достоинстве, когда на карту ставятся жизнь и смерть, любовь и честь. Родриго, любя Химену, требует, чтобы она, спасая свою честь, сама, сейчас, тут убила его — убийцу ее отца. А Химена, любя Родриго, твердит, что сама она убить его не может, но люди не посмеют сказать о ней ничего дурного: «Узнав, что я люблю и не шажу тебя...»

Родриго должен быть убит, хотя и не рукой Химены. Таков ее долг, и она его исполнит, но в душе ее только любовь...

Мрак сгущается, и на сцене только эти двое — Родриго и Химена, любящие враги. Две стройные, светлые фигуры мерцают, точно в лунном сиянии; они стоят совсем близко, но не касаясь друг друга, и говорят, говорят почти задыхаясь:

Don Rodrigue

Oh, miracle d'amour!

Chimène

Oh, comble de misères!

Don Rodrigue

Que de maux et de pleurs

Nous coûteront nos pères!

Chimène

Rodrigue, qui l'eut cru!

Don Rodrigue

Chimène, qui l'eut dit!

Chimène

Que notre heure fut si proche

Et sitôt se perdit .

Перевод, к сожалению, отяжеляет стихи. Но ведь слушали мы их в подлиннике, из уст актеров, которые сами будто растворялись в каком-то прекрасном лирическом мареве. *Музыка страсти* — этой классицистской нормой попробуем определить не только голосовую каденцию исполнения, но и самое содержание томительных и одновременно радостных чувств. И трагическая партия здесь сильнее звучала у героини — Химены.

Тереза Марнэ отлично чувствует жанр трагедии Корнеля. Ее страдающая и любящая Химена лишена какой бы то ни было сен-

Дон Родриго. О, дивная любовь!

Химена. О, страшный мир разлуки!

Дон Родриго. Как много са отцов мы примем слез и муки!

Химена. Родриго, кто бы ждал?

Дон Родриго. Химена, кто бы мог?

Химена. Чтоб радость всех надежд пресек столь горький рок!

тиментальности и лирической изнеженности. Это натура столь же цельная и сильная, как и Родриго. У Химены — Марнэ любовь к Родриго неколебима, и муки ее не от раздвоения воли, а от параллельного существования двух чувств — любви к Родриго и горя по убитому отцу. Муки, выпавшие на долю Химены, актриса показывает как наивысшее испытание, которому подверглась ее любовь. И любовь торжествует потому, что она не просто страсть к жениху, но выражение жизненного идеала Химены.

Бесстрашие, патриотизм, искренняя влюбленность, военная доблесть — все эти черты Родриго для Химены — идеальные нормы человеческого характера. Но, показывая торжество любви как торжество своего нравственного идеала, актриса окрашивает это чувство в несколько сумрачные тона. Конечно, дочернее горе должно наложить свой отпечаток на любовь к Родриго, но сложность задачи в том, чтобы светлый строй чувств не был полностью изгнан из образа, чтобы затаенная радость любви все же ощущалась, несмотря на дочернее горе и гневные порывы к отмщению. Если Родриго — Фалькону не хватает трагической силы игры, то Химене — Марнэ недостает той непосредственности переживаний, которыми с таким переизбытком наделяет своего Родриго Фалькон.

Высокая норма трагедийной игры заключается в том, чтобы музыка стиха не нивелировала индивидуальность образа, не скрывала подлинности и своеобразия живых чувств. Этой высокой норме полностью отвечает прекрасная игра Ионеля, исполняющего роль старого Дона Диего с благородной простотой и величием.

Пафос созданного им образа рождается правдой переживаний, страстной приверженностью героя к большой идее. И эта идея для Дона Диего — Ионеля не только соблюдение личного человеческого достоинства, но и патриотическое служение родине. Монолог Ионеля в третьем акте, когда отец обращается к сыну, призывая его к подвигу во имя отчизны, — подлинная кульминация развития общественной идеи трагедии.

Ионель в роли Дона Диего достигает высокого совершенства поэтической читки стиха, без всякой показной декламации. Поэтическое слово звучит полновесно, и в то же время создается удивительно живой, ярко индивидуализированный характер, значительность которого — источник пафоса речи героя.

Строгой стиливой выдержанности спектакля во многом способствуют и декорации художника Жоржа Вакевича, сочетающие монументальную величавость форм и строгую цветовую гамму с точным ощущением реальности места действия.

Наш рассказ о постановке «Сида» в Комеди Франсез на этом можно закончить.

...И все же я не могу скрыть своей печали по поводу того, что мне не удалось увидеть в роли Сида Жерара Филипа.

Величайший актер современной Франции ушел из жизни в самом расцвете творческих сил, и погребен он в костюме Сида — в знак высокого признания Францией этой его роли и как новое подтверждение национальной формулы: *Beau, comme le Cid!*

МОЛЬЕР САТИРИЧЕСКИЙ

Жан Батист Мольер

«Тартюф». 1664—1669

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ — 1954

МХАТ — 1941

Нам придется провести шесть вечеров в театре Мольера, и, я уверен, мы не пожалеем о потраченном времени.

Существует предрассудок, что комедии Мольера устарели, что они однообразны, недостаточно серьезны по содержанию и не очень веселы.

Глубокое заблуждение!

Мольер — величайший комедиограф мира, его гений жив, воинствен и многогранен. Гёте, некогда бросивший крылатую фразу: «Шекспир, и нет ему конца», — высоко чтит и Мольера. *Мольер, и нет ему конца!* Так мы назовем наш «мольеровский фестиваль».

* * *

Тартюф Жана Ионеля забываем.

Как известно, о Тартюфе говорят в течение двух актов: одни его пылко восхваляют, другие с не меньшим жаром позорят. Мольер с замечательным искусством подготавливает появление основного персонажа комедии. Каким же должен быть этот человек, вызывающий восторг у одних зрителей, ненависть у других?

Тартюф Мольера, но словам Пушкина, был «плодом самого сильного напряжения комического гения». В чем же заключена великая сатирическая сила мольеровского персонажа, какое действительно страшное зло обличается в этом отвратительном типе? В чем могут быть Тартюфа? Что позволяет этому мошеннику и наглцу с такой легкостью справляться со своими многочисленными врагами и так ловко подчинять своему влиянию людей, которых он решил обобрать?

Ионель отвечает на этот вопрос очень четко. Сила Тартюфа — это мгновенно разгорающийся пафос его религиозной испушенности, это его показная погруженность в мир мистических восторгов, способность убедить в том, что этот прохвост общается с небом.

Бросим первый взгляд на этого человека. Нет, он не лицемерит. Плут выходит на сцену медленными, размеренными шагами и останавливается на верхней площадке. Пауза. Па нем длинный черный кафтан, из-под которого видны тощие ноги, обутые в грубые баш-

маки. Лицо Тартюфа, бледное и худое, обрамлено низко падающими волосами. Перед нами фигура аскета и смиренного служителя бога.

И вдруг сцена оглашается звуками низкого, грохочущего голоса» *Laurant!* — зовет своего слугу Тартюф, повелевая ему принять плеть и власяницу. И в этом *Laurant!* каждый звук, удвоенный и утроенный (как и во всей произнесенной фразе), кладется в слово, будто булыжник, и все слова цементируются единой псалмодической интонацией.

В этом хилом теле аскета и подвижника живет могучий дух. Такому голосу раздаваться бы под сводами храма — в частном доме ему тесно. Но Тартюф не может себе изменить: не будет же он умерять свой благочестивый пыл только потому, что он не на кафедре, а в доме Оргона.

Но действительно ли затрепетала в религиозном экстазе душа праведника, или прохвост просто хочет, чтобы его благочестивые речи, гремели по всем комнатам, достигали всех ушей?

Что это именно так, видно по одной, лишь на миг мелькнувшей детали: торжественно громыхая голосом, Тартюф — Ионель настоительно скашивает взор в сторону Дорины (потом мы узнаем причину этой настроженности); но тут же преодолевает минутное смущение и, завершив свою патетическую фразу, благочинно начинает спускаться с лестницы... и вдруг, точно пронизанный каким-то током, делает рывок в сторону Дорины и, выкатив раchy глаза, впицается взглядом в глубокий вырез ее платья. Из глотки Тартюфа вырвался короткий, хриплый, клокочущий звук не то испуга, не то восторга, точно неожиданно для него самого, на самую малую секунду прорвалась его суть, — но он тут же старательно запрятал это свое скотство в елейные словеса евангельского поучения. Достал платок и протянул Дорине, чтобы она прикрыла грудь; но, пока говорил эти слова осуждения плоти, сам дважды стрельнул своим быстрым, метким взором в запретные глубины выреза. А служанка Дорина спокойно взиpала на все это паясничество и несколько не смущалась наглых взоров Тартюфа. Ей даже приятно было видеть этого святошу «голеньким»: вот еще одна улика его подлого ханжества.

Тартюф узнает, что с ним желает свидеться Эльмира. И вот этот человек, из груди которого только что вырвался сладострастный вопль, сейчас склонился перед дамой сердца и, скандируя рифмы, произнес свои слова приветствия, точно прочел возвышенные стихи. Ионель не разрешил себе в этом монологе ни одной иронической интонации — только сдержанный восторг, только глубочайшее почтение в голосе Тартюфа.

Но вот он наедине с Эльмирой. Начинается знаменитая сцена признания и первый заход в стратегических планах ханжи.

Тартюф говорит о своей любви к Эльмире. Вначале говорит спокойно и ровно, в голосе почти никаких модуляций; в этой медлительности и строгости речи ощущается что-то необычное для любовного объяснения. Вдруг слух улавливает мелькнувшую молитвенную интонацию — но это лишь на миг, и снова речь спокойная, сдержанная, глаза опущенные, фигура согбенная. Оказывается, как

много кротости в этом человеке, как много истинного затаенного чувства, как много внутренней простоты и сдержанности! Он придвигает свое кресло к Эльмире — так удобней продолжать проникновенную беседу; в голосе снова всплеск молитвенного чувства, а рука как бы сама собой легла на колено дамы; и когда Эльмира ее сняла, то вдруг каким-то мощным потоком на нее рухнули вдохновенные фразы, одна другой сильнее, торжественней. Тартюф говорил о своей любви, а в голосе звучали патетические тембры страстной церковной проповеди,— это было уже не любовное признание, а чтение величественных библейских псалмов. Тартюф приподнялся, он вытянулся во весь рост, глаза его пылали, руки тянулись к предмету его обожания, он зашел за спину Эльмиры, голос гремел все сильнее и патетичней, ни дать ни взять святоша читает «Песню песней» Соломона,— а глаза рыскают по оголенным плечам дамы и руки извиваются и вот-вот обовьют ее; но слова остаются такими же молитвенно выпренными.

Нет, конечно, это не любовное признание, это литургия — ведь недаром говорит Тартюф, что любит в Эльмире «творение зиждителя небесного». И Эльмира, которая хотела провести светский разговор с Тартюфом, немного с ним пококотничать и заставить отказаться от брака с Марианой, умная и смелая Эльмира сейчас сидит смущенная... Это состояние очень тонко передает актриса Анни Дюко.

Он страшен силой гипнотического внушения, этот Тартюф; лицемер приволок всю пиротехнику религиозной риторики, он говорил как страстный фанатик, как великий церковный оратор, говорил, будто стоит в храме, где поют хоры, играет орган и слышны колокола,— вот в чем была сила Тартюфа! Поднимись сейчас этот проходимец на церковную кафедру, скажи эти лицемерные слова любви, заменив имя Эльмиры именем господя бога,— и падет перед ним религиозная толпа, заплачет и застенают в умилении верующие и, действительно, для них весь мир покажется «кучей навозной», и захотят они забыть ради этого фанатичного попа жену, детей, всех близких, как готов это сделать один из этой тысячи обманутых — господин Оргон.

Жан Ионель прекрасен в этом патетическом азарте и очень точен — да, Тартюф Мольера таким и должен быть. И хоть драматургу по цензурным условиям пришлось снять со своего героя священническую сутану, но Тартюф — это иезуит и тайный агент Общества святых даров¹, и он не только может, по и должен быть искусным «духовным оратором».

Ведь XVII век знал немало таких проповедников, как Боссюэ и Бурдалу, и недаром историк литературы Брюнетьер в порыве национального восторга писал, что «религиозные проповеди Бурдалу или Боссюэ не уступают гражданским речам Цицерона и Демосфена».

¹ *Общество святых даров*, организованное в 1627 году,— тайная религиозно-политическая организация, выполнявшая под покровом благотворительности функции духовной полиции.

Для времени Мольера церковная проповедь — могучее орудие католической ортодоксии. И Тартюф Ионеля отлично владеет искусством отцов-проповедников и великолепно использует его для личных целей. Но разве так называемая «небесная цель» не является пышной фразеологией для прикрытия вполне земных выгод? И хоть цели Тартюфа неизмеримо ничтожнее целей Общества святых даров или иезуитского ордена, но различие в масштабе обмана и грабительства не меняет сути дела.

Однако вернемся к Тартюфу — Ионелю, который продолжает, оставаясь около Эльмиры, плести свои хитрые сети. И кажется, вот-вот он одержит победу над своей жертвой — ведь был же случай, когда негодяй и убийца заставил склониться перед своей волей достойную женщину. (Мы говорим о знаменитой сцене Ричарда III с леди Анной, говорим потому, что порой Тартюф в исполнении Ионеля кажется столь же патетичным и сильным, как шекспировский герой.) Но это только кажется.

На сцену врывается Дамис. Юноша пылает благородным гневом, он готов с кулаками наброситься на лицемера (эту сцену превосходно играет актер Андрэ Фальков). И вдруг мы видим, как с «титана» мгновенно слетает все его величие, как он, трусливо отпрянув в сторону, схватил скамейку, загородился ею и, жалко съездившись, готов получить удар.

Нет, не сильная личность господин Тартюф! Это трус, который обретает импозантный вид, потому что самая жалкая фитюлька, обряды ее в священнические одежды, может произвести впечатление величавости на тех, кто позволяет себя дурачить.

Дамис с жаром обличает Тартюфа перед отцом. Любимец Органа пойман на месте преступления. И Тартюф не отрицает своей виновности, нет, — он грешен, грешен во всем, в чем его обвиняют. Тартюф падает на колени и, завывая в молитвенном экстазе, без всякой пощады поносит себя. Ведь чем глубже будет покаяние, чем жарче молитва, тем угодней ты богу. И Тартюф без всякой пощады бичует себя, и опять его голос гремит по всему дому: пусть слышат его не только небеса, но и домочадцы Органа. И эта хитрость, основанная не на плутне, а на самом законе церковной морали, отлично удается.

Тартюф объявлен женихом Марианы, на его имя переписано все имущество Органа, — на миг его постная физиономия озаряется воровской усмешкой, но... радостям предаваться еще рано. Тартюф Ионеля сдержан во всем. Он по-своему даже подвизашик, во подвижничество это ве от любви к вебу, а от любви к собственному преуспеванию.

С какой оглядкой и настороженностью входит Тартюф на сцену по приглашению Эльмиры, точно какой-то инстинкт хищника говорит ему, что положение опасно. Он даже ве подходит близко к предмету своей страсти, нет и в помине прежней восторженности. Во-первых, он не доверяет Эльмире, а во-вторых, он уже хозяин дома. Поэтому Тартюф держит себя почти надменно: он пристально вглядывается в Эльмиру, внимательно вслушивается в ее кокетливые ре-

«_____ всерьез ли все это? И внезапным прыжком распахивает Д. в с. Р. _____» стоит ли там, как в прошлый раз, кто-нибудь? Нет, никого... Тартюф медлит минуту, другую. Затем быстрыми шагами идет к Эльмире, грубо и страстно ее обнимает. Она отбивается от объятий, но он следует за ней. Дважды они кружат вокруг стола. Тартюф вот-вот достигнет свою жертву, он сейчас резок, груб, смел, грехами его не запугаешь, а с небом он как-нибудь поладит. Характерен деловой тон, с которым Тартюф — Ионель произносит эту фразу, и жест манипулятора, проделывающего ловкий фокус. Вот он, действительный характер этого человека! никакого церковного еля, никакой возвышенной влюбленности, только чувственное вождение, только хищная воля,— этот трус становится даже дерзким и сильным.

Эльмира, притворно соглашаясь, просит Тартюфа посмотреть, нет ли кого за дверью. Вылезает из-под стола Оргон. Эльмира закрывает его собой. В комнату возвращается Тартюф. Надо вспомнить лицо Ионеля, злое и радостное одновременно, и шаги — большие, стремительные, тяжелые, ни дать ни взять идет завоеватель, не хватает только барабанного боя и развевающегося знамени. И вдруг из-за спины Эльмиры появился Оргон... Казалось бы, должна произойти сцена страшного потрясения. Ничуть. Только в первую секунду попробовал что-то сказать в свое оправдание святоша, но как только Оргон повысил голос, в ответ послышался такой окрик, что честный буржуа так и остался на своем месте с раскрытым ртом. Ведь Тартюф теперь хозяин всего дома, судьба Оргона в его руках.

Громко стуча башмаками, плут уходит — как победитель. Потому что он действительно победил, да еще с соизволения неба.

Столь же нагло и самоуверенно входит он в дом Оргона и в последнем действии, привел с собой офицера, чтобы арестовать своего бывшего покровителя. Тартюф даже не считает нужным объясняться с бывшими хозяевами дома; он небрежно отдает приказания и, развалившись в кресле, кладет ноги на второй стул. Это минута высшего блаженства в жизни плута — теперь не нужно корчить из себя святошу, хитрить и лебезить. Какое бля^енство для хама и подлеца не скрывать, что он хам и подлец!

И вдруг арестовывают самого Тартюфа. И снова мы видим, как этот «сильный человек» жалок и труслив,— это заметно хотя бы по тому, как он скорчился и хотел улизнуть. Да, сколь ни хитер и смьшлен мошенник, но по-человечески он мал и жалок.

Таким мы увидели Тартюфа в исполнении Жана Ионеля, глубоко и ярко раскрывшего самое существенное в характере знаменитого мольеровского персонажа; артист одновременно показал и огромную силу социального зла Тартюфа, и все личное ничтожество этого презренного типа. Так современный французский актер, раскрывая правду характера, глубоко раскрыл и идею образа, и эта идея прозвучала с той воинствующей силой и решительностью, с какой Мольер в свое время разоблачал самую основу иезуитской морали. Актер глубоко ощутил и обобщил значение гениально написанного

обличительного образа и создал тип, обличающий не только религиозное ханжество, но и политическое и моральное лицемерие, показал преступность тех, для кого высокопарный идеал — лучшее прикрытие низких целей и преступных дел.

Очистительный огонь сатиры, пылающий в мольеровском образе, жжет и по нынешний день тартюфов всех мастей, которые бытуют во многих областях общественной жизни Франции, и, конечно, не только Франции.*

Таков, на наш взгляд, объективный смысл образа, созданного Жаном Ионелем, и, надо полагать, таким его видит массовый французский зритель. Этот народный взгляд на Тартюфа ярко и точно выражает служанка Дорина, какой ее играет Беатрис Бретти.

Что-то удивительно современное есть в этом образе. Он ничем не грешит против исторической правды, он целиком принадлежит мольеровскому стилю, и одновременно в этом характере мы ощущаем черты современной французской женщины из народа, решительно борющейся в жизни с тартюфами во всех их многообразных обличиях. Может быть, такому впечатлению способствует и то, что мы знаем об участии Г-жи Бретти в движении Сопротивления, — во всяком случае, Дорина воспринимается нами как представительница народной Франции, дух которой с такой любовью и прямотой передавал Мольер в образах своих слуг и служанок.

В спектакле Комеди Франсез Дорина — Бретти выступает решительным и смелым противником Тартюфа. Это видно уже по первому столкновению служанки и лицемера. И хоть по ходу пьесы им не приходится больше сталкиваться непосредственно, все же именно Дорина становится в спектакле главной контрсилой преступным деяниям Тартюфа. Происходит это потому, что она лучше всех и раньше всех видит жалкую душонку Тартюфа. Если с лицемером борются и другие персонажи комедии, то в их отношении к Тартюфу есть известная доля ощущения его значительности. Для Дорины же Тартюф с самого начала — тот самый проходимец и трус, каким он обнаруживает себя к концу комедии.

Умение разглядеть подлинную физиономию Тартюфа — результат народного взгляда на жизнь и людей, и вот эта народность в образе Дорины — Бретти выявлена очень ярко. Как отрадно было увидеть в «Доме Мольера» одну из его любимых героинь не условной театральной служанкой, «субреткой», а женщиной с характером, полным жизненного обаяния и свежести. Перед нами образ удивительно достоверный, цельный, полный галльского юмора, морального здоровья и при этом сыгранный с большим внутренним драматизмом.

Дорина не юная служанка, бойкая и остроумная, а женщина, вскормившая и воспитавшая детей рано овдовевшего Оргона. Такая интерпретация роли придает самому образу и действию в целом большое драматическое содержание. В этом случае борьба с Тартюфом становится для Дорины не просто обличением ненавистного ей типа, а защитой семьи, в которой если не по положению, то по моральному праву она является матерью. Дорина как мать своих де-

тей защищает Мариану и Дамиса от подлейших посягательств Тартюфа.

Да, Дорина — настоящая мать, строгая, любящая, умная; и в то же время она служанка. Как хороша была Дорина — Бретти, когда мирила рассорившихся влюбленных,— веселая, насмешливая, немного грубоватая, но всегда добрая сердцем. Как она открыто любовалась милой юношеской ссорой Марианы и Валера и как смешны были ей все ребяческие причуды, которые так легко оказалось преодолеть, стоило лишь прикрикнуть на юношескую пару... Дорина весело сбегала с лестницы и, взяв расхोдившихся влюбленных за руки, сводила их, говоря простыми словами о том, о чем они, увлеченные изысканной словесной перепалкой, чуть не забыли сами,— говорила об их любви весело и грубовато, но от этого смысл сказанного становился еще очаровательнее.

У этой простой женщины ненависть к Тартюфу и тревога за судьбу семьи сливаются воедино. В последнем акте она молчалива, хмура, и только один раз она уже без прежнего кокетства, а резко и открыто говорит Оргону, что виной всем бедам его доверчивость. Но подобными попреками души не успокоишь, не успокоишь ее, и дав хорошего пинка в зад судейскому Лоялю. Какой бы удар отвесила она самому Лицемеру! Но он всех обошел и теперь грозит арестом Оргону и, хамски напялив на себя шляпу, точно князь, восседает в кресле.

И вдруг офицер срывает с Тартюфа шляпу и велит его арестовать. Тартюфа уводят. Шляпу на конце трости поднимает Клеацт и передает Дорине. Дорина брезгливо берет ее пальцами за край и, бросив в камин, вытирает руки о фартук. Эта последняя деталь в прекрасно сыгранной роли точно завершает всю тему гадливого презрения, с которым Дорина, а в ее образе парод, относится ко всяческому лицемерам и ханжам.

Резкое и открытое противопоставление Тартюфа и Дорины — бесспорное идейное завоевание театра. Но если мы захотим выявить идейную концепцию спектакля в целом, то нужно будет говорить не только о значительных достижениях, а и о существенном недостатке этой постановки. В спектакле нет трагикомической темы Органа, и дело тут не в частных недостатках игры актера Луи Сенье, а в общем замысле постановки режиссера Ф. Леду, который, правильно раскрыв многое в комедии Мольера, не сумел все же увидеть некоторых важнейших сторон ее идейного замысла. Ведь главное в обличении Тартюфа — это не только верное изображение характера самого лицемера, не только показ здорового протеста Дорины и других, но и страстное обличение вредоносной деятельности Тартюфа, изображение жертв этого отравителя душ.

И вот этой *жертвы* в спектакле не оказалось; тем самым но оказалось полного обличения «тартюфства» как величайшего социального зла. Станным образом произошло так, что в спектакле действия Тартюфа свелись к его стремлению обольстить жену Органа Эльмиру, а важнейшая тема морального «обольщения» (точнее, развращения) Органа оказалась приглушенной. Орган — Сенье говорит

самые жестокие и безрассудные слова о том, что он не пожалеет теперь, если умрут все его родные, но мы не слышим в его голосе того фанатического иступления, которое вселил в его душу Тартюф.

Добродушный Оргон — Сенье просто не может говорить таких слов, как не может он лихорадочно перебивать рассказ Дорины истерическими выкриками: «А Тартюф?», «Бедняжка!» И действительно, Сенье эти слова произносит с таким безразличным видом, грея при этом руки у камина, что сразу становится понятным, что перед нами не ошалевший от религиозного восторга Оргон Мольера, а просто некий солидный французский буржуа XVII века.

Одно дело — страстная фанатическая убежденность человека, сбитого с толку, обманутого Тартюфом, а другое — речи человека, рассуждающего здраво и веско. Таким мы видим Оргона — Сенье в споре с Клеантом, в сцене проклятия сына, в эпизоде с Дориной. Всюду он действует и говорит, как действовал бы и говорил всякий нормальный человек. А ведь Оргон перестал быть нормальным, он *заражен* Тартюфом — и в этом драма всего семейства, ибо его глава стал фанатиком и маньяком...

Может быть, в нашей книге, в которой даются реконструкции только превосходнейших спектаклей, критические замечания по поводу актерской игры и неуместны. Не вывешивают же в картинной галерее раму, в которой нет портрета или портрет не похож на оригинал.

Но если для спектакля Комеди Франсез отсутствие точно сыгранного Оргона является существенным уроном, то в нашей книге этот пробел можно восполнить необычным, но в данном случае вполне допустимым способом. Имея в виду вольную композицию наших вечеров, мы предлагаем читателю мысленно покинуть зал Французской Комедии и заглянуть в Московский Художественный театр на спектакль «Тартюф». Здесь Оргона превосходно играет народный артист СССР В. О. Топорков, приготовивший эту роль с К. С. Станиславским.

* * *

Игра Топоркова может послужить, на наш взгляд, примером глубокого и точного постижения смысла и стиливого своеобразия образа мольеровского Оргона.

Оргон Топоркова не наивный простак, которого может провести за нос любой проходимец. Это человек думающий, волевой и порой суровый. У него жесткий профиль и колючие, сердитые глаза. И влюбляется Оргон в Тартюфа вовсе не потому, что тот больно хитер и ловок: в показном простодушии этого человека Оргон с особой ясностью увидел силу христианских идеалов и с тем большей охотой подчинился этой силе.

Прекрасно ведет Топорков свою сцену с Клеантом. Оргон объясняет собеседнику добродетели Тартюфа; говоря, он воодушевляется, глаза его загораются восторженным огнем. Оргон наслаждается тем, что он сам может переживать чудные мгновения религиозного

подъема, он чувствует себя сопричастным людям, живущим не мелкими корыстными интересами, а благородными идеалами всеобщего блага и милосердия. Но вот Клеант называет Тартюфа «домашним ханжой» и «хитрецом», Оргон потрясен. Он не гневается, не протестует, не спорит. Молча встает. Две-три формальные фразы не в счет, фактически Оргон с Клеантом уже не говорит. Клеант для него просто не существует. Это — нуль, низшая, презренная порода людей, не способная понять величие благородных идей. И Оргон гордо, с суровым достоинством, уходит из комнаты. А зал смеется.

Энтузиазм Оргона — Топоркова достигает предельной силы, когда, проклиная сына, Оргон сознает, что навеки соединяет свою судьбу с судьбой своего великого друга.

...Тартюф (М. Кедров) сидит неподвижно на скамье и слегка прикрывает платком лицо, только что оплеванное разгневанным мальчишкой Дамисом. Оргон в совершенном смятении. В первое мгновение он обомлел, потом начал кричать и топтать ногами. Он то бросается к Тартюфу и просит его не гневаться, то бежит к двери и грозит палкой сыну; мольбы и проклятия поочередно срываются с его уст, и сам он, словно физически разрываемый любовью и ненавистью, мечется из стороны в сторону. И, наконец, эти противоречивые чувства до такой степени сближаются и смешиваются в его душе, что Оргон не успевает делать полных рейсов к источникам «добра» и «зла» и начинает яростно крутиться в пролете двери и оттуда громко и радостно, со слезами в голосе, кричит Тартюфу: «Нет сына у меня!» И снова гомерический смех в зале.

Не раз в спектакле Топорков поражает внезапностью и остротой интонаций и жестов. И эта дерзость игры всегда бывает обоснована внутренним развитием роли. Самых сильных комических эффектов Топорков достигает именно в те моменты, когда страсти доводят его героя до полной ярости. И тогда идейная, обличительная сила игры актера становится особенно выразительной.

В образе Оргона — Топоркова было достигнуто полное единство и жизненной правды, и сатирического заострения, и театральной динамики. На сцене, по существу, была показана трагедия обманутого доверия, а в зрительном зале непрерывно звучал смех. Потому что муки, которые переживал Оргон — Топорков, воспринимались как возмездие за его упрямство, самоуверенность и слепоту. Сатирически разоблачая Оргона, Топорков ни на минуту не позволял забыть, что перед нами живой и по-своему глубоко чувствующий человек. И чем реальной, серьезней была фигура Оргона, тем опасней, значительней становился Тартюф, тем большую ненависть вызывало его подлое лицемерие. И тем беспощадней театр поражал «ядовитую гидру ханжества» (В. Белинский).

МОЛЬЕР. КОМИЧЕСКИЙ

Жан Батист Мольер

«Мещанин во дворянстве». 1670

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ

ПАРИЖ — МОСКВА. 1954

Вторым мольеровским спектаклем труппы Комеди Франсез была комедия «Мещанин во дворянстве». В этой постановке Луи Сенье как бы взял реванш и с блеском сыграл роль господина Журдена. Хотя и в этом спектакле тоже оказалось некоторое ослабление сатирического замаха, но в оправдание можно было бы сказать, что «Мещанин во дворянстве» написан автором как комедия-балет и требует облегченного жанрового решения.

В этом жанре, впервые созданном Мольером, танцевально-дивертисментная часть органически входит в действие, не лишая его при этом бытового правдоподобия и обличительной направленности. Балетные интермедии и выходы не только не ослабляют реалистической основы произведения, а, напротив, сами определяются реалистическим сюжетом и сатирически оттеняют характеры и действие пьесы.

Такова норма жанра, соблюсти которую должен был постановщик спектакля Жан Мейер. Режиссер наглядно показал, что персонажи, действующие в комедии-балете, должны, сохраняя свою бытовую достоверность и психологическую оправданность, все же быть персонажами *комедии-балета*, и сумел добиться того, что все герои спектакля наделены своеобразным артистизмом и грацией.

У учителей Журдена этот артистизм рождался из предельной увлеченности своим делом, искренней влюбленности в свое ремесло. Вспомним изумительного учителя фехтования Анри Роллана, наделенного воинской отвагой в масштабах, достаточных для сокрушения целой армии врагов; учителя философии Жоржа Шамара, мудреца и стойка, который бесстрашно бросается в атаку на своих соперников, отстаивая философию — мать всех наук, а затем с пафосом подлинного первооткрывателя истин посвящает господина Журдена в тайны произнесения гласных и согласных; вспомним элегантную пару учителей изящных искусств — Робера Манюэля и Жака Шарона (особенно последнего, который действительно каждым шагом, жестом, поворотом корпуса доказывает, что танец есть нечто столь важное, что посредством его можно было бы навеки установить гармонию во всем мире).

Артистична и пара молодых людей: Клеонт — Жан Пья и Люиль — Мишелин Будэ. Первые печали и радости взаимной любви

с прелестной грацией были раскрыты в сцене ссоры и примирения. Клеонт и Люсиль, которым вторили Ковьель и Николь, не только сказали друг другу те слова, какие нужно было сказать, но и, подчиняясь порывам своей души, то в гневе удалялись друг от друга, то устремлялись один за другим, то кружили, убегая от примирения, то, наоборот, сближались. И эти движения как бы сами собой слагались в своеобразный танец.

И, наконец, в высшей степени артистичным был сам господин Журден — Луи Сенье. Его игра заставляла вспоминать иронические слова Флобера о том, что Б душе каждого бухгалтера покоятся обломки поэта. Действительно, глядя на этого просветленного и омоложенного толстяка, казалось, что в этом мещанине вспыхнули искры поэзии, до такой степени он был охвачен радостью вновь обретенного бытия.

Вскочив с постели спозаранку и набросив на себя новый халат, он являлся перед нами бодрый, радостный, розовощекий. Он мчался вниз по лестнице на чуть искривленных, но по-молодому быстрых ногах, чтобы, не теряя ни минуты, приступить к урокам — узнавать повые премудрости, разучивать новый танец, слушать новую песенку. От всех этих новшеств у бедняги кружилась голова, но это было головокружение от успехов.

Ведь происходил полный переворот в мировоззрении, рассеивалась тьма и возгорался свет: человек всю жизнь говорил прозой и не знал об этом, а теперь он знает! Человек всю жизнь произносил «а», «у», «э» и не понимал, как это делается, а теперь понимает! С каким трепетом и старанием он произносил эти сакраментальные звуки: «у-у», или еще более сложные: «и-а», «и-а», и какое охватывало его в этот момент одушевление! Мыча свое «у-у» или выкрикивая «и-а», он походил на молоденького телка или ослика, который впервые испробовал свой голос и, изумленный красотой и силой звука, застыл на мгновение от радости, а потом, весело вскинув копытцами, помчался по зеленой лужайке. Так и наш господин Журден вамер от восторга, а потом, потрясенный и растроганный, завопил: «Vive la science!» — и тут же, обратив взоры к потолку, бросил укор своим дорогим родителям, живущим на небесах,— это они виноваты, что он так долго не знал всех этих замечательных вещей.

Журден — Сенье был натурой, полной детской непосредственностью, и даже его страсть к дворянству воспринималась не как хитрый расчет практического буржуа, а как безобидная влюбленность простака во все блестящее и броское. У этого простодушного человека действительно была фантазия, и, раз пробужденная, она функционировала безотказно. Поэтому не было ничего неожиданного в том, что господин Журден, почтенный буржуа и глава семейства, с такой легкостью вступал в последний буффонный акт комедии и так свободно действовал в причудливом маскараде посвящения его особы в сан Мамамушй. Герои легко перешагнули грань, отделяющую реальное действие от условного маскарада, и тем самым жанровое единство спектакля достигалось в полной мере.

Как будто в этом и заключалась задача режиссера и как будто

здесь критику нужно поставить точку, завершив рассказ о «Мещанине во дворянстве» признанием полной победы театра. Но сделать так — значит забыть о нашем долге исчерпывать все содержание великих классических творений.

Известно, что Мольер, взяв основной темой комедии попытку буржуа уйти от своего сословия и примкнуть к «высшему кругу», категорически осуждал Журдена за его ослепление бутафорским великолепием знати, потерю здравого смысла, за его разрыв с тем социальным массивом, который будет формироваться в знаменитое французское «третье сословие».

Раскрывается ли эта тема в спектакле? Раскрывается, но не полностью. Во многих эпизодах Журден — Сенье выступает в реалистическом облике буржуа, уверенно утверждающего себя в жизни. Приверженность Журдена — Сенье к «наукам» тешит его самолюбие, дает возможность выйти за пределы мещанского быта и погарцевать среди знатных особ. Но все же надо признаться, что в целом этот образ воспринимается не как сатирический тип, а скорее как великолепно обрисованная комическая фигура, обладающая всеми чертами, характерными для французского буржуа (вспомним хотя бы знаменитого Тартарека из Тараскона, который так и встает перед нашим взором, когда мы глядим на пылкого и восторженного Журдена — Сенье). Но ведь мольеровские традиции оплодотворяют не только юмористическую линию французского реализма. Самое важное то, что мольеровское изображение буржуа получило свое дальнейшее развитие в той глубокой и полной обрисовке буржуазных типов, которую мы постоянно встречаем у реалистов XIX века, и особенно у Бальзака. Вот этого бальзаковского будущего господина Журдена, его наглой самоуверенности, рожденной преуспеянием в делах, Луи Сенье совсем не предвещает. А между тем такое совмещение глубокой реалистической обрисовки характера с внутренней грацией исполнения было бы тем искомым идеалом, который в полной мере соответствовал бы жанру сатирической комедии-балета Мольера.

Без сатирической злости даны в спектакле Комеди Франсез граф и маркиза. Это просто светские знакомцы Журдена, характеры которых определяются лишь в заключительном эпизоде.

Увлечение жанровой задачей и недостаточное внимание к социальному смыслу комедии ослабило и характеристики положительных персонажей пьесы. Отдавая должное искусству каждого из исполнителей этих ролей, мы все же заметим, что Мольер требует большей сосредоточенности, большей простоты и значительности от тех героев, носителей разумного, демократического начала, которые выражают его мысли.

Итак, наша характеристика постановки Жана Мейера как будто закончена, и выводы получились несколько более строгие, чем можно было предположить поначалу...

Может создаться впечатление, что критик, с радостью отдавшись стихии мольеровского комизма на самом представлении, затем, сев за стол, несколько поостыл; его «разум» возобладал над «чувства-

ми», и то, что ею веселило и радовало, теперь подверглось критическому рассмотрению.

Но справедливо ли это — вот в чем вопрос. Ведь существует старинная формула, согласно которой об искусстве нужно судить не по тому, чего в нем недостает, а по тому, чем оно обладает. Конечно, было бы прекрасно, если постановка Жана Мейера совместила бы в себе обличительную силу мольеровской сатиры со стихией светлой мольеровской комедийности. Но разве такого рода синтез — вещь легко достижимая, разве коня и трепетную лань так просто «впрячь в одну телегу»? Нет, решить подобного рода задачу чрезвычайно трудно. Зато не так уж сложно поставить «Мещанина во дворянстве» как «обличительный» и «реалистический» спектакль, — для этого нужно спустить Мольера на землю, или, попросту говоря, свергнуть его в быт. Но получится неожиданный пассаж: все будет как будто по правде — и тупой буржуа Журден, и его рассудительная супруга, и сатирически заостренные портреты дворян, и карикатурно поданные учителя; повторяю, все будет на месте, за одним исключением — в этом спектакле не будет.., Мольера. И сама пьеса «Мещанин во дворянстве» покажется наивной и не особенно остроумной. Потому что, переведенная в план бытовой и психологической комедии, она не выдержит сравнения с пьесами, написанными на сходные темы драматургами-реалистами, будь то Бальзак или Островский. И это не предположительное мое умозаключение, а оценка, основанная на фактах. Я не раз видел спектакли «Мещанина», в которых происходило «обличение господина Журдена», и никаких радостей от них не получал. После таких унылых спектаклей защищать Мольера от его недругов было очень нелегко. Я сам был бы готов присоединиться к хору порицателей, если бы театральная интуиция мне не подсказывала, что Мольер тут «без вины виноват», а подлинный и единственный виновник — театр, не умеющий найти к нему ключ.

А Жан Мейер при всех «уронах» своего замысла нашел этот ключ. И тайна заключается в точном ощущении режиссером *комической поэзии* Мольера. Я сказал «режиссером», но этого недостаточно, потому что Жан Мейер был не только постановщиком, но и одним из исполнителей этого спектакля: он играл роль очень важную для динамического решения комедии — роль слуги Ковелья. И если в плане социальной характеристики этому Ковелью, может, и не хватало жестковатого юмора и плебейской «злинки», то в нем жили в переизбытке талант и остроумие импровизатора, блистательный талант превращать жизнь в театр, сочинять рядом с обычной жизнью вторую, карнавальную жизнь.

Ковель Мейера был наряжен в традиционную куртку слуги из комедии дель арте и действовал как бы в двух планах — бытовом и театральном. И второй аспект был для этой роли, пожалуй, важнейшим, потому что именно Ковель, подглядев в Журдене страсть *изобразить* знатное лицо, придумал забавный маскарад с турецким Мамамуши, в результате чего развязка комедии получила благоию-

лучный финал, а само действие комедии-балета было ввергнуто в пучину карнавального веселья.

Сказанное не снимает моих первоначальных укоров постановке Жана Мейера, но уточняет мою оценку и мою мысль. Сатирические цели при постановке комедий Мольера никогда не будут достигнуты за счет приглушения их театральной природы. Напротив, только через раскрытие мольеровского стиля может быть раскрыта и мольеровская сатира. Спектакль «Мещанин во дворянстве» возрос на «земле Мольера» — это бесспорно; другое дело, что синтез комизма и сатиры егае не достигнут, но — не все сразу...

ВЕЧЕР СЕМНАДЦАТЫЙ

МОЛЬЕР САРКАСТИЧЕСКИЙ

Жан Батист Мольер
«Дон Жуан». 1665

НАРОДНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР (ТНР)
ПАРИЖ - МОСКВА. 1957

Вечное искусство потому и вечно, что обладает способностью становиться современным. Этот общий эстетический закон мы еще раз ощутили на постановке «Дон Жуана» Мольера в ТНР.

Но для того чтобы классическая драма заговорила со сцены современными голосами, творцы спектакля и его главный создатель — режиссер должны быть людьми современных взглядов. Только с позиций прогрессивного мировоззрения можно, глядя в прошлое, раскрыть в классических творениях те залежи идей, которые гений отдал не только своему времени, но и будущим временам.

* * *

...Третий звонок уже был, но большая люстра еще пылает всеми огнями. В зале идут приглушенные разговоры, и почти никто не улавливает начала тихой, отдаленно звучащей музыки. Кто-то дочитывает либретто, кто-то рассматривает фотографии актеров, кто-то вглядывается в глубину обнаженной, лишь обтянутой бархатом сцены, а музыка тем временем звучит громче, настойчивее, и по мере постепенного усиления звуков еле заметно гаснет свет. Не все и не сразу замечают, что спектакль уже начался.

Музыка звучит совсем отчетливо, она чуть дисгармонична и разноголоса... На сцене полумрак, и в зале уже тихо. Музыка ввела зрителей в действие, а если кому-нибудь и показалась она мистической, то это только от ненужной пугливости. Вообще же ее сложные ритмы, сочетание дисгармонических созвучий с тяжелыми, густыми

ударами должны ввести зрителей в эмоциональный строй спектакля о смятенной и обозленной душе и неминуемом возмездии...

Но на сцене уже полная мгла. И через мгновение — свет. В двух креслах — застывшие фигуры: Сганареля, слуги Дон Жуана, и Гусмана, слуги Эльвиры. У нас есть время рассмотреть их. Они — как старинные гравюры.

Вот Сганарель, с его камзолом, шапочкой и толстыми усами, — как он похож на Мольера, написавшего эту роль для себя! Сганарель оживает. Теперь уже вал — весь слух и внимание. Сганарель берет понюшку табаку, с наслаждением задерживает чих, потом чихает — раз, другой, — это окончательно приводит застывшую фигуру в движение. Даниэль Сорано, играющий эту роль, говорит знаменитый комический монолог Сганареля о табаке прямо в публику. Таким комическим рассказом балаганные комики заставляли шумную ярмарочную толпу себя слушать. Этот прием перенес в свою пьесу и Мольер.

Монолог сказан, контакт со зрителями установлен — можно и начинать действие. Сганарель касается рукой плеча Гусмана. Слуга покинутой Эльвиры тоже оживает и принимается бурно изливать накопленное чувство возмущения. Сганарель вполне разделяет его негодование, и двое плетев, горячась и перебивая друг друга, начинают спектакль с открытого протеста против распутного дворянина.

Гневная сатира Мольера становится у Жана Вилара глубоко современной. Актер показывает в Дон Жуане его трагическую опустошенность, Крайний индивидуализм этого человека, прожившего всю жизнь хищником, не только убил в нем человечность, но лишил смысла и самую его жизнь. Все человеческие чувства — любовь, страдание, веления долга и голос совести — чужды самому Дон Жуану и непонятны ему в других людях. Когда Дон Жуан Вилара слушает гневные слова своей жены Эльвиры или обличительную речь отца, он не спускает с говорящих своих холодных, любопытных и недоумевающих глаз. Ему смешны эти люди, требующие к себе сочувствия, взывающие к какой-то морали. Ведь истинно только то, что полезно, и полезно именно ему — Дон Жуану. Все же остальное не стоит внимания.

Дон Жуану глубоко безразличны и жалки люди: ими молото пользоваться, но с ними не интересно жить. С каким спокойствием и непринужденностью говорит и ходит этот человек, как мало усилий он тратит, когда ему нужно подчинить других своей воле! Вспомним блистательную сцену Дон Жуана с кредитором (его играет Жан Поль Мулино). Каким мгновенным, но злым огоньком вспыхивают его глаза, когда он ощущает неповиновение, и как жестоко он может расправиться с малосильным противником (вспомним сцену Дон Жуана с крестьянином Пьеро — Жан Пьер Даррас)! Как уверен этот наглец в силе своих мужских чар и как механически, по привычному шаблону, он очаровывает! О каком пафосе оболъщения можно говорить там, где «сеанс гипноза» происходит в тысячный раз. И если Дон Жуан Вилара продолжает оболъщать, то делает это по инерции, не ощущая никакой радости, никакого воодушевления,

Но все же только в те минуты, когда Дон Жуан видит новую красотку, в нем пробуждается жизненная сила. Эта минута его пьянит, он должен время от времени совершать победы, чтобы таким способом подбадривать себя, придавать жизни хоть какой-нибудь смысл. С каким профессиональным мастерством и с какой профессиональной же незаинтересованностью он начинает процесс оболъщения! Но когда жертва начинает трепетать под его взором, следуют короткие, небрежно произносимые фразы о любви, а затем властное движение и поцелуй — жадный, быстрый, странно похожий на смертельный укус. Но вот проходит возбуждение от новой победы и все опять становится банальным, неинтересным, пошлым. Даже хитрая игра с двумя крестьянками, когда надо уверить каждую из них, что любит он именно ее.

Превосходная, скульптурно выразительная мизансцена: спокойная фигура Дон Жуана в центре и прислонившиеся к нему с двух сторон крестьянки; его скучающее, иронически любезное лицо и их возбужденные, сияющие юные физиономии. Пусть он повторит любовное признание при сопернице:

— Ну, скажите!

— Ну, говорите!

И в ответ •* вялые повороты головы — то к Шарлотте, то к Матюрине; небрежно, на ветер бросаемые слова и странно скучающий, безучастный ко всему взор... Какой разительный контраст простодушного, глуповатого, но жаркого молодого чувства и душевной пустоты! Партнерши Вилара — актрисы Зани Кампан и Кристиан Миниццоли — своим артистическим воодушевлением и точной характеристикой двух крестьянок превосходно передают эту разницу между живым и неживым.

Но сказать о Дон Жуане, что он мертв, было бы неверно. Да, он израсходовал себя для жизни; но всмотритесь в холодные глаза этого человека, и вы увидите, что они затуманены думой, вы заметите, что у этого дворянина без сердца жив мозг. Кроме кратких мгновений наслаждения женщинами, Дон Жуана — Вилара интересуют только собственные раздумья. Нам даже начинает казаться, что раздумья более свойственны этому человеку, чем жажда наслаждения.

Погруженный в свои мысли, Дон Жуан выходит в третьем акте с книгой в руке. Что это — стихи Лукреция или трактат Монтеня? Как все это неожиданно для праздного гуляки, но как естественно для героя, который думает, ищет, решает.

«Дон Жуан» — самое глубокое, философское и самое дерзновенное произведение Мольера. «Дон Жуан» писался в те годы, когда великий драматург бесстрашно воевал за право постановки «Тартюфа». Это произведение проникнуто обличительным пафосом; оно обличало не только растленную мораль аристократов, но должно было нанести самый чувствительный удар церковной идеологии, ханжески прикрывающей все пороки современного общества. «Тартюф» был запрещен, попы еще не перестали проклинать его автора, а Мольер выпустил новое «дьявольское создание» — «Дон , Жуана».

И это вызвало небывалый шквал негодования со стороны церковников: автору грезили изгнанием, пытками и даже костром.

«Дон Жуан» был показан в великий ноет, когда христианам полагалось особенно ревностно молиться богу. Спектакль имел грандиозный успех. Мольер, против своего обыкновения, тут же заключил соглашение с книгопродавцем, желая немедленно издать пьесу. Но книга издана не была и сама пьеса в следующем сезоне не появилась.

«Тартюф» через несколько лет был разрешен, о разрешении же «Дон Жуана» не могло быть и речи. Мало того, при первом посмертном издании пьес Мольера в Амстердаме вместо мольеровского «Дон Жуана» была напечатана пьеса Доримона «Новый каменный гость, или Атеист, поверженный молнией», выдаваемая за мольеровскую. Несколько позже, в 1677 году, поставщик театрального репертуара Тома Корнель, сговорившись со вдовой Мольера, переложил его «Дон Жуана» в стихи, убив весь идейный смысл комедии, и она в таком виде шла на французской сцене вплоть до середины XIX века — почти двести лет!

Неужели вся эта свирепая травля Мольера, упорное, многолетнее стремление уничтожить комедию «Дон Жуан», подменив ее фальшивкой,— неужели все это предпринималось только потому, что Мольер показал в своей комедии аморального аристократа? Конечно, нет. Таких пьес было немало, и никто на них не ополчался. Сила мольеровского творения была в его дерзостном вольнодумстве, в том, что эта пьеса действительно была «школой безбожия», в том, что Дои Жуан, размышляя, приходил к выводам, «рушащим все оеювы религии».

Народный театр ТНР не мог пройти мимо этой важнейшей стороны мольеровского образа. Но глубина и сложность замысла Вилара заключается в том, что, раскрывая вольнодумство Дон Жуана, актер не отказывается от обличения этого героя — напротив, делает это обличение особенно значительным и философски определенным.

Но не будем торопиться с выводами и вернемся к самому образу, созданному Виларом.

Дон Жуан слушает пылкую речь Сганареля, и снисходительная улыбка не сходит с его лица. Он очень умен, этот человек, и очень многое ясно ему в этом порочном мире, и он горд тем, что, познав жестокие законы бытия, сделал их своими убеждениями. Мироззрение Дон Жуана яснее всего выражено в знаменитой формуле, что два да два — четыре и четыре да четыре — восемь; это так ясно и просто, что всю мудрость мироздания можно показать па пальцах,— это Дон Жуан и делает. Ведь, по существу, все сводится к знанию того, что в мире нет никаких идеалов, никаких моральных установлений, а только ты сам и твое благополучие. С каким чувством превосходства Дон Жуан Вилара смотрит на беднягу нищего, у которого есть, видите ли, «убеждения», и он не хочет богохульствовать, хотя за это получит золотой. Воистину люди глупцы, и их стоит пожалеть. Улыбаясь, Дон Жуан швыряет монету бедняку и говорит: «Даю ее тебе из человеколюбия». Какое неожиданное при-

знание в устах этого циника! И несколько позже столь же неожиданный ласковый взгляд в сторону Сганареля. На очередную дерзость слуги рука барина поднялась, чтоб отвесить пощечину, но затем Дон Жуан остановился и, раздумывая, снисходительно и, кажется, даже любовно потрепал верного Сганареля по щеке... Да, люди жалки, моральные законы, которыми они оплетены, делают малых мира сего совершенно беспомощными. Ему ли подчиняться этим законам, когда его свободный ум, рассчитавшись с моралью, теперь хочет покончить и с религией и разгадать недосягаемую будто бы тайну небесного бытия.

Именно эта идея и воодушевляет Дон Жуана, когда он дерзостно зовет к себе на ужин статую убитого им Командора. Для Вилара именно этот эпизод — кульминация роли.

...В густой мгле сцены забрезжили вертикальные лучи прожекторов и плотными колоннами света повисли в воздухе; слышались слабые, дисгармонические, тревожные звуки музыки, прерываемые глухим ритмом ударов; ослепительной белизной засияла в глубине статуя Командора. Дон Жуан и его слуга попали на кладбище. Это открытие развеселило Дон Жуана и перепугало Сганареля. Вилар беспечно походил среди устрашающих колонн, вышел на авансцену, задумался... И мы увидели лицо Дон Жуана совсем близко, «крупным планом», — его высокий лоб, худое лицо с острым подбородком и глубоко сидящие, сосредоточенные, застывшие в какой-то единой мысли глаза...

Будто шутя, он велит Сганарелю пригласить статую Командора к себе на ужин. Слуга идет выполнять приказ. А Дон Жуан продолжает стоять неподвижно на авансцене; в его зоре никакой веселости нет — он настороженно ждет, чем кончится эта забавная шутка. Раздается жалобный вопль Сганареля. Дон Жуан вздрагивает и резко поворачивается. Сганарель лепечет, что статуя Командора кивнула головой. Дон Жуан выхватывает шпагу и стремительно подходит к Командору. Вот он замахнулся и застыл на месте. Напряженная тихая музыка продолжает играть. Сганарель на трясущихся согнутых ногах убегает. Дон Жуан медленно, в задумчивости пошел следом и тут же вернулся, постоял, взглянул на памятник, быстро ушел, но на последнем шаге резко обернулся и стал ходить между колонн. Он ходил и думал, как нам показалось, очень долго. Вместе с ним думал и зал. Музыка подчеркивала тишину, царящую в зале. Дон Жуан уже стоял перед ослепительно белой неподвижной статуей, стоял и все еще думал, шпага замерла в его руке. И вдруг он размахнулся и дерзновенным жестом потряс ею и от всей души захохотал...

Как значительна эта сцена сама по себе и как интересно, что создана она была в Авиньоне, где театр дал свою премьеру, сыграв «Дон Жуана» на открытом воздухе, у стен папского дворца, этой цитадели средневекового католицизма.

Для Дон Жуана отрицание бога — не дерзкий вызов пебу, брошенный легкомысленным жуиром, а окончательный вывод давниш-

ней и трезвой мысли философа. Такое понимание образа мольеровского Дон Жуана удивительно точно и глубоко.

Так же глубоко и точно Вилар раскрывает притворное ханжество Дон Жуана. Нет, это не использование приемов Тартюфа для прикрытия своих некрасивых дел. Надев на себя маску ханжи, Дон Жуан Вилара остается тем же вольнодумцем; он издевается над пошлостью и элементарным жульничеством ханжей и, произнося добродетельные слова, ведет себя точно актер, играющий чужую роль.

Вот та вторая, философская сторона образа, которая показана Виларом в Дон Жуане, и нужна она актеру (как это ни парадоксально) для того, чтобы характер Дон Жуана был еще опаснее и разоблачение этого героя — еще необходимее.

Да, мысль Дон Жуана прорвала пелену мракобесия; ее объективный смысл так велик, что она как бы выпорхнула из образа «севильского обольстителя» и открыла глаза тем, кто вслушивался в его рассуждения. Дон Жуан Мольера не просто растленный аристократ — он еще и тот, кто один из первых в мировой литературе, пережив духовный кризис, зажил идеей материализма. Таково объективное содержание образа Дон Жуана. Но совсем по-иному эти же идеи использовал Дон Жуан для себя самого, совсем не таков субъективный характер этого человека. И эта вторая, субъективная сторона мировоззрения Дон Жуана обличается Виларом как циничная идеология крайнего индивидуализма. Все открытия Дон Жуана служат ему лишь для одного — для оправдания своего хищнического существования, для того, чтобы опровергнуть вслед за моралью и бога, единственного стража, преграждающего ему путь к полной свободе, свободе, которая выражена в античеловеческой формуле: «Мне все дозволено».

Жан Вилар своим блестящим исполнением роли Дон Жуана казнит царящий в буржуазном обществе чудовишный эгоизм. Сатира его современна, ибо сколько еще на свете людей, для которых смысл жизни — только их собственное существование, а мораль — только их собственная польза! Это не люди, это живые мертвецы, но они властвуют, они подчиняют себе судьбы других людей.

Удар молнии символически изображает в спектакле тему возмездия — возмездия, которое должны понести эгоисты и хищники. Умирая, паладины зла сохраняются в нашей памяти как страшная мертвящая сила: распростертый у статуи Командора Дон Жуан словно тянется к чему-то своими конвульсивно скрюченными пальцами.

Режиссер и исполнитель роли Дон Жуана Вилар увидел мольеровский образ во всем значении его социальной темы и тем самым выразил народное отношение к характеру Дон Жуана. Это же можно сказать о втором герое спектакля — слуге Сганареле.

Как приятно было заметить в этом герое, превосходно созданном актером Даниэлем Сорано, замашки старинных комиков и одновременно увидеть новое понимание этого характера, раскрытого актером с его драматической стороны. Сганарель — Сорано добродушен,

весел, остроумен, а где-то и глуповат. Но не это определяет главное в человеке, который не может сдержать своего негодования и бросает в лицо своему господину слова укора. Это главное — порывы Сганареля обличить своего господина, желание охранить людей от яда его смертоносных чар. Как трогателен Сганарель — Сорано в сцене обольщения Дон Жуаном Шарлотты, когда он хочет заслонить крестьянку от барина, мимикой, жестами показывает ей, чтобы она не верила посулам барина, и как он искренне отчаивается, когда и на этот раз жертва оказалась в руках соблазнителя.

У Сганареля — Сорано не хватает слов для обличительных речей: он не знает, как ему действовать, мысли путаются в его голове, когда он спорит с умным барином, но он твердо знает, что в жизни подло и что — правильно. С замечательным искусством Сорано произносит знаменитый обличительный монолог Сганареля. Он говорит горячо, искренне, вкладывая в слова всю душу, говорит и сам очень волнуется и даже трусит, потому что это не шутка — так говорить с барином: чувства так и рвутся из его души, а аргументов не хватает, все слова иссякли, остался только один порыв. И вот из уст Сганареля начинает литься поток штампованных фраз, услышанных им, наверное, от какого-нибудь ученого доктора. Сганарель знает, что он говорит не то, но остановиться уже не может, не может потому, что грудь его распирает негодование. Конечно, простодушный Сганарель не в состоянии переспорить Дон Жуана, он человек темный и верит не только в загробную жизнь, но даже в буку. Но Сорано очень своеобразно показывает эту наивность Сганареля. Доказывая Дон Жуану «бытие божие», Сганарель приводит в пример разумность всего мироздания, совершенное устройство человеческого организма и тут же показывает это совершенство ловкими движениями головы, рук, ног и т. д. К концу монолога Сганарель, вертясь и прыгая, падает, и Дон Жуан, снисходительно ухмыляясь, говорит: «Вот, твое доказательство разбило себе нос».

Но Сорано произносит монолог Сганареля вовсе не в грубоватых тонах деревенского простофили — он очень наивно и горячо выражает свой искренний восторг перед совершенством человека. Воистину это монолог Гамлета о человеке, перевернутый наизнанку и ставший из трагического буффонным, из печального рассказа о гибели человека — веселой присказкой о его торжестве.

Сганарель — Сорано человеколюбив, он по-своему даже любит Дон Жуана и готов сделать многое, чтобы пробудить в нем человека. Но все тщетно. И этот простой, добрый крестьянин восстает против своего господина, и тогда в его словах, обращенных в зрительный зал, отчетливо слышны гнев и душевная боль.

Так в комедии трехсотлетней давности прозвучала обличительная мысль, сохранившая свою остроту и силу до наших дней.

МОЛЬЕР ДРАМАТИЧЕСКИЙ

Жан Батист Мольер
«Жорж Данден». 1668

ТЕАТР ДЕ ЛА СИТВ
ЛИОН — МОСКВА. 1963

Театр де ла Сите — это театр рабочего предместья, и вся его деятельность неотрывна от общественных и просветительных задач большого фронта народного театра нынешней Франции. Роже Планшон, молодой руководитель лионской труппы, пожалуй, одна из самых ярких фигур среди демократических театральных художников в зарубежном театре, взятом в масштабе Западной Европы и Америки.

Его отношение к Мольеру чрезвычайно интересно и знаменательно. Для Планшона классическое произведение живет только тогда, когда оно *воюет сегодня*. Это почти точные слова режиссера, показавшего нам «Жоржа Дандена».

Мольер охотнее других перешагивает века и становится в ряды ны-

Можно смело утверждать, что из всех французских классиков нешних борцов за народное дело.

Конечно, расстановка новых акцентов в классической драме — вещь не простая: поворачивая драму «лицом к современности», иной раз можно свернуть ей шею. Тут нужны мера и такт, точность в понимании идеи и тонкость в ощущении стиля. Происходит сложнейшая операция по пересадке драгоценного растения на новую почву, малейшая ошибка может привести к тяжелым потерям, — зато удача дает новое великолепное цветение от вековых корней.

Опыт Роже Планшона в «Жорже Дандене» нам представляется чрезвычайно удачным.

«Жорж Данден» был написан Мольером для версальского праздника. Двор хохотал над мужиком, пожелавшим перебраться «из грязи в князи».

Пьеса эта всегда озадачивала и актеров, и критиков: какую избрать позицию — дворянскую ли, с тем чтобы потешаться над мужланом, решившим стать *господином де ла Данденьером*, или буржуазную — и вместе с Жан-Жаком Руссо обрушиться на Мольера за его неуважение к «святые брака» и за насмешки над простолудином? Обычно отыскивалась средняя позиция: одуроченному мужу сочувствовали, но тут же винили его за то, что он приобрел сердце юной супруги за деньги; супругу же объявляли носительницей просвещенной морали (чуть ли не рупором Мольера), но при этом указывали на дурные черты ее дворянского воспитания и строго осуж-

дали «продавших» ее родителей, видя в них типичных представителей дворянского паразитизма. Такая компромиссная позиция, давая возможность свести концы с концами теоретически, была не особенно плодотворна при сценическом воссоздании комедии. На спектаклях «Жоржа Дандена» никто твердо не знал — ни актеры, ни зрители, — кому сочувствовать и над кем смеяться.

Но пока картина оставалась неясной, во французском языке закрепилось крылатое выражение: «*Tu l'as voulu, George Dandin!*» («Ты сам этого хотел, Жорж Данден!»), в котором сразу слышны и горький укор, и сочувственная насмешка¹.

Для театра из рабочего предместья Виллербан, для режиссера Роже Планшона, крестьянского сына, эта народная формула как бы стала ключом нового сценического решения комедии о крестьянине Дандене.

Есть мнение, что своего героя Мольер назвал по имени пожилого и всеми уважаемого земледельца Дандена из романа великого Рабле. Во всяком случае, эта версия нам показалась вполне вероятной, когда на авансцену вышел Данден — Жак Дебари. У этого коренастого, медленно шагающего и задумчивого человека не было никакой фарсовой легкомысленности и буффонной ажитации. Он рассказал, что жестоко ошибся, женившись на дворянке, рассказал без всякого комического налета, как нечто продуманное, выстраданное и очень поучительное для других крестьян, желавших изменить своему сословию. Данден говорил эти горькие слова, а у его ног была колода с воткнутым топором, — таким живописным эпиграфом к спектаклю художник Рене Алью, кажется, хотел сказать о том, что мужик Данден бросил труд.

А труд в его доме шел неустанный. Художник и режиссер населили сцену колоритными фигурами работников и служанок, словно приведенных с полотен Брейгеля Старшего или братьев Ленен. Обстановка пьесы обрела достоверность и прелесть сельского быта. На сцене красовался золотисто-желтый стог соломы; он, казалось, даже шуршал и пах. В стог были воткнуты деревянные вилы с ручкой, до желтизны отполированной трудом. Все — обжитое и живописное.

Разговоры о натурализме и нарушении «стиля Мольера» тут ни при чем. Поскольку «Жорж Данден» вырос на фарсовой основе, обращение художника к демократической живописи середины XVII века вполне закономерно.

Чарующую свежесть сельских красок усиливала музыка Клода Лоши — эти простодушные гармонии пасторали, порой становящиеся прозрачными созвучиями в духе Дебюсси.

Такова музыкальная тема Анжелики. Образ ее у молодой Даниэль Лебрэн соткан из парадоксальных сплетений юношеского озорства и надменной самовлюбленности, мечтательности и цинизма, злого остроумия и сердечной доброты. Анжелика — Лебрэн не чо-

¹ Любопытно заметить, что в тексте комедии эта известная фраза звучит несколько иначе: «*Vous l'avez voulu, George Dandin!*» В народной речи обращение «*вь*» было заменено на «*ть*», и это придало выражению более суровый и одновременно более дружественный характер.

порная дворянская дочь и не рассудочная жеманница. Она хоть и птичка с золотыми перышками, но из этих же привольных мест, и щебетать ей хочется не в клетке, а на свободе. Она кувыркается в сене и бегаёт взапуски с подружкой-служанкой, на лету сочиняет неблищи и тут же с ловкостью театральной субретки разыгрывает постылого мужа, отстаивая право быть юной и счастливой. И все же счастье ее невелико. Птичка, вырвавшись из клетки, уже бьется в злых тенетах, хотя сама еще не замечает этого.

Коварный «птицелов» — Клитандр. Это не обычный голубой герой со слащавым голосом и балетными повадками. У Жерара Гийома он подтянут, сух, лаконичен; на нем высокие красные ботфорты, в руках стек; он сидит на стуле, покачиваясь и всех презирая. Пройдет от мольеровских времен сто лет, и подобного рода тип, под именем виконта де Вальмона, появится на страницах знаменитого романа Лакло «Опасные связи». Режиссер, зная эту перспективу, рисует мольеровского виконта циником и распутником: у Клитандра любовь — «без черемухи». С каким наглым самодовольством он выходит из овина, смахивая с себя соломинки, и как растерянна и смущена Анжелика! Театр как бы предугадывает ее невеселую судьбу и тем суровее осуждает Клитандра.

Глупая чета Сотанвилей (Клод Лоши и Изабелла Садоян) — жалкие приживалы и комедианты. Сильный классовый враг — виконт. С гневным порывом взлетела его палка, чтобы ударить мужика, посмевшего поднять голос на дворянина.

Но Данден — Дебари не дрогнул.

Рассказ об этой превосходной актерской работе потребовал бы специального психологического разбора, так по-бальзаковски ёмок внутренний мир «обманутого мужа». Собственно, эта, комическая сторона судьбы Дандена не кажется актеру столь уж смешной. Для него важнее два других аспекта роли — лирический и социальный, и поэтому Данден — Дебари почти трагически переживает расставание со своей любовной мечтой.

Но главное сейчас в другом. На примере своей женитьбы Данден особенно остро ощутил несправие крестьянина, и у этого умного, честного, сильного человека от акта к акту копилась горечь. Он понимал все идиотские розыгрыши и не поддавался на них; он с открытой, явно оскорбительной иронией повторял слова извинения и ненавидел все сильнее и сильнее своих притеснителей. Мольер не дал Дандену слов ненависти, но он поставил его в ситуацию, которая порождала бессильный гнев. Театр Сите придал этому гневу силу, осознанность, внутренний пыл.

Единоборство мужика с барами не стало комичным, но и по окрасилось в героические тона. Причина тут — в одиночестве Дандена; ненавидя дворян, он презирает и крестьянство. Осмеянный, униженный Данден с горькой усмешкой в свой адрес иронически говорит, что ему остается одно: камень на шею — и в воду, и, отстранив работника, садится сам сбивать масло.

Французы мне сказали, что выражение *faire son beurre* (сбивать масло) имеет смысл: «делать свое дело», «преуспевать», — поэтому

ассоциация с целебной силой труда может быть и неточна. Но если иметь в виду психологический тип Дандена, созданный актером Дебари, такая ассоциация в финале дает герою и нам наибольшее удовлетворение. Ведь современный смысл постановки «Жоржа Дандена» в первую очередь борьба за человеческое достоинство крестьянина, за его социальные права и злой сарказм в адрес «господ».

Итак, Роже Планшон по-новому определил идею комедии, ее стилистику и жанр. Могут найтись и противники такого драматического толкования Мольера (мы не из их числа). Во всяком случае, победителей не судят.

ВЕЧЕР ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ

МОЛЬЕР, И НЕТ ЕМУ КОНЦА

Жан Батист Мольер

«Плутни Скапена». 1671

ТЕАТР «ОДЕОН»

ПАРИЖ — МОСКВА. 1962

Мы посмотрели уже четыре мольеровские комедии, хорошие и разные, смотрим пятую — и рушится ветхая стена предрассудка! Кто теперь посмеет сказать, что Мольер однообразен, что Мольер не веселит и не учит?

Повторяю, долгие годы над этой вершиной мировой комедиографии висели темные тучи. Их разгоняли многие: Константин Станиславский и Василий Топорков, Луи Сенье и Жан Ионель, Жан Виллар и Даниэль Сорано, Роже Планшон и Жак Дебари — и раскрылся Мольер трагикомический и юмористический, Мольер бытовой и драматический, Мольер саркастический и философский. И вот теперь лучезарный, жизнелюбивый гений Мольера явился перед нами в своей лирической стихии и залил театр молодым утренним светом.

На сцену взошел любимец и главный герой поэта — несравненный Скапен. Именно *взошел*, как некий космический феномен: сперва над верхним помостом появилась голова, затем туловище, и наконец герой предстал перед нами во всей красе! /Кан Луи Барро — в светлом костюме старинного театрального слуги и белом берете. Он стоял в непринужденной позе и с интересом поглядывал на то, что творилось у его ног. А там бушевал океан страстей. Рухнуло счастье Октава и Гиацинты: приехал Аргант и велит сыну (Октаву) жениться на другой.

Режиссер «Плутней Скапена», превосходнейший мастер французской сцены Луи Жуве (ныне покойный), начал свой спектакль в самом быстром темпе (на языке автомобилистов — 120 км в час), что сразу же потребовало предельного накала страстей (опять же по технической мерке — 100 процентов, никак не меньше!).

И на самой высокой ноте этого сумасшедшего ритмического разгона является бог развязок — Скапен.

Скапен спускается по лестнице — никакой торопливости, ни одного рывка. А к чему Скапену суетиться? От ударов судьбы могут исполошиться слабые и простодушные, а сильные и умные только ухмыляются и разминают мышцы, чтобы дать сдачу.

Барро пока что демонстрирует лишь эластичность мышц: каждый шаг, поворот корпуса, любой ракурс головы — живая скульптура. Движения льются, переходят одно в другое по тем же законам гармонии, что и музыка. Человек всего-навсего спускается по лестнице, а ты им любуешься.

Новая школа пластики не признает движений без ясного драматического наполнения. Вот и сейчас медленная грация Скапена — это вступление в бурную тему, когда в действие будет брошено все — гибкость ума, гибкость тела, жар чувств, пыл взоров, трепет голоса...

Но сейчас он слушает рассказ Октава. Как хорошо, что в мольеровской комедии актер Пьер Галлон так увлеченно и пылко говорит о любви! Его страсть молода и наивна, но разве это повод для пародирования, которое, увы, так часто встречается в исполнении лирических партий Мольера? Смотрите внимательно на Скапена: губы подернуты иронической усмешкой, но глаза чрезвычайно серьезны, сосредоточены и, кажется, даже немного увлажнены. И в этом состоянии Скапен — Барро произносит свою знаменитую самохарактеристику: он не страшится в жизни никаких трудностей, ибо владеет талантом изобретения всевозможных выдумок и хитростей. К концу монолога выясняется, что Скапен недавно «поссорился с правосудием», но для него это несущественно. Лишь простачки и неучи принимают тонкую стратегию Скапена за вульгарное плутовство. Это замечание мольеровского героя — зерно образа Жана Луи Барро. Актер в хвастливых словах своего героя вычитывает другой смысл: гордость за свой ум и талант. И поэтому говорит их без всякого хвастовства, будто природа, помимо всех возможных добродетелей, наградила Скапена, как всякого великого человека, еще и скромностью. Но кто скромнее на словах, тот лих в деле.

Скапен только начал сочинять план спасения счастья молодых, а все его тело уже пришло в движение. Он похож на нетерпеливого футболиста, у которого ноги проделывают черт знает какие вензеля... Скапен разыгрывает перед Октавом разгневанного родителя: эта сцена нужна Барро для разминки, для того, чтобы перед началом трудного тайма пошвырять мяч, еще и еще раз испробовать свои туше, заходы, повороты, отретпетировать пушечный удар.

Но — противник на горизонте. Он врывается на сцену, как кипящий самовар (да простит мне читатель этот русизм!). Папаша Аргант пышет гневом, все в нем бурлит и клокочет. Еще секунда — и из этой огнедышащей особы может вырваться пар. Вzbесившийся старик шлет проклятия на голову увальня Сильвестра, под присмотром которого был оставлен Октав. Барро — Скапен меткими репликами сбивает с толку разгневанного старика. Расчет точен. Миг —

и растерявшийся Сильвестр (Робер Ламбар) выведен из опасной игры. Скапен — Барро уже матадор, он взял быка на себя, и начинается истинная коррида. Скапен кружит перед Аргантом и напропалую врет: виртуозные логические ходы постепенно смиряют свирепого родителя. Буря в груди Арганта затихла, а на лице Скапена расцвела широченная белозубая улыбка.

Барро — Скапен не просто парень-ловкач. Исполнитель этой роли — один из самых интересных, мыслящих художников в современном искусстве, и для него существует лишь тот театр, который силен любовью к человеку. Не из этого ли источника черпает силы и Скапен — Барро? Не истина ли — душа его выдумок и вранья?

Леандр стоит на коленях и, захлебываясь в словах, молит, молит, молит... За друга и за себя молит и Октав (нужны деньги, без них и его любовь может погибнуть!). Мизансцена: униженно склоненные господа и выпрямившийся во весь рост слуга. В его лице ни наглости, ни злорадства, оно спокойно и строго, и на нем (удивительное дело!) светятся задумчивые, укоризненные глаза.

Пауза, во время которой господин на коленях, а слуга стоит, отвернув от него лицо, длится долго. Кроме «урока мужьям» и «урока женам», Мольер давал уроки и господам — таков смысл этой мизансцены. Задача современного театра — показать человеческое превосходство Скапена (и ему подобных) — в спектакле французских артистов решена полностью.

Но Скапен — парень с добрым, отходчивым сердцем: для счастья молодых нужно раздобыть деньги у стариков. И Скапен снова в вихре интриг, лицо актера опять озарено мальчишеской энергией, а тело — натянутая струна. Этот «слуга двух господ» — действительно талант. С помощью слуги Октава Сильвестра, разыгрывающего роль воинственного брата Гиацинты, Скапен добывается своего. Со свистом проносится над головой Арганта бутафорская секира, и напуганный старик готов заплатить всю необходимую сумму.

Только что Скапен довел до благополучного финала свою первую «постановку», как ему уже приходится сочинять вторую.

На сцену выплывает папаша Жеронт. Скапен вопит о великом несчастье: единственный сын Жеронта Леандр угодил в плен к туркам, и спасет его только выкуп.

Талантливейший Пьер Бертен лепит своего напыщенного героя с комической почтительностью. Окружить такого Жеронта не просто: он сам — ума палата и величайшая в мире флегма. Этот сонливый старец полон степенства и самоуверенности. Это трагический оратор, ставший площадным Арлекином, — ведь недаром на нем традиционный кафтан итальянского театрального слуги.

Блистательный Скапен уже давно обморочил Жеронта. Победа окрыляет, накопленных сил оказалось больше, чем нужно, и Скапен затевает знаменитую шутку с мешком. Честно говоря, по пьесе она уже не нужна: деньги от Жеронта герой получил, а для личной мести мотив невелик. И все же Мольер позволил Скапену отколотить

чванливого старца, даже вопреки неодобрению ревнителей хорошего вкуса. Кому не известна строка Буало:

И сквозь мешок, куда Скапен залез постыдно,
Того, кем «Мизантроп» был создан, мне не видно.

А Барро нам его показал! Показал вечно молодой веселый гений Мольера, показал, что только из великой любви к жизни, из страстной привязанности к «вульгарной толпе» и рождается переизбыток творческих сил. Жан Луи Барро воистину феноменальный артист. Он — Гамлет, он — Альцест, он — трагический герой в пьесе Салакру «Ночи гнева». Когда этот ослепленный фашистами патриот передает живым завет борьбы, зал погружается в глубокое безмолвие... А вот сейчас тот же Жан Луи ходуном ходит по сцене; засунув старика в мешок, он разыгрывает роль свирепого разбойника, говорит двумя разными голосами, шагает двумя походками, помирает с хохоту и колотит тряпичной палкой Жеронта. И тут же появляется опять в другом виде и, кажется, даже на лошади. Во всяком случае, ноги артиста заходили в ритме аллюра, а удары посыпались веселей.

Барро топчет в разных ритмах, и кажется, что у него действительно сто ног. Он горланит разными голосами, и кажется, что кричит толпа. Но тут старик, перепуганный до смерти, не стерпел, выглянул из мешка, и все выяснилось. Скапену остается только бежать. Он взлетел на верхнюю площадку, с которой явился, и прыгнул в глубь сцены так, будто у этого бога веселья есть крылья; набедокурил и упорхнул.

* * *

Итак, перед нами в пяти постановках предстал Мольер — разный, многогранный, емкий. Но есть одно общее условие, без которого Мольер не может быть самим собой. Это — поэзия. Поэзия оптимизма, поэзия человеколюбия, поэзия нравственного здоровья, поэзия графически вычерченного диалога, поэзия пластических форм. Барро и его товарищи напомнили нам об этом необыкновенно талантливо.

Говоря о поэтическом прочтении пьес великого классика XVII века, автор явно увлекся последним из пяти спектаклей и просит прощения у читателя. Но увлекся он тем, что больше всего любит в искусстве, — поэзией, не оторгнутой от жизни, а из самой жизни извлеченной; артистов, не красующихся на сцене, не вяло на ней пребывающих, а живых, действующих, веселящихся так, будто у них во всей жизни есть только одно — подняться на сцену и сыграть спектакль.

«Сыграть о человеке, через человека и во имя человека». Это слова Барро, но мы под ними подписываемся с величайшей готовностью и радостью.



НАРОД ТЕСНИТ ГРАФОВ

Пьер Карон Бомарше

«Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1784

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
МОСКВА. 1927

«ПРОЛОГ, или БЕСЕДА». Просветить человеческие головы — таков девиз философов и писателей XVIII века, восставших против феодального уклада жизни, против господства аристократов, их идеологии и нравов. Освободить умы от старых предрассудков и внушить людям просветительские идеи и истинную мораль — такова была высокая цель театра. Театральные стены уже не оглашались героическими тирадами или громогласным смехом, аристократическая публика уже не восседала на самой сцене, а простонародье не теснилось у подмостков. Обстановка в театре резко изменилась: зрители чинно сидели по рядам, а со сцены, как с трибуны, раздавалось разумное поучающее слово.

Это слово могло звучать из уст героев патетических трагедий, где гражданским добродетелям противопоставлялся жестокий мир эгоистических страстей; могло быть сказано и простым человеком, показанным со сцены в домашней обстановке, с его личными невзгодами и семейным горем. И в тех и в других случаях зрительный зал, в массе состоявший из людей третьего сословия, погружался в глубокие раздумья, начиная понимать, что есть истинный закон жизни и в чем он извращен. Новые идеи должны были быть восприняты не только разумом, но и сердцем, и в театре нередко публика проливали слезы, «сладостные слезы», как говорили в старину. Итак, вместе с сочувствием страдающему герою рождалось и понимание несправедливости того уклада жизни, жертвой которого был герой.

Для всех просветителей театр стал не только местом развлечения, но главным образом школой — школой морали, разума и гражданских добродетелей. Об этом и нужно было заявить во всеуслышание.

Но о такой поучающей роли театра нельзя было говорить в прологе перед самым спектаклем — зритель был бы лишен иллюзии правды происходящего на сцене. Театр стал слишком серьезным, чтобы напоминать зрителям, что он — «игра», что на сцене происходит представление, ведь тогда «сладостные слезы» могли бы и не потечь и сила воздействия просветительской мысли была бы ослаблена.

Итак, пролог исчез из представления. Но он занял свое почетное место перед текстом самой драмы и при этом чрезвычайно разросся,

обогатился моральной, общественной и философской аргументацией и стал своеобразной формой теоретических манифестов нового просветительского театра.

Таким образом, любезный нашему сердцу *Пролог*, который был всегда частью театрального представления, теперь остепенился, осерьезился, стал литературным прологом, заблестал тонкой диалектикой мысли и сделался важнейшим документом теории новой просветительской драмы. Следуя духу прологов XVIII века, мы тоже вынуждены писать свое «преуведомление» к спектаклям просветительского репертуара в более рациональном стиле.

Итак, основная задача театра была в том, чтобы сблизить его с жизнью, сделать героем сцены обыкновенного человека и распространить влияние просветительских идей на возможно большее число читателей и зрителей. Обо всем этом говорится уже в первой просветительской драме XVIII века. В «Посвящении» к «Лондонскому купцу» Джорджа Лило мы читаем: «Трагедия далеко не утратит свои достоинства, если она будет применена к условиям жизни широкого круга людей... ее высшее назначение — служить правилам добра для многих, нуждающихся в нашей помощи, а не для ограниченного круга лиц».

Драма «Лондонский купец» (как и другие английские нравоучительные произведения) не шла дальше проповеди пуританского добродетельности и порицания аристократической распушенности. Эта умеренность во взглядах объяснялась тем, что движение английского просветительства развернулось после событий так называемой «достопадной революции» 1689 года и ставило перед собой не радикальные, а мирные цели, проповедуя моральное совершенствование класса буржуазии. Но все же лед тронулся, движение в сфере искусства произошло, старые критерии классицизма с их иерархией жанров и приматом аристократического героя распались. И если новая драма поначалу была художественно слабой, то ее зачинатели скромно выражали надежду, что после того, как они «попытались расширить границы серьезной поэзии... чьи-либо более способные руки продолжат это дело».

Беда морализующей драмы была в том, что она нередко становилась «проповедью в лицах», страдала пуританским ханжеством и к тому же навевала на свою аудиторию скуку. Пороки дидактического театра тут же заметили представители радикальной, демократической группы английских просветителей, создатели сатирической комедии — Гей, Филдинг, Голдсмит, Фаркер, Шеридан.

Самой яркой величиной в этом созвездии талантов был Ричард Бринсли Шеридан, автор знаменитой «Школы злословия». Не скрывая своих позиций, он сделал прологи к своим комедиям воинственными выпадами против ненавистной ему «моральной драмы». Назвав свой век «добродетельным и строгим», Шеридан писал:

За бедных муз он так усердно взялся.
Что на беду себе перестарался...
День ото дня хиреет Мельпомена.

И в зале спят, и сном объята сцена...
Л Талия, резвушка, боже мой,
Какой ханжою стала записной!
Не шутки — что вы! — правила морали
С зевотой пополам глотают в зале,

И как призыв звучали следующие строки:

Вам ханжество, о музы, не под стать!
Правдивостью вам должно поучать.

Пролог завершался обращением к зрителям:

Вот почему в сей доблестный поход
Себе на помощь автор вас зовет.

Ненавидя ханжескую мораль, легко прикрывающую собой человеческую подлость и цинизм, автор «Школы злословия», естественно, видел в морализующей драме одно из проявлений общественного лицемерия и страстно желал вывести современный английский театр на позиции сатиры.

Свои подлинно боевые силы просветительский театр обрел на французской земле, там, где в течение всего XVIII века, из десятилетия в десятилетие, копились силы для величайшего революционного взрыва.

Первым в ряду французских просветителей был Вольтер. Это он раздвинул рамки национальной культуры и в посвящении к «Заире» заявил, что просветительский идеал равнозначен для человека любой национальности и что все те, «кто любит искусство, являются соотечественниками». Вольтер первый создал новый тип трагедии с широкой общественной тематикой, сказав в предисловии к «Альзире», что пафосом нового жанра становятся «жажда счастья для людей и ужас перед несправедливостью».

Оставаясь на высоте героического жанра, новая трагедия должна была приблизиться к действительности. Об этом заявлял драматург в одном из своих посвящений: «Трагедия должна в совершенстве передавать великие события, страсти и их последствия. Изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как говорят в действительности, а поэтический язык, возвышая душу и пленяя слух, ни в коем случае не должен вести к ущербу естественности и правдивости».

Театр становился общенародной политической трибуной. В первой же своей трагедии, «Брут», Вольтер заставлял своего сурового героя говорить:

И вот, узнав пяты железной тяжкий гнет,
Воспрянул, мужество найдя в себе, народ...
К сознанию пробудясь, он хочет прав законных
И благо общее для граждан всех свободных.

Наряду с политическим деспотизмом Вольтер в своих трагедиях обличал духовное порабощение, ненавистный просветителям религиозный фанатизм. «Магомет, или Фанатизм» называлась трагедия,

направленная против братоубийственных войн, рожденных религиозной нетерпимостью.

Время перевалило за вторую половину века и неуклонно двигалось к революции. Просветительское движение вошло в стадию зрелости — главными законоучителями масс третьего сословия стали Дидро и его единомышленники, объединенные вокруг знаменитого издания «Энциклопедии». Материалистическая философия и просветительская этика пронизывали все труды энциклопедистов.

Дени Дидро, великий философ, писатель и ученый, был одновременно страстным любителем и знатоком театра. Его перу принадлежат две серьезные драмы: «Побочный сын» и «Отец семейства». Если сами по себе эти произведения не поднялись над уровнем творений века, то предпосланные им предисловия стали эстетическими документами огромного исторического значения. Первый из них назывался «Разговоры о «Побочном сыне», второй — «О драматической поэзии». В этих теоретических сочинениях была дана многосторонняя характеристика новой просветительской драмы, указано, что предметом «серьезной комедии» должны быть «добродетель и обязанности человека».

Новый драматургический жанр, утвержденный Дидро, был развит в творчестве многочисленных авторов XVIII века, начиная с самого Дидро и кончая ранним Бомарше.

Идеи французского просвещения широко распространились и за пределами Франции. Происходило это по мере того, как буржуазное развитие стран Европы выдвигало своих собственных национальных идеологов, которые, ставя перед собой цели борьбы с феодальным гнетом, многому учились у французских философов.

Так было и в Италии, где главой просветительского театра стал Карло Гольдони. По знакомой нам уже просветительской традиции Гольдони в многочисленных предисловиях к своим комедиям декларировал главные идеи и принципы нового театра.

Известно, что свою реформу комедии Гольдони проводил, приближая постепенно импровизационную игру к формам писаной комедии, — иначе в стране комедии дель арте поворот в сторону просветительского театра совершить было бы невозможно. Всякое свое достижение в этом плане драматург фиксировал в «Обращении к читателю», имеющемся почти во всех пьесах Гольдони. Так, в предисловии к первой своей комедии, «Момоло — светский человек», драматург сознается, что ее текст написан только наполовину, а наполовину «не написан» (т. е. дан только в сценарном изложении). Такое же указание имеется в предисловии к следующей комедии — «Мот». Но уже в прологе к комедии «Женщина что надо» говорится, что это «первая пьеса характеров», а в предисловии к «Хозяйке гостиницы» драматург с гордостью заявляет, что это — его «наиболее нравственное, наиболее полезное и наиболее поучительное произведение».

Сохранив в своем театре высокую мораль и отдавая порой дань прямой дидактике, Гольдони в лучших своих вещах оставался верен карнавальному духу народных увеселений, и его герои, такие, как

Труфальдино или Мирандолина, были плоть от плоти народной итальянской жизни и народного итальянского театра.

В ином направлении развивался просветительский театр в Германии, где традиции национальных увеселений были решительно пресечены, в знак чего на сцене нового театра даже сожгли фигурку Гапсвурста — Арлекина. Новая драма развивалась по преимуществу как жанр морально-психологический и была выразительницей просветительской критики социальных устоев немецкой действительности.

Создателем пового типа драмы был Г. Э. Лессинг, названный Чернышевским «отцом новой немецкой литературы». Перечислим главные драматические произведения Лессинга: «Мисс Сара Сэмпсон» (1775) — «домашняя трагедия», выдержанная в духе английской буржуазной драмы; «Минна фон Барнхельм» — первая немецкая национальная комедия, обладающая «народностью лиц, сюжета, идеи и обстановки» (Чернышевский); трагедия «Эмилия Галотти», поднимающая идею защиты личной чести до трагического пафоса обличения социального беспорядка; и, наконец, философская драма «Патан Мудрый», трактующая вопросы морали и религии.

Эту краткую характеристику драматургии Лессинга мы вынуждены дать, не прибегая, против обыкновения, к помощи прологов, ибо последние в пьесах Лессинга отсутствуют. И не потому, что Лессинг был равнодушен к вопросам теории драмы, а скорее по причине противоположной: его интерес к теоретическому осмыслению драматического творчества был столь велик, что не мог быть выражен в формах «посланий» и «предисловий». Для этого Лессингу понадобилось создание 104 статей, собранных в специальный сборник, получивший наименование «Гамбургская драматургия». Именно на страницах этого труда Лессинг развернул последовательную и суровую критику французского классицизма, провозгласил впервые значение Шекспира для литературы нового времени и дал характеристику направлению просветительского реализма.

Как мы заметили, в философском XVIII веке скромный жанр пролога-послания, постепенно развиваясь и расширяясь, породил первые образцы систематического изложения теории драмы и связанной с нею теории сценической игры. Перу Дидро принадлежит знаменитый диалог об актерском искусстве («Парадокс об актере»); то же и у Лессинга, посвятившего немало страниц своей «Гамбургской драматургии» актерскому искусству. Актеры-просветители были прямыми помощниками драматургов-просветителей. От имени автора в прологе к «Школе злословия» говорил Дэвид Гаррик; Вольтер был учителем великого трагического актера Лекена; Дидро пропагандировал творчество Клерон; Лессинг был близок с основоположником сценического реализма Экгофом, а великий Фридрих Людвиг Шредер главными идеями своей реформы был обязан Лессингу...

Просветительское мировоззрение приводило ко все более острому конфликту с «позорной немецкой действительностью», и это породило страстную, протестующую мысль юного Шиллера — его «Разбойников», «Коварство и любовь», «Заговор Фьеско». На просвети-

тельской основе родилась и драматургия молодого Гёте. Оба великих писателя в молодости примыкали к движению «Бури и натиска».

Рассказ обо всем этом выходит за пределы нашего краткого «пролога», который и без того несколько затянулся. Но, может быть, читатель извинит нам эти длинноты, помня, что прологи к пьесам XVIII века почти никогда не были краткими. Достаточно сказать, что даже предисловие к той комедии, о которой сказано:

...откупори шампанского бутылку,
Иль перечти «Жепитьбу Фигаро» —

содержит в себе 27 страниц убористого текста.

Бомарше здесь уже не излагал принципов просветительской драматургии — это он успел сделать в «Очерке о серьезном жанре», предпосланном первой пьесе, «Евгения», — теперь драматург вспоминал в язвительном и бодром тоне все перипетии многолетнего и победоносного сражения за свою комедию. В обстановке нарастающей революционной бури Бомарше поносил власти и цензуру, которые наложили запрет на вольную мысль и сатиру. Он восклицал: «Какой искусный счетчик возьмется вычислить силу и длину рычага, который в наши дни мог бы поднять на высоту театральных подмостков великого Гартюфа?»

Такой силой была лишь энергия и бесстрашие самого автора «Женитьбы Фигаро».

* * *

Через десять лет после Великой Октябрьской революции «Женитьбу Фигаро» поставил Московский Художественный театр. Задумывая этот спектакль, К. С. Станиславский сделал главным его героем пробудившийся и победивший народ.

Народ, осуществивший первую в мире социалистическую революцию, был по духу близок народу французской революции, и эта связь воодушевила великого режиссера на подлинно революционное раскрытие комедии Бомарше.

Виденная нами недавно постановка «Женитьбы Фигаро» на сцене Комеди Франсез не идет ни в какое сравнение со спектаклем МХАТа. В изысканных, акварельных тонах здесь живописуется «состяжание в любви» между меланхолическим графом Альмавивой и его ловким и остроумным слугой Фигаро, и партнершами в этом дуэте выступают графиня Розина и служанка Сюзанна, мало чем отличные друг от друга. Такое элегическое решение комедии уводит ее в атмосферу патриархальных дворянских усадеб XVIII века, с той чарующей фривольностью нравов, которая была свойственна «эпохе рококо».

Естественно, что подобное толкование революционной комедии Бомарше для нашей книги было неприемлемо. Поэтому, в нарушение «правил игры», мы не будем рассказывать об этом педавно виденном нами спектакле, а расскажем о постановке нами не виденной и сравнительно давней, но вошедшей в анналы истории советского театра как образец нового и современного прочтения классической комедии.

Итак, рассказ пойдет о постановке К. С. Станиславского, премьера которой состоялась *28 апреля 1927 года*.

В этом случае естественно обратиться к прессе двадцатых годов. Что же писала критика об этой постановке, которую осуществил театр, одушевленный героической атмосферой революционных лет?

И вот что мы (неожиданно) находим на страницах журналов и газет, давших немедленный отклик на «Женитьбу Фигаро» в Художественном театре.

«„Женитьба Фигаро“ в МХАТе — это уже шестой вариант дебюта помещичье-буржуазного театра на диплом советского современника». После столь зловещего зачина критик рассуждал о том, что все постановки МХАТа за первое советское десятилетие были «провалом». После этого следовал полный разнос последней работы Станиславского, которому инкриминировался отказ от комедийных стандартов, а про Н. Баталова — Фигаро говорилось, что он играет с «каким-то натуралистически-психологическим налетом». К концу «разбора» следовал безапелляционный вывод: «В этой постановке Художественный театр снова встает перед нами как старая барская карета, которой, конечно, никогда не догнать советского локомотива»¹.

Другой, не менее решительный «ниспровергатель» МХАТа, напомнив о политическом содержании пьесы Бомарше, писал: «Художественный театр умудрился весь этот социальный фон вытравить до основания»². (Слова эти были набраны крупным шрифтом.) Критик, видевший социальное решение драмы только в формах подчеркнутого гротеска, поносил всех исполнителей за психологический план игры.

Двум собратьям по перу вторил и третий (В. Блюм), обвинявший театр в прямом искажении исторического смысла пьесы. И самым суровым образом к концу своего анализа замечал: «Это уже значит — навыворот поставить замысел автора... Художественный театр еще раз показал, что он еще далек от современной жизни»³.

В каком же положении находится современный критик, который должен по документам восстановить этот спектакль?

Наверно, начать работу нужно с проверки объективности самих документов. В данном случае для этого есть полная возможность. По счастливой случайности в те самые годы, когда вульгарная критика «ниспровергала» Художественный театр и хотела очернить одну из лучших революционных постановок К. С. Станиславского, молодой режиссер Николай Горчаков, присутствуя на репетициях «Женитьбы Фигаро», с поразительной точностью, слово в слово, стенографически записал весь самый сложный путь постановки комедии Бомарше⁴.

Записи Н. Горчакова — точный документ, в свете которого приведенные нами произвольные и легкомысленные суждения критиков

¹ Павлов В. А. Барская карета.— Новый зритель, 1927, № 19.

² Бескин Эм. «Женитьба Фигаро» в Художественном театре.— Вечерняя Москва, 1927, 19 мая.

³ Рабочая газета, 1927, 30 апреля.

⁴ Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. (Книга эта вышла в трех изданиях. Цитируем мы по 3-му изд.) М., 1952.

выглядят примером полного непонимания нового решения классической комедии, осуществленного с последовательно реалистических позиций. История искусства знает подобного рода печальные (и анекдотические) факты. Так, «непризнанными» современной им критикой оказались оперы «Кармен», «Евгений Онегин», а в новейшие времена нашлись ценители и судьи, которые объявляли «неудачами» поэму Маяковского «Хорошо!» и фильм бр. Васильевых «Чапаев». К этим грустным курьезам нужно добавить и оценку прессой двадцатых годов «Женитьбы Фигаро» в МХАТе.

Но последний случай особенно печален потому, что ложно оценено *театральное* произведение. Партитуры опер Визе и Чайковского могли постоять сами за себя, так же как и текст поэмы Маяковского и кинолента бр. Васильевых. Ну а театральный спектакль, оклеветанный критикой, может так и кануть в Лету с позорным клеймом «барской кареты», не способной «догнать советский локомотив».

Но, повторяю, волей случая молодой Горчаков оказался рядом со Станиславским именно в тот день, когда руководитель постановки изложил свой замысел работы над «Женитьбой Фигаро».

Войдем и мы незримо в зал в Леонтьевском переулке, в дом к Константину Сергеевичу и послушаем его первую речь.

«Я рассматриваю эту пьесу как народную комедию,— сказал Станиславский.— ...Героем нашего спектакля будет народ. Но поймите меня правильно. Может быть, вы сейчас думаете про себя, что Станиславский решил заигрывать с современностью и „осовременить“ „Фигаро“?»

Ничего подобного. Я уверен, что половина мыслей героев Бомарше прозвучит *современно* для нашего зрителя. Мы не будем делать никаких модных ухищрений в нашей постановке, но сделаем все, чтоб вернуть пьесе присущий ей демократический дух...

Мы считаем, что Фигаро — это прежде всего человек из народа, Сюзанна — это простая девушка-служанка, племянница садовника Антонио, граф — последний отпрыск феодалов... Пусть домыслы декадентов... останутся при них, мы будем создавать реалистический спектакль, разумеется, не лишенный той праздничности, которой он дышит у Бомарше и которая определяется внутренне тем, что в этой бессмертной комедии *народ побеждает своих врагов*».

Назвав комедию Бомарше «гениальным памфлетом», Станиславский высмеивал стандартные решения, когда «Женитьбу Фигаро» показывают как «отвлеченную чистую комедию» — с тапцами, пением, переодеванием и прыжками из окна. Свою будущую постановку режиссер рисовал веселой и стремительной, но решенной в жизненных тонах. Он говорил:

«У нас будут и танцы, и песенки, и все переодевания, положенные но пьесе, и в окна будем прыгать... но все это будет вплетено в *быт*... а главное, все это будет существовать не само по себе, для увеселения зрителей, а ради *идеи пьесы*, идеи Бомарше, ради того, чтобы как можно ярче, крепче разоблачить наших графов, посадить их в лужу,

высмеять их, а с ними и все их сословие. Важно, *для чего* все делается на сцене. Мы будем ставить Бомарше, чтобы наш зритель знал, как во все времена ум, смекалка, чувство собственного достоинства были присущи *народу*, простому народу, а не разодетым в шелк и бархат потомкам рыцарей-феодалов, угнетавших народ силой оружия и денег. Мы покажем борьбу народа за свои права, борьбу наших Фигаро и Сюзанн, и эта борьба будет сквозным действием нашего спектакля».

Для постановщика «народ» был не отвлеченной идеей или безликой театральной массой. К. С. Станиславский заполнил сцену тем, что называется «фальстафовским фоном», т. е. живыми, колоритными, индивидуализированными народными характерами. Режиссер предупреждал своих помощников, чтобы они подготовили ему «коровниц, судомоек, крестьян и крестьянок, настоящих пастухов и пастушек, конюхов, мелких землевладельцев, батраков, виноградарей, мелких торговцев-лотошников...» Так формировался социальный массив спектакля.

Предвидя эффект этой живой народной толпы, Станиславский говорил: «У нас будет на сцене твердая логика событий, ярко прочерченные характеры, конкретные места действия, а Головин оденет наш спектакль в свои праздничные декорации, и я убежден, что получится нужная нам театральность, та „золотая середина“, для такого спектакля, как „Женитьба Фигаро“, который должен перед зрителями пениться, как шампанское»¹.

«Этот расчет блистательно оправдался,— пишет А. Бассехес, автор специального исследования о художниках МХАТа.— Когда на сцене МХАТа в медленном вращении раскрылся миниатюрный лабиринт парковых дорожек, боскетов и павильонов, когда забили фонтаны праздничной декорации Головина, когда его превосходные костюмы и превосходные мизансцены Станиславского слились в одно яркое, живописное целое, зритель понял, что наступает конец конструктивистской серятине»².

Спектакль был великолепен своей динамикой и красочностью. Вращающийся круг, лишь недавно введенный в сценическую технику московских театров, дал возможность режиссеру показать не только парадные покои замка графа Альмавивы, но и все уголки этого обширного дома и даже черный двор, обиталище слуг. Как бы сразу была показана жизнь со многих ее сторон — с официальной и интимной, дворянской и плебейской. Смена картин способствовала нарастанию ритмов комедии, имевшей подзаголовок «Безумный день». По удачному выражению Н. Крымовой, «зритель будто поднимался и опускался по „социальной лестнице“, попадая то в пышнейшую перламутровую спальню графини, то в подвал башни, отданный Сюзанне под брачную комнату. По коридорам и галереям, через кабинеты и дворики зрители как бы обходили, а иногда обегали весь

¹ Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. 3-е изд. М., 1952, с. 363-366.

² Бассехес А. Художники на сцене МХАТа М., 1960, с. 71.

замок, как обегали его десять раз на день лакеи и горничные, кухарки и садовники...»¹

Принципиально важным и новым было решение сцены свадьбы. Художник предложил режиссеру эскиз этой картины, сделанный в манере пышного «версальского» оформления. В ответ на это Станиславский писал Головину: «Я влюблен в этот эскиз, и мне трудно от него отрешиться, и я бы не смог этого сделать, если бы пьеса ставилась в прежних обычных тонах, т. е. графской роскоши, в которую попадает народ. Однако, при всей этой влюбленности в эскиз, я и все мы ощущаем...,какой-то уклон от верно намеченной линии... Быть может, вы издали² почувствуете то, о чем мы пишем, и поймете, насколько необходимо перенести свадьбу подальше от дворца, насколько нужно в этой картине народного торжества убогое убранство дворцовых задворков и среди них контраст пышных графских костюмов»³.

В нашем распоряжении — фотопортреты главных исполнителей. Это превосходные театральные документы. Кто не помнит Николая Баталова по фильмам «Три товарища», «Путевка в жизнь»? Пленка навечно запечатлела порывистую, полную революционной энергии натуру, его неотразимое молодое обаяние и восхитительную белозубую улыбку... Это открытое лицо глядит на нас и с фотографий Фигаро. Приглядимся к ним.

Вот Фигаро с гитарой, в подколоте белом фартуке, который надевался, когда наш герой выступал в роли цирюльника. Но сейчас он, расpiraемый каким-то веселым чувством, вот-вот запоет задорную песню, раздастся густой семиструнный аккорд, и Баталов — Фигаро войдет в действие... Станиславский, требуя от Баталова динамики, темперамента, особо подчеркивал, чтоб тот превратился в «практически мыслящего Фигаро», т. е. человека из народа, который твердо знал, чего и каким способом ему надо добиться.

«Фигаро в юбке» — называл К. С. Станиславский подружку севильского цирюльника, Сюзанну. И действительно, взгляд и улыбка Сюзанны — О. П. Андровской удивительно роднят ее с Фигаро — Баталовым.

И каким контрастом к этим горячим, живым натурам выступает граф Альмавива (Юрий Завадский) — красавец из музея восковых фигур! Застывшая поза, застывшая улыбка. Актер как бы говорит о своем герое: вот, можете любоваться этим «созвездием манёвров и мазурки», но не забывайте, что граф — самое смешное лицо в пьесе и что именно его, Альмавиву, сажают в спектакле в самую глубокую лужу.

А теперь посмотрим на это блистательное трио в действии.

Сцена происходит в кабинете графа, комнате, которую Станиславский назвал «любовным застенком». Комната была выдержана в светло-коричневых тонах и обставлена громадными шкаф*ами, в ко-

¹ Крымова Н. По дороге к Станиславскому.—В сб.: Вопросы театра. М., 1965, с. 181.

² Головин по состоянию здоровья не мог выехать из Ленинграда,

³ Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1961, т. 8, с. 152.

торых помещались наряды графа. Несколько ширм разнообразной формы и величины перегораживали комнату в разных направлениях.

...После того как граф отправляет со срочным поручением своего конюшего, в комнату врывается Сюзанна. Застав красавца графа без камзола, служанка ахает и приседает, а тот, застыдившись и юркнув за ширму, быстро набрасывает на себя какую-то хламиду. Так они и ведут свою сцену, в которой граф домогается ночного свидания от невесты своего слуги, а той приходится изворачиваться, чтобы, не оскорбив «великого коррехидора Андалузии», соблюсти девическую честь. Сюзанна как присела на корточки, так и остается в этом положении, подавая свои острые реплики и поглядывая из-за фартука на графа, а тот столь шепетилен к беспорядку в своей одежде, что не покидает ширму и... двигается с нею к Сюзанне.

Вот ширма дошла до Сюзанны, и вдруг — в коридоре шаги Фигаро. Граф мгновенно закрывает Сюзанну от Фигаро своей ширмой, а сам кидается в кресло у туалетного столика.

Фигаро — Баталов, вошедший с бритвенными принадлежностями, остановился в изумлении: ширма посередине комнаты, граф в нелепом одеянии застыл в кресле. Что все это значит? Фигаро поставил прибор на стол, подошел к ширме, заглянул за нее (граф уголком глаза следит за ним), но уже не застал за ней никого: Сюзанна успела удрать за другую ширму, мелькнул только кусочек юбки.

Она или не она? Вот от чего бесится Фигаро, брея графа.

«Видел или не видел?» — думает граф, и это заставляет его быть особенно осторожным, любезным с Фигаро.

И вот Фигаро бреет графа, а у самого наостроены уши и непрерывно рыщут глаза — ему обязательно нужно узнать: кто же еще в комнате, кроме них? Главное, не упустить из поля зрения дверь. А бритва продолжает работать. Граф очень боится, что Фигаро его порежет, а то, чего доброго, и зарежет!..

Но как ни старается Фигаро выяснить, кто прячется у графа, это ему не удается. Он подозревает, что это Сюзанна, и сходит с ума от ревности.

«...Относительно спокойны разговор Фигаро с графом за бритвем, — пишет Н. М. Горчаков, — зазвучал совершенно по-другому, когда Фигаро начал брить своего явного врага, быть может, уже „похитившего“ его невесту...»

И все же Константин Сергеевич захотел этот диалог сделать еще ярче.

— Николай Петрович, что у вас в руках? — обратился он к Баталову в середине разговора Фигаро с графом.

Н. П. Б а т а л о в. Бритва, Константин Сергеевич.

К. С. Почему же она не блестит?

Н. П. Б а т а л о в. Она деревянная, посеребренная, от репетиций, вероятно, потускнела.

К. С. Бутафоры! Дайте Фигаро нож, небольшой, но страшно острый, чтобы блестел всюду¹,

¹ Нож, конечно, был специально затуплен.

Н. П. Баталов. Константин Сергеевич, я боюсь: действительно еще порежешь Юру!

К. С. Очень хорошо! Приспособьтесь так, чтобы нас, зрителя, все время пугать этим ножом; Юрия Александровича отчасти. Он от этого станет более внимательным к вашим движениям»¹.

Припомним содержание этой сцены. Парируя репликой на реплику графа, Фигаро доходит наконец до знаменитого монолога о политике: «...запираться у себя в кабинете только для того, чтобы очинить перья, и казаться глубокомысленным, когда в голове у тебя, что называется, ветер гуляет; худо ли, хорошо ли разыгрывать персону, плодить наушников и прикармливать изменников, растапливать сургучные печати, перехватывать письма и стараться важностью цели оправдать убожество средств. Вот вам и вся политика, не сойти мне с этого места».

Возмущенный граф восклицал: «Э, да это интрига, а не политика!»

На что следовал ответ: «Политика, интрига — называйте как хотите. На мой взгляд, они друг дружке несколько сродни...»

Баталов — Фигаро, продолжал старательно брить своего сиятельного клиента. А из зала доносился повелительный голос Станиславского:

«Держите, держите под ножом вашего графа! Это не только яркая мизансцена, это выражение идейного содержания данного момента в пьесе. Раньше парикмахеры не смели так брить графов. Крепко держите его за нос, нарочно крепче, чем надо для бритья. Граф чувствует, что Фигаро не имеет права так обращаться с ним, а сказать, протестовать — нет уже решимости.

Пусть Фигаро делает в данную минуту все это из-за Сюзанны. Но другие Фигаро сделают это из других, более возвышенных, свободолюбивых стремлений. Народ осмелел, наш зритель поймет это!»

Рассуждая на эту тему, К. С. Станиславский говорил исполнителям: «Во многих спектаклях, мне кажется, мы встретимся в ближайшее время с воплощением такого трудного в нашем сценическом искусстве понятия, как „народ". Я предвижу эти трудности и хотел бы привлечь ваше внимание к тому, что народ делается таким же главным действующим лицом на сцене, как и основные герои пьесы... Задача народа в „Женитьбе Фигаро" — вытеснить графов из жизни. Ее мы будем неуклонно проводить во всех сценах спектакля, во всех его отдельных компонентах: в работе с массой, с главными действующими лицами, с художником в планировках и в действиях-мизансценах, которые должны нам помочь выразить эту нашу основную идею — сверхзадачу нашего спектакля».

В подтверждение этих слов постараемся восстановить две сцены из спектакля, в которых народ действительно занял ведущее положение и явно «вытеснял графов из жизни».

Это сцены суда и свадьбы.

В первой К. С. Станиславский, чутко воспринимавший ритм нового, революционного времени, сумел не только показать всю мишур-

¹ Горчаков П. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 363

ность и показное великолепие судейских (они, в легком подпитии, наряжались в свои торжественные камзолы прямо перед публикой, путали парики, роняли судейские цепи и медали). Режиссер, великолепно разработав массовку, разделив ее на многие группы, заставил парод выступить в роли подлинных судей процесса, который Фигаро хоть и проигрывал из-за хитрого подвоха графа, но оставался моральным победителем, потому что на сцене главенствовали не судьи и их сиятельный повелитель, а приверженцы Фигаро — ремесленники, батраки, пастухи. Толпа подхватывала все политические сентенции Фигаро. Граф потрясен активностью народа. Народ, сам даже не заметив, потеснил его трон к углу зала. *Народ теснит графов.*

Выявляя смысл поставленной сцены, К. С. Станиславский говорил: «Наше заседание должно отдаленно напоминать будущее Национальное собрание Франции. Очень легкий эскиз к нему. Но все силы должны быть в нем, в своем зародыше определены, и все проявляют себя, пусть пока в микроскопических дозах, зритель разберется в этом».

Поражает этот рефрен рассуждений Станиславского о новом, советском зрителе: «...он поймет, он разберется». Ведь народ — ведущая сила не только на сцене, но и в зрительном зале.

Вторая сцена народного торжества — свадьба. Это апофеоз, победа Фигаро, Ведь зрители увидели на сцене

Ту пьесу, где слуга — на что это похоже! —
Не хочет уступить свою жену вельможе!

До сих пор во всех комедиях слуга помогал господину жениться, «...а в „Женитьбе Фигаро“ женится слуга, а господин всеми доступными способами мешает ему. И хотя господин пускает в ход все — подкуп, обаяние имени и положения, весь свой богатый опыт соблазнителя, злоупотребление властью и циничный отказ от всех моральных принципов, — он все-таки оказывается побежденным»¹. В комедии Бомарше побеждали силы назревающей революции.

В финальной сцене свадьбы центральная идея комедии звучит с полной силой. Но постановочная традиция обычно глушила эту мысль о народном торжестве. И, может быть, не без вины автора, который, оставаясь в плену театральной моды помпезного XVIII века, указал во вступительной ремарке к IV акту, что «сцена представляет галерею, освещенную канделябрами и люстрами, украшенную букетами и girляндами цветов».

Это декоративное барокко, конечно, приглушало народную, плебейскую стихию действия. Мы помним, что Станиславский потребовал от Головина совсем других декораций. Это были коричневатые каменные стены с черными вытянутыми трубами, с красными черепичными крышами и бурыми железными лестницами. Обычный «черный двор», резко контрастирующий с парадным фасадом дворцов. Суть перемены декорации была в том, что здесь, на этом «черном дворе» толпа была у себя дома. Она задавала тут тон.

¹ Финкельштейн Б, Бомарше. М., 1957, с. 71,

К. С. Станиславский требовал не выхода, а *выбега* народа, который должен был ворваться на сцену через узкие ворота и разместиться кто где может: на бочках, табуретках, лесенках, старых креслах и стульях, огромной кучей загромождающих двор.

Послушаем рассказ Н. М. Горчакова:

«Через несколько минут занавес плавно разошелся в стороны. Открылась знакомая нам уже декорация. Но как она „ожилa“, когда за ее стенами раздался яркий, разнообразный гул толпы, смех, обрывки песни, возгласы! И какой поднялся вдруг веселый крик, какой замечательный звук — топот ног десятков бегущих людей услышали мы, когда толпа за кулисами по установленному сигналу сорвалась с места!

Через несколько секунд передовые в развевающихся легких костюмах пронеслись *по-настоящему бегом*, через всю сцену, устремляясь к заветной куче. Но вот кто-то, зацепившись, застрял в воротах. Еще кто-то ухватился за него, чтобы не упасть. И мгновенно в пролете ворот образовалась самая настоящая „пробка“ из людей, ведь каждый стремился первым попасть во двор.

Возникла замечательная мизансцена, полная жизни, яркая по действию, выразительная в своей целеустремленности, насыщенная темпераментом..,

Веселье, смех, громкий разговор, возникшие уже не по заказу режиссера, а по необходимости действовать, выражать свои мысли, хотеть *действительно осуществить* на сцене свою задачу — занять лучшее место, наполнили всю сцену.

К тому же никто не знал, не мог сообразить, где в этой суматохе расположится граф Альмавива с супругой, и поэтому толпа, вооруженная всевозможными предметами, не зная, вокруг какой точки сцены ей группироваться, находилась в непрерывном движении, пока граф и графиня в сопровождении гайдуков не вошли во двор.

Совершенно случайно вышло и то, что приветствия толпы, потрясающей табуретами, лестницами, обломками мебели, и крики „Да здравствует граф!“ походили больше на возгласы недовольного народа, чем на праздничный привет.

Ошеломленный Альмавива — Завадский стоял под руку с графиней, не зная, куда ему приткнуться, пока распорядительный Базилио не догадался положить на четыре бочки два больших щита, на которые поставили вытасщенные из хлама золоченые кресла с продранной обивкой и усадили на них графа и графиню.

Но только Альмавива сел в свое кресло, одна из ножек, как нарочно, подломилась, и ноги Завадского — графа, старающегося сохранить равновесие, так забавно взметнулись вверх, что нельзя было удержаться от смеха ни на сцене, ни в зрительном зале.

Смеялся вместе с нами и Станиславский».

Веселье было разлито во всем этом спектакле — сатира не приглушала озорного, бодрого и молодого темперамента действия. Динамика спектакля определялась не только стремительными ритмами игры Фигаро и Сюзанны — в комической карусели вращалась и фигура графа Альмавивы, который при всей своей важности и изыскан-

ности становился особенно потешным, когда попадал в повсюду расставленные для него ловушки.

Очень смешна была сцена, когда рассвирепевший граф, забыв всю свою важность, разыскивал среди крестьянских девушек переодетого в женское платье пажа Керубино. Приходилось исследовать юбки девиц, в результате чего (с помощью садовника Антонио, которого с очень добрым юмором играл М. Яншин) искомый паж находился: у одной из «девиц» на ногах оказывались шпоры.

Керубино — А. Комиссаров в спектакле был воплощением жизнерадостия и мальчишеского озорства, и тем нарушался обычай, согласно которому эту роль отдавали травести. Станиславский потребовал от молодого актера вихревой игры. Комический пафос образа заключался в стихийной влюбленности во всех женщин. И Керубино — Комиссаров «умирал от любви», падая на колени перед графиней, гонялся за Сюзанной и срывал у нее поцелуй, был без ума от Фаншетты — одним словом, не мог пропустить ни одной юбки. Если говорится о том, что действие «Безумного дня» искрилось и пенилось, как шампанское, то этих искр больше всего было в сцепках с Керубино.

Но в комическую стихию действия режиссер упорно и последовательно вводил драматическую струю, которая достигала наибольшей силы в знаменитом монологе Фигаро в V акте.

Ведь борьба слуги и господина имела не только социальный, но и личный характер: восставая против прав господ, Фигаро отстаивал свою честь, оберегал невесту от сластолюбивого графа. И этот личный мотив придавал общественным тирадам брадобрея особую искренность и остроту. Кульминацией такого слияния личного возмущения и политического протеста и был монолог в последнем акте. Баталов — Фигаро произносил его, по замыслу Станиславского, как поток тут же рождающихся, глубоко выстраданных мыслей, в состоянии напряженного внимания: пришла ли Сюзанна на свидание к графу или нет, верна ли ему его невеста или он обманут. Эти сомнения и муки придавали всему монологу о правах плебея и подлых привилегиях господ особый драматизм.

«Большой заслугой Баталова — Фигаро, — пишет Н. М. Горчаков, — было и то, что ему верили не только как блестящему актеру комедии, а главным образом как подлинному *персонажу*, в своем роде „человеку из народа“...»

Необычайно понятным становилось, почему в пьесе все, кроме подхалима Базилио и дурака садовника, находятся на стороне Фигаро — Баталова. Это был их представитель — он защищал не только их судьбы... он защищал их *будущее*, он показывал, как надо сопротивляться господам и как можно их одурачить!»

Спектакль «Женитьба Фигаро» на сцене Художественного театра жил долгой и славной жизнью, вплоть до 1957 года. В его составе побывали почти все ведущие актеры театра: Б. Ливанов — в роли Альмавивы, М. Прудкин — в роли Фигаро, А. Тарасова — в роли Сюзанны. В других ролях тут выступали В. Топорков, В. Станицын, Н. Хмельев, М. Кедров, Й. Раевский, Г. Конский. Несменяемым исполнителем роли Керубино все 30 лет оставался А. М. Комиссаров. Лишь достиг-

яв изрядного возраста, он сам отказался от роли веселого мальчугана. «Женитьба Фигаро» с репертуара была снята.

Автору книги было приятно услышать от этого неизменного участника спектакля, что есть предположение возобновить «Женитьбу Фигаро» с молодым составом труппы Художественного театра.

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ

ШКОЛА МУЖЧИН

Карло Гольдони
«Трактирщица». 1753

ТЕАТР МОССОВЕТА
1940

В этом комедийном спектакле жизнь, показанная в пьесе, была игрой, полной озорствъ, остроумия и хитроумных проделок.

Сцену украшал легкий полупрозрачный занавес с нарисованной на нем гостиницей. Над красной черепичной крышей красовалась взятая в овал надпись «La locandiera».

И когда занавес, словно от легкого дуновения ветра, раздвинулся, открылась картина гостиничного двора -4- его два этажа с легкими пролетами лестницы, воздушные, подпертые деревянными стропилами балкончики, высоко подвешенные веревки с белоснежным бельем, свисающие со стен тяжелые гирлянды красного перца, янтарного маиса, розовых луковиц. С трех сторон, как фон декораций, были прикреплены золотистые соломенные циновки. И над всем этим великолепием засияло полыхало знойное итальянское солнце.

Шло представление комедии Карло Гольдони «Трактирщица». Автор очень любил свою комедию и писал о ней в «Мемуарах»: «Успех этой пьесы был настолько блистательным, что публика поставила ее наравне и даже выше всего, что я сочинил в том же жанре, в котором забавность заступает место чувствительности».

Лишенная всякой чувствительности и написанная в жанре «забавных» пьес, «Трактирщица», по свидетельству самого Гольдони, была пьесой «самой нравственной и самой поучительной». Секрет прелести комедии в том, что здесь серьезная просветительская *мораль* вся без остатка растворялась в *характере*, а характер, обладая яркими чертами живой, подсмотренной в жизни природы, был с избытком наполнен динамикой и темпераментом *театрального образа*...

Известно, что еще в XVIII веке итальянского драматурга величали «живописцем природы»: он превосходно знал людей и нравы своей страны и был для венецианцев не только их «великим человеком», но и добрым собеседником.

Поныне в Венеции показывают кафе на площади святого Мар-

— маленькое помещение, похожее на купе железнодорожного вагона, с дверью, выходящей прямо на площадь: здесь сживал с чашкой кофе и вел беседы великий драматург... Надо полагать, что это отношение к Гольдони как к своему, близкому человеку сохранилось у венецианцев столь прочно, что когда в следующем веке скульптор водрузил бронзовую статую Гольдони, то в ней была выражена именно эта идея близости драматурга к толпе, его интерес к повседневной жизни народа. Памятник этот удивителен: бронзовый Гольдони стоит на невысоком постаменте и будто прислушивается, склонив голову, к той беседе, которую и сейчас ведут стоящие вокруг на узкой площади венецианцы...

Да, Гольдони был «живописцем природы» — он прекрасно знал жизнь. Но он так же хорошо знал и театр. А главное, драматург знал, что со сцены жизнь может быть раскрыта во всех своих красках только тогда, когда сценическое искусство действует в полную силу, когда артистические таланты использованы «до донышка».

Бесспорно, создавая характер Мирапдолины, Гольдони лепил его с натуры, подглядывая за реальными «хозяйками гостиниц» и отлично зная самый тип простонародной итальянки. Но драматургу немалую помощь оказало и его ощущение живого дарования актрисы, для которой писалась эта роль. Это была талантливая Маддалена Марлиани. «Синьора Марлиани,— признавался Гольдони,— живая, остроумная и проворная... побуждала меня работать в области того комедийного жанра, который требует тонкости и лукавства». Можно с уверенностью сказать: то, что несла в себе актриса, было не только ее личным сценическим талантом — в ее крови бурлила кровь многих ее предшественниц из *commedia dell'arte*, знаменитых своими вихревыми ритмами, каскадом импровизаций и весельем «без берегов».

...Когда Мирандолина — Марецкая выбежала на авансцену, в широкополой шляпе набекрень, в широкой пестрой юбке, задорно улыбаясь и звонко отстукивая каблучками, зрители дружными рукоплесканиями встретили любимую актрису. Марецкая — Мирандолина, очаровательная и дерзкая, в полной мере обладала сценической властью. Ее одушевление мгновенно передалось публике, и в зале установилась та праздничная и веселая атмосфера, благодаря которой люди испокон веков влюблялись в театр.

В образе смелой, обаятельной женщины, созданном Марецкой, проявлялись жадная влюбленность в жизнь, радость бытия, буйный ритм молодости.

Но Мирандолина Марецкой не только веселила. Безжалостно высмеивала она своих воздыхателей: жалкого дворянчика — ветхого маркиза Фирлипполи, тупого буржуа-выскочку — графа Альбафьорита и надменного вояку-фанфарона Кавалера Рипафратта,— со всей откровенностью выражая свое отношение к знатным и богатым. Это была подлинная женщина из народа; о знатности и богатстве она говорила с нескрываемым пренебрежением.

Мирандолина Марецкой — натура цельная и чистая; ее легкомыслие — только кажущееся, а озорные проделки — лишь прием для издевки над знатными поклонниками. В основе своей характер Миран-

долины, как его рисовала актриса,— серьезный, а поступки определяются не уязвленным женским самолюбием, а презрением к «господам».

Но не нужно думать, что актриса заставляла свою героиню заниматься умышленным обличением своих «классовых противников». Такого рода социологический подход изменил бы жанр пьесы Гольдони. Прелесть спектакля в том, что его постановщик Ю. А. Завадский сумел совместить живую правду характера Мирандолины с той моралью осуждения человеческой глупости, самонадеянности и пошлости, которая, согласно просветительской идее, лежит в природе всякой здоровой природы. И создавался образ, очень близкий требованиям Гольдони: чем естественней натура, тем истинней заключенная в ней мораль, тем справедливей ее оценки окружающих людей, тем убедительней инстинкты поведения.

Марецкая на сцене была поразительно естественной. Некоторых строгих радетелей «хорошего вкуса» актриса даже шокировала — ее упрекали за вольность сценических повадок Мирандолины, за кокетство, за открытую демонстрацию радости чувствовать себя женщиной, молодой, очаровательной женщиной. Но упреки тонули в море восторгов. Как можно было осуждать актрису, которая влюбляла в себя не только на сцене, но и в зале, и не только мужчин, но и ясенщин! А разве влюбленные могут сохранить «объективность» и осудить свою героиню за то, что она где-то засмеялась громче, чем положено, или повернулась резче, чем этого требуют правила «хорошего тона».

Актриса владела абсолютным чувством сценической свободы, и получалось так, что это чувство свободы было подлинным зерном образа Мирандолины. Ведь она была «хозяйкой» не в том смысле, что умела нажиться на своих постояльцах, а в более широком значении этого слова: она чувствовала себя хозяйкой своей жизни, своей судьбы. И от этого ощущения независимости рождалось то умонастроение, которое позволяло в каждую данную минуту радоваться жизни, искать все новые и новые поводы получать удовольствие от того, что живешь на белом свете.

Разыгрывать влюбленных в нее кавалеров — великолепный повод. И все же, когда Мирандолина издевалась над докучливыми вздыхателями и вступала в борьбу с неподатливым Кавалером, ей нужен был не женский триумф над мужской самоуверенностью. Задача Мирандолины — значительней. Глядя на Мирандолину — Марецкую, зрители видели ее умственное и нравственное превосходство над маркизом, графом и Кавалером, понимали, что рядом с этими «синьорами» она выглядит живым, деятельным и, главное, совершенно естественным человеком. Актриса своим исполнением как бы говорила, что, только живя по правде, не чванясь титулами или мошной, можно познать и чистую любовь, и благородные чувства.

Искренне любя свою героиню, Марецкая целиком отдавалась ее страстям, и поэтому в каждом взгляде, слове и движении Мирандолины чувствовалось, каким горячим ключом бьет жизнь в самой актрисе.

Это — редкий случай полного слияния исполнительницы с ролью, и дело здесь не только в способности Марецкой к перевоплощению, но еще и в присутствии в самой натуре Мирандолины артистической жилки, постоянного ощущения себя в двух плоскостях — бытовой и театральной.

Действительно, хозяйка гостиницы — «артистка»: притворяется и разыгрывает она превосходно, а по части импровизаций — просто мастерица. И все же Марецкая показывала в своей героине не особу, которая, будучи трактирщицей, превратила свой заезжий двор в своеобразный театр. Такое толкование внесло бы в роль элемент искусственности. Актриса нашла объяснение «артистизма» Мирандолины в самих обязанностях хозяйки гостиницы. Ведь эти женщины в те часы, когда они прислуживают своим посетителям, разыгрывают перед ними небольшой этюд под названием «Вы у меня дома» и искренне желают не только хорошо их накормить, но и быть с ними любезными, доброжелательными.

Позволю себе небольшое отступление. Дело было в Южной Франции. Где-то по дороге из Арля в Авиньон мы, группа советских туристов, заехали в маленький ресторанчик, в котором нас очень приветливо встретила молодая хозяйка. Накрывая на стол, она без умолку болтала, смеялась, перезнакомилась со всеми нами и даже, зная откуда-то слово «молодец», похлопывала наших молодых людей по плечу, восклицая: «Molodez!» Всем нам хотелось за ней поухаживать, подарить какой-нибудь сувенир; хозяйка же «сверх счета», от себя, подала к столу великолепные груши. Прощаясь с ней, я сказал, что она похожа на знаменитую Мирандолину из комедии Гольдони. Оказалось, что наша хозяйка ничего не слыхала ни о Мирандолине, ни о Гольдони. И все же дух «Мирандолины» в ней жил, и свою работу она выполняла с истинным артистизмом.

Но вернемся к нашей героине, о которой было сказано, что живет она сразу в двух плоскостях — бытовой и театральной.

Ведь Мирандолина, разыгрывая поклонников, меняет три маски: с маркизом она притворно сердобольна и иронически снисходительна, с графом — внешне почтительна и подчеркнута шепетильна, а с Кавалером — воплощение любезности и благоразумия.

Но если игра с первыми двумя партнерами сводилась к легкому притворству, то в случае с Кавалером ситуация менялась. Мрачный женоненавистник, не признавая чар Мирандолины, наносил обиду не только ей, но и всему женскому роду, и такая «женщина что надо», как наша синьора трактирщица, подобной обиды прекрасному полу простить не могла. Кавалера нужно проучить! С этого типа надо сбить спесь и показать ему, что любить женщин — это величайшее счастье для мужчин.

И вот хитрое «обучение» началось... Надо было видеть, с какими лисьими повадками хозяйка гостиницы юлила перед «досточтимым гостем» и каким сладким голоском она поддакивала ему: «Да, конечно, цепляться за бабские юбки — последнее дело. Надо потерять вся-

кое мужское достоинство, чтобы попасться в сети к этим вертихвосткам...» Кавалер с удивлением прислушивался к ее словам, а та, смиренно раскладывая перед ним «собственноручно» выстиранные рубашки или накладывая ему «собственными ручками» изготовленный соус, красноречиво стыдила жалких, безвольных мужчин, которые попадают на удочку «женских чар».

Кавалер (эту роль превосходно играл Н. Мордвинов), слушая все это, приподнимался во весь свой огромный рост, по-козлиному помахивая головой. Определенно, эта женщина одних с ним взглядов... Он первый раз слышит из «бабских уст» столь разумные речи!.. Она стоит десятка иных мужчин, которые так и лезут в женские силки... Кавалер разглагольствовал, чувствуя себя победителем, и не замечал, что «злодейка-западня» уже над ним захлопнулась и он сам... страстно влюбился в синьору трактирщицу.

А та уже во всю глотку хохотала над своим незадачливым врагом и, рассказывая слуге Фабрицио о своей шутке, переводила роль из плана игрового в бытовой. Но и в этом бытовом плане ощущение жизненной энергии Мирандолины делало игру актрисы эмоционально насыщенной, психологически содержательной, темпераментной.

Мирандолине были смешны бутафорские «чувства» господ еще и потому, что неприступная хозяйка гостиницы в полной мере отвечала на чувства своего слуги, и хоть постоянно покрикивала на него, но души не чаяла в этом ловком, сметливом, честном парне, готовом на все ради любви к ней.

«Фабрицио!» Это имя Мирандолина выкрикивает в течение спектакля десятки раз, выкрикивает нежным, ликующим, повелительным, призывным голосом и в каждом выкрике слышится: «Милый! люблю!» Что за беда, если она не открывает ему своих чувств, — были бы они в сердце, а узнать о них — он узнает. Разве по ее шалостям, веселью, задору не видно, что она любит, что она счастлива!

Подыгрывая же поклонникам, Мирандолина — Марецкая не тратит на эти пустяки душевных сил; она попросту пользуется обычными в таких случаях приемами, не особенно заботясь о том, чтобы скрыть умышленность всех этих женских повадок. Слишком уж недальновидны ее вздыхатели. Таким образом, Марецкая потешалась не только над трафаретом ухаживаний — она едко высмеивала и механический стандарт притворных «дамских чар», производящих неотразимое впечатление на любителей дешевого флирта.

Полной победы над мужской самоуверенностью и грубостью Мирандолина достигает в финальной сцене с Кавалером Рипафратта.

О Рипафратте — Н. Мордвинове нужно сказать особо. Поразительна физиономия этого типа — помесь Фальстафа с Дон Кихотом: широченная улыбка, веселый прищур глаз, острые, воинственно торчащие усы и буйно взлохмаченная шевелюра. Такие персонажи украшали собой представления комедии дель арте и, явившись на сцену, величали себя «Капитаном Ужас», «Закадычным другом Дьявола» и прочими устрашающими кличками. Правда, в руках у Мордвинова была не воинственная шпага (по мирным временам оружие было ни к чему) — наш Рипафратта опирался на здоровенный шест с вypo-

градными лозами. Наверно, шел по дороге, захотелось поесть винограду, вот он и вырвал целый куст вместе с его подпоркой.

И вот этот попервоначально буффонный персонаж на наших глазах превращался в чудаковатого, порою нелепого, но живого и по-своему трогательного человека. Такова была сила правдивого искусства Н. Мордвинова. Его Кавалер Рипафратта — это милое дитя семи футов роста; оно горланит, хохочет и резвится, как душе угодно. Жизнь Кавалеру мила и приятна: он жарится на солнышке, поглощает прямо с кустов пуды винограда и весело издевается над любовными муками.

Но вот беда наступает и его самого. Чары Мирандолины сразили свирепого женофоба. Кавалер перерождается. Мордвинов каким-то чудом в этом нелепом, неуклюжем типе изображает силу и цельность чувства первой любви. Восторженные изъяснения в любви сменяются у Рипафратта яростными приступами ревности; мольбы следуют за угрозами; Кавалер то свирепеет, как бык, то воркует, как голубь. И любое преувеличение чувств воспринимается нами как порыв необузданной, примитивной, но яркой и цельной натуры. Одержимость страстями превращает самую дерзкую буффонаду в истинное драматическое действие.

Доведенный притворными ужимками красавицы до бешеной влюбленности, Кавалер Рипафратта рычит и тут же валится на колени, чтобы сейчас же вскочить и гоняться за дамой сердца с кулаками. А Мирандолина, заливаясь смехом и загораживаясь от бешеных порывов Кавалера горячими утюгами, торжествует полную победу над тупым фанфаронством и мужской самоуверенностью.

Цель достигнута, но в торжестве Мирандолины Марецкой важно было показать не просто унижение Кавалера Рипафратта и прочих подобных. Мирандолина не только потешалась, а мстила, мстила за неуважение к женщине, за цинизм и грубость, за пренебрежение к женскому уму, к женскому достоинству. Актрисе удалось в своей веселой и с виду легкомысленной героине показать честную, чистую и по-своему глубокую натуру, женщину из народа.

Здоровый оптимизм образа с особой силой зазвучал в зрительном зале военной поры. Неожиданно для самой актрисы ее энергичная, бодрая, никогда не унывающая Мирандолина встретила в дни войны даже более горячий прием, чем в мирное время.

«Эта потребность в радости, в счастье,— рассказывает Марецкая,— была законной, она была показателем огромной внутренней силы и уверенности нашего народа в победе. Особенно ярко мы это ощущали, когда ездили с „Трактирщицей" на фронт; там, в предбоевой обстановке, шутки, смех и проказы Мирандолины вызывали такой здоровый прилив жизнерадостного веселья, что я всегда, слушая громовой смех военной аудитории, с гордостью думала: так смеяться могут только победители».

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ВТОРОЙ

«IN TIRANOS!»

Фридрих Шиллер

«Разбойники». 1781

ТЕАТР ИМ. РУСТАВЕЛИ
ТБИЛИСИ — МОСКВА. 1933

Этим спектаклем грузинский театр сразу же завоевал сердца зрителей-москвичей. Молодой, сильный, стремительный, этот спектакль, очаровав нас тридцать пять лет тому назад, и по сей день живет в памяти как замечательная театральная легенда. Поэту «Бури и натиска» были возвращены его истинный темперамент и дерзновенная мысль, а первой пьесе возвращено первоначальное наименование: «In Tiranos!» («На тиранов!»).

Это чудо обновления совершили режиссер Сандро Ахметели, два молодых актера — Акакий Хорава и Акакий Васадзе — и вся труппа грузинского театра.

Спросите у любого старого театрала Москвы или Тбилиси о «Разбойниках» руставелиевцев — и вам расскажут про сцену в лесу, когда дозорные отряда Карла, взгромоздившись па черные стволы деревьев, как горные орлы, зорко следили с вершины за дорогой. Расскажут про то, как молодой, пылкий, стройный Хорава — Карл бросал огненные призывы своим товарищам по оружию, таким же вольнолюбивым немецким юношам, как он сам. Вам расскажут о мятущемся лицемере, выродке и тонком интригане Франце — Васадзе. И еще, наверно, расскажут о других исполнителях и других эпизодах...

Но может так случиться, что после первых ярких и сильных слов наступит пауза, и рассказчик, пожаловавшись на память, скажет, что больше он ничего не помнит... Однако то, чего не удерживает живая человеческая память, удерживают документы: описания, статьи, рецензии...

Автору этих строк не раз приходилось заниматься реставрацией забытых спектаклей. Такую же задачу он хотел поставить перед собой и сейчас. Но на этот раз опыт не удался: из Грузии пришло сообщение, что спектакль «Разбойники» не имеет подробного описания; в специальной монографии о театре Руставели страницы, посвященные этой постановке, давали только общую характеристику, и живого спектакля по ней ощутить было невозможно.

Московские рецензенты 1933 года тоже оказались не на высоте. Говорили о революционном звучании трагедии, о превращении «разбойников» в студентов, о смелой перемонтировке текста и даже о введении в текст «Разбойников» эпизода из другой трагедии Шиллера —

«Заговора Фиеско». Но оценки критиков были слишком суммарными.

По существу, надо было отказаться от всякой попытки реставрировать спектакль. Но представить театр XVIII века без Шиллера совершенно невозможно! Поэтому, в виде исключения, автор позволил себе ограничиться описанием пьесы Шиллера, а затем воспользоваться интересным письмом Акакия Васадзе, в котором исполнитель роли Франца вспоминает наиболее яркие моменты своей игры.

* * *

Молодой лекарь Фридрих Шиллер прилежно штудировал старинные медицинские сочинения: изучал болезни, списывал рецепты, запоминал способы лечения. Так однажды он отыскал в «Афоризмах» греческого врача и философа Гиппократова отличную мысль: «Что не излечивается лекарством — излечивается железом, что не излечивается железом — излечивается огнем, а то, чего не излечивает и огонь — должно считаться неизлечимым». Конец фразы юноше понравился, зато ее первая часть настолько пленила его, что он не только запомнил этот остроумный рецепт Гиппократова, но вписал его в виде эпитафии на первую страницу своей тетради, в которой тайком от всех делал наброски будущих «Разбойников».

Шиллер отлично сознавал, против чего он обнажает шпагу. «Мы пишем такую книгу, которая будет сожжена рукой палача», — признавался он другу.

Писать открыто, конечно, было невозможно. Шиллер жил во владениях Карла Вюртенбергского, обучался медицинским наукам в военной академии и находился под строгим надзором начальства. Красивый, статный, умный юноша нравился герцогу, и тот охотно взял его под свое высокое покровительство; выразилось оно прежде всего в том, что молодому человеку строжайшим образом запретили читать какие-нибудь книги, кроме медицинских. Мудрый властитель искренне хотел уберечь своего подопечного от зловредных идей нового времени.

А юноша ночью тайком удирал из казармы, уходил в самую глубь леса и при свете луны и звезд сочинял трагедию. Порой вместе с поэтом в чашу забирались и его друзья, и тогда Шиллер, стоя под каким-нибудь столетним дубом, бледный и взволнованный, сжав правой рукой эфес шпаги, а левую поднимая к небу, вдохновенно читал монологи Карла Моора.

Трагедия была закончена. Автору шел двадцать первый год, писал он ее три года. «Разбойники» должны были увидеть свет — этого требовали друзья, этого хотел сам поэт. Скрыть от народа произведение, направленное против тирании, было бы гражданским преступлением.

Но найти издателя для «Разбойников» оказалось делом невозможным. Тогда Шиллер собрал все свои сбережения и в 1780 году издал книгу за свой счет.

По цензурным условиям наиболее смелые места трагедии были

выброшены; тем не менее успех сочинения был огромный, и хотя имя автора на титульном листе не значилось, оно за какой-нибудь месяц стало известно всей стране. Современники писали о новом авторе «Разбойников»: «Если мы имеем основание ждать появления немецкого Шекспира, то вот он налицо».

Через два года, 13 января 1782 года, трагедию поставили на сцене Маннгеймского театра, считавшегося по тем временам лучшим немецким театром. Крупнейшие современные актеры Бек и Иффлянд исполняли роли братьев — Карла и Франца Мооров.

Шиллер тайно от герцога поскакал в Маннгейм. За два часа до начала спектакля, дрожа от волнения, он уже сидел в глубине темной ложи. Сегодня решалась его судьба, судьба поэта и гражданина.

Успех «Разбойников» превзошел все ожидания автора и актеров. Степенный Маннгейм не знал еще подобной бури, стены театра никогда не оглашались такими восторженными криками, такими бурными аплодисментами. Один из зрителей писал: «Театр стал похож на дом умалишенных: горящие глаза, сжатые кулаки, топот ног, хриплые крики в зале! Незнакомые люди со слезами обнимали друг друга, женщины близки были к обмороку. Это было всеобщее возбуждение, хаос, из мрака которого возникает новое творение». Все это слишком было похоже на политическую демонстрацию. Придворная газета брюзжала и злилась: «В театре не было избранной публики. Как можно вообще считать успехом одобрение черни?»

Но успех был всенародный. О «Разбойниках» заговорили повсюду. Юный Шиллер сразу, одним взмахом крыльев, взлетел к самым вершинам немецкой поэзии... Он бросил казенную службу, бросил врачевание, покинул ненавистный Штутгарт и вырвался из цепких лап сиятельного опекуна. Свобода! Свободно жить, свободно писать, отдаваться целиком поэзии, посвятить жизнь высоким гражданским идеалам!

Лично поэт был свободен — Карл Вюртенбергский уже не властвовал над ним. Но свободы все же не было. Можно было исколесить все немецкие земли, повсюду стояла мрачная тень герцога: повсюду душили вольнолюбивую мысль и справедливые чувства, повсюду властвовало надменное юнкерство, повсюду прозябал народ.

«In Tiranos!» — назвал свою трагедию смелый юноша. Стрела была направлена в самое сердце правителей. В трагедии дерзко звучал голос молодой Германии. Оппозиционный дух немецкого бюргерства и затаенная ненависть народных масс воплотились в трагедии Шиллера.

Главной темой «Разбойников» была трагическая судьба молодого Карла Моора, понявшего всю низость своего времени, восставшего против него и не сумевшего все же избежать роковой капитуляции. Тягостные раздумья будоражат ум юноши, он не может не презирать свой ханжеский, торгашеский, слабодушный век. «Пропади же пропадом, хилый век кастратов...» — восклицает Карл. Ему гадки обитающие вокруг него люди. «Среди всей этой мелкой сволочи жить невыносимо тягостно. Меня тошнит от этого чернильного века, когда я читаю у Плутарха о великих людях».

Казалось, что только идеальные образы свободных Афин и гордо-го республиканского Рима могут увлекать юные души, только античные герои могут внушать доблесть, необходимую для борьбы с немецкой действительностью. Окруженный товарищами, юный Карл Моор восклицает: «Поставьте меня во главу войска из таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями!»

Карл оказывается во главе шайки: его оклеветал жестокосердный негодяй, брат Франц; он проклят отцом, он потерял возлюбленную Амалию. Отверженный и озлобленный, Карл уходит со своими товарищами в Богемские леса. Человек, ставший жертвой алчности и несправедливости, превращается в грозного мстителя.

Один из разбойников говорит о Карле: «Свою треть добычи, полагающуюся ему по праву, он раздаривает сиротам или жертвует на образование подающих надежды бедных юношей. Но если надо пустить кровь помещику, который дерет шкуру своих крестьян, или проучить плута в расшитом золотом платье, толкующего законы вкривь и вкось и отводящего серебром глаза правосудию, или другого какого-нибудь господчика подобного рода,— вот тут-то он в своей стихии, и чертовски неистовствует, как будто каждый нерв его становится фурией».

Сам Моор с гордостью говорит патеру, посланцу потревоженного разбойниками города, указывая на свои перстни: «Этот рубин я снял с пальца у одного министра, которого за смертью положил на охоте к ногам его государя. Он с помощью лести поднялся из праха простонародья до положения первого любимца; падение его предшественника послужило ему ступенькой к высокому сану, он всплыл па слезах сирот. Этот алмаз снял я с руки одного финансового советника, продававшего почетные чины и должности тем, кто больше давал, и прогонявшего от дверей своих скорбящего патриота. Этот агат ношу я в честь попа одной масти с вами, которого задушил своими собственными руками, когда он открыто, с кафедрой, плакался на то, что инквизиция пришла в упадок. Я мог бы рассказать вам еще больше историй о моих перстнях...» Заканчивая свою гневную речь, Моор говорит: «Скажите им: мое ремесло — возмездие, месть — мой промысел».

Священная миссия мстителя, отстаивающего правду «бедных и угнетенных», высоко поднимает Моора над его товарищами. Только одного Карла Шиллер наделяет идеей гражданского самосознания. Всем остальным разбойникам чужды какие-либо идеи общественно-го долга.

И когда мы указали на то, что на сцене театра Руставели разбойники стали студенческой массой, которая была предельно активизирована и зажала теми же горячими страстями, что и ее вожак, то это нововведение имело принципиальное и решающее значение.

Надо не забывать даты спектакля — 1933 год.

Великая Октябрьская социалистическая революция была совершена лишь полтора десятилетия тому назад, раскаты громовые улеглись, но в крови художников еще пылал огонь. Представить себе ре-

волюционера, вожака, который поднял знамя против прогнившего, преступного государства и остался бы одиноким, не поддержанным массой, представить такое — было невозможно... Трагедия в грузинской постановке стала демонстрацией классовой солидарности и единства: Карл Моор и его товарищи были сцементированы единой волею и мыслью.

Но вернемся к самому творению Шиллера.

Шиллер видел трагедию Моора не только в его разладе с действительностью, но еще и в том, что Карл не мог найти себе единомышленников, в том, что он был одинок. Одиночество Моора имело реальное основание: оно как бы символизировало полнейшую обособленность немецкого просветительства, не связанного с народом и не способного на какие-нибудь практические социальные действия.

Карл сознает свое бессилие, он понимает что сам он, один, ничего изменить не сможет. Но это понимание приводит его к неожиданному выводу: вместо того чтобы осудить свое *одиночество*, Карл осуждает свой *бунт*. Он уходит от практических дел, погружается в мир метафизических размышлений и уверяет себя, что его вмешательство в общественную жизнь страны оказывается обреченным на неуспех и гибель не потому, что оно было недостаточно сильным, целеустремленным и массовым, а потому, что всякое людское вмешательство, ломающее установившийся миропорядок, незаконно, так как оно нарушает мировую гармонию, predeterminedенную свыше и независимую от воли людей.

Карл складывает оружие и отдает себя в руки правосудия, того самого правосудия, которое с таким подлинно революционным задором он только что поносил, разговаривая с патером. Убогий моралист торжествует победу над пылким революционером. Но победа эта оказывается мнимой. Бессмертный образ юного Моора живет силой революционного пафоса. В «Разбойниках» ярким пламенем пылает революционный романтизм, вдохновляющий многие поколения поработанных на борьбу с работодателями.

В годы французской революции трагедия Шиллера не сходила со сцены. Бесстрашные санкюлоты бурно приветствовали Карла Моора, видели в нем вождя и брата. Зал оглушался одобрительными возгласами, неустанно гремели аплодисменты, а на подмостки к ногам актеров летели цветы. Национальное собрание на торжественном заседании 26 августа 1792 года объявило Шиллера почетным гражданином Республики, в постановлении было записано: «Он принадлежал к тем людям, которые своими творениями и своим мужеством подготовили освобождение народов и поэтому не могут больше рассматриваться во Франции как чужие».

«Эти прекрасные слова можно повторить и сейчас», — как бы сказал грузинский театр и назвал трагедию Шиллера: «In Tiranos!». Театр сказал: юноша, бесстрашно обнаживший меч против деспотов, богатеев, чиновников и попов, против всех притеснителей и угнетателей- народа, этот юноша дорог и близок сердцу каждого из нас. Карл Моор — наш герой, он стоит по эту сторону революционных баррикад, и поэтому мы должны помочь ему избавиться от тех про-

• гиворечий, которые приводили молодого бунтаря к отказу от бунта. Карл давно уже не одинок: миллионы совершили то великое дело, к которому таким неуверенным шагом приближался юный герой Шиллера. В наши дни, на советской сцене, поступь Карла будет решительней и тверже, — сказал театр.

И это действительно было так: твердым, сильным и страстным был Карл Акакия Хоравы. Сказанное о герое трагедии может быть целиком отнесено и к образу, созданному актером.

Нам кажется, что о Карле Мооре сказано достаточно. Но в трагедии равноценно существует и второе действующее лицо — Франц Моор, воплощение корысти, лицемерия и злобности.

Эту роль, с глубоким проникновением в душу злодея, с метким идейным прицелом и в точном пластическом рисунке, играл молодой Акакий Васадзе.

Через тридцать шесть лет после премьеры «Разбойников» народный артист СССР Васадзе на мою просьбу поделиться своими воспоминаниями любезно прислал мне письмо с рассказом о своей работе¹. Вот оно:

«В 1931 году в театре имени Руставели Сандро Ахметели вместе с сопостановщиком Шота Ахсабадзе, художником Ираклием Гамрекели и композитором Вано Гокиели начали репетировать „Разбойников“ Шиллера.

Мне была поручена роль Франца Моора. Это была не первая встреча с данной ролью. Еще в 1921 году в Батуми, куда я попал в первые дни установления Советской власти как демобилизованный солдат и поступил в труппу местного театра, мне предложили срочно, за четыре репетиции, заменить в роли Франца заболевшего М. Г. Геловани. Я выучил текст назубок, но ничем не мог прикрыть свою актерскую беспомощность, играя роль в чужой трактовке и в чужих мизансценах.

Итак, имея горький опыт по этой роли, я решил вместе с режиссурой глубже войти в характер Франца Моора, понять ход идей молодого Шиллера.

У Сандро Ахметели созрел смелый замысел постановки: на фоне семейной трагедии Мооров показать борьбу передовой части немецкого народа против тирании и против всего, что питает злобные, эгоистические страсти. В спектакле было необходимо передать революционный дух движения «Бури и натиска». Было восстановлено первоначальное название пьесы „In Tiranos!“ („На тиранов!“). Целый ряд сцен без нарушения основной фабулы был переработан.

Вспоминаю свой первый выход.

В семье Максимилиана Моора, владетельного князя Франконии, большой праздник; больной старик Моор устроил в своем дворце прием в честь дня рождения своего первенца Карла. Придворные поэты декламируют стихи, посвящая их Карлу, слух старика услаждает пением Амалия, парченнная Карла.

¹ Письмо А. А. Васадзе подвергнуто, с согласия автора, литературной обработке и несколько расширено за счет цитат и некоторых дополнений.

Непрерывно звучащая мелодичная и тихая музыка Вано Гокиеля наполнила эту сцену какой-то особой безмятежностью; ослабленный болезнью, умиленный от избытка чувств к любимому сыну, старик засыпал. По знаку Амалии присутствующие склоняются в глубоком поклоне, чтобы покинуть покои герцога, как вдруг раздавалась сухая барабанная дробь, к которой присоединялись басовые звуки деревянных и медных инструментов; барабан бил все громче и отчетливей, музыка нарастала, а затем резко обрывалась... На этой неожиданной паузе выходил Франц Моор в домашнем костюме, заложив левую руку за спину. На вид ему было лет 18—20, худой, элегантный, без видимых примет порочности; внешним обликом он был похож на одного из молодых аристократов, глядящих с портретов картинкой галереи дворца. Внезапный музыкальный обрыв служил сигналом, по которому все придворные на секунду замирали на своих местах, затем, после резкого поворота Франца, пронзенные его взором, они удалялись со сцены.

Франц вытаскивал из-за спины руку, в которой держал, точно нож, свиток-письмо.

Эта первая сцена каждый раз давала мне такой творческий импульс, такое физическое самочувствие, что я совершенно освобождался от профессионального волнения и испытывал другое, особое волнение, в результате которого сливался с образом.

В чем же тут был секрет?

Дело в том, что Франц держал в руке подложное письмо, на составление которого было потрачено немало душевных сил, письмо, которое, оклеветав Карла, должно было убить у отца любовь к первенцу и убить самого отца. Для молодого честолюбца решался вопрос всей его жизни, и его волнение было вполне объяснимо; это обстоятельство озаряло мое воображение и толкало меня к действию. Я ощущал, что Франц так же переживает и волнуется, как и я переживал и волновался за свою судьбу, только с той разницей, что я волновался за свою актерскую судьбу и не прибегал к аморальным средствам, а он — за свое преуспевание в жизни, во имя которого все средства были хороши.

Верное психофизическое самочувствие, точное видение цели помогало мне ощущать роль в ее движении, придавало моей речи динамизм и напружинивало пластику образа. Все это вселяло в меня веру в исполняемую роль, и я чувствовал Франца в „самом себе“.

Провожая удаляющихся придворных, я правой рукой преграждал путь Амалии и тихо, с большой внешней выдержкой, начинал с нею диалог, во время которого мое внутреннее волнение передавали лишь срывающиеся на последних словах фразы интонации...

Это было моей первой разведкой: как воспримет Амалня клевету на Карла, как отнесется к моим доселе затаенным чувствам. Получив категорический отказ Амалии, услышав, что ее сердце принадлежит только Карлу, разъяренный Франц после ухода девушки выливал свою злобу на жалкие добродетели века и, подбодрив себя таким образом, грубо обрывал сон отца. Франц готов был задушить его, но, сдерживая себя, он мягко, проникновенным голосом сообщал о пись-

ме, якобы полученном из Лейпцига. Так клевета была пущена в ход.

Вторая картина спектакля шла в таверне, и в ней действовали Карл и его товарищи — студенты.

Низкие своды пивного подвала оглашались мощным хором революционных песен, вольнолюбивые германские юноши пели стоя и казались мифическими Атлантами, которые своими плечами поддерживали своды подвала. Получив гневное отцовское послание, Карл стремительно убежал из таверны по лестнице вверх — создавалось такое впечатление, будто Карл хотел выпрыгнуть из глубокой ямы. Этот эпизод заострял трагический накал действия. Картина, начавшаяся гимном студентов, затем переходила в сцену клятвы — быть мстителями! Сцена клятвы была решена пластически столь выразительно, что даже не знающие грузинского языка понимали значение этого эпизода. Еще более выразительна была пластика сцены в Богемском лесу...»

Второй акт трагедии начинается монологом Франца:

«Это тянется слишком долго; доктор думает, что он поправляется. Жизнь старика — целая вечность! Предо мной открывался бы свободный, ровный путь, если бы не было этого досадного, цепкого куска мяса, который, как подземный пес в волшебной сказке, преграждает мне дорогу к моим сокровищам... Неужели мой гордый дух должен быть прикован к улиткоподобному движению материи? Потушить лампаду, в которой и без того догорают последние капли масла, — вот и все. И все-таки я не хотел бы это сделать сам...»

Вспоминая этот монолог, А. Васадзе пишет, что произносил он его «в сопровождении музыки, которая подчеркивала взбудораженный, стремительный ритм действия».

У Франца рождается адский замысел: он заставляет одного из своих приближенных прикинуться солдатом, вернувшимся с поля битвы и видевшим гибель Карла, который пошел на заведомую смерть потому, что не мог снести проклятия отца. План рассчитан на то, что страшная весть должна убить старого Моора.

Стены замка оглашались плачем, стонами и криками: «Умер!» На фоне этой общей скорби звучали победные звуки барабанной дроби и свистящих флейт — знакомая уже нам музыка Франца. И актер произносил свой триумфальный монолог, жуткий монолог ликующего отцеубийцы:

«„Умер“, кричат они, „Умер!“ Теперь я — господин. Во всем замке вопль — „Умер!“ А что, если он только спит?.. *(Закрывает отцу глаза.)* Прочь теперь эту тягостную маску кротости и добродетели! Теперь вы увидите Франца нагим, как он есть, и ужаснетесь... Мои брови нависнут над вами, как грозовые тучи, мое имя властелина промчится над этими горами, как грозовая комета... я всажу острые шпоры вам в мясо и пущу в дело бич... Бедность, нищета и рабский страх — вот мой цвет: в эту ливрею я вас одену».

Продолжая воспоминания, актер пишет:

«Особенно памятно мне начало третьего акта. Дворцовый бал, устроенный Францем в честь своего восшествия на престол.

...Под звуки полонеза спускались пары в масках, их движения —

подчеркнуто строги, а темп — нарочито замедлен, и это придавало шествию торжественно-траурный характер; создавалось впечатление, что людей насильно заставляют двигаться, будто ноги танцующих им не подчиняются. И на этом фоне порхал один лишь Франц, как бы злорадствуя, предвкушая свою победу и издеваясь над пастором Мозером, приглашенным на этот бал. Но стоило Мозеру намекнуть на его тяжелые грехи — „отцеубийство" и „братоубийство", как Франц терял почву под ногами, растерянно садился в кресло, прикрываясь плащом. Гости окружали нового владельца замка тесным кольцом, сверкающие из-под масок недружелюбные глаза, устремленные со всех сторон на Франца, заставляли его беспомощно сползать с сидения. Франц, весь съезжившись, намеревался незаметно удрать из зала, как вдруг перед ним вырастала грозная фигура одной из масок; отступить было некуда, молниеносным жестом набросив плащ на противника, Франц, как в убежище, бежал назад, к престолу, и оттуда неистово приказывал продоля«ать танец. Но маски не двигались с места; тогда разъяренный Франц хватал за руку даму одного из своих противников и, вместе с нею пройдя 10—12 тактов, вызывающе бросал ее на пол, а сам, встав спиной к зрительному залу, визгливыми окриками, точно подстегивая всех присутствующих ударами хлыста, заставлял танцевать и, переждав секунду, горделиво пробирался между танцующими парами... Так победа оставалась за ним.

В следующей сцене Франц появляется с бокалом вина, желая подавить страх, постепенно разгорающийся в его душе. Он набрасывался на старого честного слугу Даниэля, подозревая его и Амалию в заговоре. Старик клялся в своей невиновности, но Франц ему не верил. Сцену прерывала группа новых мужских масок, и это окончательно убеждало Франца в существовании заговора.

Третий выход своего героя я играл с особым увлечением. Подвыпивший Франц всенародно объявлял Амалию своей невестой. Вместо интимного диалога, как написана эта сцена у Шиллера, режиссура решила провести ее на людях, и это требовало внутреннего оправдания со стороны исполнителей. Одно дело, когда Франц получает, пощечину от Амалии наедине, а другое, когда он оскорблен публично. Неистовство Франца тут доходило до апогея, он бросался на Амалию, хотел при всех ее опозорить, сорвать с нее платье. В этот миг Амалия, выхватив у Франца шпагу, давала сигнал окружающим, а они, обнажив оружие, бросались на пего. Вскочив на кресло и прижавшись к спинке, перепуганный Франц истошно кричал, что они не смеют посягнуть на семисотлетнюю славу рода Мооров. Толпа останавливалась от этого отчаянного крика; Амалия в нерешительности бросала шпагу и, падая на пол, рыдала, а Франц, увидев, что опасность миновала, осторожно спускался со своего кресла, как бы проверяя ногой твердость почвы, а затем резко садился в кресло.

Моей последней картиной в спектакле была сцена самоубийства Франца. Преследуемый фуриями страха, он вылетал на сцену с обнаженной шпагой в правой руке и плащом, обернутым вокруг левой руки. Пронесшись по лестнице вниз, он с отчаянным криком останавливался на шестнадцатой ступеньке, на которой лежала иреграж-

ему путь тень. С воплем отчаяния Франц падал как скошенный но затем медленно, совершенно обессилев, поднимался и, полосуя шпагой тень, убеждался в ее бестелесности и направлялся нетвердыми шагами к креслу.

За сценой гремели голоса разбойников, окруживших замок,— это Карл вел свой отряд мстителей. Усевшись в кресло и поджав под себя левую ногу, Франц оставался в такой застывшей позе, вздрагивая при каждом крике за стенами замка. На какое-то время наступала тишина. В комнате был только старый слуга Даниэль, сурово осуждавший своего господина.

Я как актер ощущал огромное нервное перенапряжение; мое физическое состояние полностью соответствовало моему видению внутреннего мира Франца, который, совершив злодеяния, утратил все свои духовные силы. Но эмоциональная напряженность не мешала ни мне, ни моему партнеру Даниэлю отработать с помощью режиссуры малейшую деталь роли. В этой ответственной сцене был рассчитан каждый шаг, каждое движение.

Мне особенно хорошо было, когда я, то есть мой герой, устроившись, как ребенок, у ног Даниэля, умолял молиться за него и рисовал себе страшные картины адских пыток. Франц лихорадочно лбызал руки старому слуге, вставал перед ним на колени и тут же грозил ему, смеялся над своими страхами и неожиданно переходил от смеха к рыданиям. Я просил взять шпагу и убить меня, а получив отказ, волочил за собою шпагу, держа ее за острие. Затем выпрямлялся, но, потеряв равновесие, падал на ступеньки и скатывался вниз. Мгновенно вскочив на ноги и приставив к животу острие шпаги, я опирал рукоятку о спику кресла и, наклонившись, наваливался всем телом на шпагу (пропуская острие под рубашку),— создавалось полное впечатление, что я прокалывал себя насквозь. Затем я плашмя падал на пол и так замирал.

Врывались разбойники, и один из них кричал: „Он предупредил нас. Уберите ваши мечи, вот он лежит, как дохлая кошка”.

К концу своего письма А. А. Васадзе пишет: «Все эти физические задачи я делал с такой верой, с таким воодушевлением, что совсем не чувствовал усталости и, кажется, тут же смог бы вторично сыграть всю роль. Конечно, все это достигалось каждодневным тренажем и строгим режимом»,

* * *

На этом мы вынуждены закончить наш рассказ о постановке «Разбойников». Конечно, сказанного недостаточно, но мы попытались сделать все, что могли.

Современное решение трагедии молодого Шиллера — проблема чрезвычайно сложная. Космический плап чувствований героев, их безудержный темперамент, эпический размах речи — все это должно быть внутренне оправдано и окрашено сдержанностью.

Мечтой о таком обновленном Шиллере мы заканчиваем эти беглые заметки об одной из счастливейших попыток постановки драматического первенца великого поэта «Бури и натиска».



«И ВСЮДУ СТРАСТИ РОКОВЫЕ...»

Виктор Гюго
«Мария Тюдор». 1833

НАРОДНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР (ТНР)
ПАРИЖ - МОСКВА. 1957

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО. Если искать слова для пролога театра XIX века, века, вышедшего из бури французской революции 1789 года, то вот слова самые подходящие:

«Граждане, вспомните о том, что в прошедшие времена во всех театрах на потеху королям и их дворцовым прислужникам унижали, позорили и гнусно высмеивали самые уважаемые классы державного народа.

Я решил, что пришло наконец время отплатить им тем же и позабавиться нам на их счет».

Эти слова «От автора» говорились 13 октября 1793 года перед началом пьесы Сильвена Марешала «Страшный суд над королями», а слушала их толпа санкюлотов, заполнявшая обширный зал Театра Республики.

Но революция по только «позабавилась» монаршей короной и головой, не только разгромила класс аристократов — революция разрушила самые основы феодального общества, повсеместно стимулировала борьбу с крепостничеством и открыла пути для национально-освободительных движений. По словам В. И. Ленина, «она сделала так много, что весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции»¹,

Театр — самое народное из искусств — вырвался из уз монополии королевской труппы и, обретя свободу, смело откликнулся на зов революции: со сцены заговорила героическая трагедия, призывающая к выполнению гражданского долга: здесь рождалась злободневная политическая сатира, бичующая дворянский паразитизм и трусливое соглашательство; здесь появились социальная мелодрама, восхваляющая патриотические добродетели, и веселый народный водевиль со злободневными куплетами, музыкой и танцами...

На революционной сцене расцвел гений величайшего трагического актера Франции — Жозефа Тальма.

Но последующая победа буржуазии, воцарение Наполеона Бонапарта приостановили революционный порыв истории. Наступила эпо-

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 38, с. 3G7,

ха реакции, в тиши которой упрочился капиталистический уклад жизни, ставший карикатурой на блестящие обещания просветителей.

Первым страстным протестом против нового буржуазного порядка и попыток дворянства вернуть свое былое значение становится июльская революция 1830 года — своеобразное выражение «романтического взрыва» в сфере политических отношений.

«Романтизм — это либерализм в искусстве», — провозгласил Виктор Гюго накануне революции.

Слово «либерализм» происходит от слова *la liberté* — свобода. Так были провозглашены свобода от сковывающих догматов классицизма и свобода от деспотии старого режима. Свобода от ханжеской морали буржуа и свобода сильной, борющейся личности. Свобода воли, свобода мысли, свобода творчества — одним словом, «романтизм — это либерализм в искусстве»!

Романтизм, прежде чем развернуть великую битву за новое искусство, выразил свое эстетическое кредо в грандиозном *Прологе*, написанном Гюго в виде предисловия к своей исторической драме «Кромвель». На этих «скрижалях романтизма» были начертаны главные идеи и лозунги нового направления.

«...Время настало! И странно было бы, если бы в нашу эпоху, когда свобода проникает всюду, подобно свету, она не проникла бы в область, которая по природе своей свободнее всего на свете, в область мысли...

...Поэзия нашего времени есть, следовательно, драма; особенность драмы — это ее реальность; реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни...

...Драма должна быть концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет — в пламя. Только в этом случае драма может быть признана искусством»¹.

За теоретическим Прологом романтизма последовало его блистательное творческое самоутверждение.

Гюго написал одну за другой семь романтических драм: «Марион Делорм», «Эрнани», «Король забавляется», «Лукреция Борджиа», «Мария Тюдор», «Анджело», «Рюи Блаз». В них люди, вышедшие из недр бесправного народа, обличают сильных мира сего — королей, правителей и, несмотря на свое трагическое одиночество, преисполнены душевной энергии, бурного темперамента и пламенной веры в торжество добра. Острые контрасты возвышенного и злодейского, прекрасного и гротескного через яркую живопись исторических сюжетов выражали противоречия века. Титаническая борьба добрых и злых сил приводила к «возобладанию прекрасного» и делала трагическое одиночество мыслящего борца условием его внутренней свободы, и это придавало романтической драме огромный волевой накал.

Новая драма утверждала себя в зрительных залах под свист и крики врагов романтизма и под аплодисменты его сторонников. Бу-

¹ Гюго Виктор. Собр. соч. М, 1950, т. 14, с. 95, 105, 109.

шующий зал на премьере «Эрнани» стал исторической баталией, выигранной новым искусством. Даже прославленные актеры Комеди Франсез должны были признать требования нового репертуара. В Париже рождались новые театры, на подмостки которых поднимались вдохновенные актеры-романтики: Бокаж, Леметр, Мари Дорваль. На английской сцене блистал Эдмунд Кин, а в Германии стяжали себе славу пылкие Флек и Девриент...

Но романтический порыв должен был скоро схлынуть: сильные и страстные чувства одинокого бунтаря сталкивались с прозой обыденности, и отыскивать утешение в мечтательном пафосе становилось все затруднительней. Романтизм вступал в полосу внутреннего кризиса. Этот поворот в эволюции стиля отчетливо виден в поэтическом театре Альфреда де Мюссе.

Сохраняя романтические сюжеты и романтического героя, Мюссе через легкую иронию своего стиля раскрывал их искусственность и надуманность. «Шутливая трагедия» — такое парадоксальное жанровое определение дано автором пьесе «Любовью не шутят»; так можно было бы назвать и другие драматические творения Мюссе — «Фаптазио», «Подсвечник». Драматические и комические планы здесь непрерывно меняются.

И поэтому представляется вполне естественным, что Мюссе поело многих трагикомических пьес создал трагедию «Лорензаччо», в которой вылил весь запас горечи и негодования. Это большое историческое полотно, написанное с шекспировской свободой и страстностью, было вполне современным. Мир старинной Флоренции, при всей пластической подлинности обрисовки, воспринимался как современный мир — опустошенный, холодный, развратный и бездумный.

Так романтизм переходил к формам реалистического искусства, и этот эстетический процесс был отражением внутренних изменений общества.

Социальный антагонизм нарастал с такой силой, что к середине XIX века, в 1848 году, произошли революции в ряде западноевропейских стран — во Франции, Германии, Италии и Испании. Революция внесла повсюду ясность в классовые отношения. На арену истории вышел пролетариат — истинный «могилищик» капитала. Противоречия буржуазного общества обнаружили во всей езоей суровой правде, никаким романтическим иллюзиям места уже не оставалось, и искусство, отражая прозу Жизни, естественно, определилось как искусство *реалистическое*, а ополчаясь против этой неприглядной прозы, стало искусством *критического реализма*.

Свои главные победы новый стиль одержал в форме романа, т. е. исследуя действительность, ее главные конфликты и закономерности, ее типические характеры и механику человеческих страстей. Эти же принципы реализм намеревался перенести и в драму. Бальзак писал: «Теперь в театре возможно показывать только правду, то самое, что я пытался ввести в роман».

Эти слова могли бы послужить прологом к драмам Бальзака, но реализм, устрняя из искусства всякую условность, исключил п прологи...

Поэтому мы вынуждены вести свой краткий рассказ, не прибегая к этой привычной уже нам форме.

Ноиная реалистическая драма не поднялась в первые послереволюционные десятилетия до уровня романа¹. С одной стороны, сказывались еще не преодоленные традиции романтической мелодрамы, с другой — мешали цензурные преследования, а также боязнь пьес острокритического содержания со стороны театральных предпринимателей.

Реалистическая драматургия закрепились на драматической сцене только после того, как отказалась от главных завоеваний критического реализма и, объявив себя «драматургией здравого смысла», занялась по преимуществу бытописанием, с легкими морализующими уколами в адрес буржуазного общества. Лучшая пьеса этого направления «Дама с камелиями» Александра Дюма — сына (1852).

И все же реализм восторжествовал в театре, осуществив главные свои победы в современном истолковании шекспировских ролей такими великими трагическими актерами века, как Росси, Сальвини, Аделаида Ристори, Аира Олридж.

Важнейшим рубежом в дальнейшей социальной истории XIX века становится 1871 год, год Парижской коммуны — первого опыта пролетарской диктатуры, осуществленного народом Франции.

Однако идеология пролетариата, марксистская философия в эти годы еще не становится ведущей силой в сфере творчества. На искусство того времени, особенно на натурализм, воздействовали позитивистские философские учения. Это сказывалось в перенесении законов естествознания на жизнь человеческого общества. Следуя концепции позитивизма, натуралистическая теория рассматривала человека как биологический индивидуум и, преувеличивая значение наследственности и среды, декларировала отказ от социального обобщения. Целью искусства было объявлено изображение «жизни, как она существует сама по себе», без особой попытки дать ей оценку и выяснить ее внутреннюю логику.

Тем не менее, в силу своей образной природы, искусство не могло полностью оторваться от общественной практики и постоянно испытывало тяготение к обобщенному изображению жизни и человеческого характера. В этой сказывалась устойчивость традиций критического реализма, получившего свое новое развитие в творчестве крупнейших писателей эпохи. Самые значительные достижения драматургии западного театра рубежа XIX — XX веков связаны с именами Г. Ибсена, Б. Шоу и Г. Гауптмана.

Творчество Генриха Ибсена сосредоточило в себе самые существенные черты прогрессивного направления современного искусства: остроту социальной критики, неотрывной от проблем нравственного плана; доведение личных, семейных конфликтов до столкновений большого общественного масштаба; глубокое изображение внутрен-

¹ Наиболее яркие образцы реалистической драмы — это «Театр Клары Гасуль» и «Жакерия» Мериме, «Мачеха» и «Делец» Бальзака.

него мира человека и выход за пределы непосредственного действия, в прошлое героя,— выход, придающий драме емкость романа. Несмотря на то что в творчестве Ибсена отразились и болезненные черты века (это чувствуется, например, в безысходно пессимистических финалах его последних драм), все же в целом драматургия Ибсена выражала здоровые силы общества. В ее трагическом накале всегда осязательна страстная социальная мысль, негодующий гражданский пафос.

Черты реалистического новаторства отчетливо видны и в драматургии Бернарда Шоу. Выступая в стране с глубокими социальными противоречиями, Шоу считал, что главная задача английской драмы — беспощадная критика общественных пороков. «Я использовал здесь драматическое действие,— говорит Шоу в предисловии к «Неприятным пьесам»,— для того чтобы заставить читателя призадуматься над некоторыми фактами».

Прочитывая Шоу, мы снова вернулись к привычному жанру предисловий, вступительных слов и прологов. Этот вид беседований с публикой был для Шоу излюбленной формой зачина своих спектаклей и прямого смыкания исторической тематики его парадоксальных пьес с острейшими темами современности.

Вот один из примеров: от имени египетского бога Ра автор «Цезаря и Клеопатры» обращался к респектабельному партеру с такими словами:

«Молчание! Умолкните и слушайте меня вы, чопорные и маленькие островитяне! Внемлите мне вы, мужчины, что носите па груди своей белый папирус, на котором не начертано ничего (дабы изобличить младенческую невинность мозгов ваших...)».

Затем следовали не менее язвительные слова, обращенные к светским дамам.

Пролог, повествуя о кровавых делах древних римлян, обличал современное общество, которое продолжает поклоняться «этому пройдохе среди богов — Маммону» и погибнет по примеру Древнего Рима, ибо «кровь и железо, на которых держится ваша вера, пали перед духом человека».

Опираясь на свой немалый политический опыт, Шоу с полной отчетливостью раскрывал зависимость характеров людей от социальных условий их жизни. Он извлек на свет такие непоэтические явления капиталистического мира, как нищета, нажива, проституция, и показал, что именно на этой основе покоится благополучие и благопристойность буржуазного общества. Шоу пересматривает все сложившиеся понятия о художественной и сценической достоверности, вводит в свои комедии черты интеллектуальной драмы, во многих случаях создавая вместо реалистически конкретного образа гротесковый.

По-иному принципы нового реализма развивались в немецкой драматургии — у Герхардта Гауптмана, который уроки европейского натурализма воспринял, не упуская из виду традиций немецкой бытовой драмы.

В своей первой драме, «Перед восходом солнца», не лишенной

ряда натуралистических черт, Гауптман добился удивительной рельефности в изображении повседневных сторон немецкой действительности, раскрывая через обыденное социальный драматизм человеческих взаимоотношений. Вершиной творчества драматурга стала пьеса «Ткачи», пронизанная духом классово-борьбы и написанная с огромным лирическим вдохновением. В поисках обобщений Гауптман нередко обращался к символизму («Потонувший колокол», «Гапнеле»), и тогда его мысль приобретала расплывчатый, отвлеченный характер. Зато ступая на твердую почву реализма, он достигал большой силы поэтических и философских обобщений, примером чему может служить его поздняя пьеса — «Перед заходом солнца».

Во Франции натурализм, благодаря инсценировкам романов Золя, плодотворно воздействовал на практику театра и повлиял на новое поколение драматургов — таких, как Бек, Фабр, Мирбо, в пьесах которых с новой силой зазвучала критика собственнического общества.

Интересные плоды дала и итальянская ветвь европейского натурализма, так называемый «веризм», представленный пьесами Верги и Капуаны. Обостренная социальная тематика этих драм из народной жизни диктовалась горячим сочувствием к угнетенным массам крестьянства и была неотрывна от традиций диалектального театра Италии.

Но, помимо реалистического направления, со второй половины XIX века в европейском театре развиваются формы поэтической драмы — символистской и неоромантической (Метерлинк, Ростан), которая была своеобразной реакцией на буржуазный практицизм и тусклое натуралистическое бытописание. Поэтическая драма звала к возвышению духовного начала, к раскрытию затаенных глубин внутреннего мира человека. Но уход в сферы «духа» был, по существу, стремлением уйти «за пределы действительности» и в силу такой тенденции становился показателем духовного кризиса эпохи.

Этот кризис с наибольшей полнотой выразился в декадентских драмах типа «Соломен» Уайлда, «Мертвого города» Д'Аннунцио, «Пулу» Ведекинда, с их культом жестоких страстей, циничной аморальности, с их болезненной чувствительностью и прямым эстетством. Это «искусство элиты» было ненавистно художникам, определяющим главное и позитивное направление искусства на рубеже двух веков. Обращаясь к декадентам, Ромен Роллан (устами своего героя Жана Кристофа) с презрением скажет: «Вы любовно лелеете недуги своего народа, его страх перед любым усилием, его любовь к наслаждению, чувственную философию, иллюзорный гуманизм — все это изнеживает и расслабляет волю и отнимает у нее все стимулы для действия».

Мы уже давно истратили лимит времени, отведенный на «вступительное слово», а материал темы не убывает. Нам полагалось бы еще рассказать о знаменитых актерах второй половины века — Саре Бернар, Коклене, Муне Сюлли, Го и Режан, об Элеоноре Дузе, Но-

велли и Цакони, о Поссарте, Кайнце и Моисеи, о том, как каждый из этих мастеров сцены в своей художественной манере раскрывал духовный мир современника. Полагалось бы рассказать о рождении режиссуры как самостоятельного вида творчества, об искусстве построения массовых сцен и внешнего образа спектакля (Кронек в Мейнингенском театре), о создании психологического ансамбля действия (Антуан в «Свободном театре» в Париже и Отто Брам на «Свободной сцене» в Берлине), о поисках синтетических форм сценического зрелища (Макс Рейнхардт). Так открывались пути для новаторского театра XX века, в связи с чем мы должны были бы рассказать об интереснейших экспериментах парижских режиссеров: о Дюллеле, Кокто, Люньи По, Фирмене Жемье, о поисках новых форм народного театра...

Но все это не уместается в рамки нашего краткого вступительного слова, и мы надеемся лишь на то, что лицеизрение живых спектаклей авторов прошлого столетия восполнит недостающее: ведь в этой книге мы обещали не полноту знаний, а живость впечатлений.

» * «

Сколько раз мы уходили разочарованными, со спектаклей Гюго, когда холодная риторика актеров и притушенная фантазия режиссуры вводили нас в заблуждение, и мы полагали, что не исполнители, а сам поэт виновен в нашем разочаровании.

И вот режиссер Жан Вилар и актриса Мария Казарес восстановили престиж театра Гюго.

Знаменательно самое начало действия. Начинается спектакль с громовых ритмов барабанного боя. Так надо было *объявить начало действия* и приковать к нему внимание массовой аудитории. А затем нужно было сразу же ввести зрителей в атмосферу романтической драмы, во времена английской королевы Марии Кровавой; внушить веру в происходящее, дать действию тон, который определит напряженное звучание всего спектакля.

Режиссер Жан Вилар, художник Леон Гишиа и композитор Морис Жарр начинают действие с внушительной процессии: идут в две шеренги барабанщики, рослые, мрачные воины, одетые во все черное; идут монахи в белых и черных одеяниях с высокими горящими свечами; идут важные, степенные вельможи с геральдическими хоругвями; идет медленным шагом с топором на плече палач... Люди идут и идут, а барабаны грохочут, рассыпая сухую сильную дробь, колокола бьют во всю мощь, и проходит последний человек — приговоренный к казни, а за ним фигура в белом, с белым штандартом, па котором изображен огромный черный крест. Все скрывается во мгле, мгла густеет все сильнее и сильнее, а музыка мощными устрашающими аккордами продолжает грохотать. Страшное, гибельное, кровавое время...

И вот это чувство, которым охвачен зал, уже выражено в гневных, протестующих словах. Из мглы вырываются одна за другой фигуры лордов, погруженных в тягостную думу. Режиссеру не пуж-

вы их индивидуальные характеристики, его не интересует их сословная принадлежность; для Вилара эти люди — патриоты и граждане, в сердцах которых кипит негодование против тирана, любовника королевы Марии, временщика Фабиано Фабиани.

Конечно, мы ожидали увидеть наибольшую силу протеста в образе рабочего Гильберта. Здесь обличительный гнев должен был обрести особенную прямолинейность и непримиримость. Ведь Гюго недаром сделал главного обличителя королевы человеком из народа, рабочим. И надо сказать откровенно, Жорж Вильсон в этой роли нас удовлетворил не полностью. Проникновенно раскрывая лирическую тему образа и создав натуру цельную и добрую, актер не смог сделать своего героя лицом, концентрирующим в себе все силы, протеста. Играй Жорж Вильсон сильнее, он добился бы более явного превосходства над Фабиано. Сейчас же Фабиано, этот молодой негодяй (которого очень точно, изящно и зло играет Роже Мольен), значительно сильнее Гильберта. Эмоционально более насыщенное исполнение роли Гильберта, усиление в ней волевого начала дало бы этому герою нравственное превосходство и над самой королевой.

Зато большую нравственную силу мы ярко ощутили в образе юной Джен. Моник Шометт показала себя в этой роли актрисой трагического плана; традиции французской национальной романтической школы окрылили ее игру, и перед нами возник образ девушки, не только способной к большой и чистой любви, но готовой на подвиг и самопожертвование во имя своих убеждений;

Мы уже ввели читателя в спектакль, но еще ничего не сказали о Марии Казарес. Однако, о чем бы мы ни говорили, образ королевы, созданный этой замечательной актрисой, ни на минуту не покидал нас. Весь эмоциональный строй спектакля, его масштаб, его страстность, его захватывающая и потрясающая сила — все это в первую очередь определялось игрой Марии Казарес.

Трагическая игра актрисы поражает своей свободой и современным духом. Кажется, что тут нет ничего от традиций сценического искусства, а все от жизни, от живых и подлинных страданий.

Актриса раскрывает перед нами душу своей героини сразу, с первой же сцены. Королева Мария нервными, судорожными движениями пальцев перебирает курчавые волосы своего возлюбленного; он сидит у ее ног и поет романс, а она слушает эту песню; звуки чаруют ее, но в глазах лихорадочный огонь, губы сводит нервная усмешка — она уже узнала об измене Фабиано, но еще не говорит ему об этом.

Казарес изображает Марию женщиной властной, отравившей свою душу преступным деспотизмом, женщиной озлобленной и одинокой, утопившей в море крови всякое ощущение радости и смысла жизни. Давая такую беспощадную характеристику своей героине, актриса одновременно раскрывает ее сильную и преданную любовь. Так любить, как любит Мария — Казарес, может только натура цельная и, как это ни странно звучит, благородная. Да, все благородное, что еще осталось в этой мрачной душе, вылилось в любви. Любовь для Марии — это ее спасение, спасение женщины, которая должна

одолеет королеву. И вот начинается борьба, упорная, страшная и безысходная.

Мы помним Марию Казарес в фильме «Тень и свет»: она играла там сестру-завистницу, олицетворяла «тьму». В образе королевы Марии Казарес показывает причудливое соединение «света» и «тьмы». Порывы ее нежнейшей любви омрачаются вспышками гнева, а желание мстить наталкивается на решимость не отдавать палачу своего женского счастья. Направляя злодейства, она сама стала жертвой злодейства, и ее муки удесятятся оттого, что она, зная подлость своего возлюбленного, не может убить в себе любовь к нему, свою первую любовь, которая возродила в ней человека.

Велики муки Марии, по она не жалеет себя и не хочет жалости it себе. Она не плачет. Однако по щекам *актрисы* текут потоки слез. Мы видели, как она вытирала их ладонями — и продолжала жить на сцене предельно напряженной жизнью, сохраняя все время тот высокий драматизм, который может порождаться только романтическим проникновением актера в образ... Но как ни искренна любовь королевы, эта женщина потеряла право на покой и счастье. Душа ее загублена содеянными злодеяниями. Счастье нельзя купить кровью.

Кровавая Мария страшным голосом хохочет, полагая, что ее хитрость удалась и что вместо Фабиано казнен Гильберт. Это одна из сильнейших сцен у Казарес!.. Но казнь все же совершенна справедливо. Третий залп пушек возвестил, что голова ненавистного временщика скатилась с плахи. Раздавленная, осунувшаяся, мгновенно постаревшая — с такой Марией Тюдор мы расстались в спектакле, сохранив на всю жизнь память о большом трагическом таланте актрисы Марии Казарес.

Этот талант удивительным образом сочетает в себе клочкотание страсти, высшее напряжение душевных сил с точностью и прозрачностью поэтической отделки роли, когда каждая интонация насыщена музыкой и каждый жест певуч. Строгость и полная завершенность внешнего рисунка образа не охлаждает пламень чувств, а придает ему еще большую экспрессию, как точнейшие ритмы страстной речи Достоевского, как литая форма бурных созвучий Скрябина...

Наступает финал спектакля.

Гневный голос тысячной толпы протестующих граждан потрясает стены тюремного замка, где заперлась королева, и этот поединок злобной правительницы и возмущенного народа становится мощным финальным аккордом всего действия. Народный гнев, все время ощущавшийся в спектакле, теперь вырвался наружу и громогласно заявил о себе.

Так — глубоко, точно и ярко — раскрыл Жан Вилар содержание драмы Гюго, руководствуясь, по всей вероятности, призывом поэта «постоянно выискивать великое среди правдивого и правдивое среди великого».

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЫЙ

ПОЭТИЧЕСКОЕ ЗАВЕЩАНИЕ ЖЕРАРА ФИЛИПА

Альфред де Мюссе
«Капризы Марианны». 1833

НАРОДНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР (ТНР)
ПАРИЖ. 1959

«Капризы Марианны» — это камерный поэтический спектакль, в лирический строй которого явственно вплетается тонкая и глубокая мысль. Постановка Вилара — прекрасный образец точного нахождения стиливого образа спектакля и одновременно пример интенсивной насыщенности классического произведения современными раздумьями режиссера-мыслителя. В спектакле «Капризы Марианны» найдены сценические формы поэзии Альфреда де Мюссе. Зрительный зал почти физически погружается в лирическую атмосферу действия и, оставаясь в этом мире, по замыслу театра, должен зажить современной идеей. Если искать аналогию эмоциональному состоянию зала, то точнее всего было бы сравнить его с тем состоянием, какое рождается при чтении поэтической «думы».

Весь спектакль (с одним антрактом) был решен как большое лирическое стихотворение. В состоянии поэтического раздумья вводила не только игра актеров, лаконичная, сдержанная, эмоционально насыщенная, — мир поэзии создавался и чарующей музыкой, и всей цветовой и световой гаммой живописного оформления.

Здесь чувство как бы выходит за пределы переживаний действующих лиц: оно выражает себя и в музыкальном аккомпанементе, непрерывно струящемся в этом спектакле, и в богатейшей световой гамме, меняющей живописную тональность сценических картин. Звук и свет в новой постановке Вилара неотделимы от человеческого голоса, и рождаются они будто не сами по себе, а как отголоски переживаний актеров, как музыкальный и живописный подтекст роли.

Но пора от общих впечатлений о спектакле переходить к конкретному рассказу о нем,

Ф * *

...Зал погрузился в темноту. Перед нами сиял лишь маленький огонек: лампочка обозначала композиционный центр сценического пространства. И постепенно те самые декорации, которые мы видели До начала представления (в театре нет занавеса), эти декорации — несколько деревьев и дом, залитые ранним утренним светом, — совершенно преобразились и стали похожи на очень большую гравюру, выполненную сепией. Лучи полились на сцену, как музыка, за-

играли бликами на листьях деревьев, позолотили их круглые кроны, породили долгие тени и ослепительно засияли за маленькой оградой дома, в котором живет Марианна. Мягкий и ровный свет вырывался из густой чаши сада и рассеивался в воздухе, точно аромат цветов... Здесь — обитель прекрасного.

Из калитки выходит Марианна; она вся в белом, с черным молитвенником в руке. Низко склонив голову, она походкой, именуемой в балетной технике «уточкой», пересекает сцену, торопясь к заутрене. А потом по этой же дороге, грузно ступая подбитыми железом башмаками, деловито проходит Клаудио — подеста города, супруг Марианны (его отлично играет Жорж Вильсон). В первых же репликах Клаудио, брошенных слуге, сразу ощутим характер грубый, властный и самоуверенный. Клаудио у Вильсона — воплощение торжествующей и циничной прозы жизни. Его вид, голос, походка — все вступает в полный контраст с общей атмосферой действия, в нем все враждебно поэзии.

Так начинается бой двух эмоциональных стихий спектакля, его главный конфликт, переложенный на язык страстей.

В первый раз голос чувства донесся издали — он слышится в струнных аккордах неаполитанского оркестра. Композитор Морис Жарр нашел такие сплетения итальянских народных мелодий, которые звучали то задушевной песней, то торжественным гимном любви.

С этой музыкой на сцену вышел Челио — юноша в одеянии Гамлета, с высоким чистым лбом и печальными глазами. Он заговорил о своей любви к Марианне. В мягких задушевных интонациях было неожиданно слышать трагические ноты, и рождала их не актерская аффектация, не преувеличенность чувства, а нечто совсем иное. В исполнении Роже Мольена образ Челио обрел трагические тона от ощущения недостижимости идеала, от необыкновенно чистой юношеской веры в реальность идеальной любви и безнадежной обреченности большого и сильного чувства.

Назвать эту любовь *неземной* было бы ошибкой, потому что в этом определении скрыт иронический смысл, полностью исключенный театром из образа Челио. Если итальянское имя *Челио* в переводе и значит *небо*, то театр не захотел заметить грустной усмешки поэта над своим лирическим героем. Роже Мольен с твердостью художника, осознающего свой замысел, создает акварельными красками портрет *небожителя* Челио.

В полном контрасте с этой нежностью в спектакль вступает браурный Оттавио. На сцену является Жерар Филип. Он в окружении уличных музыкантов. Это его товарищи, с которыми он бражничал и веселился на карнавале. Все в масках. Оттавио тоже в маске, но она необычна. Это продолговатый, бледный (цвета мела) лик с трагически заломленными бровями и черной ленточкой усов.

Оттавио тут же снимает маску и держит ее в руке, но в душу зрителей уже заронено какое-то беспокойство (только позже мы поймем, для чего режиссеру понадобилось вводить в оптимистическую экспозицию образа этот блик Гойи).

Шесть скрипок, три гитары и бубен, которым лениво потряхивает Арлекип, доигрывают веселую мелодию. Все приятно утомлены. Музыканты располагаются живописной группой, и эпикуреец Оттавио начинает свою шутивную пикировку с меланхолическим другом. Если в Челио выражена наивная вера юности, то в Оттавио передан ее веселый цинизм, откровенная бравада чувственным упоением радостями жизни. Таков уж Оттавио у Мюссе — плоть без души, противопоставленный Челио — душе без плоти. Но театр и на этот раз несколько видоизменяет авторскую концепцию образа, и Оттавио, этот апологет бездумной жизни, при яркости и сочности жанровой характеристики, обретает еще и другие, несколько неожиданные для него черты.

Рассыпая шутки, Оттавио излагает другу свой символ веры, сравнивает себя с канатоходцем, беспечно и радостно скользящим по натянутому канату,— пусть целая толпа чудовищ цепляется за его плащ, они не стащат его вниз и не заставят пролить ни одной капли из чаши, которую он несет в руке. Жерар Филип приносит этот гимн эпикурейству с открытым чувством превосходства, как виртуоз «искусства жить», а сам в это время ходит по сцене, точно двигается по туго натянутому канату. Движения актера изящны и стремительны, голос вызывающе весел, но странным образом серьезны, задумчивы глаза.

Не скрыт ли за этой шутивной философией другой, затаенный смысл? Нет ли раздумья в словах, призывающих к бездумному существованию?.. Хотя, может быть, эта печаль Оттавио нам только привиделась? Потому что в следующую минуту он вновь беспечен и весел и снова подтрунивает над своим меланхолическим другом...

Конечно, эти двое молодых людей — антиподы. Роже Мольен все отчетливей показывает детскую наивность и беспомощность своего героя; в таких нежных и трогательных тонах построена сцена с матерью, перенесенная театром в конец второго акта и завершающаяся мелодичной, по-матерински утешительно-печальной музыкой.

Челио — ребенок. А Оттавио — многоопытный муж. Взявшись помочь другу (уговорить свою кузину Марианну ответить на чувство Челио), Жерар Филип — ОТТЭЕИО проводит сцену с Марианной в тонах человека, видящего в возвышенных чувствах только юношескую блажь, человека пресыщенного и циничного, лишённого идеалов и легко обходящегося без этой дозуки. Оттавио смешна не только «неземная» страсть его друга — ему не менее комичным представляется и упорство кузины. В ее отказе ответить на чувство Челио он видит одно — желание женщины набить цену тому, что само по себе особой цены не представляет. Высоко котируются для него не эти душевные переливы, а достоинства характера и разума. И герой Жерара Филипа доволен собой именно потому, что благодаря своему характеру и пронизательности он может разглядеть эфемерность идеальных чувств и охранить себя от воздействия этих поверженных уже кумиров.

Но, столь определенно характеризуя своего героя, актер и в этой сцене оставляет что-то недоговоренным... Недоговоренность эта ощу-

тима в той грустной задумчивости, которая, точно слабый мерцающий свет, окрашивает насмешливые афоризмы Оттавио.

То, что Оттавио не совсем такой человек, за какого он себя выдает, чувствуется и по отраженному свету, идущему от этого образа. Равнодушная к Челио и к его любви, Марианна с волнением слушает слова Оттавио об этой любви, потому что в грациозной иронии, с какой они произносятся, ошутимы вывороченный наизнанку лиризм, душевная доброта и тонкость. И Марианна склоняется к просьбе Оттавио передать Челио шарф в знак своего согласия выйти на ночное свидание. Но, отдавая шарф, молодая женщина ясно дает понять, что на свидании она будет ждать Оттавио.

Марианна, актриса Шеневьев Паж, раскрывает в этой сцене тему впервые пробудившегося чувства. Эта страсть стыдлива и робка, и актриса достигла бы большей поэтической силы, если бы ей удалось за этим психологически достоверным состоянием показать начало движения больших чувств, показать свою героиню в момент пробуждения ее душевной Этны.

То, что Оттавио — Жерар Филип не тот, каким он себя рисует, еще отчетливей видно при его столкновении с Клаудио. Вот когда сила характера и ум употреблены по своему прямому назначению — не как орудия разедающего скептицизма, а как сила, клеймящая тупоумие и душевную грубость самодовольного мешанства. Но, зло обличая врага, Оттавио еще продолжает шутить. Он пока не замечает коварства противника, потому что еще неотчетливо понимает, что в жизни вообще бывают противники. Однако уже понимаем мы: он еще цепко держится за роль созерцателя жизни, но кажется, что этот человек мог бы справиться с ролью и покрупнее.

А противник у Оттавио оказался нешуточный. Он затеял убийство. В спектакле начинается сцена, которую хочется назвать финальным *ноктюрном* действия. Приглушенная музыка и такой же приглушенный свет. На фоне черного бархата резко выделяется фигура Клаудио; он узнал о ночном свидании и привел с собою двух брави — наемных убийц. В этих фигурах нет ничего мелодраматического и театрально условного: это два стройных господина, одетых в длинные, застегнутые на все пуговицы пальто и в лаковые сапоги; на одном из них цилиндр, на другом треуголка. Это военные, переодетые в штатское платье, что заметно по их маршеобразной походке и по тому, как они держат трости (конечно же, это не обычная принадлежность туалета, а футляры для стилетов).

Наемные убийцы, ведомые Клаудио, скрываются за углом дома. Водаряется мертвая тишина.

Из-за ограды сада мелькает лицо Марианны — она подслушала заговорщиков.

Томящая тишина продолжается.

Но вот издали доносятся еле уловимые вначале, а затем все более крепнущие звуки ночной серенады. На сцену выходит Челио, на плече его шарф Марианны. Роже Мольеп поет. Он подходит к ограде сада, откуда льется мягкий свет, и, стоя у этой обители своего счастья, поет ночную песню любви. В долгой каптилене выражена

вся необъятность его счастья. Песня окончена, кавалер ждет появления прекрасной дамы. И дама является — на мгновение из-за садовой ограды показывается голова Марианны и слышен ее громкий шепот: «Оттавио, спасайтесь!»

Сказать, что в этот миг Мольен играет потрясенность Челио, было бы неверно. Напротив, актер передает то психологическое состояние, которое наступает в момент, когда человек, давно задумавший покончить жизнь самоубийством, чувствует, что все, доселе мешавшее ему осуществить вадуманное, потеряло смысл и смерть стала необходимой и логичной. С таким чувством, необычайно просто, покидает Челио сцену и идет в темный угол за домом, где скрылись брави...

Снова воцаряется тишина. А затем на сцену вваливается Оттавио. На нем трагическая маска и треуголка. Он пьян или хочет казаться пьяным. У него во рту большая фарфоровая голландская трубка, дым от которой вьется направо и налево. Об этом и говорит Жерар Филип: такова жизнь — неустойчивая и пустая, подверженная любому ветру. Сняв маску, Оттавио уже всерьез хочет убедить себя в правильности своей философии. Никаких идеалов, никакой ответственности перед людьми и самим собой, никакого самопознания, никакой ненависти, никакой любви. Все дело в том, чтобы хорошо поужинать.

Жерар Филип говорит эти слова своего героя как бы из последних сил, говорит их громко и настойчиво, словно желая напором интонаций заглушить собственные сомнения в их правоте. Оттавио цепляется за эту философию, потому что так можно сохранить душевный покой. Сделать пошлость высокопарной и обмануть себя, оправдать позорное равнодушие к торжествующему злу ссылкой на презрительное равнодушие к жизни вообще.

И вдруг раздается предсмертный крик Челио; две согнутые фигуры брави пробегают по темному третьему плану сцены.

Оттавио все понимает, и происходит сценическое чудо полного преобразования человека. Потрясение в один миг сбрасывает с живой души Оттавио притворную бравату, и из-за высокопарного величия мнимой философии предстает живая и деятельная мысль. В гневном и стремительном порыве проводит Жерар Филип сцену с Клаудио. Доказательств, что Клаудио — убийца, еще нет, но в словах Оттавио слышна такая грозная сила, что мы понимаем: юноша узнал своего врага и готов вступить с ним в смертельный бой.

Состояние Оттавио — Жерара Филипа лучше всего передать фразой: из непапа возродился Феникс. Почти на наших глазах стореги обветшалые декорации показного равнодушия, дешевого эгоцентризма и родился другой человек; он рождался в муках, в борьбе с самим собой. С глубокой задумчивостью проводил актер сцену с Марианной. Она предлагала свою любовь, она соглашалась уйти от мужа и соединить жизнь с Оттавио. А он, суровый и сдержанный, говорил, что ее любил Челио...

Оставшись на сцене один, Оттавио подходил к самой рампе, лицо его было очень бледно, — оно вытянулось и неожиданно стало похожим на трагическую маску, только без того нарочитого излома бровей, которым герой выражал иронию над людскими печальями. Жерар

Филип начал финальный монолог. Это было прощание с молодостью, любовью, дружбой. «Вокруг меня пустынно»,— говорил оп слова Мюссе. Но в голосе было не расслабляющее отчаяние, а суровое осознание правды жизни, купленное кровью друга.

«Это я его убил»,— с отчаянием говорил Оттавио, и в этих словах было не только раскаяние в мистификации с шарфом, а неизмеримо большее. Это прямая «казнь» всех своих прежних жизненных принципов — беспечности, цинизма, равнодушия. Оттавио неумолим, вина его велика: ему был смешон человек, в душе которого горел чистый огонь жизненного идеала.

Голос актера звучит все проникновенней и сильнее — это исповедь сердца, произносимая публично, ко обращенная как бы к каждому зрителю в отдельности. И главная цель исповеди — заклеить равнодушие, погоню за малыми радостями жизни, вызвать в людях страстное стремление обрести идеал, ощутить чувство долга перед людьми и тем самым осмыслить свое существование.

Эти живые, страстные мысли, вызванные потрясенностью героя Мюссе, выходили за пределы романтической драмы и уже звучали прямым укором современному буржуазному обществу.

Так Жан Вилар своей превосходной постановкой классической пьесы призывал зрителей обогащать себя подлинными духовными ценностями и делает это, одаривая их подлинными ценностями искусства. И истинным собратом режиссера по творчеству был Жерар Филип.

...Был.

Как трагически звучит это слово сейчас, когда мы знаем о внезапной кончике лучшего актера Франции, о кончине человека, у которого, кажется, столько друзей на нашей планете, сколько людей повидало его пленительных и мужественных героев.

Он стоит перед нашими глазами — благородный рыцарь французской сцены и экрана. Живой, юный, красивый и пылкий. Но его нет...

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ПЯТЫЙ

НА СЦЕНЕ - БАЛЬЗАК

Опоре де Бальзак

«Делец». 1844

НАРОДНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР (ТНР)

ПАРИЖ — МОСКВА 1961

На путях своего исторического развития театральное искусство вступило в стадию, когда термин *реализм* можно употреблять уже без всяких оговорок. На этом этапе социальная, психологическая и бы-

топая правда обретет формы самой жизни — и драматург скажет, что в театре сейчас можно показывать только правду, так же, как он пытался делать в романах.

Читатель помнит, что слова эти принадлежат О. Бальзаку — художнику, оценивая которого, Ф. Энгельс вывел известную формулу: «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типических характеров в типических обстоятельствах»¹.

Детали, характеры и обстоятельства — именно эти три неизменных условия реализма полностью были представлены в пьесе Бальзака «Делец», поставленной на сцене ТНР.

Второй приезд Народного Национального театра был менее эффектен, чем первый, но мы уже знали, с каким коллективом предстоит встретиться.

Мы знали, как мудро строил театр за эти пять лет свой репертуар; знали, как укреплялась гражданская линия его мировоззрения, связывающая воедино постановки пьес Софокла и Брехта; знали крепнущую ненависть театра к миру насилия и корысти. Если гастролеры не смогли привезти к нам «Антигону» и «Карьеру Артуро Уи», то они порадовали нас французским классическим спектаклем, пронизанным сарказмом и иронией по отношению к различным хищникам крупной и мелкой масти.

Режиссер «Дельца», как всегда, сдержан, точен и мудр. Он не навязывает зрителям своего мнения и на первый взгляд предлагает им только развлечься — ведь сам Бальзак называет свое произведение «чистой комедией». Но, развлекая, Вилар поучает с такой серьезностью и увлеченностью, что становится ясно: режиссер так весел, остроумен и пылок потому, что ему есть что сказать своему зрителю, потому что его шаг тверд, а путь представляется ясным.

Привыкнув видеть на обширной сцене ТН.Р декорации, выявляющие образ и стиль представления через формы условные, близкие по масштабам к площадным, мы, естественно, были несколько удивлены, увидев на этот раз оформление, которое с первого взгляда можно было бы признать даже за отказ режиссера и художника от активного решения внешнего образа спектакля.

Перед нами был традиционный павильон с потолком и стенами, представляющий собой кабинет Меркаде. Но, по мерз того как мы разглядывали стоящую здесь мебель, становилось ясным, что художник Леон Гишиа нашел очень точное образное решение пьесы Бальзака.

Правдоподобие деталей и невероятное их множество — десятки стульев, пуфов, несколько козеток, диванов, несколько столов — вещи, вещи, вещи... Пока мы их рассматривали, начался разговор между хозяином квартиры Меркаде и хозяином дома Бредйфом (Рене Алон). Речь шла именно об этой мебели, которая, оказывается, вещь за вещь уже описана домовладельцем — в счет невнесенной квартирной платы. Значит, это — «отчужденная» мебель; она и выглядит

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1953, с. 405.

случайной, временно поставленной, будто люди, тут живущие, так и не начинали жить успокоенной, семейной жизнью. Этих вещей так много и они такие необжитые, наверно, потому, что каждая из них должна напоминать хозяину, что она уже ему не принадлежит и что кредиторы «обложили» в самом прямом смысле этого слова свою жертву в его собственном доме.

Так режиссер, соблюдая первый закон реализма о правдоподобию деталей, использует вещи для выражения основной мысли своей постановки.

Но реализм спектакля, конечно, не только в его бытовой достоверности; главное — это характеры и обстоятельства.

Характеризуя ситуацию своей пьесы, Бальзак писал: «В Меркаде изображается битва человека с кредиторами и уловки, к которым он прибегает, чтобы ускользнуть от них». Такая смягченная формулировка нужна была Бальзаку, чтобы не запугать актеров и не растревожить банкиров. Но в авторской характеристике пьесы одно слово употреблено точно. Это слово — *битва*. Под «человеком» же надо подразумевать финансового воротилу нового века, а под «кредиторами» — саму денежную стихию, правящую судьбами людей.

Пьеса «Делец» — это не шедевр мировой классики. Драматическое произведение О. Бальзака во многом уступает его прославленным романам. И все же Меркаде дает отличный материал для социальной обрисовки эпохи, для психологически углубленного и сатирически обостренного показа образа накопителя-бурясуа.

В бальзаковском спектакле ТНР острая и гневная мысль причудливо вплетается в буффонные формы площадной игры: своре маньяков накопительства противопоставлен Меркаде — человек из их же стаи, ставший и жертвой и «божьем бичом» этих чудовищ.

Меркаде (Жан Вилар) великолепно задуман. В этом авантюристе актер увидел не только ловкого мошенника и стяжателя, но и человека, который, дожив до седины, вдруг стал ощущать никчемность и пошлость своей ящзненной цели.

Примечателен внешний облик Меркаде. Этот «делец» резко непохож на своих тучных, склеротических собратьев: у него красивое и строгое лицо, он подтянут и изящен, движения его легки и стремительны, в голосе благородный металл. Глаза Меркаде полны живой мысли, они то вспыхивают веселыми искорками иронии, то туманятся в глубококом раздумье. Конечно, Меркаде — Вилар — натура незаурядная, но зато вполне заурядна его ящзненная цель: *стяжательство*. Сразу же становится заметным, что ум, воля и даже чувства этого человека не в ладу с его жизненной миссией. И поэтому, отдаваясь своему каждодневному занятию и даже будучи «артистом своего дела», этот Меркаде не испытывает особой радости от побед. Он дьявольски предприимчив и энергичен, но есть что-то безличное, механическое в этой динамике спекуляций Меркаде — Вилара. Этот великолепный «агрегат коммерции», со всеми своими сложнейшими техническими приспособлениями, работает безукоризненно, по приходу в движение как будто не по собственной инициативе, а через

приводные ремни, которыми соединен со всей титанической машиной мирового капиталистического процесса.

Меркаде у Вилара — яркая индивидуальность, но в силу своей «сцеплшности» со всей машиной оп одновременно и символ того общества и класса, который его породил. Поэтому в устах актера с такой категоричностью звучат слова: «Государство — это я!». Мысль эта в дальнейшем получает разъяснение. Говоря о затруднительности своего положения, Меркаде заявляет: «В наши дни кредит — единственное достояние правительства. Если кредиторы не оставят меня в покое, они тем самым докажут, что не знают законов своей собственной страны...»

Разоренный сбежавшим от него компаньоном и погрязший в долгах, Меркаде не только сохраняет деловой престиж, но еще и «делает погоду» на бирже, ибо владеет как никто сложнейшей техникой финансовых махинаций. В этом смысле Меркаде Вилара олицетворяет собой все типичные черты финансового гения.

Но в душе героя идет и другой процесс. Деловые неудачи уже не раз останавливали стремительный бег колес, и все чаще появлялись моменты самосознания. И вот пора подводить итоги бытия — человеческое начало как бы восстало против стяжательства. Жадность столько лет владела всеми душевными порывами героя, что в конце концов убила бы их, если бы не начался трагический, но спасительный кризис духа. Этот нравственный кризис и определил пафос образа Вилара, когда Меркаде, автоматически продолжая действовать так, как он действовал всю свою жизнь, на самом деле уже живет другими, прямо противоположными мыслями. Процесс *самосознания* составляет главную драматическую тему образа.

В одном из своих писем О. Бальзак писал: «...в театре никто не интересуется денежными делами, они антидраматичны и могут дать место только для комедии в духе „Дельца“, который возвращается к старому жанру комедий характеров...»

Вилар как бы расширяет рамки театрального жанра пьесы за пределы, которые виделась Бальзаку, и вводит в роль те глубинные переживания, какие автору «Шагреновой кожи» представлялись возможными только в повествовательном роде литературы.

Меркаде Вилара не просто обманывал своих кредиторов — он их глубочайшим образом презирал, он над ними открыто и дерзко глумился, как некогда это делал мольеровский Дон Жуан, потешавшийся над своим заимодавцем Диманшем. Недаром слуга Меркаде Жюстен говорит, что он ими «как хочет, так и вертит». Меркаде — Вилар артистичен не только как мастер финансовых махинаций и афер, он артистичен всей своей натурой, он лицедей, играющий роль пресупевающего финансиста, будучи сам на краю краха.

Мы не случайно, говоря о Меркаде — Виларе, вспомнили мольеровского скептика, — что-то от саркастической мысли Дон Жуана светилось в грустных глазах Меркаде. Но это был уже не молодой хищник, разувверившийся в радостях жизни, а старый боевой конь, который выбился из табуна кляч, а теперь не знает, что о собой делать.

Слушать Вилара было особенно интересно, когда он, не погасив усмешки и вытащив из жилетного кармана монету, говорил: «Вот она, наша совесть». В эти минуты Меркаде Вилара был уже не типичной фигурой дельца, а человеком, способным к обобщениям и социальным оценкам.

В спектакле ТНР действует целая когорта сребролюбцев, людей, которые хотят вернуть свои деньги, отданные Меркаде, с такой страстью, как будто они одолжили своему партнеру по биржевой игре не деньги, а кровь, которая течет в их жилах, воздух, которым они дышат. Все эти Гулары, Пьеркены, Виолетты, Верделены и другие, несмотря на благостный тон, солидное брюшко, аккуратные залысины и прочие аксессуары достопочтенных буржуа и отцов семейств,— зверье, люди, которые оживают и начинают действовать, только когда им нужно не упустить добычу или вернуть накопленное. Режиссер слушает типические краски, чтобы его герои «финансового царства» были как можно более реальны. Соотношение «материи» и «духа» тут таково, что душа умещается в тот кругляшок, который Меркаде вытаскивал из бокового кармана своей жилетки.

И сам Меркаде вертится в том же самом хороводе хапуг, с тем только преимуществом, что может подняться над топью болота; но подняться лишь для того, чтобы, обозрев его (и даже высмеяв), снова в него опуститься, чтобы искать выхода, не меняя порядка вещей, а лишь половчее к нему приспособливаясь...

Делец находит выход из критического положения в замужестве дочери, в ее «блистательной партии» с графом Домиником де ля Бривом: имение, фамильные драгоценности, земли, а главное — кредит... Для тестя «его сиятельства» должны быть открыты двери всех бирж.

Роль графа де ля Брива в спектакле обрисована в элегантных, изысканных тонах. Он воистину противоположность этой лязгающей зубами своре, человек с манерами принца, с улыбкой ангела и голосом поэта.

Меркаде — Вилар, беседуя с ним, переживает множество чувств: и гордость (ведь его зятем станет граф!), и радость (что за светлая личность!), и насмешку (а все же он его провел!), и настороженность (как бы не упустить случая...). И наш великий человек сразу становится маленьким — так уж он торопится поверить в свою удачу и так уж ему хочется благополучия и покоя.

Дело срывается. Оказывается, де ля Брив никакой не граф, а обыкновенный мошенник, молодой прощелыга Мишонен, который сам хотел сыграть на своей благородной внешности и стать зятем биржевого воротилы.

Раскусив мошенника, Меркаде — Вилар как будто должен впасть в отчаяние, но, странное дело, проиграв, он выигрывает! Стряхнув с себя оглуляющее умиление, он снова становится самим собой — циником и знатоком всяческих подвохов и маскировок. Он смеется не только над наивным трюком Мишонена — ему смешно и сам «великий Меркаде», который чуть не стал тем манипулятором, который так возомнил о себе, что уверовал в свои собственные фокусы.

Вилар доводит своего героя до краха. И в этом есть уже что-то трагическое. Пусть его Меркаде еще полон пыла и энергии предпринимательства, пусть он артист своего дела, когда нужно перехитрить очередного кредитора. Но к чему все это? Ведь против течения бессмысленно.

И вот перед нами не хитрец, одержавший победу, а человек, который хотя и поздно, но узнал истинную цену людям; человек, в котором есть совесть (хотя и запятнанная), достоинство (хотя и попранное) и, главное, который не хочет ликовать при виде добытого золота и вот-вот готов залиться слезами над своей никчемно, по-идиотски прожитой жизнью.

Драматический аспект комедийного образа определяет собой и общий план постановки Жана Вилара. Актер и режиссер действуют воедино: глазами Меркаде — Вилара смотрит на толстосумов Вилар-режиссер. И эти балзаковские герои начинают напоминать злые, убийственные зарисовки Домье. Они являются на сцену в новом облике: у них приклеенные белые носы, свисающие мешками животы, высоченные, как у трубочистов, цилиндры; весь этот народец кричит, ругается, бешено жестикулирует, того гляди они начнут зубами лязгать, требуя возврата золота!

Но эти пугала не страшат режиссера. Он выводит на сцену каждого, как заводную куклу, — под «его» гротескную музыку, настраивая на «его» особый аллюр. И когда Меркаде весело хороводится с этой публикой, то мы отлично понимаем, что это сам режиссер зло высмеивает «величие» всех этих «королей стяжательства», щелкает их так, будто на современную сцену ворвался сам Табарен¹ и потешает весь Старый рынок, позоря «жирный народ».

Апофеозом спектакля служит сцена, когда кредиторы, готовые живьем сожрать Меркаде, сверхнеожиданию получают свои деньги. Торжественной процессией факельщиков они входят в гостиную Меркаде, только в их руках вместо пылающего огня увесистые мешочки золота. Престиж Меркаде сразу взлетел до небес, а сам он рассеянным и холодным взглядом смотрит на эти фигуры с мешочками. Глаза Меркаде чуть ожили, когда он остался в кругу семьи — дочери, зятя и супруги, но не эту идиллию мы хотим описать.

Пусть не думает читатель, что действие спектакля завершилось сценой семейного благополучия. Во-первых, Меркаде Вилара слишком умен и проницателен, чтобы мы могли поверить в эту идиллию; а во-вторых, Вилар-режиссер не для того строил весь спектакль, наполняя его глубоким презрением к буржуазному миру, чтобы такой картиной «мещанского счастья» его завершить. Нет, нужно было к концу игры раскрыть карты, сказать, от чьего имени шел весь этот показ. И совершенно неожиданно, к финалу действия, театр сделал это признание. Сделал с такой ясностью и темпераментом, что мы повскакали с мест и десять, двенадцать, пятнадцать раз вызывали актеров...

¹ *ТабарИн* — знаменитый французский площадной комик XVII века, выступавший на ярмарочных подмостках.

А произошло вот что: когда уже были сказаны все бальзаковские слова и Меркаде, кажется, пообещал исправиться, Вилар вдруг озорно присел, подал руку дочери, а зять — теще, грянула из репродукторов веселая танцевальная музыка, и две пары пошли в кадильный поход, а за ними вся труппа, с такими же приседаниями и поклонами, с такими Не улыбками и озорно сияющими глазами. Хоровод подлетел к авансцене, застыл в наилюбезнейших позах, полюбился нашими сияющими и удивленными физиономиями, послушал с удовольствием гром рукоплесканий и... выкинув коленце, помчался дальше в кадр ильный поход!

И так десять, двенадцать, шестнадцать раз!.. Современный театр заканчивал представление так, как это делали сто, и двести, и триста лет тому назад, как это делал водевиль, фарс, комедия дель арте. И эта народная форма финала еще отчетливее выяснила его народное содержание, ту позицию, которую по отношению к рыцарям накопительства, к хищникам крупной и мелкой масти занял Народный театр из Парижа.

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЙ

СПОР О ПОСТАНОВКЕ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

Александр Дюма — сын
«Дама с камелиями». 1852

ТЕАТР ИМ. ЕС. МЕЙЕРХОЛЬДА
1934

Перед нами случай, когда автор хоть и видел спектакль, но было это очень, очень давно. От этих времен сохранилась только тетрадка тридцатичетырехлетней давности. Запись начинается фразой, не дающей сомнения об отношении молодого критика к виденному спектаклю. Позволю себе привести ее: «Порицают Мейерхольда за выбор пьесы, но, сопоставляя спектакль с пьесой, мы говорим о блестящем мастерстве и блестящем уме режиссера. Ум — не только его ум, это ум нашей эпохи, которая умеет глубоко смотреть и видеть правду, даже через такое мутное стекло, как драма Дюма-сына».

И вторая запись: «Настоящая любовь умирала в мире предрасудков, корысти и пошлости (Ромео и Джульетта, Манон Леско и Де Грие) — долячны были погибнуть или любовники, или любовь»,

И третья, заключительная запись:

«Так история служит нашим дням. Глубоко познанное прошлое переключается с настоящим и делает спектакль „Дама с камелиями“ не эстетской безделушкой, а произведением большого мастерства и великолепного эмоционального накала, произведением, не только

показывающим обреченность настоящих человеческих чувств, по и способствующим их расцвету в настоящем».

Эти записи были сделаны для выступления на диспуте о «Даме с камелиями» в театре им. Мейерхольда. Автор, порядочно робея, произнес свою первую публичную критическую речь, указав даже на ряд недостатков постановки, но в целом выразив увиденному свой восторг.

Конечно, по прошествии стольких лет автор мог бы найти другие, более обдуманые, сдержанные слова, но как-то не хочется править строки, которые вырвались из неискушенной, но открытой для радостей искусства души.

Правка, может быть, была бы необходимой еще и потому, что спектакль «Дама с камелиями» отнюдь не из благополучных. И не только потому, что за пьесой Дюма-сына закреплена сомнительная слава мещанской мелодрамы, но еще и по той причине, что революционный режиссер Вс. Мейерхольд этим спектаклем, по уверениям театральной прессы, изменил своим позициям и чуть ли не сам впал в грех мещанства.

Такие голоса в критике заглушили все другие оценки, но молодой зритель записал в 1934 году, как видите, нечто иное...

Прошло тридцать четыре года, и вот время, которое «все рассудит», должно совершить этот свой суд. Но чтобы суд был беспристрастен, автор не хочет сам реконструировать спектакль и так оправдывать свои юношеские впечатления. На этот раз предлагается самим читателям использовать театроведческую интуицию и на основе документов восстановить в своем воображении мейерхольдовскую постановку.

Таким способом мы достигнем наибольшей объективности в спорном вопросе: поставив «Даму с камелиями», свернул ли режиссер в этой постановке с верного пути или сделал новый шаг вперед?

Итак, документ № 1:

«В первой и наиболее значительной драме Дюма, „Дама с камелиями“ (1852), изображена драматическая судьба падшей женщины Маргариты Готье. Под влиянием чистой любви к Армапу Дювалю Маргарита решает порвать со своим прошлым и мечтает о тихом семейном счастье. Но общество осуждает сближение добродетельного молодого человека с женщиной запятнанной репутации... Признавая святость *буржуазной морали* (курсив здесь и далее мой.— Г. Б.), Маргарита отказывается от своего счастья и порывает с Арманом. В пятом акте Маргарита умирает от чахотки.

Дюма опозитизировал образ падшей женщины, показав ее способность забыть все материальные расчеты ради чистой любви. Нравственное благородство Маргариты, преклонившейся перед святостью семейного очага, находит должную оценку со стороны добродетельных буржуа — родителей Армана, в финале дающих согласие на его брак с ней. Но сделать Маргариту я^еной Дюваля Дюма не мог решиться, ибо это было бы нарушением норм буржуазной морали. Вот тут на помощь драматургу и приходит чахотка Маргариты, которая

избавляет Армада от неравного брака и усиливает ореол мученичества вокруг образа добродетельной падшей женщины, жертвующей собой во имя *морали буржуазного общества*¹.

Тригды подчеркнутая «буржуазная мораль» служит достаточной гарантией суровой идеологической оценки этого произведения.

Однако пьеса А. Дюма значилась в репертуаре выдающихся актрис, рубежа XIX — XX веков.

Документ № 2:

«Роль Маргариты Готье была одним из лучших творений Дузе, в котором во всей полноте раскрылась сила ее искусства... „В *Даме с камелиями*,— писала Дузе,— есть золотая нить, которая соединяет фальшивый жемчуг этой драмы,— золотая нить страсти”,

Несмотря на мелодраматичность пьесы Дюма-сына, артистке удалось создать подлинно трагический образ Маргариты Готье.

...Маргарита — Дузе олицетворяла собой всепобеждающую силу любви, которая возвышает и облагораживает человека... Однако в своем исполнении Дузе несла и другое большое чувство — чувство сознания трагической судьбы ее современницы, неизбежности гибели прекрасных человеческих чувств в буржуазном обществе...

...Маргарита — Дузе с самого начала чувствует ложность своего положения и уродливость условий, которые создают и узаконивают подобный общественный уклад. Ее судьба типична для янгшины буржуазного общества, которое лишает ее права на честную и нормальную жизнь, калечит ее тело и душу. Маргарита — Дузе гибнет не потому, что семья Дювалей не захотела протянуть ей своевременно руку помощи, а потому, что живет в таких общественных условиях, которые вынуждают даяе духовно честных женщин бросаться в омут, из которого невозможно вырваться. Поэтому страдания Маргариты — Дузе воспринимались зрителем как протест против социальной несправедливости. Артистка воплощала образ цельного и благородного человека, таившего в себе чувство страстной непримиримости к общественной фальши...

„Дузе,— писал известный французский режиссер Андрэ Аптуан,— раскрывала силу этого произведения, одновременно гениального и посредственного; вместе с нею я проникал з тайну вечной власти этого образа над людскими толпами”. Эта тайна, несомненно, заключалась в гуманистическом и общественном звучании образа Маргариты Готье»²,

Если на примере образа, созданного великой итальянской актрисой, видно, что пьеса Дюма может послушаться основанием для выражения большой социальной и человеческой темы, то почему должен

¹ История западноевропейского театра, т. 3. Под ред. С. С. Мокульского. М., 1963, с. 339—340.

² Топуридзе Е. Элеонора Дузе. Очерк ншпи и творчества, М., 1980, с. 55—65.

быть наложен запрет для нового режиссерского раскрытия пьесы, таящей в себе, несмотря на всю свою ограниченность, «золотую нить» искусства?

Документ № 3:

«Поставив своей задачей показать цикл спектаклей, посвященных женщине, мы включили в наш репертуар пьесу А. Дюма-сына „Дама с камелиями“, как одну из лучших пьес французского театра XIX века, положившего начало реалистическому направлению во французском театре.

Главное действующее лицо пьесы — Маргарита Готье — деревенская девушка... В экспозиции пьесы о ней говорится, что она работала когда-то в мастерской белья...

Нашей заботой было показать в пьесе среду, все элементы той своеобразной узаконенной инквизиции, на которую буржуазное общество обрекает женщину.

Буржуа развращает девушку, обогащает ее для удовлетворения своего тщеславия, выдвигает ее на первое место, когда ему это нужно, а когда она оказывается лишней, безжалостно ее отвергает...

...Показывая пьесу „Дама с камелиями“ Дюма-сына, мы ставим вопрос об отношении к женщине в нашей стране и отношении к женщине в странах капиталистических. Зритель, пришедший на спектакль, будет еще с большей настойчивостью бороться за утверждение нового быта, за укрепление новой морали, той самой коммунистической морали, о которой много раз говорил Ленин»¹.

Из прочитанного со всей очевидностью явствует социальная направленность режиссерского замысла.

Приведем еще одно признание, характеризующее художественную сторону этого замысла.

Документ № 4:

«„Дама с камелиями“, впервые поставленная в 1852 году, наносит удар лжеморали французского общества 50-х годов. Мы переносим время действия. В 70-х годах, в период расцвета реакции после Парижской коммуны, особенно резко обозначились социальные противоречия.

Гибель женщины, трагическими мазками изображенная автором пьесы на фоне общественных отношений 50-х годов, но теряет своей выразительности и в конце 70-х годов. Так прочно стабилизировалась система буржуазной морали.

Нам кажется, что *status quo* со налицо и поныне, поскольку не сломана еще вся капиталистическая система, отвергающая право на равенство. Эксплуатация человека человеком — основа всех основ капиталистического мира.

Couleur local пьесы дан нами так, как любили его показывать на своих полотнах и Э. Мане, и Ренуар.

¹ Мейерхольд Вс. Дама с камелиями,— Известия, 1934, 18 марта.

В процессе работы над спектаклем мы знакомили актеров с описаниями французского общества, мастерски сделанными замечательными французскими романистами Бальзаком и Флобером,

Произведения французских классиков помогли нам усилить социальную значимость спектакля...

Все устремления театра были направлены на то, чтобы выявить возможно ярче социальные мотивы, которые самим Дюма раскрыты слишком робко. Мы вмонтировали в пьесу несколько мест из романа „Дама с камелиями“. Одно из наиболее значимых мест пьесы — монолог Маргариты Готье (мы называем этот монолог „исповедью куртизанки“) взят из романа.

Мы хотели показать в спектакле не средние слои буржуазного общества, а его верхушку...

Если нам удастся заставить зрителя следить со вниманием за всеми перипетиями женщины, угнетаемой „сильной частью человеческого рода“ (мужчинами), мы будем считать себя удовлетворенными, мы покажем, что полное раскрепощение женщины возможно лишь там, где достигнуто полное уничтожение эксплуатации человека человеком, т. е. в мире, который строит бесклассовое общество¹.

Премьера «Дамы с камелиями» в ТИМе (театре им. Мейерхольда) состоялась в марте 1934 года.

6 апреля в «Литературной газете» была напечатана статья драматурга Вс. Вишневского под названием «После спектакля».

Документ № 5:

«...Пьеса буржуазного моралиста оказалась во всех основных линиях нетронутой. Мейерхольд не ставит в программу обычную справку о своем соавторстве. Мораль и этика г. Дюма-сына аккуратно импортированы в СССР для восхищения некоторых малоискушенных юных товарищей — из аудитории на диспуте о спектакле, — готовых видеть в „любви“ и „человечности“ Маргерит и Армана Дюваля... прообразы любви и человечности бесклассового общества, созидаемого нами. Господин Дюма в роли предтечи и пророка большевистских чувств! — это даже трудно произнести...

...В спектакле, по неизвестным причинам, обещания Мейерхольда не выполнены...

...Сам не спектакль асоциален. Он красив, мастерски отчеканен, замкнут, наполнен ценными музейными вещами, пятнами красок, музыкой, пластическими движениями персонажей...

Но где все это происходит? Нам сообщают: в Париже 70-х годов. В Париже Тьера? В Париже, полном следов Коммуны? В Париже, где 107 тыс. жертв версальской расправы? В Париже, где камни еще не остыли после боев?..

...Воскресим тех, кто должен был быть на сцене Москвы (т. е. в спектакле „Дама с камелиями“.— Г. Б.): Делеклюза, чернокожих сынов Франции, ожидающих освобождения: „Коммуна!“, инвалидов,

¹ Накануне премьеры. (Беседа с В. Э. Мейерхольдом.) — Вечерняя Москва, 1934, 12 марта.

блуждающих, национальных гвардейцев, Дюваля (о, не Армана!), а главу 8 округа города Парижа, коммунара,— гарибальдийские рубашки, Гарибальди-старика, ревматика: „...возьмите, что у меня осталось — мое имя и мое сердце!“, польских эмигрантов, старика Гюго, идущего в реве толпы парижан, кричащих *bis* при похоронах аристократов, буржуа, дам..., Может быть, это народ Парижа кричит *bis* гробу избалованной куртизанки?..

...Веселятся батальоны фрачников и дам, и, может быть, там Маргерит Готье... русские и польские революционные юноши швыряют бомбу в карету гостя русского царя... Вот он, Париж 70-х годов! — Мейерхольд не хочет его видеть.

И в помине нет этого Парижа у Мейерхольда...

Реальная историческая действительность: зло проституции, послевоенный угар, мстительная вакханалия версальцев, проделки парижских и международных шаек, борьба против женского рабства... все исчезает от взоров режиссера-драматурга Мейерхольда.

От начала до конца заботливо проведен интим, уют, лиризм... Сами по себе, может быть, они хороши, но самих по себе их вообще нет! Интим, и уют, и любовь, и лиризм Маргерит Готье и Армана Дюваля — это только социальный *результат*. Каков он? Он страшен: это кровь 1830, 1848 и 1871 годов, кровь задавленных. Может быть, кровь матери, братьев и сестер той же Маргерит, ушедшей от своего класса и живущей с разбойничьей шайкой сановников, биржевиков... Неужели эти естественные, органические, основные положения могли быть забыты в театре, заявлявшем о своей революционной смелости, непримиримости?

К сожалению, так. И „Театральный Октябрь“ шествует с г. Дюма-сыном в паре, неспешно, чинно, музыкально и „человечно“...

Касанием руки режиссер снимает грязь, язвы, струпья с житейской действительности. Упивайтесь красотой и любовью, которая превышает всего — так?.. Раз в год, 18 марта, произносите несколько слов о Коммуне — а пока наслаждайтесь и плачьте над перипетиями любви двух существ с 100 000 франков годового дохода — так?»¹

В резкой критике Вс. Вишневского была своя логика, и понять автора «Последнего решительного» было можно. Понять,— но не согласиться. Вс. Вишневский в своей горячности не учел двух обстоятельств: во-первых, того, что пьеса Дюма все же написана в 50-е годы и никак не могла вместить в себя материалы событий Парижской коммуны, а во-вторых, была решена в жанре психологической драмы, не допускающей, как известно, форм обостренного гротеска...

Но, пообещав читателю знакомить его только с документами, продолжим их подбор. Приводим отрывки из статьи Ю. Юзовского о «Даме с камелиями», являющиеся в известной степени ответом Вс. Вишневскому,

¹ Вишневский Вс. После окончания спектакля,— Литературная газета, 1934, 6 апреля.

Документ Лг Г:

«Вишневский требует, чтобы в „Даме с камелиями“, были „чернокожие сыны Франции“, „ревматик Гарибальди“, „всемирная выставка“, „польские юноши, швыряющие бомбу в русского царя“, „старик Гюго“, „вакханалия версальцев"... И „юные товарищи на диспуте“ и не на диспуте не без резона возразят: „Смешно вводить в салон Маргерит ревматика Гарибальди. Чем он тут будет заниматься? Не прав Вишневский, выступающий против „Дамы с камелиями“. Прав Мейерхольд..."

Мейерхольд... уничтожает грубый шик, пытаясь подкупить зрителя эстетическими впечатлениями, которые он дает через Ренуара и Мане, чтобы таким боковым путем чисто художественного, живописного вмешательства устранить идеологию „роскоши“.

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

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

Однако зачем все это? Зачем все это великолепие режиссерского мастерства?..

...Может быть, Мейерхольд ответил бы на этот вопрос таким образом:

— Я все время работал гротеском, разоблачал, издевался... Сейчас я хочу, чтобы зритель у меня сострадал, сочувствовал, чтобы он *учился у меня не только ненавидеть, но и любить*. Я не хочу больше аскетической отрешенности моих героев, моих декораций, моих костюмов. Я хочу радости моему зрителю. Я хочу, чтобы мир красоты, который узурпировали господствующие классы, принадлежал сейчас моему зрителю.

...Удовлетворительный ли ответ? Нет, ответ порочный и по содержанию, и по форме...

Но почему же порочен спектакль?

Потому что вся эта красота, все эти изящные ткани, движения, цветы, музыка, платья, вазы, стаканы — все, что так или иначе эстетически может быть воспринято зрителем, служит для демонстрации лицемерного сюжета Дюма... „Красота“... пытается спровоцировать зрителя на „ослабление классовой бдительности“.

Для меня, зрителя, совершенно ясно, что Маргерит умирает толь-

ко для того, чтобы ее простил мещанин, на покой которого она, видите ли, покусилась... И вот крестьянку, которую капиталистический город превратил в проститутку, еще к тому же унижают, заставляя на коленях выражать свою верноподданность...

...Когда художник... свои гений и вдохновение тратит на восстановление отошедшей красоты, чтобы торжественно ее преподнести нам, мы не можем принять этот подарок. Это опять-таки реставраторство и замена нашего стиля старим, пусть и прекрасным. Подобную опасность мы заметили в „Даме с камелиями“, это и есть тот порок, о котором мы писали»¹.

Умный, тонко чувствующий критик, заметив много интересного и свежего в постановке Мейерхольда (мы выделили курсивом эти строки), приходит к отрицательному выводу на том основании, что не увидел возможности через ограниченный сюжет пьесы Дюма выразить большую человеческую, а значит, и социальную тему.

Почему Юзовский пришел к выводу, что Мейерхольд создал в «Даме с камелиями» красоту, притупляющую бдительность,— на этот вопрос мы попытаемся ответить позже. Сейчас же послушаем еще одного ниспровергателя этой постановки.

Если распределить критиков по флангам, то удар Вишневого был сделан „слева“, критика Юзовского пыталась исходить из объективных позиций „центра“, а Дм. Тальников уничтожал спектакль „справа“, с позиций „актерского“ театра, торжествующего „поражение режиссуры Мейерхольда“ как победу своих принципов.

Документ № 7:

«...Если бы действительной задачей спектакля было вскрыть социально-трагический характер личного конфликта героев в его общественном содержании... надо было насытить спектакль социальным динамизмом, поднять его до той силы иронически-гротесковых красок, остроты трагического звучания, на какую такой мастер Мейерхольд...

..., „Голубая“ лирика вне ее современных, социально-обостренных качеств, лирика интимной расслабленности, столь чуждая буркопланетному темпераменту режиссера социального театра,— вот основной ключ, в котором идет пьеса...

...В таком именно плане решена режиссером и ведущая роль пьесы — Маргариты Готье — в плане отказа от сценической экспрессивности, от выражения драматически-активных страстей и переключения всего содержания образа во внутреннюю психологическую систему исканий правды „переживаний“.

В последнем акте режиссер сознательно лишает зрителя таких сильно действующих театральных моментов, которыми всегда поль-

¹ Юзовский 10. О спектакле Вс. Мейерхольда «Дама с камелиями». — Литературный критик, 1934, № 6. (Цит. по кн.: Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр. М., 1964, с. 37—47.)

зовалиеь мировые актрисы в этой роли, преодолевая силой художественной правды их мелодраматическое качество,— встреча умирающей Маргариты с Армаьем и смерть ее. Режиссер эту встречу предусмотрительно уводит за кулисы, заменив ее очень эффектной мизансценой, когда Маргарита в белом пушистом одеянии, распростерши руки, как белые крылья белой птицы в последнем полете, бежит за занавес и Арман оттуда ее выносит на руках. Так же решается и сцена самой смерти Маргариты, которую она проводит в кресле, спиной к зрителю...

...Ныне Мейерхольд в своем „обнаженном“ от режиссерских „обманов“ и миражей спектакле — в спектакле, где роль режиссера снижена и выделена роль актера,— дал нам блестящий урок театроведения. И я думаю, что социально-художественную неудачу этого „критического“ в жизни мейерхольдовского театра спектакля надо воспринимать покуда не столько в плане „измены“ Мейерхольда „мейерхольдизму“... сколько в плане ином, общем... как выражение того тупика „режиссерского“ театра, из которого так неудачно, па сей раз,.., пытается найти выход лучший современный деятель этого театра. Да, зрителю скучно и мертво в театре рассеявшихся миражей, где нет актера,— и на актерской пьесе итог этот разительнее всего»¹.

Критик, решив, что постановка «Дамы с камелиями» лишена режиссуры, полагал, что режиссерский театр вообще потерпел фиаско. Недаром статья Д. Тальникова о постановке Мейерхольда называлась «Спектакль рассеявшихся мпражей».

Так что же, постановка Мейерхольдом «Дамы с камелиями» была порочной или содержала в себе и плодотворные начала?

Мы видели, что пьеса Дюма-сына, при всей своей ограниченности, давала возможность для такого решения центрального образа, которое таило в себе трагическую и потому социально заостренную тему. После этого нам трудно было согласиться, что обращение режиссера к драме Дюма уже само по себе порочно и свидетельствует о «классовой измене» и о примирении с миром буржуазной морали и пошлости. Мы не могли согласиться и с тем, что самая стилистика спектакля Мейерхольда, лишенного гротескных, плакатных форм, лишает эту постановку эмоциональной силы, расслабляет ее драматическое напряжение и идейный подтекст.

Мы согласились с критиком Ю. Юзовским, когда он угадал в замысле режиссера желание говорить о «красоте» и «вечных моральных ценностях», по нам показались неубедительными его выводы, согласно которым постановка была объявлена порочной, а ее идея сведена к прославлению буржуазной морали.

Мы поняли, что режиссер при постановке «Дамы с камелиями»

¹ Тальников Д. Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в театре им. Мейерхольда.— Театр и драматургия, 1934, № 5, с. 27—31.

искал новые выразительные средства и уходил от своих старых форм: ведь для постановщика «Мистерии-буфф» и «Даешь Европу!» нагнать на сцену карнавальные чучела и сатирические маски было бы делом самым простым. Решая новые задачи этического и эстетического плана, режиссер искал новые выразительные средства и видел их в построении гаммы тончайших психологических переживаний.

Чуткий критик Ю. Юзовский обрисовал некоторые сцены спектакля с таким эмоциональным восприятием, которое не расходится с нашими воспоминаниями и позволяет нам продолжать рассказ, начатый Юзовским и получивший у него несколько неожиданную, после всего им сказанного выше, отрицательную идейную оценку.

Критик, говоря о сцене в Буживале, о цветах, о деревенской музыке, о завтраке с молоком и булочками, явно ею любовался, и сцена действовала на критика, конечно, не из-за цветов, музыки и молока с булочками, а потому, что она была насыщена тонкими, чрезвычайно мягко раскрытыми чувствами Маргерит и Армана, которые в этом эпизоде как бы прикасались к целительной силе природы, уходили от пошлой сутолоки света и полусвета и начинали жить в тех ритмах молодого счастья, в которое сами боялись верить. Отсюда рождалась трепетность, напряженность красок, их тонкая нюансировка при внутренней интенсивности и драматизме. Отсюда и проистекала «буколика» сцены, лишенная всякой сентиментальности, но позволяющая воспринимать в своей поэтической правде и эти цветы, и деревенскую музыку, и молоко с булочками...

Сцена в игорном доме, которую отметил Ю. Юзовский, но почему-то не захотел ее дописать, еще более содержательна и драматична. Вспомним слова критика: «С умыслом сооружена Мейерхольдом лестница, она выгнута в центре и образует площадку, пока еще пустую, но невольно приковывающую взоры, вселяя в зрителя тревогу, ожидание, чувство опасности. „Здесь должна произойти трагедия"».

Так что же, предчувствие трагического обмануло критика? Конечно же, нет. Критик просто решил не рассказывать о том эпизоде, который потрясал весь зрительный зал, потому что в этом случае вывод о порочности спектакля и его буржуазной морали никак бы не последовал.

Под изогнутой лестницей стоял большой картежный стол, за которым шла жестокая дуэль — сражались на зеленом сукне Барон (содержавший до сих пор «даму с камелиями») и Дюваль. Ставки росли, драматизм сцены накалялся, все глаза были прикованы к картам. По ходу игры толпа заполняла залу, на верхней ступени среди прочих появилась и Маргерит; она и все наблюдавшие за поединком понимали, что игра идет на нее. Арман не хочет скрывать оскорбительного смысла этой игры — он играет на эту женщину потому, что перестал ей верить: ведь она сама цинично ему написала, что она была и осталась продажной.

В лицо Маргерит брошены эти жестокие слова — и вот женщина качнулась всем телом, упала спиной на перила, и стремительно соскальзывает вниз, и падает на тот самый стол, где только что шла

игра. Она падает на зеленое сукно, как стайка и символ купли-продажи женщины в обществе, где деньги — всё. Это читается со всей отчетливостью, с трагической силой, не оставляя никаких сомнений в позициях режиссера, который, конечно, стоял не за лицемерную буржуазную мораль автора, а сумел в его пьесе осуществить обещанное в декларации — обличить мир, в котором судьба женщины целиком в руках собственника-мужчины.

Сцена в игорном доме была кульминацией всего действия, которое, тая в себе трагическую подоснову, раскрывалось в этой блистательной мизансцене в своем подлинном социальном масштабе. Но мизансцена Мейерхольда производила впечатление не сама по себе, а потому, что завершала эпизод в игорном доме, сыгранный всеми его участниками — от Маргерит и Армана до исполнителей бессловесных ролей игроков — с большой внутренней экспрессией и ритмической точностью.

Спектакль «Дама с камелиями» был для Москвы 1934 года крупным театральным событием. Пусть вокруг него шли горячие споры, но широкая публика и молодежь, полюбив эту постановку Мейерхольда, вовсе не оказалась обманутой и соблазненной буржуазными добродетелями пьесы Дюма. В спектакле пленял его лиризм, целомудренная чистота любовной темы, его трагизм, показанный в формах сдержанных и точных.

По горькой иронии судьбы этот трагический спектакль театра Мейерхольда был тем спектаклем, который был сыгран в последний вечер жизни театра...

* * *

Итак, документы прочитаны. Теперь хочется, как некогда в юные годы, предаться размышлениям и сделать кое-какие выводы.

Прошли долгие тридцать с лишним лет, дым полемических баталий давно рассеялся, но продолжает сиять светлый и чистый образ последней постановки Вс. Э. Мейерхольда. Что это, лирическое воспоминание юности, и только? Не думаю.

«Дама с камелиями» Мейерхольда мне представляется художественным творением бесспорного общественного значения. И социальная сила этого спектакля таится в его внутреннем драматизме, в трагической невозможности гармонии и счастья в мире расчета, эгоизма, куцей мешанской морали и циничной обесцененности всех нравственных начал жизни. Конечно, выбор режиссером пьесы был не бесспорен, но в противоборстве драматургического материала и режиссерского замысла победителем вышел режиссер. Главное было в том, что «Дама с камелиями» 1934 года стала одним из первых опытов поэтического театра, в котором смыкались сферы морального и социального и происходило утверждение поэзии любви как важнейшего фактора строительства души нового человека.

В чистом воздухе социалистического общества любовь, самоотверженное и целостное чувство, сама по себе содержала идеал и могла ввести человека в сферу прекрасного. И пусть это счастье в пьесе трагически не осуществлялось, все равно — прекрасное не знает гибели, не боится смерти, ибо оно есть высшее выражение жизнелюбия. «Жизнь! Жизнь идет!» — такими словами завершается этот спектакль.

Да, в последней своей работе великий мастер театра совершил открытие. Разве мы можем сказать, какие плоды дала бы новая сильная ветвь...

В моей памяти эта ветвь цветет и благоухает, что я и хотел документально засвидетельствовать.

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЙ

«СИЛЬНА, КАК СМЕРТЬ»

Джованни Верга

«Волчица». 1891

ГРУППА ФРАЙКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ

РИМ - МОСКВА. 1966

Анна Маньяни выступила в Москве в трагической роли. Но СЮЮ славу на наших экранах замечательная итальянская актриса приобрела, сыграв неугомонную, горластую супругу в картине «Мечты па дорогах» и сумасшедше любящую мать в картине «Самая красивая», т. е. роли явно комедийные. Но, может быть, люди, смеявшиеся на фильмах, захотят вспомнить, что в этих образах было не только смешное. Нелепо, глупо, истерично, суматошно, но обе героини Маньяни бились за счастье, бились зубами и ногтями, теряя разум, но бились. И неожиданно комическое получало трагедийный ответ. Высшее достоинство комедийных ролей было в их глубокой человечности и драматизме.

А ныне эта тайна таланта актрисы раскрылась. Анна Маньяни выступила в одной из самых «черных» ролей мирового репертуара — в образе Волчицы в одноименной пьесе итальянского драматурга Джованни Верга.

Трагическое у Маньяни имеет совсем особую природу. Разреженным воздухом горных вершин поэзии дышит Алиса Коонен. Нервным касанием пальцев перебирает до дрожи натянутые душевные струны Мария Казарес. Из недр времен в рыданиях и воплях несет защиту человечности Аспасия Папатанассиу. Рядом с этими лучшими трагическими актрисами современности Маньяни прозаичней, грубей, проще. Ее трагизм неотделим от житейского горя, от страшной нужды. Это трагедия исковерканных язасней, надломленных сил,

исступленной, но непреклонной борьбы. Это трагедия тех, кто рожден летать и готов погибнуть, лишь бы не ползать. И в этом — пафос, сила и народность дарования актрисы.

Какие у меня основания именно так характеризовать трагедий* ный дар Анны Маньяни? Пока что только одно. Ее Волчица — Пина.

Пина — крестьянка. Она неотделима от своей среды, от забот и труда деревенской жизни. Верга написал свою героиню если не с натуры, то во всяком случае имея в виду тип простонародной женщины. Конечно, ее судьба необычайна. Но такие женщины, не уживающиеся с деревенской каждодневностью, не редкость в обстановке патриархального быта: они выступают как бунт, как протест в мире замкнутого и приглушенного существования.

Джованни Верга — один из самых ярких представителей того искусства, которое носит итальянское название «веризм» — от *il vero* (правда). Искусство это своей основой имело быт, и по преимуществу сельский быт, Италии конца прошлого века; оно в своих эстетических истоках уходило к «деревенским диалогам», еще с XVI века, со времен Анджело Беолько, питавшимся простонародной тематикой и строившим свою речевую стилистику на основе местного диалекта.

Эта старинная традиция, поддержанная Гольдони в XVIII веке и продолженная авторами диалектальной драмы в XIX веке, получила новое развитие в десятилетия, когда европейская литература и театр вошли в фарватер натурализма. Возвышенному романтическому герою, подчинявшему свои страсти благородному порыву, был противопоставлен герой из плоти, для которого страстная любовь не источник вдохновения, а сила, ведущая к разрушению. Судьба Пины — яркое тому доказательство.

Роль эта — огромной трудности. Достаточно малейшего нарушения строгости рисунка, и все обернется нестерпимой пошлостью. Стареющая женщина, склоняющая жениха своей дочери к любовной связи. Какую трагическую правду можно извлечь из этой сомнительной ситуации? Однако пьеса Верги не удержалась бы в репертуаре итальянского театра 75 лет, если бы в ней не было ничего, кроме натуралистических мотивов. И пьеса эта не была бы в репертуаре Анны Маньяни, актрисы, которая, покидая кино, решительно заязила: «Когда фильм становится серией порнографических этюдов, тогда уходит... радость».

В спектакле существует великолепная сцена. Пина, после насмешек и улюлюканья мужчин, после косых, сердитых взглядов баб, после грубого отказа Нанни, жениха ее дочери, танцевать с ней, сжалась, сторбилась, ее голос перешел в глухое бормотание, черные волосы густыми прядями сникли и закрыли лицо. Она без сил опустилась и зарылась в стог сена, виден был только крутой, темный изгиб ее спины... Так недвижимо она лежит долгое время и порывисто дышит. Крестьяне уходят. Только Нанни остался сторожить поле и укладывается спать в большую плетеную корзину.

Но вот Пина поднялась, вытянулась во весь рост — оказывается у нее молодая, стройная фигура. Легким движением руки она,

словно черный полог, отодвинула волосы, и открылось лицо — строгое, худое и глаза — огромные, пылающие, черные глаза византийской иконы. Будто, надышавшись запахами свежескошенных трав, она прикоснулась к целительным силам земли. Нанни поднялся. Теперь перед ним стояла уже не нищенка, вымогающая ласки, а женщина, охваченная каким-то непонятным вдохновением, какой-то непобедимой силой жизни. Она легко и свободно положила на плечи Нанни руки. Освальдо Руджиери, исполнитель роли доброго грубоватого крестьянского парня Нанни, нашел множество граней психологического перехода к состоянию мягкой покорности и слияния с тем восторгом, который пылал в сердце женщины, прозванной Волчицей.

Но только ли хищное начало живет в душе сумрачной героини Анны Маньяни? Вспоминается вторая, сильнейшая сцена в спектакле. Пина решает, отдать ли ей свою дочь за Нанни или отказать ему. Она сидит на земле, высоко подняв голову, глядит прямо перед собой и думает. Актриса выдерживает огромную паузу, паузу в две-три минуты. И мы не можем оторвать взора от этого лица. И думаем вместе с ней: кто эта женщина, почему так скорбно и величественно ее лицо, почему так пылают ее глаза? И неоязданно узнаем в ней что-то сходное с трагическими чертами героев Врубеля. Люди, не нашедшие нити жизни, сломленные, израненные, но сатанински гордые и жадные до счастья. Люди, презревшие мораль, покой и благополучие, изгои и мятежники. Разве не входит в их семью «Волчица» — Анна Маньяни?

Эта сицилийская крестьянка, если к образу подойти с житейских позиций, достойна самого сурового осуждения. Но можно и по-иному подойти к роли — поняв, что жажда любви становится для Пины жадой жизни. Где-то на поэтических верхах трагедии житейская мораль может смолкнуть, и явится другая правда: правда легенды о темной, нищей крестьянке, которая каким-то инстинктом тянулась к большой и яркой жизни. И находила ее в любви — это все, чем она была богата, но богата, как никто другой.

Мне кажется, что постановщик спектакля Франко Дзеффирелли именно так понял пеистовый характер героини натуралистической драмы, поручив эту роль Анне Маньяни. Но режиссер проявил удивительную объективность: увидев силу и талантливость в натуре Волчицы, он противопоставил ей не грубость деревни, а жизнь добрую, ладную, трудовую, хоть и нищую и слишком уж простодушную. •

Превосходна сцена крестьян, вернувшихся с работы: всяк молодец на свой образец, у каждого своя повадка, своя поступь, свой говорок — это еще не говоря о замечательных портретных гримах и поразительно достоверной костюмировке. Но эта разнохарактерная толпа одновременно и единый организм. В поведении крестьян типовое превалирует над индивидуализированным, они как дети: один стукнул другого — движение пошло по цепной реакции — и готова драка, то ли шутивая, то ли всерьез; один поддел другого и — словцо за словцо — тут же запыхал общий галдеж.

Режиссер, прославленный своими оперными постановками в Ла

Скала, поразительно владеет формами индивидуализированной пластики и точнейшим голосоведением, н у него мужики и бабы не фигуранты из массовки, а персонажи, действующие в сложнейших пантомимах и прозаических хорах; каждый поворот тела и каждый выкрик учтены с такой строгостью, что разрозненные поступки на наших глазах складываются в целостные картины деревенского быта и порождают прекрасно гармонизованное сценическое действие.

Великолепна сцена крестного хода с истовым (и истошным) пением церковных псалмов. Над толпой колышется хоругвь — это штандарт мира и благолепия. Получившему сегодня отпущение грехов Нанни будет поручено внести знамя Христа в храм: это знак его победы над злыми колдовскими силами Пины. Благолепием преисполнены люди, благолепие в гирляндах бумажных цветов, украшающих дом и двор счастливой четы. Нанни — Руджиери великолепен в своем счастье обретения душевного покоя и, кажется, впервые познанного супружеского счастья. Он нежно обнимает добрую Мару, которую Липамария Гуариери играет с волнующей простотой и пленительной горячностью.

Если режиссер не скрывает своей иронии, глядя на наивную патриархальность деревенских обитателей, то Мара не входит в эту среду: она — робкая и простая душа, но при всей своей слабости таит в себе гордое чувство человеческого достоинства. Это достоинство из тайного становится явным, когда счастье материнства заполняет ее душу неожиданной силой и позволяет восстать против Пины — матери, всю жизнь попиравшей великое чувство материнства. Любуясь этой неожиданно обретенной свободой духа у своей жены, Нанни склоняется перед ней па колени и гордится победой, победой над самим собой.

Но надеяться на благополучие все же преждевременно: бой еще не завершен и не выигран...

Как на пепелище своего счастья, приходит сюда Пина. Кажется, что не сама она, а ее черная тень явилась в миг суиружеского счастья па этот двор, наивно расцвеченный бумажными розанами. Волосы Маньяни снова закрыли лицо, они — как саван. Страсть иссушила в ней все. Она пришла вернуть любовь или умереть. Это последний раз в жизни она идет в бой; уже нет сил, уже нет веры — над всем воцарилась роковая старость. Так субъективно воспринимает Пина — Маньяни свое поражение. Но суть дела в другом. Счастья не было и раньше, в молодости, потому что ходила она в заколдованном кругу своей одинокой жизни, не сцепленной ни с какой другой жизнью.

В спектакле Дзеффирелли сильнейший финал. Пина — Маньяни через отчаяние, через трагическую боль доносит все же до сердца любимого свою неистребимую, нетленную любовь. И Нанни трепещет перед ней, понимая, что гибель его неотвратима.

Молодой актер Освальдо Руджиери раскрывает душевные муки своего героя с давно не виданной на драматической сцене силой и глубиной... В его руках топор: это она требует, чтобы он ее убил, — так он преступлением навеки скрепит их жизнь. И в бешенстве он

убивает ее, но убивает и себя, убивает и любовь, ту самую любовь, про которую в старину говорили: сильна, как смерть...

Трагедия сыграна. Кровь героини пролита, но эффект очищения не произошел — на душе шемящее, надсадное чувство. Как будто пережиты и страх, и сострадание, а очистительный катарсис, рождаемый гибелью героя, на этот раз не совершился. И причина — в самой природе натурализма, стиля, который вместе с идеализацией изгнал из искусства и самый идеал.

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЙ

ЧЕЛОВЕК, ОБРЕЧЕННЫЙ БЫТЬ КОРОЛЕМ

Август Стрипдберг
«Эрих XIV». 1900

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХАТа (МХАТ 2-й)
МОСКВА - РОСТОВ-НА-ДОНУ. 1926

...На театральных подмостках Европы воцарился Генрик Ибсен, и драма вновь, как в лучшие свои эпохи, смогла выразить во всей полноте главное содержание времени.

Известно, что в литературе XIX века центральное место занимал аналитический роман, что же касается драматургии, то после значительных достижений романтического периода в этой области наступил явный спад. Поэтому, отыскивая наиболее яркие примеры реализма западноевропейской драмы, мы смогли назвать лишь «Дельца» или «Даму с камелиями», пьесы, конечно не идущие в сравнение с такими шедеврами русской реалистической драматургии, как «Гроза» или «Месяц в деревне».

Но вот со сцены раздался сильный голос великого норвежца — и соотношение драматургии уравнилось, что и позволило Фридриху Энгельсу сказать: «...за последние 20 лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»¹.

Естественно, что наш читатель, следящий за ходом театральной истории от Софокла до Брехта, ждет премьеры одной из пьес Ибсена. Ведь если нельзя представить театр Возрождения без Шекспира, то так же нельзя представить театр новейшего времени без Ибсена.

Генрик Ибсен был одним из титанов конца века.

Выросший на родной норвежской почве, всеми корнями связанный с историей, общественной жизнью и искусством своей страны,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 112.

Ибсен вышел за пределы Скандинавии и стал знаменосцем нового искусства: во всех странах Западной Европы развитие театра шло под влиянием идей и стилистики Ибсена.

Может быть, самое углубленное раскрытие норвежской драматургии дал русский театр, вступавший в свой чеховский и горьковский период. «Бранд» с В. И. Качаловым, «Нора» с В. Ф. Комиссаржевской, «Доктор Штокман» с К. С. Станиславским — все это постановки эпохального значения. И было бы прекрасно включить один из этих воистину ибсеновских спектаклей в репертуар нашего исторического фестиваля. Но, согласно «правилам игры», установленным для этой книги, ее автор говорит лишь о спектаклях нашей эпохи.

Однако ведь были ибсеновские спектакли и в наши дни. Почему же в таком случае не написать: «Поднялся занавес» — и не приступить к описанию одного из них?

Занавес над постановками пьес Ибсена, действительно, поднимался, и не раз, но мы так и не увидели того спектакля, который мог бы воодушевить на рассказ о театре величайшего драматурга Запада новейшего времени. Правда, оставалась надежда увидеть «большого Ибсена» на его родной сцене, и такой случай счастливо представился. В Москву прибыл Национальный театр из Осло и показал «Нору». Но, увы, нас вновь постигло разочарование.

В спектакле все было достоверно и корректно, участники спектакля вели между собой диалоги с полной естественностью и подobaющим драматизмом. Нора — актриса Монна Тадберг, утонченная женщина с порывистыми движениями, — была умна, искренна и проста. Правда чувств в спектакле как будто была налицо, и все же он оставлял впечатление чего-то давно виденного и давно пережитого. Но ведь Ибсен — это драматург-философ, идеи которого живут и поныне в мире, его Нора — первая воительница нашего века, подnявшая восстание за права женщин...

Режиссер спектакля Тормод Скагестаd, порицая вульгарную модернизацию драм Ибсена, предупредил своих зрителей, что пьеса «Нора» «больше, чем какая-нибудь другая, связана с обществом и атмосферой времени, которое ее породило». Все это так, но что будет с Ибсеном, если он сам останется «в своем времени», что будет с Норой, если у нее исчезнет «талант жить», если ее душа не будет воспалять наши души? Будет, наверно, то самое, что мы увидели на сцене норвежского театра: семейное происшествие, связанное «с обществом и атмосферой тех времен», т. о. пьеса, в которой ее второе название — «Кукольный дом» — окажется понятым дословно.

Нет, не о таком спектакле мы мечтали, думая ввести в галерею имен от Софокла до Брехта имя скандинавского гения!

«Скандинавский гений...» Но ведь великим художником северной Европы был и другой скандинав — швед *Август Стриндберг*, в творчестве которого явственно слышны отзвуки ибсеновской проблематики. Значит, скандинавский театр может быть представлен и драматургией Стриндберга, трагически импульсивной, заостренно интеллектуальной и активно будоражащей... Но если так, если

дозволительна «замена» Ибсена Стриндбергом, то выход найден: в арсенале советского театра есть замечательный спектакль — «Эрш; XIV» в постановке Евгения Вахтангова с Михаилом Чеховым в главной роли,

* * *

Итак, «Эрик XIV» Стриндберга. Гастроли МХАТа 2-го в Ростове-на-Дону, 1926 год. Автор книги — ученик старшего класса — устроился на галерке и переживает то потрясение, которое сделает его «человеком театра» уже на всю жизнь.

«Любите ли вы театр так, как я его люблю?» — это как клятва верности, которую мы — театралы — даем своему искусству. Но для того чтобы вспыхнула эта «любовь на всю жизнь», нужно сильное, неотразимое театральное впечатление, нуяшб опьяняющее воздействие «магии» театра...

Конечно, я любил театр и до этого знаменательного вечера, но это было совсем не то чувство, какое охватило меня на «Эрике XIV».

Я сидел потрясенный и обомлевший, и все во мне ликовало. Да, я ощутил «святая святых» театра — его чудодейственную способность выразить всё: надежды человека, его отчаяние, его порыв, его судьбу — выразить всю его жизнь. Конечно, ощущение это было неосознанным, но, повторяю, мощная магия театра меня опалила, и уже на всю жизнь.

...Прошло сорок лет. Удержать полноту впечатлений, полученных неискушенной юношеской душой, конечно, невозможно. Но самое главное, важное в памяти осталось.

Через марево времени видятся затемненные просторы мрачного средневекового замка и устрашающие, выхваченные сценическими лучами силуэты — то ли людей, то ли привидений... Фигуры двигаются будто не по своей воле, а как заведенные гигантские куклы. Слышны их голоса — зычные, отчетливые, протяжные, то ли с человеческими интонациями, то ли с обертонами каких-то неведомых органных труб. Из кого состоял этот хоровод теней, их имена, характеры, фамилии актеров — ничего этого память не сохранила. Это осталось только как жуткий фон сцены, которая выхвачена, словно молнией, из мглы спектакля и живет в моей памяти с поразительной ясностью. Так бывает ночью в грозу: белый сумасшедший всполох — и на мнг все становится неправдоподобно четким, ярким, а затем погружается в крошечную тьму. И ты не знаешь, было ли увиденное реальностью или какой-то галлюцинацией...

Я говорю о сцене Эрика с игрушками. У короля похитили его двух детей. В ослепительном свете видится застывшее лицо Михаила Чехова, бледное, удлинненное, с огромным лбом и трагическим изломом бровей. Его глаза, широко открытые, сухие, устремленные в зал и ничего не видящие. И руки, поразительные руки, живущие своей собственной жизнью, непрерывно, лихорадочно перебирающие игрушки: все застыло и окаменело в душе потрясенного Эрика, только движутся пальцы, ощупывая игрушки.

Немая сцена длится очень долго. А затем раздается голос Эрика — и мгновенно заполняет сесь театр, мгновенно рождает в душах зрителей необъяснимое волнение. Голос Михаила Чехова в «Эрике» — низкий, хриплый, перехваченный рыданиями, насыщенный угрозой, голос, в котором и ярость, и мольба, и вопль, и мука. И притом голос этот поразительно естественный, ласковый, теплый...

Он продолжает звучать в моей памяти и сейчас, этот голос. И сейчас я вижу это лицо — как трагическая маска, эти руки, перебирающие грудю игрушек. А вокруг люди-чудовища, их сомнамбулические движения и ррчь как эхо... Вот все, что смогла удержать моя память.

Но, может быть, мои впечатления — лишь плод юношеской восторженности? И увиденное мною — не такое уж чудо из чудес?

«...Труднейшую и тяжелую роль короля Эрика, помесь северного Федора Иоанновича с Иоанном Грозным... Чехов провел разнообразно и блистательно. Нужно было бы по порядку перечислить все явления, чтобы указать удачные. И светлые полудетские проблески чувства, и скудность мыслей, и всегда караулящее безумие, и бессильные всплески ярости, страх, смятение, величие и жалкая истеричность — все передавалось с потрясающей силой и разнообразием. И этот страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает, пленяя, этот хриплый и нежный голос, движения, позы, умение носить костюм, неповторимые интонации и оттенки делали этот спектакль огромным событием, настоящим праздником искусства».

Эти слова были написаны сейчас же после премьеры, в 1921 году, и принадлежат они тонкому поэту Михаилу Кузмину. (Его статья «Созвездия и звезды» была напечатана в газете «Жизнь искусства».)

Вот монолог Эрика, который произносил в сцене с игрушками Михаил Чехов:

«Э р и к (*берет куклу*). ...Это кукла Сигрид, ее зовут „Бледнолицей"... Я ведь знаю имена их кукол. Знаешь ли, всегда больше всего на свете меня пугала мысль, что мои близкие меня покинут! Но действительность оказалась совсем не так ужасна... Я так спокоен, как никогда раньше... О, если бы я мог это сказать в счастливую пору жизни! Зачем только сегодня канун троицына дня! Это прожуждает столько воспоминаний... особенно о детях. Дети ведь лучшее, что дает нам отвратительная жизнь. В прошлом году мы как раз в это время катались по Меларскому озеру. На Сигрид и Густаве были новые, светлые летние платъица, их мать сплела венки из незабудок. Дети были веселы и казались настоящими ангелами. Им вздумалось ходить по песку голыми ножками и бросать в воду камешки... Сигрид бросила камешек своей маленькой ручкой и попала Густаву прямо в щечку. (*Рыдает.*) Ты бы посмотрел на ее горе — как она его ласкала, просила у него прощения, даже поцеловала у него ножку, чтобы заставить его рассмеяться...— Смерть и ад! (*Вскакивает.*) Где мои дети? Кто осмелился украсть у медведя дете-

ныгдей? Старый кабан! Ну, медведь растерзает детенышей кабана! Это вполне логично! (*Выхватывает меч.*) Горе им! Горе!»¹.

Значит, сцена, которая меня так потрясла, была человеческим горем отца, горем столь сильным, что оно заслонило собой все «королевские» чувства и тревоги Эрика. Его династические заботы оказались неизмеримо малыми по сравнению с человеческой трагедией. Значит, король у Михаила Чехова обрел свое величие не скипетром и державой (Эрик отбрасывал эти атрибуты власти, выходя на сцену), а своей глубокой человечностью.

Позже я узнал, что М. Чехов играл Эрика сейчас же после Гамлета, поэтому можно утверждать, что мерило нравственного величия личности: «Он человеком был» — продолжало действовать и в роли короля Эрика XIV.

Он человеком был! Чехов заканчивал свой монолог задыхаясь, в каком-то пароксизме душевных мук, вскакивал и резким движением отшвыривал далеко за кулисы детские игрушки... «Безумное горе». Эти банальные слова становились самым точным выражением душевного состояния короля Эрика.

Безумное горе — широко раскрытые, готовые вырваться из орбит глаза, полуживотные глухие вопли, спазматическое порывистое дыхание...

Л не безумием ли было, действительно, состояние, в котором находился король Эрик у Чехова?

Тотчас же после премьеры спектакля на эту тему разгорелся спор. Передо мной — пожелтевшие листы театральной газеты «Жизнь искусства» за 1921 год. Пишет критик В. Гаппанорт. В заглавии статьи устрашающая латынь врачебного диагноза — «Dege-

¹ Стриндберг Август. Поли. собр. соч. М., 1919, т. 9, с. 309, 310.

Позволю себе напомнить читателю сюжет драмы Л. Стриндберга.

Молодой король Эрик XIV, унаследовав трон у своего отца, шведского короля Густава I Ваза, окружен враждебной партией феодалов, во главе которой стоит вдовствующая королева-мачеха. Король Эрик любит крестьянскую девушку Катрин (дочь старого солдата Мопса). У них родилось двое детей. Чувствуя себя во враждебном окружении, король приближает к себе энергичного и проницательного простолюдина Персона и назначает его главным прокуратором страны. Начинается ожесточенная борьба с феодалами, со сводным братом Иоанном, претендующим на престол. Эрик, отличающийся неуравновешенным характером, в этой борьбе проявляет себя то решительным, то малодушным. Король в смятении также из-за своих отношений к Катрин: любя ее, он не решает на ней жениться, полагая, что обязан совершить династический брак. Дело осложняется еще и тем, что у короля есть соперник — молодой прапорщик Макс, с юношеских лет влюбленный в Катрин. Прокуратор, не добившись от Макса согласия забыть девушку, велит тайно убить его.

Феодалы готовят заговор. Зная чувства короля к Катрин и к своим детям, королева-мачеха, запугивая молодую женщину, предлагает ей укрыться вместе с детьми от сумасшедшего короля в своем замке. Теперь у заговорщиков в руках цепные заложники — Катрин и дети; это дает им возможность освободить плененного прокуратором герцога Иоанна и его сторонников.

Эрик, свергнутый с трона и лишенный семьи, впадает в окончательное душевное расстройство, его заключают в тюрьму (в варианте театра — его отравляют).

neratio Psychlca» (что означает: «Психический дегенерат»). Цитирую из этого мрачного «документа»:

«...Но один трюк М. А. Чехова (ибо его игра вообще ряд утонченных трюков) открыл мне глаза.

Вы помните тот повелительный вертикальный подъем руки с вытянутым указательным пальцем, который Чехов употребляет каждый раз в момент жестоких приказов? Вы помните, что, переходя к другим мыслям, он все же задерживает этот жест, точно забывая распорядиться своей рукой соответственно новому психическому состоянию?

Это типичный симптом душевной болезни, носящий в психиатрии название *Catonia*.

Два >аза в течение пьесы Иеран насильно опускает застывшую в подъеме руку Эрика...

Что ни жест — то симптом, что ни интонация — то симптом.

И ясно представился мне рецепт, по которому приготовлена роль:

Degeneratio Psychica — 6,0
Neurasthenia — 3,0
Hebephrenia (детскость) — 30,0
Abulia (безволие) — 60,0
Catonia — 1,0».

Анекдотизм подобного рода «клинического заключения» виден не только в самой выдумке с «рецептом», но и в том, как вся эта медицинская терминология аргументировалась. По Раппапорту, симптом *Hebephrenia* (детскость) доказывается «широко раскрытыми глазами и усаживанием на колени к партнерше», а *Abulia* (безволие) — «повторением по нескольку раз имени партнера с суетливым разведением обеих рук».

И голос мрачного «диагноста» был не одиноким. В прессе этих лет столь потрясшая меня игра М. Чехова с холодным бесстрашием не раз объявлялась «неврастенией, доходящей в своем напряжении до полуприпадочного клинического состояния»¹.

Но в том же номере «Жизни искусства», где пугал своей латынью Раппапорт, была напечатана другая статья, с иной точки зрения освещающая премьеру «Эрика XIV».

«Всматриваясь в грим Эрика,— писал известный по тем временам критик Юрий Анненков,— я не обнаружил в нем явно выраженных признаков сумасшествия. В исполнении Чехова Эрик представляется мне скорее человеком слишком обостренной нервной системы, нежели душевнобольным. В данном случае *сумасшествием является, пожалуй, трон, а не занявший его молодой король* (курсив мой.— Г. Б.). Мания преследования, чрезмерная подозрительность — только следствие той атмосферы постоянной лжи, неискренности, лести и зависти, которыми неминуемо окружается трон, кем бы он занят ни был. Обнаженные нервы коронованного юноши, доброго и мяг-

¹ Херсонский Х. Сто спектаклей «Эрика XIV». — Известия, 1923, 2 января.

кого, даже сентиментального по природе, оказались слишком восприимчивы к такой тяжелой периферии трона и привели несчастного короля *на грань* сумасшествия, скорее кажущегося наблюдающему извне, чем действительного. В этом смысле игра Чехова и его грим дают совершенно цельный и законченный образ»¹.

Ведь революционная Россия еще совсем недавно была монархической Россией, и произвол, жестокость и безумие царской власти — все это оставалось самым жгучим воспоминанием. Критик, сопоставляя фигуры коронованных или близких к трону «безумцев» — Павла I, Иоанна Грозного, царевича Алексея, Людовика XI, приходил к выводу: «...Чехов, конечно, играл не шведского короля Эрика XIV, сына Густава I Вазы,— Чехов играл любого безумного короля». И, делая заключение: «Необходимо изучать сумасшествие королей вообще», — критик повторил свое главное суждение об игре Чехова — Эрика: «*Сумасшествием является трон, а не занявший его король*».

Главный «постановочный принцип» спектакля был увиден 10. Анненковым в фигуре контрастов «человечности короля» и «периферии трона». Критик пронизательно разглядел, что весь спектакль держится на обостренных контрастах этих двух планов. В другой своей статье об этом же спектакле он писал:

«Эрик безумствует, Эрик нервничает. Поэтому голос Чехова рвется, поминутно прыгает с тона на тон, переходит от *piano* к *fortissimo*; движения Чехова стремительны, резки и неожиданны, вся фигура его динамична... Напротив, придворные и вообще все, кто входит с ним в соприкосновение, говорят монотонно, не повышая и не понижая голоса, в движениях единообразны и скупы, предельно статуарны.

...Перед отравлением Эрика его безумие спадает, Эрик переходит в созерцание. Поэтому он неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг нарастает движение: придворные сходятся, встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный угол тревоги — по прямой, по изогнутой, под разными углами...

Постановка „Эрика“ имеет ясно очерченный центр, в ней нет ни одного расплывчатого места, ни одного смешения планов. Здесь все сознательно и убежденно поставлено в зависимость от Чехова... Эрик и — вокруг Эрика. Теза и антитеза. Полярности».

...Я читаю сейчас эту давнюю статью², и, поразительно, мне кажется, что эти строки написаны не критиком двадцатых годов, а что это мои собственные воспоминания о спектакле, чудом воскресшие в моей памяти. Это будто затонувший корабль, который сейчас поднимают из глубин океана, и уже видны и киль, и мачты, и паруса. Я все яснее вижу и понимаю спектакль сорокалетней давности. Поразительна сила воображения: то, что не удержала собственная память, можно пополнить свидетельствами других лиц, и воображение так освоит эти свидетельства, так заживет вновь узнанным, что

¹ Анненков Ю. Чаша Бенвенуто и Московская студия, — Жизнь искусства, 1921, № 758.

² См.: Анненков Ю. В последний раз о студии М.Х.Т. — Жизнь искусства, 1921, № 770, 771, 772.

уже не отличишь, что живо в твоей личной памяти и чем она пополнилась с чужих слов... Но при этом я категорически отделяю правду от лжи, благоглупости Рапиапорта от тонких и умных суждений Анненкова.

Да, действительно, в спектакле, который я видел в 1926 году, так и было: Эрик и — вокруг Эрика. Теза и антитеза. Полярности...

Продолжаю читать критическую литературу тех лет. Вот что писал близкий к режиссеру спектакля, Евг. Вахтангову, критик Николай Волков:

«Современность в каждой душе звучит по-иному. В душе Вахтангова она прозвучала как весть о двух мирах — мире мертвом и мире живом. Между ними — вечная борьба, неустанная тяжба. То одолевают мертвые, то побеждают живые. Люди двумерные, у которых пет сил преодолеть свою внутреннюю раздвоенность, гибнут прежде всего. Они становятся жертвой своего разлада. Поэтому гибнет и „воплощенное противоречье" — король Эрик, не сумевший освободиться из придворного паноптикума и не нашедший настоящего пути к живым людям из народа...

Мир мертвый и мир живой „Эрика XIV" Вахтангов разрешал как две самостоятельные задачи. С одной стороны, вы видите королеву-мать, летучей мышью проносающуюся по залам дворца, рыжебородого Иоанна... как будто отлитого из золота огневолосого палача в кроваво красном одеянии. С другой — крестьянка Катрин на тропе, задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетинистый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличных приемах: первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые — в этнографии, характерности, правдоподобию»¹.

И это свидетельство прошлого мое воображение вбирает в себя как свое, и фантазия все смелее собирает части в целое, и спектакль уже виден мне не только в своих общих очертаниях, но и крупным планом.

Вот новые детали портрета Эрика — Чехова:

«На Эрике массивные золотые и черные одежды. Давят тяжелые эмблемы королевской власти — мантия и нагрудная цепь. Они гнетут слабого Эрика. Кровавые стрелы на его одежде аллегорически указывают, что на его совести кровь многих убитых им. Неестественно угловатые жесты. Больное и бледное лицо. Растрепанные волосы, насупленный вид. Оттопыренная губа и полуоткрытый рот. Кривой, угловатый зигзаг сильно выдвинутых бровей. Огромные печальные глаза. В них недоверчивость и мнительность, сосредоточенность и вместе с тем полная неопределенность взгляда, блуждающего в пространстве»².

И второй портрет крупным планом — злобная и властная королева-мачеха. Послушаем исполнительницу роли королевы — Серафиму Бирман.

«Помню первую репетицию: читали пьесу по картинам. Вахтангов перед началом чтения много говорил, вернее, мечтал вслух, а мы

¹ Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966, с. 238.

² Зограф Н. Евгений Багратионович Вахтангов. М.—Л., 1947, с. 47.

слушали его мечты. Наверное, какое-то слово заветное перелетело от Вахтангова ко мне, потому что, прежде чем начать читать роль, я вдруг зашуршала по паркету репетиционной комнаты подошвами туфель.

„Правда, королева вот *так* ходит по длинным коридорам дворца? Шуршит?“ — обратилась я к Вахтангову.

„Шуршание“ так понравилось Чехову — Эрику, что потом на репетициях он нередко просил меня: „Будь добра, пошурши!“... Я... скользя и шурша... проходила через бесконечные анфилады комнат. Она была одинокой, эта коронованная женщина. И не было никого на свете, кто смел бы перейти через границы ее одиночества... Я помню неподвижное и мертвенное „свое“ лицо, помню, как неохотно шевелились „мои“ злые губы, слышу звук „моего“ ледяного голоса и интонации, пропитанные ядовитой тоской и ненавистью...»¹.

О гриме вдовствующей королевы в «Эрике XIV» писал критик: «Странные черные тени, острые и режущие; па ее лице дерзкий взмах карандашей, бунт грима — не коробит».

А вот сцена общего плана, тоже вплотную приближенная к «объективу».

Идет последнее действие «Эрика». Близятся войска противников короля. Скоро они захватят дворец. Слышен зловеющий гул, тревога. На сцене Эрик и его друг прокуратор... «И вот неслышно показывается крадущийся, словно катящийся, придворный. Он не останавливается на оклик короля. Это небывало, это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет встревоженный второй придворный из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок — небольших ступеней, подобных папертям, — на сцене создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке, в то время как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша, — создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец *сразу* пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, несуетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей, группируя их кучками (шушукаются), проводя одного придворного мимо такой кучи (каждый за себя, спасайся, кто может) и разведя их всех по диагонали в разные углы (крысы разбежались), он за полминуты создал впечатление опустевшего дворца»².

Итак, спектакль в главных своих контурах и образах мною увиден. Но *о чем* был этот спектакль, потрясший меня в юности? Почему, говоря о постановке «Эрика XIV», виднейший советский поэт Павел Антокольский спрашивал: «Как случилось, что она стала патетикой современного человека?»

Начнем поиски ответа на этот вопрос с признания самого постановщика спектакля. За неделю до премьеры «Эрика XIV» Евгений

¹ Бирмап С. Путь актрисы. М., 1959, с. 152.

² З о г р а ф П. Евгений Багратионович Вахтангов. М.— Л., 1947, с. 48, 49.

Багратионович Вахтангов сделал следующую запись у себя в дневнике:

«22 марта 1921 г.

Эрик... Бедный Эрик. Он пылкий поэт. Острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем...

...Эрик — человек, родившийся для несчастья. Эрик создает, чтоб разрушить.

Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, и нет ему, обреченному, места. Смерть и жизнь зажали его в тиски неумолимо.

...То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и в сатану, то безрассудно-несправедливый, то гениальный, сообразительный, то беспомощный до улыбки, то молниеносно решительный, то медленный и сомневающийся.

Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратимо сам должен уничтожить себя. И он погибает...

...Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга, поставила себе задачей дать театральное представление, в котором *внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних —шло от современности* (курсив мой.— Г. Б.)...

...До сих пор Студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась мастерства переживания... Теперь Студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции»¹.

Конечно, ставя в 1921 году «Эрика XIV» Стриндберга, режиссер меньше всего помышлял о постановке исторической пьесы в узком смысле этого понятия. Вахтангову виделись огромные сценические полотна, в которых можно было бы передать грандиозные социальные катаклизмы революционной эпохи, борьбу миров, столкновение главных сил истории. Ведь недаром режиссер мечтал: «Надо взметнуть... Надо ставить „Каипа"... Надо ставить „Зори", надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа»².

«Эрик XIV» был из серии этих замыслов. Тут «частная» историческая правда и «личная драма» должны были быть подчинены «сверхличной» трагедии и вненациональной, всесветной исторической логике. Вероятно, этот грандиозный замысел и опалил зрителей «Эрика», придавая спектаклю грозную силу пророчеств Апокалипсиса, но уже не божественным словом, а живым человеческим делом, подтверждающим гибель мира, старого мира, и обязательное высвобождение человечности из цепких пут этого мира.

Ведь если не было бы этой сверхзадачи в спектакле Вахтангова, то разве сцена отца, рыдающего над игрушками похищенных детей,

¹ Вахтангов. Записки — письма — статьи. М.—Л., 1939, с. 228—231.

² З о г р а ф Н. Евгений Багратионович Вахтангов. М.—Л., 1917, с. 32.

могла бы воздействовать на наше сознание, на сознание людей революционного поколения, с такой силой, с какой она воздействовала?

Конечно же, спектакль был замыслен и осуществлен как *современный* спектакль и рождение его могло совершиться только в дни революции.

Но подходящим ли материалом для подобного зрелища была пьеса Стриндберга?.. Не содержал ли ее драматизм упадочные и болезненные черты, чуждые революционному времени?

Такие голоса раздавались в печати, раздавались они даже и в самой Студии.

В своих воспоминаниях об этих годах работы театра один из его создателей писал об «Эрике XIV»: «...и самая пьеса малоприспособлена для „созвучного революции“ спектакля. Прямой последователь Золя в драматургии, Стриндберг использовал историческую канву произведения для подробнейшего „биологического“ исследования чувств и сердечных движений „бедного Эрика“, безумца на троне, вся трагическая вина которого заключалась лишь в том, что он был рожден королем. Вахтангов ошибался, полагая, что на материале „Эрика“ можно создать революционный спектакль...»¹.

И все же ошибался не Вахтангов, а его оппонент Дикий. Ошибался прежде всего в том, что приравнивал Стриндберга к... Золя.

Сейчас не* место заниматься трагедийным театром Августа Стриндберга — мы ограничимся лишь одной выпиской из статьи профессора В. Адмони, нашего лучшего скандинависта:

«Стриндберг стал писателем, для которого во всем мире не было ничего устойчивого, который жил ощущением еще более коренных изменений во всех сферах социальной яшзни... Сквозь все сюжетные и психологические перипетии „Эрика XIV“ явственно проступает глубокое сочувствие автора к своему герою, а также демократические симпатии автора и его ненависть к „высшему классу“».

Разве сказанного не достаточно, чтобы оправдать выбор Вахтанговым пьесы, в которой ощутимо предчувствие коренных изменений и вырвансена ненависть к «высшему классу»?

То же самое нам — зрителям двадцатых годов — подсказывал наш собственный социальный инстинкт.

Но созвучие революционному времени в спектакле выражало себя не только в прямом противопоставлении «мертвых» и «живых» сил истории. Революционное время затрагивало глубинные сферы психической и интеллектуальной жизни. Тут без противоречий и мучительных поисков новых решений старых истин обойтись было нельзя.

Революция творилась не только в большом мире, она потрясала и микромиры, она совершалась в душах. Этот внутренний процесс для значительной части интеллигенции был непрост; но чем драматичней и откровенней были переживания, тем глубже пережитое входило в сознание человека нового общества, перестраивало его психику.

¹ Дикий А. Повесть о театральной юпости. М., 1957, с. 313.

Вот эти внутренние, духовные процессы и получили отклик в образе Эрика — Михаила Чехова.

Лучше всех об этом в свое время писал П. А. Марков:

«...Так революция откликнулась на театре: на сцену переносились ее разрушительные, стихийные силы... В „Эрике“ он (режиссер.— Г. Б.) бросил на сцену тревогу, которой была наполнена жизнь тех лет; противоречивую постановку стрипдберговской трагедии нельзя отделить от Москвы времен гражданской войны, красных знамен, уличных плакатов, марширующих отрядов Красной Армии, резких прожекторов, освещающих ночное небо над Кремлем, одиноких автомобилей, слухов, бегущих из квартиры в квартиру. Идеология постановки — суд над королевской властью, в ней совершающийся, — могла показаться упрощенной. На самом деле это был крик человека, очутившегося „между двух миров“... И, прорвавшись, этот крик и тревога дали тему обреченности, шемящую боль основного образа, четкость линий и движений, предельную насыщенность.

Для Вахтангова постановка была ответственна. Он стремился вызвать его ответный отклик зрителя. Он находил, заимствовал и изобретал приемы и кидал их в зал, чтобы жестом, взглядом, движением наполнить зрителя ощущением совершающегося революционного переворота. Это ощущение жило в спектакле, хотя никаких знаменательных и громких фраз о революции сказано не было.

...Чехон в полной Мере осуществлял задание мастера. И на „Эрике“ в этом замечательном и противоречивом актере до конца вскрылось то, что по праву можно назвать откликом на современность...

...Его странный и нежный гений рос и укреплялся в годы революции. В годы революции он создал Эрика стриндберговской трагедии... Эриком Чехов подводил итог своим предшествующим героям; он перевел обычную для него тему в план высокой трагедии, и, как всегда бывает у Чехова, он дал больше, чем автор. Чехов снова играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. Эрик Чехова услышал грозную и тяжкую поступь неотвратимой судьбы. Актер расширил тему пьесы. Это были метания человека, который очутился „между двух миров“, он знает и предвидит свой роковой конец. Это был крик человека, подчиненного чуждой силе, с которой бесцельно бороться. Страдания героя были обнажены и подчеркнуты. На этот раз они выходили за пределы личной, индивидуальной судьбы. Два взрыва раздавили Эрика — гнет силы рока и стихийное ощущение напрасного и бессильного гнева.

...„Эрик“, созданный в годы революции, был...художественно завершенным выражением тревоги, которой были насыщены те годы и которую услышал Вахтангов. Тема боли и страдания была переведена в план трагедии»¹.

Вот как значительно было то, что потрясло меня в юные годы. Ныне, размышляя об этом спектакле, я понимаю, что в мире каменной неподвижности и бесчеловечности, среди этих устрашающих и

¹ Марков П. Правда театра. Статьи. М., 1965, с. 293—308.

условных фигур билось живое сердце трагического Эрика. Эрик Чехова как бы концентрировал в себе трагедию личности, изолировавшей себя от большого мира, тему обреченной на безысходные метания мысли, не находящей решений в пределах собственной духовной жизни.

Трагедия Эрика в каком-то отношении была и личной трагедией М. Чехова, переживавшего духовный кризис и покинувшего в конце 20-х годов родину. Верная ученица замечательного актера, М. О. Кнебель пишет: «Причины того, что такой большой актер, как Чехов, оказался за пределами советского искусства, не просты, выходят за пределы вопросов творческих, и я не беру на себя задачу разбирать их со всех сторон. Что же касается атмосферы театральной, то мне кажется, что непропорциональную ошибку допустили его друзья, ученики и близкие. Страх перед „материализмом“, страх, которым он был болен, можно было ощутить, понять его истоки, развеять и спасти от гражданской и творческой гибели огромный самобытный талант»¹.

Откуда было знать мне — юноше, впервые испытывавшему художественное потрясение, о тех душевных муках актера, которые являлись подосновой творимого им образа! Но у большого трагического искусства есть великое свойство — творить из страданий радость, делать смятенность душевным пылом, превращать отчаяние в самоотверженный порыв борьбы. Таково было и трагическое искусство М. Чехова в Эрике. Юношей я эту магию театра испытал на себе и ныне рад привести слова, которые, конечно, не мог бы в те годы высказать сам, по которым точно фиксируют главное чувство от незабываемой встречи с Чеховым — Эриком: «Он заражает зрительный зал явлением радостной и здоровой — несмотря на весь пессимизм изображаемых образов — игры»².

Да, истинно — игры мучительной, трагической и при этом радостной и здоровой.

ВЕЧЕР ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТЫЙ

ТРАГИЧЕСКАЯ РОЛЬ МИХАИЛА АСТАНГОВА

Герхардт Гауптман

«Перед заходом солнца». 1932

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
МОСКВА. 1955

...Жизнь этого человека погрузилась в глубокую мглу: три года, долгую череду дней, он оставался в состоянии тяжелой депрессии. Умерла любимая жена, и все как бы ушло в тьму. Кипучая энергия

¹ Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1968, с. 57—58.

² Марков П. Правда театра. Статьи. М., 1965, с. 307.

иссякла, душу охватило оцепенение, интерес к жизни исчез. Человеком овладела странная болезнь; возможно, что горе по жене было только одним из поводов душевного омертвения, что были и иные причины, но об этом никто не подозревал, знали лишь о его опасной болезни. И хоть усилиями врачей физическая смерть была предотвращена и человек вернулся в мир, но вернулся лишь для того, чтобы дожить свои последние годы как некое «высшее существо», во славу которого восторженные поклонники поют чувствительные гимны и к ногам которого, точно к подножию памятника, бросают цветы.

И вот, когда окружающим уже казалось, что это «высшее существо» застыло навеки в позе величавого самодовольства и, отойдя от земных дел, еще при жизни обратилось в небожителя, предоставив полную свободу действий своим потомкам,— в этот момент человек вдруг взбунтовался. Произошло это неожиданно-негаданно. Тайный советник Маттиас Клаузен, отец семейства, почетный гражданин и просвещенный деятель, одним движением руки разорвал связывающие его путы, развеял дым каминов и решительно вышел на светлый простор жизни. Круша многолетние устои своего бытия, этот человек восстал во имя свободы личности, и мы увидели его во всем блеске дерзновенного ума, во всем величии непреклонной воли, во всей свежести молодого чувства. Маттиас Клаузен, крепко держа за руку юную Инкен, вступил на новый путь жизни; отторгнув от себя мир прошлого, он шел к своему будущему и боролся за него с бесстрашием общественного борца и мыслителя-гуманиста.

И пусть на этом пути он получил удар в спину, пусть надломились его силы,— падая, он не уронил знамени. Как подлинный герой трагедии, умирая, он вызвал у людей не сожаление, а чувство гордости и радости, рожденное зрелищем величественной борьбы сильного и свободного человека с миром жалких пигмеев, срок существования которых сочтен, тогда как время человека-борца идет к победе, ибо часу заката близок предрассветный час.

Таким мы увидели Маттиаса Клаузена у Михаила Астангова.

Первый выход актера в этой трагической роли не обещал никаких тревог и бурь. Тайный советник Маттиас Клаузен, выйдя из толпы своих почитателей, медленными шагами направился к книжному шкафу и, беря в руки то древнее издание Библии, то рукопись Лаокоона, показывал их гостям, любовно глядя на свой дорогие реликвии и говоря о них задушевным, ласковым голосом. Одетый в длинный черный сюртук, этот человек с белоснежной копной волос и размеренными движениями походил на доктора наук, привыкшего обстоятельно пояснять идеи и терпеливо комментировать факты. Почти не меняя тона, Клаузен заговорил о своих детях. Он представлял присутствующим одного за другим сыновей и дочерей; для каждого находилась краткая, точная характеристика, и если в голосе отца чуть-чуть проскальзывала ироническая нотка, то это, по всей вероятности, был лишь добродушный юмор родителя, который не хотел попасть в смешное положение, расхваливая достоинства своих отпрысков. Чувствовалось, что тайный советник — человек очень деликатный; во всяком случае, когда его зять Эрих Клямрот сказал

что-то невпопад, старый ученый как-то сразу смутился и его большие, широко раскрывшиеся глаза неожиданно подернулись пеленой грусти. Но это было только на миг, в дальнейшем он сохранял спокойствие и сосредоточенность, походя па человека, который только что оправился от тяжелой болезни и как бы сызнава видит весь окружающий мир.

Отец ласковым и внимательным взглядом всматривается в лица своих детей — сколько нежных чувств заключено в этих широких, добрых улыбках! Только к чему уж так напоказ выставлять свои нежные чувства? Выстроились рядом под портретом покойной матери и пропели высокими голосами, точно ребятишки в церковном хоре, сентиментальную песенку в честь доброго, нежно почитаемого родителя. Отец несколько раз смущенно поднимал руку, чтобы остановить их, но пресечь порыв любви ему не удалось, — кончив петь, дети бросили к ногам родителя розы. Гости стояли растроганные.

Да, только у немцев сохранились эти добрые патриархальные нравы, это трогательное семейное согласие. Даже сам тайный советник Клаузен, не отличавшийся никогда чувствительностью, сегодня совсем растроган, — посмотрите, с какой умильной нежностью обняли его дети, образовав из объятий тесное кольцо. Нет, родителю не вырваться из него...

Клаузен, добродушно улыбаясь, отводит руки сына. Сдержанная улыбка не покидает его уст. Как будто все совершенно нормально в поведении этого человека — он в своем доме, среди детей и друзей; но какая-то еле уловимая отчужденность отделяет его от всех остальных. Так бывает с человеком, непрестанно созерцающим окружающих людей; собственная сосредоточенность накладывает печать сдержанности на все его поведение, размеренней становятся движения, неподвижнее черты лица, глуше голос. Эта созерцательность не покидала Клаузена все время, — он говорил, действовал, но казалось, для него важны не сказанные слова и совершенные поступки, а какая-то внутренняя мысль, и вспыхивающая по временам сдержанная усмешка — проявление именно этой внутренней жизни.

Но что же за мысли у этого умудренного опытом и утомленного жизнью человека? Наверно, недаром стоит на самом видном месте в кабинете бюст царственного философа Марка Аврелия. Ведь это им сказано: «Время человеческой жизни — миг; ее сущность — вечное течение; ощущение — смутно; строение всего тела — бrenно; душа — неустойчива; судьба — загадочна; слава — недостоверна». Если все так, к чему тогда весь этот шумный хоровод жизни, эти излияния любви и демонстрации уважения?

«Все человеческое есть дым, ничто» — это тоже слова, сказанные Марком Аврелием.

Неужели стоическое равнодушие к жизни составляет мудрость этого мужа? Чем же иным можно объяснить этот замедленный ритм поведения Клаузена, притушенный взор и мерно звучащий голос? Чем иным объяснить эту его созерцательность?

Чем? — подхватывает нага вопрос актер. И дает ответ стремительный, сильный и совершенно определенный.

Уже в эпизодах прощания с гостями и детьми мы заметили у Клаузена чуть-чуть пробивающееся нетерпение, несколько неожиданное у философа-стойка. Особенно оно стало заметным при прощании со старшей дочерью, Беттиной; не побоимся этого вульгарного выражения: философ явно торопился от нее *отделиться*. Стадия созерцания явно иссякала, а говоря опять попросту, терпение готово было вот-вот лопнуть...

Наконец все удалились. Маттиас остался со своим другом юности, профессором Гайгером. Он приказал верному слуге запереть все двери, а у оставшейся открытой «встать Цербером». Он велел принести не лимонад, а шампанское. Что же хотел поведать философ-созерцатель другу, какую свою тайну, о которой хорошо было говорить, подняв пенящиеся бокалы?

Маттиас Клаузен еще не начал своей исповеди, но Астангов уже ответил нам, в чем его тайна, в чем затаенная мысль героя, которую мы заметили еще в первом эпизоде.

Этой тайной Маттиаса Клаузена была его пробужденная молодость.

Актер — это художник, который не только произносит слова своего героя, но и дышит его грудью, смотрит его глазами, ходит его шагом, и делает это все не потому, что это «найдено», «сделано», «изучено», а потому, что это так же безусловно, как собственный голос, взгляд, движение. Нет, Астангов не омолодил своего героя, он сделал его просто самим собой, таким, каким Клаузен был в этот счастливый час. То, что мы считали натурой философа-стойка, оказалось лишь формой, сдерживающей подлинную натуру этого человека, — тоже созерцателя, тоже мыслителя, по глядящего теперь уже на жизнь совсем с иных позиций, чем некогда император Марк Аврелий, да, пожалуй, и сам Маттиас Клаузен.

Астангов сел глубоко в кресло, руки легли на колени, глаза глядели вдаль. Началась исповедь героя — важнейший эпизод спектакля, его, так сказать, идеологический, философский «зачин».

На наш взгляд, эта сцена решала все дальнейшее движение темы, именно она могла придать верный или ложный характер всему спектаклю. И Астангов с этой сценой справился превосходно.

Маттиас Клаузен рассказал другу юности о мучительных годах своей жизни, но это были не только годы болезни и ухода от практической деятельности. Не участвуя в игре эгоистических интересов, Клаузен из своего уединения как бы заново увидел мир таким, каков он есть. Он погрузился в созерцание, но это созерцание имело особый характер. Перед взором мыслителя, как на экране, возникла война 1914 года; он видел марш смерти нескольких немецких поколений и понял, что в солдатских могилах погребены надежды целой эпохи. Взор мыслителя обращался к новым временам, и он видел торжество циничного расчета, низменного торгашества, эгоизма, попрание всех идеалов гуманности, всего прекрасного и великого. Тут тайный советник привел имя своего любимого мыслителя Марка Аврелия, но,

вспоминая римского стойка, Клаузен сам не понимал, что только по укоренившейся привычке он продолжает видеть учителя в том философе, которому принадлежит столь убогая формула: «Если царит неминуемая судьба, зачем ты стремишься противостоять ей?»

Нет, сейчас такой жалкой мысли Маттиас Клаузен не поверит. Противостоять судьбе, всеми силами души противостоять злу — вот его девиз! С каким беспощадным сарказмом Клаузен — Астангов говорит о возведении его особы в ранг «высшего существа», о всей этой высокопарной пошлости, скрывающей убогое филистерское мещанство! С какой стремительностью он срывается с места и, достав кипу поздравительных телеграмм, эту пачку могильных эпитафий, негодуя, читает их! Все послания, разукрашенные самыми пышными словесами, *написаны в прошедшем времени*. Нет! Маттиас Клаузен — не прошлое, он полон новых, живых сил.

Большие темные глаза Астангова, способные открыться так широко и воспламениться так ярко, что вспоминается пушкинское: «отверзлись вещие зеницы», эти глаза вспыхивают пламенем молодой силы. Маттиас поднимает бокал за юность и неожиданно спрашивает Гайгера: «Как тебе нравится мой зять?» И на отрицательный ответ друга, сдерживая с трудом негодование, продолжает: «Когда я думаю об этом человеке, то ощущаю направленное на меня дуло револьвера». И тут же говорит о своей финальной партии в шахматы, решительно и страстно говорит, что опрокинет доску, зачеркнет свою прежнюю жизнь и начнет ее заново.

Конечно, Маттиас Клаузен думает только о своей жизни, он по выдвигает никакой программы общественной борьбы, но мы видели, как этот человек глубоко заглянул в правду своего века, как он прозорливо отгадал своего главного врага — человекоподобное ничтожество — фашиста Клямрота, с каким негодованием он говорил о кем, и, видя все это, мы понимаем, что перед нами не обычный случай борьбы за собственное счастье, а нечто неизмеримо большее.

С подлинно эпической силой Астангов раздвигает рамки личной судьбы героя до масштабов судьбы его времени. Верно угадывая жанр философской драмы, актер расширяет ее временные просторы, размах духовной жизни героя становится шире мгновений непосредственного действия. Когда Клаузен — Астангов оассказывает о пережитом, он приносит на сцену прошлое своего героя, его долгие мучительные думы воскресает вновь, и мы как бы присутствуем при самом процессе постижения правды о жизни и понимаем, что мощный всплеск молодой силы рожден прежде всего страстным стремлением противостоять надвигающемуся злу. Ведь годы реакции порождают не только страх и угнетение, — у благородных и честных людей политика реакции всегда вызывала протест. «Во имя чего прошла моя жизнь?» — в трагическом раздумье спрашивал Маттиас Клаузен. Решение было только одно: «Обрубить канат, порвать с прошлым!» Сколько бесстрашия было вложено в эти слова.

Такое решение — не только итог всего продуманного, ко и программа на будущее. (*Tabula rasa!*) (чистая доска) — с каким юношеским воодушевлением произносились эти слова. Заново и пра-

вильно построить жизнь, вписать на чистую доску новые письма своего бытия!

Гайгер деликатно спрашивает друга, только ли внутренние причины побудили его к этому решению или имеются и внешние.

Маттиас — Астангов на этот вопрос ответил не сразу, он остался на месте и, словно прислушиваясь к внутреннему голосу, сказал очень осторожно, будто опасаясь громко произнесенным словом спугнуть ощущение правды, которая во всей очевидности открылась перед ним самим впервые. «Внешние? Возможно (говорил и вслушивался в самого себя, самому себе отвечал), но главное (голос актера окреп) — внутренние». И, может быть, вопреки замыслу Гауптмана, но, конечно, по замыслу театра и актера мы поняли, что *внутренние* причины — это не любовь Маттиаса к Инкен, а его огромная, долгая духовная работа, его прозрение, его негодование, его непреклонная воля посвятить свою жизнь новым целям. А что касается так называемого «внешнего обстоятельства», то какой доброй, блаженной улыбкой засветилось лицо Клаузена, каким мягким светом засияли его глаза, когда он, приоткрыв широкую дверь в сад и нежно обняв друга, как бы мысленно увидел девушку, совсем недавно проходившую в этих аллеях. Друг угадал ее...

Поглощенный весь своей мечтой, Маттиас с изумительной чистотой целомудрия промолвил, что больше он ничего не скажет. И к чему говорить? По всему было видно, что на новый, трудный путь он выходил не только как умудренный знанием жизни философ, но и как юноша с устремленным вперед горящим взором, — таким показался нам в этот миг Маттиас Клаузен, для которого любовь была точно счастливый попутный ветер гребцу, направившему свою лодку против течения...

Любовь Клаузена к Инкен Астангов раскрывает как живую правду философских воззрений своего героя. Собственно, внешние и внутренние причины его перерождения слиты воедино, и философская беседа с другом получила непосредственное продолжение в следующей сцене лирического признания. Если в беседе с Гайгером Клаузен сказал, *против чего* восстала его душа, то в сцепе с Инкен он открыл, *во имя чего* поднялся он на борьбу,

Но Инкен — совсем юное существо, а любит ее старик... С какой осторожностью входил Маттиас в сад Инкен. Внешне он был совсем спокоен, но глаза не отрывались от лица любимой, и он не проронил ни одного ее слова. Казалось, что этот человек пришел не на свидание с возлюбленной, а для того, чтобы попрощаться с нею. Вторично Астангов выносил на сцену прошлое своего героя. Сейчас это были ночные муки колебаний. Куда легче мечтать о любви к Инкен, чем переступить рубеж поколений и соединить свою смертельно изурннную жизнь с жизнью молодой, только вступающей в первую пору своих исканий... Как решителен и смел был Клаузен, когда объявлял войну старому миру, когда распорядился собственной судьбой, — и как он сдержан, настрожен сейчас, когда речь идет о судьбе любимого человека!

Ни одной интонацией, ни одним вздохом Астангов не хотел выдать

смятенности чувств своего героя, но по странной омертвелости движений и приглушенности речи мы видели, что этому человеку на короткое время удалось сковать свое чувство, и именно в этот момент он пришел сюда, чтобы больше уже не приходиться.

Только что Инкен говорила матери, что она вырвет Клаузена из осинового гнезда и развеет окутывающие его кладбищенские чары. Но вот явился он сам. В глазах его светилась любовь, но смотрел он на Инкен как бы с другого берега, да и говорил так, будто это были слова воспоминания об их любви, а не сама любовь. Инкен встревоженно следила за Клаузеном: что с ним? А Маттиас сел на скамью, и во всей его согнутой фигуре, медленном покачивании головы, в беспомощно опущенных руках — во всем было видно, что человек находится в состоянии величайшего душевного кризиса, которого не может скрыть от любимой.

Клаузен вновь заговорил о своих стародавних учителях — Марке Аврелии и Сенеке, видевших в самоубийстве высшее благо жизни. Он говорил слова о смерти странно равнодушным тоном, будто слова эти произносились потому, что решение прервать свою жизнь принято давно. Как все это было непохоже на только что виденного нами Клаузена и как, наверное, это походило на того, другого Клаузена, который долгие годы жил в состоянии душевной депрессии. Актер как бы приоткрывал нам прошлое своего героя, которое вновь посетило его в тот трагический час, когда он почувствовал, что ни права, ни сил на счастье у него нет.

Он произнес слова о смерти и вдруг услышал простой и твердый ответ Инкен, что это будет и ее решением. И вдруг все преобразилось: этот согбенный человек стремительно вскочил с места, в страстном волнении задвигался и, задыхаясь, заговорил. Он стал клясть себя за то, что словами о смерти хотел разжалобить сердце Инкен, что, говоря о самоубийстве, больно оскорбил ее, дочь человека, некогда покончившего с собой... Он говорил бессвязно, возбужденно, не совсем понимая, что, собственно, он говорит, но ясно сознавая одно: он совершил что-то недостойное ни себя самого, ни их обоюдного чувства. Астангов порывисто закрыл лицо ладонью — стыд за собственное малодушие, за свою трусость охватил душу Клаузена.

Но ведь слова о смерти были сказаны не слабым человеком, стремящимся к вечному покою, а человеком, который величайшим усилием воли подавил в себе чувство любви, чтобы не воспользоваться неопытным и добрым сердцем юного существа. Когда же Маттиас услышал простые, твердые слова Инкен, слова, в правде которых сомневаться было нельзя, колдовские чары прошлого рассеялись. Теперь осталось одно — окончательно увериться в своем праве на любовь.

Только что здесь, в доме матери Инкен, был пастор Иммос, мы слышали, как этот пошляк в рясе елейным тоном сказал о том, что Инкен — лакомый кусок для старого развратника.

Нет, ни тени сластолюбия, ни тени старческого восторга перед свежестью юности нет у Маттиаса. И вот он, как бы в последний раз, проверяет себя. Говорит, что не имеет права на ее любовь, слу-

шаст сѣ возражения, отвечает ей; с радостным ожесточением клянет свою мысль о самоубийстве и, говоря все это страстно, взволнованно, в то же время шаг за шагом отходит от своей возлюбленной, показывая этим, что он не должен, не может любить Инкен, — так мы воспринимаем эту великолепную режиссерскую мизансцену в первую минуту. И вдруг затем видим в ней другое: да, Маттиас отходит от Инкен, но, отходя, он все больше и больше любит ее, и, когда делает последний (кажется, пятый) шаг, это восторженное любованиe достигает своей высшей, подлинно поэтической одушевленности. Не отрывая восторженного взора, Маттиас смотрит на любимую, и мы по лицу его видим, что вот сейчас принимается окончательное, важнейшее в жизни решение. Перед нами почти осязаемо творимый акт глубочайшего раздумья. Мысль как бы охватывает всего человека. Он склоняет голову и чуть-чуть покачивает ею; сколько дум о прошлом и будущем, о грядущих боях, о семейном раздоре, о счастье п о многом, многом другом, сколько мыслей пролетает в сознании этого человека; он уже почти не слушает слов Инкен о новой жизни, или, точнее, он слушает их, словно какой-то гармоничный аккомпанемент, и ощущает в самом себе дивную музыку, которой заполняется душа. Кажется, вот-вот актер заговорит и страстный романтический монолог вырвется из его груди...

Но Астангов этого не делает. Сыгранная им сцена — прекрасный образец сценической лирики, но *лирики философской*. Ведь недаром сейчас, как слова любовного признания, будут произнесены стихи Гёте, величайшего художника лирической поэзии, поэзии, в которой мысль — главное ее содержание.

Каким счастьем и покоем охвачена душа этого человека, с которого вдруг слетели все путы. Как сильно и просто говорит он: «Мрак во мне сменяется светом» — и подходит к любимой, берет ее за плечи. Следует чудесная сцена. Просто, тихим голосом, точно желая спрятать поэтическую гармонию строк и передать только их волнующую правду, Маттиас говорит Инкен стихи Гёте: «Когда на меня нисходит свет, я вижу синее небо и тебя, красные лилии и тебя, золотые звезды и тебя, солнце и тебя, везде и во всем тебя! Тебя! Тебя! Моя Инкен».

И все это совсем просто, потому что это — правда жизни, потому что идеи, образы Гёте — это жизнь, и Инкен — сама поэзия, она — сама жизнь. Это счастье достигнуто, и никто его не отберет. Инкен в жизни — любимая, она в борьбе — друг, она в битвах — знамя. Торжественные и простые слова сказаны: «Ты, ты, ты, моя Инкен!» Голова девушки склонена к плечу Клаузена, он прикрывает ее своей большой и сильной рукой.

Казалось, так трудно было сделать этот решительный шаг, но сделать его было надо и он сделан...

И вот начинается счастье обновленной жизни. Клаузен еще и пe подозревает, какие мрачные силы собираются вокруг него, какие громы и молнии готово низвергнуть на отца взбаламученное гнездо

его возлюбленных чад. Ему кажется, что преодолеть неприязнь своего семейства к Инкен — самое малое препятствие на том пути борьбы, на который он теперь вступил. Клаузен уже живет ритмом новой жизни, даже как-то не замечая окружающей его напряженной атмосферы; сегодня он хочет, чтобы Инкен села за общий семейный стол, и сомнений, что это будет именно так, у него нет.

Но от пронизательного взгляда отца не скрываются насупленные физиономии и трусливо спрятанные глаза его детей; они убрали со стола девятый прибор, предназначенный Инкен, и ждут, что отец сделает, заметив это. Желая избежать семейного скандала, Инкеп хочет уйти.

Нет, она не уйдет! Время трусливых компромиссов прошло, отступлений не будет. Рубить канат нужно твердой рукой и сразу. Оставив Инкен у двери, Клаузен решительным шагом идет к центру комнаты и поднимается на ступеньку, ведущую в парк. Выпрямившись во весь рост и строго глядя на детей, он спрашивает старшего из них, Вольфганга, знаком ли он с фрейлен Инкеп, и, чеканя каждое слово, представляет его. В голосе Клаузена звучит несслыханный до сих пор металл; стоя на своем месте у вершины треугольника, линия основания которого соединяет Инкеп и группу детей, Клаузен кснелевает своей возроптавшей семье покориться его решению. Зная все предыдущее, мы понимали, что борьба началась и она не сводится к тому, чтобы великовозрастные дети признали молодую мачеху, а далеко выходит за пределы семейного конфликта. И поэтому когда Клаузен замечает отсутствие девятого прибора, быстрым шагом подходит к столу и, желая убедить в несслыханной наглости, грозным взором оглядывает стол, а затем в гневе кричит: «К дьяволу! Скорее вы все уберетесь отсюда!», то во всем этом уже слышны раскаты будущей битвы за новую жизнь. Уступить врагу в этой борьбе — равносильно смерти. Именно такой масштаб сцены ощущает Астангов, и поэтому в его исполнении семейный скандал лишается истерического надрыва. Пусть мал повод, вызвавший бурю гнева, — важно показать, что этот гнев предвещает бурю.

Проводив Инкен, Маттиас Клаузен вновь возвращается к столу. Как глава семьи, он садится в центр, а по бокам рассаживается семейство. Торжественная композиция «Тайной вечера» Леонардо да Винчи; только за столом не один Иуда, а много: все семейство — лицемеры, ханжи и предатели. Клаузен внимательно всматривается каждому в лицо, каждому задает самый банальный вопрос и получает столь же банальный ответ. Актер великолепно владеет тоном саркастической иронии, и возникает сцена злой пародии на мещанское благополучие. Вот так бы хотели эти сытые мещане, чтобы текла их жизнь, — чтобы за столом сидел почтенный папаша, с портрета улыбалась божественной улыбкой покойная матушка, чтобы процветали дела и толстели внуки.

Но вот верный слуга Винтер приносит обратно девятый прибор и, как символ победы Клаузена, ставит его на прежнее место. И гнев снова охватывает душу Клаузена, — с подобной пародией на жизнь надо кончать. Каким жалким кажется это притворное благолепие,

и теперь разыгрывать роль «высшего существа» — значит самому стать Иудой, лицемером и предателем.

Его ждут большие дела, и нужно поскорее кончить эту семейную канитель. Клаузен хочет поделиться своими будущими деловыми планами по перестройке издательских дел, но кроткие овечки из семейной пасторали начинают показывать зубы и клыки. Не упустить бы жирный кусок, не потерять наследство, не выпустить из рук кормила предприятия! Больше всех озабочен и громче всех кричит зять Клямрот. Он уже стоит во весь рост, злобный хищник и хам, ему надоела овечья шкура, он уже не хочет бляеть в общем хоре о любви к родителю. Выйдя из-за стола, он нагло говорит: «Одной любовью ничего не сделаешь».

Клаузен, оставаясь на месте, склоняет голову в его сторону и, чеканя слова, говорит: «Принимаю к сведению ваш вызов, гослодин Клямрот».

«Клямрот. От объявления войны я пока еще очень далек, господин тайный советник.

Клаузен (*впявляясь гневным взором в ненавистного фашиста*).
Вношу в протокол также и ваше „пока“».

Бой закипает. Оказывается, чтобы начать его, не нужно было уходить из дому на большую дорогу. «Рыцари» этой большой дороги здесь, под крышей собственного жилища, и самый ненавистный из них — Клямрот, враг № 1.

Мучительно сдерживаемое негодование Клаузена вырывается наружу. Теперь уже не отец говорит с непокорными детьми — на их лицемерные заверения в любви и наглые притязания на его свободу отвечает человек, борющийся за свое «я». С каким боевым отпором посылает актер точные и сильные реплики Клаузена на каждую фразу врагов и завершает этот каскад стремительных и метких ударов выкриком: «Да, да, да!», звучащим точно выстрелы пистолета. Эти грозные «да» подтверждают решимость Клаузена изгнать из дома этих людей, стяжателей и тунеядцев, но не покориться им, не отдать своей независимости, не изменить своим идеалам.

Семейство в волнении: не «обворует» ли их отец? не отдаст ли он своей любовнице фамильные драгоценности? Вот высшая мера пошлости — увидеть во всем этом только «любовницу» и украдкой сворованные кольца...

Астангов выдерживает паузу. Лицо его мертвеет от негодования; он, сжав кулаки, в неистовом гневе потрясает ими, и мы слышим грозное, троекратно раздавшееся: «Вон!» Враги в смятении бегут из дому, а Клаузен, взволнованный, тяжело дыша, подходит совсем близко к рампе и, глядя своим пылающим взором нам в глаза, говорит медленно и торжественно:

«Я никому никогда не позволю погасить свет всей моей жизни».

Это — слова мыслителя, готового погибнуть, но не поступиться своими идеалами; это — признание страстно любящего человека, для которого в любимой весь смысл существования; это — клятва воина, победившего в первом сражении и готового вновь сразиться со своими врагами.

Теперь мы знаем — Астангов убедил нас,— что к новой жизни и к новым боям Маттиас Клаузен готов.

Вновь поднимается занавес, и мы воочию видим этот сияющий свет новой жизни. Он излучается в непрерывном потоке энергии, которая так и чувствуется в каждом движении Клаузена, в его стремительных жестах, помолодевшем голосе и особенно в блеске глаз, зажегшихся огоньками счастья.

Но актер умел показать не только возвращенную молодость своего героя — в Клаузене ясно ощущалась деятельная сила борца, уже ведущего бой с прошлым. Он весь был охвачен новыми планами: перестроить работу издательства согласно своим новым взглядам, переехать в Швейцарию и жить там среди дивной природы. Он упивался новой жизнью, и когда Инкен говорила Гайгеру о том, что во время путешествия по Швейцарии Клаузен был совсем иным, молодым, не похожим на себя, то этого «совсем иного», бодрого, духовно оздоровленного, жизнерадостного и деятельного человека мы ; видели перед собой на сцене.

И вот в тот момент, когда разум, воля и жизнедеятельность Клаузена были в полном расцвете,— в этот момент враги нанесли ему смертельный удар в спину.

Когда к Клаузену пришел адвокат Ганефельдт и, трусливо извиваясь, сказал, что возбуждено дело об опеке над тайным советником, что Клаузен уже лишен гражданских прав и что ему, Ганефельдту, поручено быть опекуном, Клаузен с самым искренним удивлением посмотрел на этого субъекта. Еще не преодолев в себе юмористического восприятия подобной коллизии, он попросил Ганефельдта повторить сказанное. Адвокат трусливо мялся. Он видел, что Клаузен начинает понимать смысл услышанного,— это видели и мы. Сила таланта актера была так велика, что самые глубины трагических переживаний стали для нас открытыми. Страшась еще взглянуть в глаза чудовищной правде, Клаузен как бы замер в каком-то оцепенении, но он, уже насторожившимся сознанием, как бы предчувствовал зловещий смысл услышанного. Бывает самая малая доля секунды между попаданием пули в тело человека и началом болевых ощущений; в это кратчайшее мгновение еще нет страданий, есть лишь предчувствие их, а не ощущение. И только за этим следует невыносимая боль.

Приблизительно в таком психологическом состоянии показывал Астангов Клаузена, когда он, оставаясь в том же оцепенении, проворчал: «Если вы хотите, чтобы моя черепная коробка не разорвалась на части, говорите прямо и без обиняков». Но ответ был уже не нужен — страшная, физически ощутимая боль охватила душу Клаузена. Точно подхваченный ураганом гнева, Маттиас сорвался с кресла и, описав огромный полукруг по комнате, взбежал на ступеньку. Все его тело было напряжено, руки взметнулись к небу, глаза пылали. Как грозное проклятие сорвались клокочущие гневом слова: «Скажите, что разразилось землетрясение, что сдвинулись горы!»

Нет, не о своей судьбе говорил сейчас этот человек — в его потрясении было неизмеримо большее: будто он заглянул в этот миг на самое дно человеческих душ и, истязая себя этой чудовишной правдой, хочет ее знать, знать до конца, хотя знание это для него смертельно.

Вот посланец этой «правды» — тщедушный адвокат Ганефельдт. Клаузен впивается в него взглядом, глаза его ширятся, черные точки зрачков пылают, он неотрывно смотрит на этого человека: «Меня взять иод опеку?! Вы — мой опекун?!» Все это актер говорит, все глубже и глубже погружая своего героя в правду происходящего. Пусть свершится познание мира, в котором так долго мог жить Клаузен, пусть он, как древний Лир, на собственной шкуре ощутит зло жизни!

И вдруг Клаузен видит в этом вестнике отцеубийства знакомого маленького мальчика. Он смотрит на него и не верит. «Ведь это вы играли у этого камина, это вы ездили верхом на моих коленях?» Нет, не укором звучат эти слова. Клаузен говорит их с каким-то чувством самоистязания: вот он, человек, знай его, знай всю правду. Лицо помертвело, дыхание остановилось. Мы видим только глаза, предельно раскрытые глаза, которые будто бы хотят вобрать в себя и навеки запечатлеть увиденное зло. Нет, выдержать этого нельзя. Клаузен охватывает голову, он глухим, властным голосом требует имен: *кто подписал акт о его душевной болезни?* И сам называет имена детей: сын Вольфганг, дочь Беттина, дочь Оттилия. Пальцы конвульсивно сжимают лоб, черепная коробка вот-вот разорвется. Это о мертвом Лире говорит верный Кент: «Он ранен так, что виден мозг». Виден мозг! — именно это мы и хотим сказать о Клаузене — Астангове. Актер стоит, оцепеневшими пальцами сжимая голову и закрыв глаза, но «виден мозг». Мы узнаём его мысли, мы ощущаем его смертельную боль и его стыд.

Дети-отцеубийцы ради наживы объявили отца душевнобольным, и суд, государство санкционировали этот преступный акт. Ради наживы иопраны самые основы человечности, попран закон природы, и сделали это дети, родные дети.

Это он понимает точно и ясно; сейчас он сковал свой гнев, сейчас он спокоен, ему никто не мешает думать, и он все, все понял. Но разве можно, поняв это, не проклясть гнусный мир хищников? Будто отталкивая от себя эту жадную свору, Клаузен делает страстный, порывистый жест, и из его груди воплем вырывается: «Псы, кошки, лисицы бегали по моему дому». Так в исступленном гневном крике Отелло на жестоких и подлых врагов своих, обзывая их «козлами и обезьянами». Так может у человека от гнева померкнуть разум и остановиться сердце. По не иссякает воля, не смолкает инстинкт борьбы. Напротив, в этот миг он соберет все силы для одного действия, и это действие будет совершено.

С криком: «У меня никогда не было жены, у меня не было детей», — Клаузен стремительно рванулся к портрету покойной жены и двумя ударами ножа разрезал его крест-накрест. Так было уничтожено знамя врага, за которым прятались хищные хари. Бросив

нож, Клаузен закричал! «Ура!» и пусть это был возглас безумия — мы его восприняли как крик победы.

Да, победы! — предельно сгущенная атмосфера трагически напряженного действия разрядилась ударом молнии, и мы узнали в ней отблеск шекспировского театра.

Клаузен убежал из комнаты, и ее заполнили отцеубийцы; началась истерическая мельтешня: кто-то трусливо каялся, кто-то падал в обморок, кто-то подыскивал оправдания, но каждый обвинял другого, а все вместе прятались за спину зятя, Клямрота. Засадить их великого отца в дом умалишенных — это его идея, они лишь не смогли воспрепятствовать ей — они ведь так нежно любили всегда своего отца!

Отец вошел в комнату со страшными словами. Он сказал: «Где мой гроб?» Актер говорил эти слова без нарочитого драматизма, не вкладывая в них никакого символического смысла, смысл этих слов был жутко прям и точен. Мы увидели, что Маттиаса Клаузена уже нет. Он умер. Потрясение было столь страшным, что душевная сила оказалась безвозвратно сломленной, — в комнату вошел человек, отрешившийся уже от жизни. Узнать в нем Маттиаса Клаузена, который всего полчаса назад поразил нас своим юношеским обликом, было невозможно. Об этом даже странно было подумать.

Он пришел сюда только с одной целью — посмотреть на своих убийц; не обличать, не бороться — ведь он мертв, — а только посмотреть, разглядеть эти страшные лица своих бывших детей. Добрые отцовские воспоминания всплывали в его, воспаленном мозгу, дети испуганно смотрели на него, готовые заскулить и приползти к его ногам, но Клаузен никого уже не видел и не слышал. Ведь правду он узнал ценою жизни.

Как трагический реквием по своему герою проводит эту сцену Астангов, и жутким аккордом звучат слова, сказанные им младшей дочери, готовый сейчас прижаться к отцу: «Маленькая, кроткая Отиллия, как здоровье твоего покойного отца?»

Да, да, покойного: слишком близко увидел этот человек зло мира, против которого он пошел в бой, слишком близко, и это сломило его Душу.

Когда ворвался в комнату деятельный Клямрот с врачом и санитарями, как главарь фашистской шайки, Клаузен только раз вскрикнул, призвав на помощь друга, но сейчас же руки упали как плети, плечи сникли, голова склонилась. Когда его повели, он не сопротивлялся. Собственная судьба его уже не интересовала. Но, уходя из своего дома, он как бы на миг вернулся к жизни и сделал только одно значительное и осознанное действие — он низко, в пояс, поклонился Инкен, стоящей у порога двери, и в этом поклоне была и великая благодарность за все принесенное ею счастье, и последний прощальный привет.

Больше Маттиаса Клаузена, действующего в жизни, мы не видели. Он приходил в дом к матери Инкен, в тот дом, где забрезжило для него зарево новой жизни. Убежав из больницы, он шел ночью,

в бую, по горным тропам, но не для того, чтобы вырваться из плена на свободу и продолжать борьбу. Нет, он пришел сюда, чтобы в последний час жизни войти в мир своих воспоминаний. Он сел в кресло у камина, просил позвонить в колокольчик и слушал этот звон, как дивную музыку пережитого, но невозвратного счастья,

В кресле у камина сидел старый, смертельно больной человек; физически он был разбит, его сильная воля надломлена, но светоч мысли в глазах не угас. В этом гармоническом покое была сосредоточена духовная сила, стойкость мыслителя. Да, он подло сражен из-за угла, но в вере своей не поколеблен. С какой горькой иронией говорит Клаузен, что, объявив его умалишенным, общество теперь ведь не может лишить его свободы суждений и действий: «Я могу пищать кукулой, мяукать кошкой, подстреливать карпов в поднебесье, и никому это не покажется странным». Лицо больного перекашивается гневом — в душе осталась не только любовь, осталась и ненависть, нет только сил.

Враги близятся, но ни бороться, ни спастись он уже не должен. Дело уже не в нем. Ласковым взором смотрит Маттиас на уходящую Инкен. Это не только его прошлое, но и его будущее, будущее его дела, его идей. А в идеях своих он тверд непоколебимо.

«Вечное благо существует» — эти слова Клаузена Астангов проносит как клятву, как символ веры. И мы вновь слышим голос борца и трибуна; дряхлое тело старика выпрямляется; оставаясь в кресле, он расправляет плечи, высоко поднимает голову и говорит то самое важное, что должен сказать миру, сказать и умереть: «Мое место там, на вершине горы, под куполом мира».

И глаза вспыхивают счастьем, могучий дух Маттиаса Клаузена жив — сам человек рухнул, но дух его сломить не удалось...

Клаузен принимает из рук верного слуги стакан, в который сам же велит всыпать яд. Он берет трудовые рабочие руки Винтера и долго смотрит на них. Сколько добра они для него сделали, это — последнее.

Потом подносит стакан к губам и, глубоко вздохнув, говорит страстно, с какой-то возрожденной силой: «Я жажду заката». В этих словах и радость торжествующей воли, и гневный вызов врагам.

В глубоком покое застыло еще живое, но уже воспринимаемое как монумент тело — высоко поднятая голова с закрытыми глазами и чуть-чуть запрокинутым подбородком, спокойно лежащие большие руки. Так величественно и просто уходит из жизни мыслитель, оставшийся верным своему идеалу...

Занавес упал. Мы стоя рукоплескали Астангову, сыгравшему пьесе Гауптмана как философскую трагедию, создавшему в образе Клаузена могучую фигуру мыслителя и борца, готового ринуться в бой с силами зла. В нашей памяти вставали десятки и сотни мужественных борцов, которые сегодня поднимаются па трибуну, не смотря на различия своих политических и религиозных убеждений.

Нет, не затмили черные тучи светлый образ мужественного борца, победил Маттиас Клаузен. Как всегда, свет восторжествовал над тьмой.

ТЕАТР
НАШЕЙ
ЭПОХИ



ВЕЧЕР ТРИДЦАТЫЙ

«МЫ НАШ, МЫ НОВЫЙ МИР ПОСТРОИМ»

Джон Рид

«Десять дней, которые потрясли мир». 1918

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР НА ТАГАНКЕ
МОСКВА. 1965

ПРОЛОГ. Заранее можно было бы сказать, что театр XX века, с его острой социальной тематикой, с его трагическими коллизиями и пристальным интересом к внутреннему миру человека, пренебрежет старинной формой пролога. Так бы оно, собственно, и произошло, если бы не неожиданные «зонги» к пьесам Бертольта Брехта. Вот один из них (произносит его крестьянка-коровница);

Почтенный зритель! Пусть борьба трудна!
Уже сегодня нам заря видна.
Не радуясь, нельзя добраться до вершин,
Поэтому мы вас сегодня посмешим.

И смех отвесим вам в веселых чудесах;
Не граммами, не на аптекарских весах,
А центнерами, как картошку, и притом
Орудья, где надо, топором.

Так Муза театра XX века заговорила по-плебейски грубовато, заговорила бодрым, веселым голосом и объявила, что готова действовать не только оружием критики, но и критикой оружием («топором!»). Такие слова стали возможны потому, что на шестой части мира уже существовало социалистическое общество, народное государство, а остальной мир находился в состоянии все нарастающей классовой борьбы.

«Десять дней, которые потрясли мир» — так назовет американский журналист Джон Рид свой пламенный репортаж о первых днях Октября.

Сила нового, социалистического общества была столь велика, что молодая Республика Советов не только справилась с величайшими трудностями на хозяйственном фронте, не только героически отразила напор буржуазной интервенции, но стала великим примером пролетарской борьбы для трудящихся всех стран, мощным источником животворных идей социализма. Крупнейшие писатели-демократы — Ромен Роллан, Анри Барбюс, Анатоль Франс, Бернард Шоу, Теодор Драйзер — приветствовали первую в мире страну социализма, видя в ней опору для борьбы за будущее человечества.

В сфере духовного, эстетического творчества определилась четкая граница. М. Горький, обращаясь в начале тридцатых годов к европейской интеллигенции, спрашивал: «С кем вы, мастера культуры? С чернорабочей силой культуры за создание новых форм жизни, или вы против этой силы, за сохранение касты безответственных хищников,— касты, которая загнила с головы и продолжает действовать уже только по инерции?»

Глубокие процессы духовного кризиса определили общий характер европейского искусства сейчас же после первой мировой войны. Ужасы пережитого, ощущение тупика и безысходности жизни буржуазного общества породили искусство экспрессионизма. В драмах немецких авторов Кайзера, Газенклевера, Толлера жила лихорадочная, страстная обеспокоенность за судьбы людей, героев этих пьес; дух стремился к творческой деятельности, но этот порыв к действию выражался в иступленных поисках истины, в смятенности чувств и пресекался мучительным осознанием обреченности одинокого протеста, неспособного выстоять перед грозным монолитом усиливающейся реакции...

Расщепленность внутреннего мира человека предопределила и своеобразие философски-психологических драм Луиджи Пиранделло, в которых герой, убегая от циничного мира буржуазной действительности, пытается создать некий второй, иллюзорный мир, но этот духовный маскарад завершается трагическим фиаско.

В болезненных изломах душевной трагедии пребывали и герои пьес американского драматурга О'Нила; унаследованный от критического реализма трезвый взгляд на буржуазную действительность здесь активизировался лихорадочными метаниями экспрессионистского толка, обращением к изначальным, биологическим силам жизни. Но поиски истины в мире черствого эгоизма давали героям лишь эфемерное чувство «безнадёжной надежды».

Собственническая мораль в новейшей драматургии раскрывалась в своей античеловеческой сущности, и антагонистами этой лицемерной и жестокой действительности выступали или люди, символически несущие в себе идею нравственного возмездия («Инспектор пришел» Пристли), или персонажи, одержимые живым чувством справедливости («Лисички» Хелман).

Силы добра выступали от имени прошлых идеалов, от имени погнанного гуманизма, но в мрачной атмосфере близящегося фашизма были трагически бессильны. Тревожные крики о страшном грядущем бедствии («Троянской войны не будет» Жироду) тонули в зычных воплях фашистских главарей и восторженном реве околпаченной ими толпы. Фашизм, придя к власти в Италии и Германии, подчинил себе всю духовную жизнь нации, воздействовал через форму тоталитарного государства и на театр, принуждая его к пропаганде милитаризма, шовинизма и человеконенавистничества...

Началась вторая мировая война, завершившаяся полным разгромом фашизма. И в этом великом победоносном сражении участвовало и искусство, участвовал театр.

Самым яростным борцом с фашизмом на европейской сцене был

Подвиг здесь выступает как окончательный и непреодолимый аргумент в споре об истине.

Восстанавливая права личности/ создавая поэтический ореол вокруг героического действия, интеллектуальная драма как бы призвала свою аудиторию к нравственному очищению. Но одновременно она выражала недоверие к массовому сознанию народа, полагая, что оно по своей природе чуждо героизму. Из этого противоречия и простекал трагизм интеллектуальной драмы, безысходность многих ее финалов...

В иной тональности, с иным жанровым уклоном развивается послевоенная итальянская драматургия. Ее самый яркий представитель — Эдуардо Де Филиппо, автор таких популярных пьес, как «Филумена Мартурано», «Неаполь — город миллионеров», «Призраки» и др. Связанный с традициями народного диалектального театра, Де Филиппо использует национальный театральный опыт в диапазоне от комедии дель арте до Пиранделло. Герой Де Филиппо — простой человек из народа, лишенный всяких исключительных черт. В его судьбе драматург умеет показать общие процессы жизни, ибо больше всего доверяет свидетельству рядового человека — именно потому, что он *рядовой*, потому, что он — *кап все**

Автор ничем не украшает реальные характеры, когда хочет передать через них благородные побуждения, живущие в сознании простых людей; он лишь глубже заглядывает в души тех, кто больше, других пережил, горше других страдал, глубже других задумывался над происходящим. Исходное начало этой крепнущей сознательно* сти людей драматург видит в росте этических начал. Чувство материнства, прямота в личных отношениях, верность в дружбе — если с этими нормами человечности подойти к укладу общественной жизни, то личная порядочность человека, столкнувшись с нечестным отношением к жизни, возмутится, запротестует и может произвольно для самого человека перерасти в социальный протест, прийти к выводам, которые сродни революционной идеологии...

Кризисные процессы духовного существования с наибольшей болезненностью дают себя знать в драмах так называемых *абсурдистов* — Ионеско, Беккета, Жюанэ и других. Не умея, а иногда не желая искать выход из жизненных тупиков, «абсурдисты» видят в отчужденности человека от общества не закономерность буржуазного существования, а проявление самой природы человека. Отрицая иллюзии буржуазного миропорядка, указывая на абсурдность, бессмысленность повседневного обихода, драматурги этого направления отрицают само новое время, не признавая ни трагических усилий освободительной борьбы, ни объединяющих массы гражданских идеалов. Обособленность, «некоммуникативность» героя выдается ими за роковую предопределенность и бесцельность человеческого существования. Δ

Развитие новой драматургии в послевоенной Европе шло неотрывно от строительства нового театра. Так, Бертольд Брехт был организатором и руководителем театра «Берлинер ансамбль». Серия

блистательных постановок собственных пьес позволила Брехту утвердить на сцене «Борлинер ансамбль» принципы так называемого *эпического театра*, о котором мы будем говорить при анализе спектакля «Матушка Кураж и ее дети».

Таким же единством «драмы и сцены» отмечена творческая деятельность Эдуардо Де Филиппо, создателя демократического театра в Неаполе, постановщика всех своих пьес. Мы познакомимся с тремя спектаклями, поставленными Де Филиппо: «Призраки», «Неаполь — город миллионеров» и «Мэр района Санита»; исполнителем главных ролей в этих пьесах выступит их автор.

Борьба за народный театр широко развернулась в послевоенной Франции. Признанным вождем этого движения был Жан Вилар, организатор, художественный руководитель и ведущий актер Народного Национального театра (о нем мы уже говорили). Продолжив искания и опыты своих предшественников, от Мориса Потешера до Фирмена Жемье, Жан Вилар в 1952 году создал театр, несущий в массы ценности национальной духовной культуры. Раскрывать в классических творениях их народность, неумирающий гуманистический пафос, нетленную красоту — вот как понял Народный Национальный театр (ТНР) свою главную миссию. Мы уже знакомы с превосходными спектаклями этого театра — «Дон Жуаном» Мольера, «Марией Тюдор» Гюго, «Капризами Марианны» Мюссе, «Дельцом» Бальзака. В каждой из этих постановок Вилар умеет выявить острую социальную мысль, созвучную современности, провести через классическое произведение критику буржуазной морали, найти для каждого автора его точное стилевое решение, подсказанное требованиями нашего времени, вкусами нового зрителя.

Находя все более тесные связи с широкими массами демократических зрителей, ТНР переходит на позиции политической активизации своего репертуара и сближения его с действительностью. Несмотря на уход самого Вилара из театра, линия ТНР не изменилась — напротив, последние постановки, осуществленные новым руководителем театра Жоржом Вильсоном, говорят о заострении социальной, критической линии его репертуара. Успешная деятельность ТНР стимулировала развитие движения за народные театры по всей стране. Помимо многочисленных театров парижских предместий, подобного рода театры возникли во многих провинциальных французских городах; спектакль одного из таких театров — «Жорж Данден» Лионского театра Сите — мы «видели».

Театральная жизнь Парижа, конечно, необычайно пестра и противоречива: тут рядом с академическим театром Комеди Франсез (мы уже познакомились с двумя спектаклями этого театра — «Гарпюфом» и «Мещанином во дворянстве») действует его бывший филиал — театр Одеон, ныне возглавляемый тонким и ищущим художником Жаном Луи Барро (вспомним его игру в спектакле «Плутни Скапена»). Продолжает существовать и театр «Старая голубятня», некогда прославленный режиссурой Копб, а ныне организующий труппу каждый раз заново для постановки очередной пьесы (этот театр показывал во время московских гастролей «Жаворонка» Ануя с уча-

стием Сюзанн Флон). В Париже действует и множество бульварных театров, рассчитанных па буржуазную публику,— здесь идут по преимуществу пьесы адюльтерного содержания, боевики-детективы, драмы фрейдистского или мистического содержания.

Кричаще противоречива театральная жизнь и в других странах Западной Европы и США. Погоня за дешевыми развлечениями, интерес к эротической тематике, популяризация мешанского репертуара и одновременно интерес к модернистским спектаклям — такова об*щая картина капиталистического театра Запада. На фоне этой хаотической театральной жизни выделяются здоровые организмы: «Пикколло театро» в Милане (спектакль которого «Слуга двух господ» Гольдони мы «видели» и по достоинству оценили); Туринский театр под руководством Де Бозио; Генуэзский театр Стабиле; театр под руководством Дзеффирелли (мы знакомы со спектаклями этой труппы—«Ромео и Джульетта» и «Волчица») —таковы лучшие итальянские театры. Творчески активный, ищущий театральный организм — английский Шекспировский Королевский театр (мы убедились в этом, просмотрев спектакли «Ричард II», «Генрих IV» и особенно — «Король Лир» в постановке Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли); плодотворна деятельность и театра Олд Вик (мы видели в нем «Отелло» Шекспира с Лоуренсом Оливье в главной роли). Яркое самобытное искусство показал нам во время гастролей в Москве пирейский Театр греческой трагедии во главе с Аспасией Папатанассиу.

Впе поля зрения нашего «пролога», конечно, осталось еще немалое число интересных театральных явлений Западной Европы, но разве можно в этом коротком вступительном слове охватить всю громаду современного театрального материала!

Скажем лишь несколько слов о современной театральной Америке — точнее, о театрах США. Основная питательная артерия и место увеселительных коммерческих театров Америки — Бродвей. Это одна из центральных улиц Нью-Йорка, точнее — лишь несколько залитых ослепительным светом реклам кварталов этой улицы, где расположено 86 театральных зданий. Но в большей части этих помещений давно уже не ставится никаких пьес — они превращены в кинотеатры, радиотелевизионные студии, рестораны и т. д. В наше время на Бродвее действуют 33 театра. Их репертуар по преимуществу развлекательный. Наибольшей популярностью пользуются «мюзиклы» ~ пьесы с любовным сюжетом, пением и танцами. Существует и группа «театров вне Бродвея», занятых экспериментальными постановками; именно тут мы увидели любопытный, хотя и весьма мрачный спектакль — «Последняя лента Крэппа» Беккета.

А на самом Бродвее (вопреки схеме: Бродвей — место театрального бизпеса) мы увидели спектакль, который нас по-настоящему взволновал. Мы говорим о постановке пьесы Гибсона «Совершившая чудо» и о блистательной игре актрисы Энн Бенкрофт.

Но закончим мы свой «театральный фестиваль» не этим спектаклем, а, нарушив хронологию, постановкой «Матушки Кураж» в «Берлинер ансамбль», потому что пьесы Брехта завоевали сегодня

почти все сцены мира, а театральная система Брехта наряду с системой К. С. Станиславского питает творческое воображение почти всех строителей современного прогрессивного театра.

Войдем же в залы театров наших дней и так завершим свой показ западноевропейского театра за два с половиной тысячелетия. И начнем со спектакля, посвященного Великой Октябрьской социалистической революции.

* * *

Западный мир узрел о великих событиях, совершившихся в России в Октябре 1917 года «из первых рук» — от американского журналиста Джона Рида.

Книга «Десять дней, которые потрясли мир» необычна. Здесь объективная точность документальных свидетельств неотрывна от ликующего чувства художника-гражданина, увидевшего в Великой Октябрьской революции рождение нового мира, бурное и радостное появление новой, невиданной еще действительности. Передать пафос и азарт книги Джона Рида в образах театра, через сценическое действие — дело чрезвычайно трудное и увлекательное.

Полный титул новой постановки — «Десять дней, которые потрясли мир» — *народное представление в двух частях, с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой, по мотивам книги Джона Рида.*

Интересно, правда? Вы, конечно, разогнались в театр, чтобы весело провести вечер: пантомима, цирк, буффонада, стрельба — море удовольствий! И вдруг в дверях театра лицом к лицу сталкиваетесь с человеком с ружьем: красногвардеец проверяет, точно пропуская, билеты и накалывает их по-военному на штык... А затем вы входите в фойе — там уже много зрителей, они толпятся перед группой бойцов и матросов и слушают их песни. Кругом саженьи плакаты, на кумачах — революционные лозунги с ятями и твердыми знаками, — вы неожиданно-негаданно оказываетесь на городской площади, в толпе, собравшейся па митинг.

Ребята с песнями ведут вас в зал, там полным-полно народу, шум, толкотня, но от этого как-то приятно и весело. А на голую сцену уже высыпала вся труппа — идут последние минуты тренажа. Четыре гитары и аккордеон непрестанно отбивают такт, в чеканных ритмах льется матросская песня, девушка в черном трико имитирует шаги по капату, парни в черном тоже делают разминку. На стояке висят носы и маски, около них снуют типы в цилиндрах.

Но вот на сцену размеренным шагом поднимаются три рослых бойца. Комедиантов как ветром сдуло. Бойцы вскидывают боевые винтовки, и грохочет залп. Вздрагивают стены и зрители: тут, оказывается, не только шутят.

Залпом возвещено йачало представления о десяти днях, которые потрясли мир. По ходу этого спектакля время от времени на двух противоположных стенах зрительного зала вспыхивает на экранах ленинское лицо — то строгое и спокойное, то саркастически улыбающееся, то открытое, доброе, с веселым прищуром глаз. И раздается ленинский голос (исполнитель М. Штраух) — сильный, страстный,

когда обращен к бойцам революции; убийственно ироничный и гневный, когда речь заходит о врагах... Рождается необычайное чувство — будто Ленин о нами в зрительном зале; он поясняет нам В лирых формулах гениальной мысли значение того, что происходит па сцене, он посылает саркастические реплики в сумятицу политических споров и смеется вместе с нами, пустив меткое словцо прямо в лицо предателя.

Весь спектакль, как мне кажется, вырос из того ощущения революции, которое заключено в знаменитых словах Владимира Ильича: «Революции — праздник угнетенных и эксплуатируемых... Мы окажемся изменниками и предателями революции, если мы не используем этой праздничной энергии масс и их революционного энтузиазма для беспощадной и беззаветной борьбы за прямой и решительный путь»¹.

В самом восстании, в революционных боях трудового парода клотала эта праздничная энергия масс, жило радостное сознание отвованной свободы, и, создавая в годы борьбы свое незатейливое, но яркое и сильное искусство, массы насыщали его праздничной энергией и пролетарским энтузиазмом самой революции.

Облик нового человека и его врагов раньше всего получил выражение в революционной поэзии, в плакате и в сценическом воплощении. Театр в силу своей публичности, массовости и конкретно-образной выразительности оказался искусством наиболее боевым и впечатляющим. Создавая обобщенный тип, исполнитель народной сцены должен был выразить или патетику положительных образов, или отталкивающую, остро сатирическую сущность отрицательных персонажей. И он это делал, пользуясь не только драматическим текстом,— на помощь приходили *все искусства*, которые легко переплавились в театральные образы. На сцене оживала героическая символика и броская красочность плакатов, сюда полноправно входили и лозунг и стих, породив «ведущих», запевал, коллективную декламацию.

В этих, быть может, примитивных формах таилась огромная сила будущего творчества. Она дала себя знать в многоплановых драмах Маяковского, в пафосе и заостренности революционных композиций Мейерхольда, в монументальных зачинах трагедий Вишневского, в согласованном ритме слова и жеста многочисленных «синезубных» коллективов.

Как некогда в древней Элладе мифология была почвой, на которой выросло великое античное искусство, так и новая историческая эпоха получила свое первичное художественное воплощение в образных видениях народа, которые и послужили предпосылкой для развития нового сценического стиля...

Пойдите на спектакль, о котором я сейчас пишу, и посмотрите, что творится со зрителями, каким очистительным, бодрящим ветром обдувает их со сцены, и вы (знаю по себе!), соприкоснувшись с юностью рождающейся социалистической республики, сами ощутите в своей душе и юность, и радость, и гордость.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 103.

...Эхо торжественного залпа еще гремит в воздухе, а на сцене в вареве горна видны силуэты кузнецов, из-под их молотов все выше и выше поднимаются языки пламени. И фигура девушки в красном заметалась уже по простору сцены, чтобы в вихревых движениях — пантомимой — начать *тему Восстания*. Черные силуэты восставших — тоже в пантомиме — рвутся вперед и, сраженные, падают, и над каждым вспыхивает огненный язык: каждый павший — светильник Борьбы. Таков пролог спектакля с героической символикой фигур «Пахаря» и «Кузнеца», знакомых с первых лет Октября.

Такая знакомая пластическая фигура — «Пахарь», изгибами изнуренного тела передающий тяготу страшного, нечеловеческого труда. «Сеятель» — с безостановочными и бессильными замахами рук над голодным простором степи. И группа «Калек», «Слепых», «Безруких» — жертв войны, движущихся во мраке сцены на фоне черных фигур с широко распростертыми руками.

Пантомима многократно будет входить в действие и в драматическом аспекте, и в аспекте сатиры. Она всегда будет метафорой и требует расшифровки; метко найденная, она будет прочтена легко и даже с восторгом. Яркое эпизод «Отцы города», когда светом искусственно выхватены только руки, большие, жадные, хваткие, нетерпеливые, но уже беспомощные, — руки бар. Или другая пантомимическая мизансцена: министры Временного правительства на своем последнем заседании сидят все в ряд на скамье, спиной к публике, и так низко склонили головы, что у них видны только спины, только шеи и никакого признака самой необходимой для государственных деятелей части тела — головы.

Но эти пантомимические уклоны спектакля не уводят его с основного пути; напротив, утвердив свойственный пантомиме эстетический принцип лаконизма и экспрессии, требуют и от драматического действия таких же законов выразительности.

Но слияние различных форм происходит и обратным ходом — когда предельное напряжение чувств в драматических партиях как бы электризует, драматизирует пантомиму. Когда пантомима и драматическое действие в единстве, образное воздействие спектакля особенно сильно.

Сцена «Тюрьма». Сперва графическая символика: четыре руки углами локтей образуют квадраты тюремных окон, и через них видны лица заключенных. Затем — раскачивающиеся фигуры, и качается все здание тюрьмы, а по камерам в стремительных ритмах извивается красным пламенем тело девушки: вспыхнуло Восстание. И все это за густой завесой лучей, за световой оградой, которая как бы переносит происходящее в иной, легендарный, эпический мир. И вот из этого мира выходит навстречу Матери Сын. Два сильных луча, бьющих с пола, образуют прозрачную, но непроходимую стену, лица актеров словно обожжены пламенем света, видна каждая дрожащая мышца, глаза наполнены слезами... И точно взрыв долго копившихся сил, бурная сцена «Цыгана» — с плачем, гиканьем, с иступленным весельем и пламенной ненавистью к палачам... И снова раздумье, гордое сознание бессмертия своего дела, своих идеи.

Этот богатейший калейдоскоп событий, лиц, страстей объединяют в целостную картину свершающейся революции фигуры «ведущих».

Их скованное волей чувство — будь то гнев, будь то пафос — дает ощущение монументальности характеров даже тогда, когда персонажи не в самом действии, а как бы бродят по дорогам революционных битв, чтобы, когда нужно, учить уму-разуму и бодрить своими песнями. Четверо «ведущих» поют о народе и революции, ее героях и жертвах; в их голосах гнев и гордость, нежность и печаль. Эти мужественные парни — поэты революции и одновременно участники той группы, которая разыгрывает сейчас героическое и эксцентрическое представление о десяти великих днях. Время от времени они сами вступают в действие и крошат врагов, а исполнители «вражеских» ролей, если им становится уж очень невмоготу, снимают с себя личину и, став в ряд с «ведущими», чеканят ритмы их песен. Потому что хоть в пьесе и полным-полно всякой буржуйской нечисти, но все актеры работают на общепролетарское дело.

Так на единой идеологической платформе оказываются все исполнители — и тот, кто играет коммунаров, и тот, кто «показывает» капиталистов. Но единство рождается не только в момент, когда исполнитель «маски» выходит из роли. Цельность представления в том, что в спектакле установлена внутренняя связь между стилистикой героических и буффонных ролен.

Творцы революции сознательно и планомерно творят новый мир, а враги сметены революционным ветром, и этот ветер катает и носит их по дорогам свободной страны. Они не люди, а куклы — злые, жадные куклы-истуканы, в отвратительных масках, с механическими движениями, с визгливыми голосами, без ума и сердца. Эти куклы хотят владычествовать над людьми; показывать их можно только ради потехи, как клоунов в цирке. Их множество, этих паяцев, в спектакле Любимова — от трагикомического Пьеро, который превращает даже людское горе в пошлый романс, до самого «главковерха» Керенского, которого театр действительно (впервые в истории) делает «главковерхом», заставляя его перед изумленной публикой вынырнуть из болота и со спины на спину обывателя подняться на вершину власти — на плечи господину в цилиндре — и оттуда, приняв наполеоновскую позу, читать речь об устойчивости своего правительствa. Керенский — П. Губенко до чертиков талантлив, и не возомни он себя «спасителем России», он прославился бы как акробат или коверный, такие у него превосходные антраша: как он с лету делает балетный «шпагат» и грациозно упархивает со сцены, сотворив «ласточку!» «Какой артист умирает!» — воскликнул на смертном ложе Нерон. «Какой клоун во мне погиб!» — мог бы сказать Керенский — Губенко в самый патетический момент роли, когда он с высоты трибуны оголтело кричит, требуя войны до победного конца. С таким же азартом играют все остальные «масочные» персонажи; именно так достигается внутреннее право сатирических образов по силе и страстности встать вровень с размахом и темпераментом персонажей революционного плаката.

Режиссер сам готов смелой рукой рисовать эти плакаты. В спектакль вводится театр теней, и перед нами проходит многообразная вереница всякого люда: «Тени прошлого», показанные именно как тени, трепещущие и бестелесные; этой человеческой мелюзге противопоставлены гигантские фигуры трех бойцов; Гулливерами среди лилипутов возвышаются они — незыблемая сила, победившая революция. Театр предлагает и другой плакат, как бы рожденный революционной улицей: перепуганный обыватель под насмешливые окрики бойцов читает ленинские декреты и замирает с застывшей физиономией и скосившимися от страха глазами, как тот блоковский «буржуй на перекрестке».

Символика пантомим и плакатов в этом спектакле неотрывна от живых страстей, характеров, быта. Этот реальный план, многократно заявлявший о себе с самого начала представления, по ходу действия становится все определеннее, красочнее. Театр как бы приближает нас — от общего ощущения революции с ее героикой и борьбой к восприятию конкретных характеров, эпизодов, полных драматического напряжения и образного смысла. Так, в спектакле рядом стоят две сцены — «Логово контрреволюции» и «Окопы», сыгранные одинаково сильно и страстно. Только в «Логове» царит безысходное отчаяние, цинизм и животная злоба, и когда из этих низких страстей складываются мерные и жуткие ритмы латинской молитвы, то этот реквием звучит зауспокойной мессой гнущему миру. А рядом — взбаламученное море солдатского нетерпения, протеста, гнева и шквал радостных чувств: мир и землю — вот что несут большевистская партия и Ленин народу.

Этот победивший народ — уже реальная, уверенная в себе сила, не устрашающие «призраки коммунизма», а сама его реальность. Три бойца (мы видели их на гигантском плакате) теперь вышли на сцену и подсади на край большой скамьи с членами Временного правительства. И начинается веселый аттракцион, в результате которого всё «Временное» на полу, а настоящие хозяева — на скамье. Сидят и блаженно улыбаются под гром аплодисментов зрительного зала.

Живые лица народа все ближе и ближе; ходоки к Ленину, пришедшие в столицу за правдой, уже сыграны с подкупающей простотой и психологической рельефностью. Представление как бы заканчивается и начинается сама жизнь. Новая и светлая. Жизнь, за которую боролся автор повествования, Джон Рид.

Его фигура мелькнула в начале действия и покорила нас сдержанной простотой и силой. И жаль, что в дальнейшем театр не нашел поводов ввести в действие этого замечательного человека — участника и летописца Великой Октябрьской революции. Это определенно придало бы композиции спектакля большую компактность, которой порой ему недостает. Среди множества эпизодов подчас уходит на второй план звучание темы организующей, дисциплинирующей, направляющей стихийный взрыв народных масс — партии большевиков.

В укор театру можно было бы поставить и еще некоторые упущения; бытовую перегрузку ряда эпизодов второго акта, слишком обоб-

ценное и торопливое решение финала, отдельные исполнительские промахи. Но все это не нарушает общего отрадного впечатления.

Итак, на наших глазах возрожден тип зрелища, идущего от далеких традиций советского театра, необыкновенно живого, яркого, современного, охваченного революционным пафосом и творческим огнем.

Создатель этого спектакля — весь театр. Мы не называли имен авторов текста — их множество; в программке одних только сочинителей песен — семь. Мы не называли и актеров-исполнителей — ведь, кроме Губенко, все играют по четыре-пять ролей, — как их, все эти роли, перечислишь? Но зато с каким азартом делается и как, наверно, интересно Н. Хошанову (пять ролей), Г. Ронинсону (пять ролей), Л. Вейцлеру (три или четыре роли) и всем остальным чувствовать, что ты артист, что ты можешь быть и тем, и другим, и пятым, и десятым! А с каким удовлетворением, наверно, работают в спектакле «ведущие» — все время в действии, все время с публикой (А. Васильев, Б. Хмельницкий, В. Высоцкий, Б. Буткеев, Д. Щербаков)! И как приятно актеру выйти в пантомиме, отработать ее точно, четко, красиво. Сколько возможностей для талантливых шуток, трюков, импровизаций, для клоунады, которой позавидует цирк, для пародий, которым позавидует эстрада, и рядом со всем этим — свободное вхождение в образ, радость внутренней правды и психологического общения с партнером!

Спектакль создан — всем театром.

Но пусть никто в театре не подумает, что жар-птица уже схвачена и теперь можно дергать у нее из хвоста перья, выпускать один за другим спектакли-представления...

Пожелаем же театру встреч с Шекспиром и Мольером, с Пушкиным и Гоголем, встреч с Вишневым и теми молодыми драматургами, которые захотят писать для этого талантливого театра так, чтобы ленинская формула о праздничной энергии и революционном энтузиазме была применима и к спектаклям о наших днях.

ВЕЧЕР ТРИДЦАТЬ ПЕРВЫЙ

ЖАВОРОНОК ЗВОНКИЙ

Жан Апуй

«Жаворонок». 1953

ТЕАТР «ВЪЕ КОЛОМБЪЕ»
ПАРИЖ - МОСКВА. 1960

«...Она вся — в этой веселой песне маленького жаворонка, застывшего в небе, в солнечных лучах, в минуту, когда в него стреляют» — так поэтично говорит жестокий победитель Варвик о Жанне Д'Арк;

так в едином образе выражает Жан Ануй и свой восторг перед героическим порывом, и свою безрадостную мысль о недостижимости идеалов.

Но вот жаворонок залетел в наше большое мирное небо, и, конечно, здесь никто не станет стрелять в этого чудесного певца. И нам даже кажется, что его песня раздастся звонче. Ведь и для певчих птиц много значит, какой под сводами резонанс.

Когда зрители-москвичи, обступив сцену, жарко аплодировали актерам театра *Вье Коломбье*¹, то актеры — героини Анюя, рванувшись к авансцене, тоже с не меньшим пылом стали рукоплескать; и круг мгновенно замкнулся, круг дружбы, доверия и общей радости. Как ясал, что в этот миг нельзя было крикнуть: «Автора!» И не для того, чтобы увенчать его заслуженными лаврами (говорят, он человек скромный и избегает шумных оваций), а для того, чтобы ввести его в этот «круг дружбы» и сказать: «Ваша Жанна Д'Арк в наш век не одинокая мечтательница и героиня, окруженная сонмом жестоких негодяев, эгоистов и тупых мещан; Жанна Д'Арк, эта девушка из народа, тип бесконечно нами любимый, желанный нам и близкий».

Сказать: «Таких людей, готовых служить народному идеалу и самоотверженно бороться за него, па свете становится все больше и больше, имя им — легион, и победа будет только за ними. Мы знаем цикл ваших пьес — и те, которые названы „черными“, и те, что зовутся „розовыми“». Вчитываясь в эти пьесы, мы видели их трагическую противоречивость: страстную защиту человека и человечности и признание неизбежной обреченности этой борьбы; мы слышали громкие голоса ваших героев, обличающих буржуазное общество и тут же неминуемо гибнущих, символизируя этой гибелью иллюзорность и недостижимость своих идеалов. Мы ценим ваш гуманизм, вашу веру в то, что человек по природе своей благороден, ваше видение социальной несправедливости, царящей в буржуазном обществе. Но мы никогда не согласимся с вашими пессимистическими выводами, с вашим представлением о всеобщем характере духовного краха, с вашим отказом обнажать корни зла. Создав серию „черных“ пьес, вы, писатель, глубоко и искренне встревоженный за судьбы честных людей, приходите к губительной мысли о том, что чем выше идеал героя, чем требовательней его поиск истины, тем более он одинок и беспомощен в борьбе со злом, тем неизбежней крах, к которому он придет в финале пьесы. Вам это кажется закономерным, потому что вы не представляете себе ситуации, когда одному хорошему человеку помогает второй, третий, десятый хороший человек. Когда на помощь этим людям приходят сотни и тысячи таких же честных, смелых, отзывчивых людей, когда их ведет одна общая великая идея свободы и справедливости и они, сражаясь, падая, все же обязательно побеждают. Вы любите человека, но любовь ваша отдана *одинокому* человеку. Когда же люди вместе, то вам представляется, что они теряют свое человеческое достоинство, что каждый из них в отдельности становится мельче, ничтожней, что человек

¹ «*Вье ГСоломбье*» — «Старая голубятня».

в массе обретает не силу, а слабость. Вот роковой вывод нашей „черной“ драматургии»...

Но вот к нам залетел «Жаворонок» — трагедия о народной героине из цикла «розовых» пьес. Эту светлую краску породила великая и нетленная идея патриотизма, идея долга перед родиной. Тут драматург не знает и не ищет компромиссов; полагая, что современность не может осквернить вечного идеала, он не Допускает в этой пьесе вот пессимизма и отчаяния, не боится предельного напряжения конфликта и завершает его лучезарным победным финалом — торжеством дела Жанны Д'Арк.

Она перед нами, великая дочь Франции, крестьянка-подросток из деревни Домреми, живая, пылкая, деятельная, умная, такая, какой ее воссоздала на сцене актриса Сюзанн Флон. Иной ей в нашем соизнании уже не быть.

Слава актрисе, которая сумела, сохраняя подлинную правду живого характера, выявить в натуре простой крестьянской девочки замечательные свойства народного типа, не побоимся сказать — самую искру его гения.

Огромная, пустая, гулкая сцена, перечерченная черными полосами столбов и перекладин; сутапы судей, восседающих на высоких скамьях, примолкшая толпа свидетелей, теснящихся поодаль, и в центре пространства на маленькой табуретке — подсудимая, худенькая девушка в мужском костюме, со спокойным лицом и большими, устремленными вперед, ярко горящими глазами. Ей велят рассказать кратко свою жизнь. И Сюзанн Флон начинает. Так, будто это класс и Жанна толково и внятно отвечает учителю.

Она говорит о том, что слышала «голоса» и видела святого Михаила. Но сразу же становится очевидным, что актриса не допускает в роли ни малейшей мистической экзальтации. Жанна говорит на два голоса (рассказ незаметно становится действием) : девушка робко умоляет святого не возлагать на нее непосильного подвига и тут же самой себе отвечает сильно и твердо. Это святой настаивает от имени бога — так кажется Жанне. Но мы явственно слышим голос самой Жанны, голос ее мужества, решимости и долга.

За великую истину нужно неустанно бороться. Ведь Жанна — самая обыкновенная девчонка, в ее характере нет ни суровой героичности, ни просветленной благостности, а решила она ни более ни менее, как воодушевить войска и изгнать из родной Франции англичан.

На Жанну, задыхаясь от гнева, набрасывается с кулаками отец (Жорж Ликан), ее молит мать (Мадлен Солони): родители не допустят, чтобы дочь их стала «шлюхой», пошла к солдатам и надела штаны. И вот Жанна падает перед отцом на колени, рыдает на груди у матери, она в отчаянии молит ей верить, кричит, злится. И даже гоняется за увальнем братом и сбивает его с ног — это он ее выдал, сказав о «голосах».

Но вот она одна — лицо строгое, торжественное, голова высоко поднята, тело вытянулось струной, взор вспыхнул. Можно уже предугадать, что сейчас раздастся «голос»: Жанна с величайшей душевной сосредоточенностью и силой призывает себя к действию, ее пламенная вера в свою божественную миссию — это святое чувство долга.

С этого момента Сюзанн Флон с подлинным вдохновением показывает, как растет, ширится духовный мир девушки. На наших глазах зреет блистательный человеческий талант — Жанна Д'Арк. Все в пей рождается само собой, без всякого расчета и пафоса, лишь в силу полной захваченности™ патриотическим долгом, который требует *все-го человека*, всех сил его души, всей энергии, воли, ума, ловкости и обаяния. Одна за другой следуют сцены, когда Жанна раскрывает свою миссию сперва капитану Бодрикуру, а затем Карлу VII.

С воякой и простофилей Бодрикуром (с большим обаянием сыгранным Клодом Ришаром) Сюзанн Флон сама как бы становится маленьким Бодрикуром. Ведь она должна внушить свои мысли капитану так, чтобы он воспринял их как собственные и дал ей коня и эскорт. Но, идя на хитрости, Жанна ни на минуту не становится плутовкой — за всеми ее действиями отчетливо ощущается величайшая тревога за дело, которое легло на ее плечи.

С этим все нарастающим чувством тревоги Жанна входит в дворцовый зал. Легкомысленный король запрятался в толпу придворных, чтобы испытать «праведницу», но Жанна, кажется, и не заметила этой глупой игры; склонив колени перед Карлом, она взглянула на этого шуплого человека с такой любовью, что слезы увлажнили глаза актрисы. Ведь в нем сейчас была заключена судьба Франции, и она его нежно любила. Жанна говорила с этим пустым человеком с великим терпением, убежденностью и верой в свои слова. Она называла короля на ты и «Шарлем» и, как старшая сестра неразумному брату, внушала мысль за мыслью — о его великих предках, о долге перед народом, о том, что он должен одолеть страх перед своими советниками... Жанна была пламенной, сильной и требовательной, это уже от имени всего народа вела она речь с королем.

И Карл (которого превосходно играет Мишель Буке) на наших глазах преобразается. Нет, происходит не нравственное перерождение короля (показать это было бы очень наивно), но король стал почти физически наливаясь какой-то петушиной отвагой. И это было вовсе не примитивное накачивание комического темперамента. Нет, Мишель Буке показывал, как его незадачливый герой действительно восчувствовал себя великим королем. Наохлившись и распырив перья, Карл был необычайно искренен в своей решимости. Но это воодушевление нужно было использовать мгновенно, и Жанна громгласно уже призывала коннетабля и архиепископа. Король кричал, что Жанне должна быть поручена армия и ее нужно благословить на подвиг. Кричал, и вместе со словами из его уст вырывались какие-то странные шипящие звуки, словно из мяча со свистом выходил воздух. Но гол был забит, дело сделано! И тут Жанна, упав на колени, сказала свое; «Благодарю!» Слова были обращены к небу,

но сколько в них было света, радости и земного счастья. Воистину мы услышали веселую песню маленького жаворонка.

И его подстрелили!..

...Церковный процесс подходил к концу. Борясь с жалкими остатками собственной совести, епископ Кошон (Марсель Андре) склонял Жанну признать свое лжепророчество. А инквизитор (Ролан Пьетри) грохотал словами ненависти и задыхался в испуганной злобе. Он видел в Жанне самого страшного врага католической церкви — *свободного человека*.

И теперь за этого *человека* уже страстно боролась Жанна. Каким лиризмом была проникнута сцена встречи с боевым товарищем Ла Иром (вторая роль Клода Ришара), этим добрым верзилкой, от которого так сладко пахло «человеческим запахом» — луком и вином, который своим огромным мечом разил врагов Франции и сейчас любовно глядел на Жанну, видя в ней своего вождя. Как далекое и светлое воспоминание Жанны прошла сцена, когда они с Ла Иром, мерно покачиваясь на ногах (это означало верховную езду), говорили о счастливых днях битв и побед.

И снова муки допроса — Жанна бледная, с плотно закрытыми глазами, измученная и усталая. Ее все же принудили подписать отречение. Ей дарована жизнь. Но Сюзанн Флон с огромной силой показывает духовную смерть своей героини, ее великое горе, муку — она разбила собственной же рукой свой идеал. Жанна в мертвенном оцепенении; она жива, но все, что возродилось в народе, все, что было связано с ее именем, теперь погибнет. Погибнут доблесть, вера в победу, погибнет народ, Франция...

И торжествует Варвик (циничный, изящный, наглый — таким его превосходно рисует Жорж Декриер). Он пришел поздравить Жанну: она избежала смерти — это хорошо и для нее, и для Англии, а не то в ответ на ее казнь могла бы снова всколыхнуться народная волна. От этих слов Жанна вздрогнула, сразу вышла из оцепенения.

Последовавшая сцена спектакля идет в стремительных, бешеных ритмах. Как боевой клич, как радостная весть звучат ликующие слова Жанны: казнь, казнь, пусть ее казнят! Вмиг водружается эшафот, вмиг наваливаются вязанки хвороста, появляется палач, сбегается толпа. Жанна уже привязана к столбу, сейчас вспыхнет огонь. На лице Орлеанской девы счастливая, светлая улыбка: ее великая идея живет и будет жить вечно. И конечно, не потому, что она короновала в Реймсе Карла VII (такой сценой завершается спектакль), а потому, что вечна сама идея преданности народа своей отчизне, вечен сам идеал борьбы и самопожертвования во блага народа.

В нашем ощущении спектакль обращен не к прошлому Франции, а полон современной молодой энергии, живого пыла.

Пусть звонче льется песня жаворонка — в нашем небе его не подстрелят!

ДЕЛО ОБ УБИЙСТВЕ

Джон Бойтон Пристли
«Инспектор пришел». 1943

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР
МОСКВА. 1945

Девушка Ева Смит — бывшая работница завода Берлинга — приняла сильнодействующий яд, в результате чего последовала смерть. В комнате покойной был обнаружен дневник, ознакомление с которым дало возможность следственным властям распутать клубок преступлений и установить, что Еву Смит принудили к самоубийству следующие лица:

- 1) хозяин завода, Артур Берлинг, уволивший Еву Смит с работы без достаточных оснований;
- 2) дочь его, Шейла Берлинг, по настоянию которой Ева Смит была уволена из магазина мод;
- 3) Джералд Крофт, жених Шейлы, бросивший Еву, бывшую его любовницей;
- 4) Эрик Берлинг, брат Шейлы, оставивший Еву Смит беременной и без средств;
- 5) Сибилла Берлинг, жена хозяина завода и мать Шейлы и Эрика, председательница благотворительного общества, отказавшая Еве Смит в материальной помощи.

Обвиняемые в процессе следствия, проводимого инспектором Гулем, полностью признали себя виновными.

...Безмятежный покой царил в доме Берлингов. Семейство в полном составе сидело за столом, праздновали радостное событие — помолвку Шейлы и Джералда. Все были веселы, остроумны, милы, поминутно раздавались шутки, смех и звон бокалов.

Артур Берлинг — хозяин завода и глава семьи — взял слово. Он произнес торжественный тост, в котором восхвалял мир и благоденствие. Пусть каждый добивается только своего счастья, и все люди будут счастливы. «Через двадцать — тридцать лет, — сказал он, — скажем, в 1940 году, вы будете жить в мире, который давно забудет тревожения от противоречий между капиталом и трудом и все эти глупые опасения войны». Безмятежный покой, царящий в его собственном доме, Берлинг распространял на весь мир и на всю будущую историю человечества.

Но семейное торжество внезапно нарушено: в мирную столовую входит инспектор Гуль. Этот господин держит себя достаточно корректно, но он слишком независим, а порой и дерзок. Он осмеливается

допрашивать самого Артура Берлинга и доводит его до бешенства. Потом Гуль хладнокровнейшим образом принимается за юную Шейлу. Потрясенная случившейся катастрофой, девушка с первых же слов созналась в своей вине. Зато ее жених Джералд держит себя подчеркнуто вызывающе: он в первый раз слышит имя Евы Смит и удивлен наглостью инспектора, требующего от него признания какой-то вины. Но выясняется, что Ева Смит называла себя еще и другим именем: иначе ей не удалось бы устроиться на работу, и ее второе имя... Джералд насторожился... *Дези Рентой*. Джералд вздрогнул и выдал себя. Да, именно так звали соблазненную и покинутую им девушку.

Больше всех упорствует хозяйка дома, Сибилла Берлинг. Она никак не может понять, что, отказав в субсидии одинокой беременной женщине, толкнула ее на самоубийство. Председательница благотворительного общества полностью возлагает вину на беспутного отца ребенка и требует его сурового наказания: «Тогда вы, вместо того чтобы задавать здесь ненужные вопросы, действительно выполните свой служебный долг». После этих решительных слов, обращенных к Гулю, миссис Берлинг демонстративно прощается с инспектором. Но Гуль не уходит. «Чего вы ждете?» — «Возможности выполнить свой долг». Шейла, давно уже догадавшаяся, кого именно ждет Гуль, болезненно стонет, и лишь тогда мать понимает, кого она только что так красноречиво разоблачила.

В дверях появляется Эрик Берлинг, возбужденный и жалкий, с осунувшимся, бледным лицом и воспаленными блуждающими глазами.

Эрик. Я должен был вернуться и выложить все. Вы ведь уже знаете.

Инспектор. Да, мы знаем.

Джон Б. Пристли завершает следствие. Состав преступления полностью установлен. Главным обвиняемый признался добровольно. Объявляется перерыв — *антракт*.

Что будет дальше? Чему же посвящен последний акт? Разве не все уже выяснено? Семейство Берлинга принудило Еву Смит покончить жизнь самоубийством. Это доказано вполне убедительно.

Итак, мы ждем последнего акта со смешанным чувством опасения и любопытства: детективный сюжет пьесы исчерпан полностью — что же в таком случае станет делать Пристли?..

В последнем акте обнаруживаются потрясающие новости. Оказывается, что Гуль, инспектор Гуль, не служит в государственной полиции. Это просто никому не ведомый человек, которого свободно мояшо было разоблечь и выгнать из дому. Он нагло мистифицировал благородное семейство, представив дело так, будто бы Берлинги довели Еву Смит до самоубийства. Спору нет, те проступки, в которых их обвинял Гуль, были совершены, но в каждом случае фигурировала другая девушка, а не одна и та же злополучная Ева Смит.

Таким образом, обвинение в гибели девушки оказалось несостоятельным. Но мало этого — выяснилось, что и самоубийство явилось

хитрым обманом Гуля: в городской полиции в течение ночи не было зарегистрировано ни одного случая смерти от отравления.

Берлинги снова усаживаются за стол. Однако мир и благоденствие уже не воцаряются под этой крышей. Обвинение в уголовном преступлении с почтенного семейства снято. Но если Берлинги получили алиби в частном деле о Еве Смит, то их общественная вина стала еще очевидней, потому что миллионы малых злодеяний, которые совершает имущий класс, хоть сами по себе не являются уголовными преступлениями, но в совокупности, в общем ходе жизни образуют некую единую силу зла, огромное социальное преступление. Когда червь гложет кору дуба, то причиняемое им зло кажется ничтожным, но, помноженное на количество и усердие этих вредителей, оно становится бедствием, в результате которого дерево чахнет и гибнет. Пусть страдания и смерть Евы Смит вымышлены, но в этом образе обобщено множество человеческих бедствий, порожденных ложным общественным устройством.

Свою справедливую мысль Джон Пристли раскрывает очень оригинальным драматургическим приемом. Инспектор Гуль, заставляя Берлингов сознаваться в своих преступлениях, показывал фотографии их жертвы. Но он делал это так, что каждый из них смотрел фотографию отдельно и думал, что ему показывают то же лицо, что и остальным. Таким образом, видя различных девушек, Берлинги полагали, что дело идет об одной и той же Еве Смит.

Правда, нам эта счастливая драматургическая находка может показаться несколько легкоймысленной для глубокой социальной темы, которую затронул Пристли. Мы нередко ловили себя на том, что развлекаемся остроумными хитросплетениями сюжета и забываем о большой драме, которая как будто бы протекает на наших глазах. Весьма вероятно, что западному зрителю незаметны эти противоречия между серьезной драматической проблемой пьесы и ее прихотливым сюжетным развитием, но нам они видны.

Мы не станем отрицать, что с неослабевающим интересом следили за ходом действия, но этот интерес напоминал скорее внимание страстных шахматных болельщиков, погруженных в виртуозную игру чемпионов, чем внимание людей, с захватывающим интересом следящих за ходом действительной битвы жизни. Сравните пьесу Пристли с любой драмой Горького, и эта мысль будет очевидна. Ибо у Пристли показана не сама драма жизни, а как бы ее *театральная инсценировка*.

Но эта инсценировка полна драматической силы, проникнута той жестокой правдой, которую чаще всего можно увидеть в залах судебного заседания. Суд над жизнью — вот что воодушевляло Пристли, когда писал он свою пьесу «Инспектор пришел».

Камерный театр (постановщики спектакля А. Таиров и Л. Лукьянов, художник Е. Коваленко) верно понял идею пьесы и поэтому раскрыл ее внутренний пафос.

Внешний облик спектакля, само движение действия воспринимаются как суровый и нелицеприятный суд. Барская столовая Бер-

лингов на наших глазах преобразается в строгий зал суда. Стол, стоящий посредине комнаты, кажется чуть ли не судейским столом, а четыре стула, расположенные по бокам, — скамьями подсудимых.

Ход суда неумолим. Один за другим встают обвиняемые и сознаются в своих преступлениях, и каждый раз режиссеры находят яркую, выразительную планировку, продиктованную внутренним драматизмом действия.

Мизансцены этого спектакля — образец театрального пластического искусства. Они суровы, сдержанны и лаконичны. Тут нет лишних движений, бытовых переходов, мелочной сценической возни, но здесь не чувствуется и умышленной картинности. Статуарность мизансцен спектакля «Инспектор пришел» глубоко содержательна: режиссер как бы берет центральную тему картины и отыскивает для нее наиболее выразительную пластическую форму. Форма неподвижна, но от этого действие только выигрывает, так как эта неподвижность выражает основную драматическую тему события в такой же степени, как верно найденная живописная композиция передает внутреннюю динамику полотна.

Блестящее композиционное мастерство помогло А. Таирову расширить масштабы пьесы Пристли и придать этому произведению черты социальной драмы.

Естественно, что сдержанный лаконизм и психологическая насыщенность пластического рисунка спектакля потребовали такой же сдержанности, лаконизма и насыщенности от актерского исполнения. И в этом отношении бесспорна заслуга П. Гайдебурова, исполнявшего роль инспектора Гуля с той затаенной силой, которая одновременно говорит и о подлинной гражданской скорби, и о яростном политическом гневе этого человека. Очень легко было соблазниться традиционным обликом английского следователя и создать образ в манере проницательного Шерлока Холмса или простодушного патера Брауна. Актер не прельстился этим эффектным, но малосодержательным решением роли. Его Гуль — фигура в достаточной степени сложная; ее даже нельзя назвать вполне реальной. Порой кажется, что сам Пристли зашел в дом рядового английского буржуа и раскрыл ему глаза на его собственное существование.

Гайдебуров великолепно передал внутреннюю борьбу, которая происходит в душе Гуля, когда чувства рвутся наружу, а разум и воля подавляют их. Актер верно понял замысел Пристли: для полного выяснения общей картины необходимо то мужественное спокойствие, которое дает возможность показать людям не только негодующую душу писателя, исследующего жизнь, но и самую жизнь, во всей ее истинной неприглядности, ибо только так можно поднять на борьбу со злом каждого честного гражданина. Но когда обстоятельства дела оказываются полностью выясненными, Гуль уже не может сдержать своих мыслей и чувств. Он произносит свою речь каким-то странным, «трудным» голосом, и в этом всплеске гнева слышны заглушённые слезы. А затем Гайдебуров — Гуль, вобрав голову в плечи и сгорбившись, выбегает из комнаты — он бежит из этого лова зла.

В комнате остается Шейла — Р. Ларина. Это ее Гуль обратил в праведную веру. Он не даром провел сегодняшний вечер.

Актриса сумела убедить зрителя в душевной чистоте и юношеской прямолинейности Шейлы. Это хрупкое существо не испорчено: она глубже всех заглянула в пропасть, которую показал семейству Берлингов инспектор, и искреннее всех ужаснулась своей жизнью. Но в этом прозрении не только чистосердечное раскаяние, как представляется актрисе, здесь еще и начало того озарения, которое приведет Шейлу в лагерь Гуля. Раз отвернувшись от лжи, девушка уже на всю жизнь возненавидит подлость и лицемерие и, возненавидев, будет бороться... Вот этого нравственного подъема, мгновенного рождения новой духовной силы нет в исполнении актрисы.

Остальные участники спектакля дают достаточно выразительную картину нравов и характеров. Особенно колоритен Артур Берлиг — С. Ценин. С присущими этому актеру легкостью и юмором проводит он своего героя через все тревожения вечера и возвращает в тихую гавань душевного покоя. Берлиг снова всем доволен. Инспектор Гуль — только мимолетный мираж, призрак растревоженной совести. Жизнь продолжает свой ход, и ничто не может ее омрачить...

Но... Вот оно, трагическое «но» этой якобы миролюбивой пьесы: раздался звонок, и голос из полиции сообщил, что туда только что доставлен труп отравившейся девушки.

Грозная тень инспектора снова встала над домом Берлингов. Дело об убийстве продолжается. Возмездие впереди...

ВЕЧЕР ТРИДЦАТЬ ТРЕТИЙ

КТО ОНА-БЕРДИ?

Лилиан Хелман
«Лисички». 1939

МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
1945

Берди — это жена американского негодяя Оскара Хоббарта, жалкое существо. У нее застывшие, плаксивые глаза, торопливые, испуганные движения, сгорбленная спина и прерывистый, болезненный голос. Она постоянно говорит невпопад и к тому же всякий вздор. На нее нужно хорошенько прикрикнуть, и тогда она утихомирится. Одним словом — жалкое существо.

Стоит посмотреть, как она переполошилась и закудаhtала, когда мистер Мершал, гость Хоббартов, богатый чигагский фабрикант, от нечего делать попросил ее показать автограф композитора Вагнера. Она сорвалась с места и понеслась по лестнице так, будто ей не сорок лет и она не жена почтенного коммерсанта, а шестнадцатилетняя институтка. И мужу, естественно, пришлось остановить ее и за-

претить бежать за автографом. Говорят, что он груб с ней,— можно его понять: невольно станешь раздражительным, ее причуды могут вывести из терпения даже ангела!

Действительно, зачем Берди (артистка Фаина Раневская) с таким преувеличенным воодушевлением мчится за этим злосчастливым автографом? Неужели она не может спокойно сойти с лестницы и принести гостю то, что он просит?.. Во всяком случае, при первом своем появлении эта дама выглядит явно нелепо. И как она жалка, когда ей приходится врать мистеру Мершалу, что у нее разыгралась мигрень и, видите ли, поэтому она не смогла принести автограф.

Мистер Мершал очень любезен с Берди, он вообще прекрасно воспитанный джентльмен и очень любит музыку. Он просит Берди сыграть. В самом деле, пусть Берди поиграет; если это доставляет гостю удовольствие, почему бы ей не поиграть?

Она садится за рояль, и, конечно, ее сейчас же охватывает вдохновение. Она воображает, что от ее музыки все должно замереть и даже сам земной шар — прекратить движение. Берди играет какую-то классическую пьесу, а мужчины, естественно, продолжают говорить о своих серьезных делах. Музыка мешает разговаривать, зато она не мешает сыну Берди, Лео, уплетать за обе щеки ужин. У парня завидный аппетит — как весело он постукивает ножом, тархтит тарелками и звенит стаканом! Старший брат Бен произносит что-то остроумное и смеется. И вдруг Берди прекращает играть и, сорвавшись с места, панически мчится из комнаты, резко оборвав мелодию,— она точно на кончиках пальцев уносит недоигранный аккорд.

Но Берди все же одумывается и возвращается.

Да, но почему она так неожиданно побежала? Жалкая, забитая женщина, как осмелилась она на подобную демонстрацию? И откуда эта порывистость движений, их необычная, даже гневная решимость? Или в этой сгорбленной убегающей фигуре был какой-то протест отчаяния?

Кто же Берди? Во всяком случае, она не так проста, как о ней думают.

После отъезда мистера Мершала семейство Хоббартов предается мечтам. Каждый говорит о том, что ему хочется,— один о конюшне, другой, кажется, о собаках. Прелестная Реджина мечтает о красивой жизни... Мечтать разрешено и Берди. Она предается этому занятию с величайшим азартом. Глаза Берди озаряются восторгом, она рассказывает о старом поместье Лионе: там ей хорошо жилось в детстве.

Вот если бы выкупить Лионе... Берди вся в мечтах, в этом царстве у нее проторенные дорожки; миг — и она уже умчалась из дома Хоббартов в чудесную страну воображения. В душе Берди накоплены огромные запасы любви и нежности, и так хочется щедро растратить все добро! Берди говорит все громче и возбужденнее, она словно ясновидящая; но чудо, о котором рассказывает это странное существо,— вполне обыкновенная человеческая жизнь. Быть хорошими людьми — это так легко и приятно. Лионе... Берди снова говорит о Лионе — ведь было *же* это счастье, было!

Хоббарты в раздражении кричат на Берди: им до смерти надоела ее трескотня. Но она не унимается. Точно продавец шаров из «Трех толстяков» Олеси, она взлетела и никак не может опуститься на землю... Хоббарты гnevаются, но мы видим, что они не так уж страшны этой женщине. Да, Берди здесь — посмешище, ее воля подавлена, личность уничтожена, над ней глумятся, а порой и бьют, и все же она не покорена. У нее есть спасение: запереться у себя в комнате, пить вино и без усталости, до одурения мечтать. И вот за долгие и тягостные годы одиночества Берди становится поэтом, поэтом поневоле. У этой робкой, забитой женщины рождаются и крепнут идеалы. Потеряв в жизни все, она ценой огромных нравственных мук сохраняет свои убеждения: Берди Фаины Раневской твердо знает, что такое добро и что такое зло.

Остепенив мечтательницу, братья принялись обсуждать свою авантюру; посыпались ругательства, и дело чуть не дошло до драки. А Берди сидела, крепко зажмурив глаза, и покачивала запрокинутой назад головой — казалось, она тихо стонала. На лице ее можно было прочесть трагическую обескураженность, ее ранила человеческая грубость. В своей наивной душе она никогда не могла смириться со злом и питала к нему болезненное отвращение. Она не могла побороть это чувство даже к собственному сыну. Лео был из породы Хоббартов, и мать не в силах скрыть своего презрения к нему. Когда Берди услышала, что Александру — добрую, честную девушку — хотят из деловых соображений выдать замуж за Лео, она глубоко возмутилась. Она говорит об этом Александре, а сама боязливо поглядывает по сторонам. Может быть, впервые Берди не только мечтает, но и действует — противодействует злу.

И все же Берди подслушали: она с ужасом увидела в дверях неумолимую фигуру мужа. Берди вскочила с дивана и пустилась бежать. Оскар окликнул ее, жена остановилась, сгорбилась еще сильнее. Оскар дождался, пока Александра поднимется по лестнице, потом медленно перешел по диагонали комнату, стал в противоположном углу и ровным, спокойным голосом позвал жену. Берди быстро обернулась — перед нами была другая женщина. Раневская мгновенно преобразилась, фигура выпрямилась, лицо стало неожиданно суровым и величественным, а сияющие глаза блестели по-особенному ярко. Берди сделала несколько решительных шагов — полпути до палача было пройдено. Берди остановилась у кресла; она видела свирепые глаза мужа и знала, что ее ждет, — и вторую половину пути прошла так, будто это ее Голгофа, она несет тяжелый крест, но не поступится своими убеждениями, как бы ни тяжка была расплата за них...

Со всего размаху Оскар бьет жену по лицу. Не от боли, а от стыда и бессильного отчаяния глухо вскрикивает Берди, но стоит она так же прямо, и голова вскинута так же высоко. Мощным аккордом звучит хорал — в музыке тоска и гнев Берди. Падает занавес.

Кто сказал, что Берди — жалкое существо?

При встрече с Горацием Берди раскрывается целиком: это ее друг и единомышленник. Он давно во всем разуверился, и милая

Берди кажется ему немного смешной. А Берди все не унимается, она охвачена восторженными воспоминаниями... и снова за роялем — так лучше мечтать, плакать. Берди играет «Песню без слов» Мендельсона, и из груди у нее вырывается не то стон, не то песня. Трудно понять, рыдает Берди или радуется. Она снова вспоминает Лионе, говорит, говорит, и ей становится легче — горе и обиды, накопленные за долгие годы, точно рассеиваются. Берди пересаживается к столу, пьет ликер, рюмку за рюмкой, плачет и мечтает вслух. Она снова в мире видений, но эти миражи принадлежат реальной, окружавшей ее когда-то действительности.

А в живом (в постылом) мире всеильно воцарились фантомы зла. Это не только братья, но и сестра из семейства Хоббартов — ослепительная Реджина, супруга честного Горация. Она упорно и расчетливо ведет свою игру, зная, что каждый ее коварный ход буквально рвет сердце мужа. Не сегодня, так завтра семья Хоббартов избавится от Горация, этого безвольного, но слишком много знающего человека. Что же касается Берди, то эту блаженную старуху можно в расчет не принимать: ее грезы — чистый бред. И хоть смеяться над блаженными грех, но Хоббарты таких тонкостей не признают: на то и существуют дураки, чтобы над ними потешались разумные люди...

Но у Берди — Раневской хватает выдержки. Актриса не жалуется на судьбу своей героини: в ее отчаянии гнев и протест против трагической судьбы хорошей, честной женщины. И когда Берди, рыдая, восклицает: «За всю жизнь ни одного счастливого дня, ни одного дня без обиды!», она поистине трагична.

Глубина страданий и страстная приверженность нравственному идеалу придают образу Берди огромную внутреннюю силу. Это она — основной обвинитель Хоббартов, это она — совесть пьесы, это она — главное действующее лицо на стороне блага, как Реджина — главное действующее лицо на стороне зла.

Фаина Раневская своим искусством придает эпизодической роли такое значение, что мы недоумеваем, почему автор пьесы Л. Хелман так рано уводит со сцены Берди. Ибо она, и только она, потрясенная преступным убийством Горация, сможет взглянуть гневным взором в глаза Реджины: «Ты боишься, Реджина? Бойся!»

Потому что Берди, миллионы Берди, униженных, оскорбленных и бесправных женщин, только силой своих страданий, только честностью и прямоотой натуры, в Европе и Америке, восстают против зла. И эта малая сила становится великим фактором современности, когда на трибуну истории, вслед за политиком и борцом, поднимается старая женщина с худым изможденным лицом и, рассказав о своих страданиях, гневно поднимает вверх кулаки.

Берди — Раневская это делает.

ВЕЧЕРА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЫЙ,
ТРИДЦАТЬ ПЯТЫЙ, ТРИДЦАТЬ ШЕСТОЙ

РУКОПОЖАТЬЯ ЭДУАРДО

Эдуардо Де Филиппо

«Призраки». 1946 «Неаполь — город миллионеров»,
1945 «Мэр района Санита». 1960

ТЕАТР ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО
НЕАПОЛЬ — МОСКВА. 1962

«Я думаю, что мои пьесы трагичны. Я уверен, что мои пьесы всегда трагичны, даже тогда, когда они заставляют зрителя смеяться», — говорит Эдуардо Де Филиппо. И надо полагать, что московские гастроли итальянского театра не случайно начались спектаклем «Призраки». Это веселая эксцентрическая комедия, хотя ее главное действующее лицо, неаполитанец Паскуале, назван «страждущей душой». Комедия заполнена буффонадами, ее сюжет построен на смешной, невероятной ситуации, но смысл пьесы серьезен — на ней лежит отсвет трагического, и через все комические передрыги настойчиво и взволнованно прокладывает себе путь глубокая авторская мысль. В «Призраках» переизбыток беспечного смеха, но и острая социальная идея. Сочетание необычное, но в нем весь Эдуардо До Филиппо.

Вот он вышел на сцену — сухопарый человек с впалыми щеками, застывшим лицом и печальным взором. Он тащит живую курицу, дыню на веревке, клетку с птичкой и еще какое-то домашнее барахло. Зал расплывается в улыбке (о печальных глазах героя думать не хочется).

Паскуале переезжает в дом, где, как говорят люди, живут страшные привидения. Действительно, дом производит зловещее впечатление. Художник Эцио Фриджеро выстроил на сцене огромное помещение с облупленными, выветренными и закопченными стенами, с ветхими балконами на авансцене, длинными коридорами, уходящими вглубь, и с черными бревнами чердака, мрачно нависшими над всем этим средневековьем.

Паскуале вынужден поселиться здесь. Он испробовал разные занятия, но заработать на жизнь нет никакой возможности. А теперь ему не надо будет вносить квартирную плату — стоит лишь развеять дурную славу дома, доказать, что привидения в нем не обитают. И тогда можно будет устроить здесь пансион, сдавать номера и жить безбедно.

Паскуале полон решимости; он самым деловым образом излагает свои планы швейцару Раффаэле. Но Раффаэле настроен мрачно. Он хоть и успел своровать кучу галстуков и вышеупомянутую курицу, свалив при этом вину на покойников, но сам в них верит и их

престиж ронять никому не позволит. Раффаэле начинает рассказ о страшной романтической драмме, разыгравшейся некогда в этом древнем замке. И добродушный Паскуале попадает на крючок — это видно по его реакциям. У Раффаэле сперва идет текст, а затем начинается импровизация. Актер Уго д'Алессио, захлебываясь от волнения, крутит-вертит какую-нибудь эффектную фразу, но не может от страха ее выговорить. Паскуале — Де Филиппо хочет помочь ему, но сам впутывается в словесную канитель. А Раффаэле уже рисует ужасную сцену казни: древний владетель замка, застав свою юную супругу наедине с любовником, велел замуровать их в стену. Уго д'Алессио, как подлинный потомок итальянской народной комедии, делает необычайно комические лацци: изображает сразу и гневного гранда, и стенающих любовников, и замуровывающих их камепщиков — одним словом, всю трагедию зараз, вплоть до прощального жеста руки, высунутой из стенки... Паскуале — неаполитанец и очень впечатлительный человек — сам готов ринуться в представление и пережить его, но вовремя себя останавливает: ведь деловые люди в духов не верят!

...Герой остается в пустынном и гулком доме один. Начинается изумительная по комедийному мастерству, тончайшая психологическая игра. Сперва мы видим, что Паскуале ничего не боится, — ему только неприятно, что так громко скрипят башмаки. Детские сказки — эти разговоры про духов. Он даже готов заглянуть в зияющие входы соседних комнат — но тут же резко оборачивается: нет, врасплох его никто не застанет! Споткнулся и отлетел на пару шагов... что за вздорная мысль, будто его толкнули, ведь в комнате никого нет! Чтобы успокоить расшалившиеся нервы, Паскуале начинает пританцовывать, но танец получается какой-то непопятный, ноги будто сами по себе движутся по кругу, и все быстрее и быстрее...

В зале нарастает смех. Ах, до чего же это веселая вещь — театр, и как привольно чувствует себя в этой доброй, радостной атмосфере Эдуардо! Вот он, бегая, зацепился за какую-то торчащую из иохлажи трость — с шумом посыпался мелкий домашний скарб. Паскуале в ужасе. Оттянув фалду своего пиджака и полагая, что вырывается из чьих-то цепких рук, он с воем кружит по комнате, а затем выскакивает на балкон, захлопывает за собой дверь и начинает сиплым голосом петь: ему же надо убеждать соседей в том, что в доме нет духов. Паскуале поет диким, надтреснутым голосом и еще больше пугается. Идет долгая минута его страха, а мы смеемся.

Де Филиппо знает великую цену смеха. Главный завет комедии дель арте — «веселая душа артиста» — жив в игре Де Филиппо. Вызвать смех ему столь же необходимо, как возбудить сочувствие, как породить мысль.

И вот мы хохочем над сипло поющим Паскуале и сами не замечаем, как среди веселого шума и гама завязываются какие-то интимные ниточки между героем и публикой, — нам уже не безразличны его переживания, страхи, судьба. Конечно, «сострадать» ему мы пока не собираемся. Но этого от нас никто еще и не требует. Эдуардо хочет

пока лишь одного — чтобы мы активно, на полном эмоциональном накале восприняли его героя, чтобы мы не остались к нему равнодушны; а дальше он уже знает, что делать...

Страх Паскуале как будто уже рассеялся, а мы, отсмеявшись, предвкушаем новое удовольствие. В комнату вошла и застыла придурковатая сестра швейцара, Кармела. Вот на это пугало с белыми всклокоченными волосами сейчас и нарвется бедняга Паскуале!.. Так оно и происходит. Увидев Кармелу, актер сперва замирает на месте, а затем опрометью через всю комнату мчится на другой балкон, захлопывает дверь и прерывистым, гортанным голосом начинает петь. Это уже — для подъема духа. А Кармела отдергивает занавеску балконной двери и, заглядывая через мутное стекло, тоже пускает какие-то сильные вокализы... В зале смех становится гомерическим.

Логика «помешательства» Паскуале доказана. Дальше мы уже не усомнимся в его вере в духов, не заподозрим ни автора, ни актера в умышленном расчете нас посмешить.

Так современная психологическая игра обосновывает острейшие комедийные трюки, а трюки своей парадоксальностью подчеркивают необычность, остроту, драматизм положения героя.

Доведя до полного крещендо комедийную игру, Эдуарде Де Филиппо мотивирует каждый новый трюк все нарастающим состоянием страха. Этот субъективно переживаемый страх — для нас сплошное веселье, но Паскуале... Паскуале склонен думать, что в этом доме действительно обитают духи. А вот и доказательство: на столе неизвестно откуда появились цветы и кем-то выпотрошенная, зажаренная курица! Паскуале радостно истолковал это как проявление к нему добрых чувств со стороны духов. На самом же деле дары принесены его жене Марии — «заблудшей душе» — ее любовником Альфредо. Паскуале даже увидел Альфредо, но принял его за доброго духа.

И в дальнейшем вера в духов все крепнет, потому что таинственным образом поступают самые разные дары и подношения. Богатый любовник таким способом подкупает мужа-бедняка, а муж, витая в грезах, находит всему свои объяснения. В таком повороте темы и заключается главное содержание «Призраков», своеобразная философия этой эксцентрической комедии и главный источник стилистики актерской игры, которая вся на грани трагедийного и остро комического.

Отчаявшись найти добро в жизни, сталкиваясь в действительности только с черствостью, эгоизмом и равнодушием, Паскуале вдруг получает помощь, поддержку, ощущает на себе благотворную силу добра. Добро исходит от призраков, но какое это имеет значение? Добро — оно во всех случаях благо, и во всех случаях благословен тот, кто его совершает. Для Паскуале вера в призраки — это вера в добро, которое *должно быть*, которое предопределено самой природой людей, обязанных поддерживать друг друга в беде. Это вера в чувство товарищества, в солидарность. Вера в счастье. Именно во всем этом — подлинная и высшая реальность бытия, и, если ее воплотили сейчас духи, значит, они реальны, значит, они существуют.

Во всяком случае, Паскуале им верит, а в людях и в жизни он изве- рился давно.

Драматизм, искренность переживаний дают полное ощущение взбаламученности психики героя, что и порождает у него необычай- ные фантазии, обладающие для самого Паскуале субъективно полной реальностью.

Взаимодействие двух элементов игры — *трагического* и *комедий- ного* — здесь обязательно: без комедийного начала переживания Паскуале увели бы в столь малый человеческий мир, у которого уже не было бы права на самостоятельное значение и на какой-нибудь общественный интерес; но и без трагического картина стала бы лишь поверхностной зарисовкой комической ситуации, так как через дра- матизм положения «маленького человека» его судьба оказывается сопричастной общему ходу вещей, что и предопределяет все горести и отчаяние Паскуале. Эти два аспекта игры, непрерывно сменяясь, то оборачиваются причудами экзальтированной психики, то обна- жают подлинные общественные причины его отчаяния. Такая экви- либристика аспектов роли и создает трагикомический стиль игры.

...Но теперь и люди и жизнь ему снова милы.

Паскуале сидит на балконе, варит кофе и рассказывает соседу- профессору о секретах приготовления этого напитка. И чем больше подробностей в советах по кофеварению, тем очевиднее покой и до- вольство, царящие в душе Паскуале. Может, впервые в жизни он живет по-человечески. А все — духи...

Покоряющая сила исполнения Де Филиппо — в огромной заинте- ресованности художника судьбой героя, в кровном братстве творца и сотворенного им образа. Художник страстно любит не отвлеченную идею, а живого, рядом с ним живущего человека. Конечно, Эдуардо Де Филиппо смешна доверчивость Паскуале, как смешна всякая вера во всякие призраки. Зато, совсем не смешна вера его героя в добро. Каким отчаянием проникнут Паскуале, когда рог изобилия прекра- щает свое извержение (просто любовнику жены надоели расходы). Для героя «Призраков» это страшный нравственный удар, погруже- ние в темный и бесприютный мир бесчеловечного эгоизма. Неождан- ное драматическое и идейное раскрытие образа актер проводит с изумительным чувством правды. Но не горьким отрезвлением завер- шается роль: Де Филиппо вновь делает смелый эксцентрический ход и достигает поразительно сильного патетического финала.

Паскуале опять встречает Альфредо — тот пришел, чтобы увести его жену. Но для Паскуале этот самодовольный красавец — «добрый гений». К нему зывал несчастный, всеми покинутый бедняк, и вот этот добрый гений явился, стоит на балконе и спокойно курит сига- рету. А Паскуале на другом балконе. Как он вначале перепугался от... счастья! Как бессвязно затараторил, задергался. Но потом при- шел в себя, и слова нашлись, самые душевные, самые простые и одновременно самые красноречивые. Ведь он говорил с близким другом, который его понимает, ценит, любит. Кому же тогда и рас- крыть свою душу, как не ему. В голосе актера нарастают сильные драматические тона, лицо просветляется, глаза наполняются слеза-

ми... У него рушится жизнь, надежды, любовь, его нельзя так оставить, его обязательно нужно поддержать, протянуть ему руку, спасти! Мы затаив дыхание слушаем Паскуале. Что за дурацкая ситуация: муж молит любовника жены дать ему денег. Но, конечно, конечно, не этим живет сейчас герой Де Филиппо! Он верит свято, что в мире побеждает добро, что человек человеку — друг, что правда — сильнее лжи.

И происходит как в доброй старой сказке: Альфредо смущен; он докуривает сигарету, кладет на стол деньги и скрывается во мгле. Теперь деньги в руках Паскуале, но он даже не выражает радости. На душе у него торжественно и спокойно: победило добро.

Но и здесь Эдуардо не ставит точку. Автор не может скрыть иронической усмешки над своим героем: ведь он-то знает, как нелепо обманывается Паскуале в погоне за призраками счастья. И развеять эти жалкие иллюзии — прямая задача Де Филиппо.

Однако, высмеивая современных крошечных донкихотов (а их немало среди простых и честных людей Запада), замечательный писатель и артист не хочет погрузить их в мрачную безнадежность. Напротив, он хочет, чтобы в простом человеке жила и крепла вера в торжество не призрачного, а реального счастья.

Таков, во всяком случае, наш вывод, когда мы прощаемся со «страждущей душой», с Паскуале, и серьезность нашего вывода отнюдь не вступает в конфликт с приемами игры актера. Мы же ясно ощущали по всей линии роли, как парадоксальные повороты темы лишь обостряли ее трагический аспект. *Драматург* Де Филиппо говорит, что его пьесы трагичны даже тогда, когда они заставляют зрителей смеяться (с этих слов мы начали свой рассказ), но этот закон соблюдает и Де Филиппо — *актер*.

Конечно, «Призраки» — пьеса особого жанра; ее художественные истоки не только в приемах площадного театра, но и в традициях Пиранделло. Об этом своем учителе, крупнейшем итальянском драматурге, Де Филиппо говорит постоянно, ставя его имя сейчас же после имен прямых своих учителей — Скарпетты и Вивиани, прославленных деятелей народного неаполитанского театра.

Субъективная мотивированность крайних фантазий, причуды сюжетных ходов, чередование планов реального и кажущегося — эти черты поэтики Пиранделло, по-своему воспринятые, органичны для автора «Де Преторе Винченцо», «Рождества в доме Купьело» и, конечно, «Призраков». Из названных произведений «Призраки» в наибольшей степени в духе Пиранделло, хотя и воспринятом иронически. Ведь недаром каждый из персонажей этой пьесы не только реальное лицо, но еще и душа — «заблудшая», «мятущаяся», «скорбная». Перечень действующих лиц в «Призраках» так и назван: «Действующие души».

Но разве такая «двойная номенклатура» не накладывает определенных обязательств на исполнителей этой пьесы и ее режиссера? А ведь только двое из партнеров Де Филиппо — швейцар Раффаэле, «черная душа» (актер Уго д'Алессио), и его полоумная сестра, «проклятая душа» (Нина до Падова), — выбиваются из бытового

плана игры. Все же остальные играют так, как будто их не касается основное содержание пьесы. Вместе с Эдуардо уходит со сцены не только Паскуале — кажется, что все останавливается, тускнеет и даже как-то обесмысливается.

Каков же итог? Де *Филтто-актер* в «Призраках» в полном слиянии с Де *Финятто-драматургом*, но про Де *Филиппо-режиссера* этого не скажешь. Пьеса богаче спектакля. Одним словом, автор предложил режиссеру орешек, раскусить который не так просто.

* * *

Но порадуемся тому, что режиссерская воля Де Филиппо отлично видна в следующей виденной нами его постановке: «Неаполь — город миллионеров». Эта пьеса типична для основной линии творчества драматурга, близкой неореализму — направлению, при всей своей идейной ограниченности выражающему лучшие устремления современного итальянского искусства и тот принцип синтеза, которым так славен Эдуардо.

Мы только что говорили о веселой стихии театра Де Филиппо, но эти искрометные вспышки театральности потому так заразительны, что они порождены правдой характера, правдой ситуации, правдой быта и времени.

Мы смотрим спектакль «Неаполь — город миллионеров».

Пусть все будет как в жизни: пусть девушка моет посуду настоящей водой, пусть из кофейника потечет черная жидкость; пусть, бреясь, Дженнаро покроет лицо мыльной пеной. На сцене все необычайно натурально. Но вещность мира, окружающего героя, — не дань старомодному пристрастию к плоскому правдоподобию. Вещи тут играют особую, можно сказать, *символическую* роль. Главное их скопище — массивная кровать, начиненная мешками, пакетами, свертками; это тайный склад продуктов, которыми торгует на черном рынке жена Дженнаро Амалия.

Действие начинается со скандала из-за тарелки макарон. Сын спрятал их для себя, а отец их съел. Голод не тетка, сын Амедео (актер Карло Лима) кричит и жестикулирует с итальянским пылом, вторит ему и сестра. У всех взвинчены нервы, все встревожены и в смятении. Лачуга Дженнаро полна людей: приходят и уходят соседи, покупатели, сослуживцы... Война и голод взбаламутили всех, даже сам «мудрец» Дженнаро запутался и бог знает что говорит. Де Филиппо не скрывает растерянности, комизма своего героя. Этот человек, которого привыкли уважать, явно теряет свой авторитет.

Сейчас главное внимание Эдуардо направлено на режиссуру (теперь мы увидели и оценили Де Филиппо и с этой стороны). Создав общую зыбкую и расслабленную атмосферу действия, он противопоставил ему четкие и энергичные ритмы Амалии.

Актриса Регина Бианки рисует свою роль сильными и смелыми красками, лаконично и сухо, если можно так сказать — по-военному. Ее распоряжения властны и кратки. По ее приказу организованно и быстро разыгрывается инсценировка смерти супруга, Чтобы обра-

нуть бдительность пришедшего с обыском бригадира полиции, Дженнаро должен лечь на кровать с продуктами и притвориться мертвым. И Дженнаро подчиняется.

Де Филиппо опять идет на острую буффонаду. Он вылезает из своей конуры на сцену в белом, с погребальной повязкой на челюсти, в белых перчатках, ложится на кровать, берет в руку бумажную розу и замирает... Трещат церковные свечи, притворно стеноют родственники, сидит, насупись, полицейский. Неловко чувствуют себя, кажется, все. Но не Амалия! Она подвывает у мужнина одра и одновременно не спускает глаз с бригадира... Стреляный воробей, он чует продлку. Ситуация становится угрожающей. И тогда Амалия бросается в бой, даже мало заботясь о своей скорбной маске. Подскочив к бригадиру и подбоченившись, она, трагически заламывая руки, начинает кричать: как смеет он не верить их горю?! В голосе не всхлипывания, а металл, непритворный гнев особы, которая умеет командовать. А Дженнаро лишь позорно подыграл героине в роли бессловесного статиста. Но ведь только что, за минуту до этого, мы видели, как он мучился в поисках выхода: как жить и оставаться честным? Но потому, что истину он ищет, пребывая только с самим собой, в своем закутке, Дженнаро для нас одновременно и драматичен, и смешон.

Особенно весело стало в зале, когда началась бомбежка и плакатчики помчались в укрытие, а покойник все лежал, и даже бумажная роза в его руке не колыхнулась. И совсем уж развеселился театр, когда бригадир, выразив восторг перед выдержкой Дженнаро, обещал его не трогать — пусть только тот скорее воскреснет. Мертвый оживает. Зал хохочет, хотя Де Филиппо изображает капитуляцию Дженнаро без всякого комизма. Для него ведь это позор. И все же смех наш вполне уместен, потому что, по замыслу драматурга и актера, герой сам виноват в том, что не умеет разобратся во всех сложностях жизни и «отсияшвается», становясь таким образом неловким сообщником жены-спекулянтки.

Но жизнь все же его ухватила и поволокла в самое свое пекло. Как-то на улице немецкий патруль схватил Дженнаро, и пожилой трамвайщик был отправлен на фронт. На войне он пробыл года полтора и к ее концу был взят в плен.

Когда Дженнаро вернулся из плена, то в первую минуту не узнал ни дома, ни домашних. В таком же положении, впрочем, были и мы: открылся занавес второго акта, и мы поразились роскоши, заполнившей конуру бедного трамвайщика. Знакомый деревянный стол был накрыт яркой плюшевой скатертью; на нем, точно корона, сияла хрустальная ваза. Сама Амалия сидела тоже в шелках и алмазах, но еще более ожесточенная и мрачная. (Регина Бианки изображала свою героиню без всякого снисхождения, но и не забывала, что эта женщина из народа еще недавно была честной женой и доброй матерью.)

Встреча Дженнаро с женой — один из лучших моментов спектакля. Как он смутился, не признав ее, приняв за чужую женщину, и как еще больше смутился и испугался, когда эта чужая нарядная

синьора все же оказалась Амалией. Совсем другим, недобрый был испуг жены, которая, кажется, вовсе не собиралась сдавать завоеванных позиций: у нее теперь деньги, у нее сила!

Только что она дралась с дочкой. Подумать только, эта потаскушка заявила матери, что забеременела! А до этого Амалия турнула соседа-бухгалтера: должен ей кучу денег и пришел канючить отсрочку платежей! Нет, она себя в обиду не даст — это вам не прежняя Амалия, жена трамвайщика Дженнаро.

Даже неожиданный приход мужа не очень смутил эту решительную, воинственную особу. Во всяком случае, пир, назначенный в честь Красавчика (это ее компаньон, а по слухам, и друяэдк), состоится.

Являются нарядные гости. Они хотя и узнают солдата в засаленной рубашке, но не особенно им интересуются. Дженнаро не раз обрывает свой рассказ и растерянно разглядывает эти знакомые, но словно и незнакомые лица. Его явно не слушают, а он не может остановиться. Страшные видения войны еще с ним. Но это не рассказы бывалого солдата. В обрывистых, горячих словах Дженнаро, в его слабых, скованных жестах, воспаленном взгляде живет еще неостывшее потрясение от виденного: он видел, как жестокость открыто губила человечность, как публично и гласно творились насилия над людьми и народами. Он видел зло и теперь знает, что с ним мириться нельзя. Пусть же об этом знают и его близкие, его друзья...

Де Филиппо — Дженнаро уходит из-за стола почти незаметно. Всех тут затмила Амалия — у нее на каждом плече по толстой чернобурой лисе, в руках, унизанных перстнями, хрустальный бокал: пусть ей нальют полней!

Страшные миазмы войны проникли в дом честного рабочего, борьбу надо начинать с собственной семьи.

Дженнаро — Де Филиппо необычайно сосредоточен: борьба за души требует настойчивости и терпения. Начинают действовать ум, воля и суровое человеколюбие Дженнаро. Он вернулся с войны и сперва не мог не говорить о том, чем переполнена его душа. Но затем он смолкает. И это — главное его действие. Почти зримые импульсы воли в открытом лице, в глубоком, уничтожающе грозном молчании. Не проронив ни слова, не бросив взгляда, слушает он изворотливую речь Красавчика. Но в этом величественном и гордом покое выражено полнейшее презрение человека из народа к врагу, пробравшемуся в их дом. Все говорит о том, что Дженнаро стал иным. Он сумеет вернуть сына к честному труду, сумеет понять и простить дочь, он заставит покаяться даже Амалию. С каким гадливым чувством, будто боясь замарать свои руки, он отшвыривает в сторону ее бесчестно награбленные миллионы. Амалия, потерявшая свое опение, осунувшаяся, похудевшая, уронив голову в ладони, рыдает, повторяя одни и те же слова: «Как все это случилось?..»

И мы понимаем, откуда эта мудрость, твердость и милосердие Дженнаро. Актер играет свою роль как строгий судья над всеми, кто сбился с пути, кто предал трудовую честь. Но он готов простить провинившихся, увидеть в них жертв времени. Однако теперь Дженнаро

во сто крат суровой к самому времени, к источникам зла. Он, как и тысячи ему подобных, прошел суровую школу жизни. И пусть эти люди еще не знают прямых путей борьбы и не они поведут народ в решительные сражения, но их сознательность и совесть — это те силы, на которых основывается прогрессивное движение времени, та великая панацея, которая хранит массы от вредоносных миазмов капиталистического общества.

Дженнаро — Де Филиппе так и завершает свою роль, ни разу не выплеснув темперамента, не повысив тона, не сжав кулаков. Но сосредоточенность Дженнаро не случайна. Кажется, что этот человек, накопивший столько душевных сил, столько негодования, не хочет их тратить попусту, в пределах своих четырех стен. Кажется, что он готовится к иным, большим боям.

Это духовное прозрение героя, решимость бороться со злом не словом, а делом, меняя психологический строй натуры Дженнаро, одновременно способствует эволюции творческой манеры исполнения. Происходит не только вытеснение комических аспектов драматическими, но и сам драматизм начинает окрашиваться в более напряженные, волевые, близкие героическим тона.

* * *

Пройдет почти двадцать лет со времени создания «Неаполя — города миллионеров». За эти годы Эдуардо Де Филиппо напишет много пьес и множество раз поднимется на сцену. Значительно возрастет общественный опыт художника-гражданина. И он сочинит свою новую пьесу — «Мэр района Санита», герой которой даже внешне похож на Дженнаро: такие же ввалившиеся щеки и коротко подстриженные усы, — но ему десятка на два лет больше. Будто Де Филиппо так и не отпустил от себя своего главного героя и наделил его многим из того, чем обогатился за эти годы сам.

Речь идет об образе Антонио Барракано, мэра района Санита. Он говорит и действует с такой силой убедительности, что газета итальянской компартии «Унита» писала о «Мэре района Санита»: «Даже в самые лучшие свои произведения Де Филиппо не вкладывал такой острой критики общества, в котором мы живем». А сам автор, готовясь к поездке в Москву, Варшаву и Будапешт, сказал: «Я надеюсь, что они яснее поймут, я бы сказал, революционный смысл комедии „Мэр района Санита“».

Вот этот спектакль мы и посмотрим.

Он начинается с тревожных звонков, с пробегов в полумгле и долгих приготовлений к операции; затем является хирург и извлекает пулю из ноги раненого.

Раненого привез сюда (в дом к мэру) его приятель, который сам же и стрелял в своего товарища. Неаполитанцы — горячий народ, а ношение оружия тут не запрещено.

Операция закончена, раненого в кресле отвезли в сад, стрелявший задержан.

Теперь на сцену выходит старый Барракано. Роль эту играет сам Эдуардо, играет очень просто, неторопливо и по-особому внушитель-

но. Старик только что поднялся с постели; на нем широкий халат, который он простодушно сбрасывает, оставаясь на минуту в белоснежном белье, и не торопясь, по-стариковски, облачается в свой обиходный костюм; затем присаживается к столу и пьет из большой кружки молоко, по-крестьянски макая в него хлеб...

И сразу рождается не только интерес к этому человеку, но и понимание замысла автора и актера. Ему ненавистно играть на сцене начальствующее лицо, ходить этаким генерал-губернатором, и он нарочито, в полемике с жалким чинопочитанием, снижает своего героя до полного опрошения. Снижает, с тем чтобы сблизить с самым простым и неказистым из зрителей, а затем начинает медленное, но неуклонное его возвышение.

Сперва это утверждение авторитета старейшины района. Оказывается, недостаточно ему внушительно поговорить с двумя сорюдичами неаполитанцами — и эти драчливые парни протягивают друг другу руки. Ведь настоящей, закоренелой злобы в этой ссоре с выстрелами нет, а только душевная грубость и человеческое невежество.

Невежество... Это слово Барракано, сокрушаясь, произносит много раз, и Де Филиппо вкладывает в него собственную печаль и горечь. Просветить людей, объяснить им нравственные обязанности друг перед другом — такая задача необычайно воодушевляет актера. Отсюда, из этого старого источника просветительских верований он черпает свое и писательское, и сценическое воодушевление. Не побоимся даже сказать — пафос.

В связи с этим раздавались голоса, что Де Филиппо — автор искренний, обаятельный, по явно старомодный. Так ли это? Конечно, если вырвать его из своей среды, если не придать значения (огромного значения!) нравственным и общественным урокам, которые получают от своего Эдуардо тысячи итальянских зрителей, если свести вопрос к бездумному: «понравилось ли мне?», то в этом случае... То и в этом случае правы будут не оппоненты, а сам Эдуардо.

Он, замечательный писатель, ежевечерне поднимается на сцену и ежевечерне действует, творит и трудится. Во имя чего? Во имя несбыточных сказок просветительских иллюзий? А не наивно ли укорять в наивности упорство и мудрость? И так ли уж, действительно, идилично мировоззрение писателя? Не проскальзывает ли горькая ирония в его изображении общественной гармонии, рождепной мановением волшебного жезла?..

Забавно смотреть, как мэр Барракано мирит бедняка с ростовщиком. Он сообщает последнему, что бедняк, плотник Винченцо, передал свой долг ему, мэру (хоть это и не так), и просит заимодавца вернуть вексель, не спуская своего сурового, негодующего взгляда с этого темного дельца. А затем следует неожиданная игра с воображаемым предметом — «три пачками денег», которые растерявшемуся ростовщику приходится пересчитывать, шевеля пальцами в воздухе. Так ему «возвращено» три тысячи лир. Кажется, тут действовал снова непререкаемый авторитет Барракано, а может, и простой расчет кредитора — не ссориться с властями, раз по про-

центам получено денег куда больше, чем та сумма, которая была ссужена.

Фокус, придуманный мэром, говорил о том, что он не лишен юмора, но, конечно, таким приемом защитить бедняков от богачей вряд ли удастся вторично. Де Филиппо знает это и вершит свой «соломонов суд» без всякого пафоса. Огонь в эту сцену подбавляет Винченцо: он кричит от неожиданного счастья, падает на колени и целует руки своему спасителю. Но сам Де Филиппо сыграл описанную сцену как бы мимоходом — ему предстояло дело поважней.

Это дело — жестокая, закоренелая вражда между отцом и сыном, Артуро и Рафилуччо Сантаньелло.

Рафилуччо, изгнанный богатым отцом из дома, не может найти работу, не может прокормить свою жену Риту, которая скоро должна родить. Он худ, зол, оборван, у него пылают глаза и, кажется, дрожат руки. Святая и правая ненависть Рафилуччо (актер Антонио Казагранде) подтверждается образом необычайно кроткой, беззащитной, измученной голодом Риты, сыгранной Марией Ранци с жестокой правдой. Что-то отталкивающее уже появилось в ней. Это — страшная печать голода и нищеты. Но как только Рита начинает рассказ об их любви с Рафилуччо, на ее лице сейчас же начинает брезжить свет. Так каждая Джульетта говорит о своем Ромео.

Но это последние отблески света и добра. Барракано вслушивается в слова Риты, и по его хмурому, сосредоточенному челу зримо плывут мысли, тяжелые, мрачные. Ведь этот слабый, еле тлеющий свет погаснет. Голод, нищета, человеческая злоба загубят любовь, затопчут ее. Рафилуччо обязательно убьет своего отца, должен его убить! Ужас неотвратимого убийства — в широко раскрывшихся, переполненных слезами глазах Риты.

Эдуарде — Барракано вбирает в себя чужое горе, его душа — полная чаша народной печали. Вот еще одна, не последняя капля. Актер, слушая Риту, почти все время молчит; так же сосредоточенно он молчал, слушая пылкие речи Рафилуччо. И все же главное лицо в этих диалогах — не говорящий, а он — слушающий. Они как бы работают на него, они — источник энергии, а аккумулятор их общей силы — он.

И вот сила вступает в действие. Барракано приглашает к себе Артуро Сантаньелло — отца (актер Этторе Карлони). Это коротконогий, упитанный, горластый, но вполне корректный и по-своему обязательный господин. Он говорит убежденно и страстно, полагая, что мэр — человек их круга и потому он станет на его сторону, осудит бродягу сына. Речь эффектно закончена — благородному родителю недостает только аплодисментов.

Но дело приобретает совсем иной оборот. Выслушав все сказанное негодующим отцом, мэр начинает говорить сам. На тему совершенно неожиданную: о том, как в молодые годы он убил человека. Де Филиппо произносит этот очень большой монолог, сидя в кресле, выпрямив спину, тихим, ровным голосом. Он даже не смотрит на собеседника, чтобы раньше времени не вспугнуть его.

Спокойный, даже вялый поначалу, рассказ Барракано необычай-

но драматичен по своему содержанию. Юношей он работал в деревне подпаском, и один из сторожей жестоко и беспричинно травил его. О перенесенных обидах и побоях старый мэр говорит совершенно бесстрастно. Но вот он начинает вспоминать о зарождавшейся в его молодой душе потребности во что бы то ни стало отстоять свое человеческое достоинство. Де Филиппо преобразился в секунду: все силы, накопленные в долгом созерцании, вдруг взметнулись. «Или он, или я!» Барракано заговорил об убийстве как о подвиге. И ни малейшей романтической интонации не послышалось в голосе актера — лишь чрезвычайная, почти недоступная сцене серьезность. Происходит оправдание убийства. Барракано поднялся с места, стал выше ростом, помолодел. Он выдержал большую паузу, лицо, его было бледно, глаза сузились. Он сказал: «Мертвый он мне нравился», — и широко улыбнулся. Но тут же губы передернуло гримасой отвращения.

Конечно, нелегко было вспоминать эту тяжелую историю, нелегко, но необходимо. Это было суровое и грозное предупреждение человека-контрразведчику, который уже почти загубил своего сына, губил в чреве матери своего внука, и мог сам пасть от руки возмущенной человечности. Кровь надо было остановить. Де Филиппо смотрел пламенным взором на своего собеседника. А тот размахивал руками и что-то орал. Тогда начал кричать Эдуардо (это в единственной роли и в первый раз), кричать сильно, страстно, взволнованно.

В беседе с другом Де Филиппо как-то сказал: «Я говорю на сцене то, что говорят все, кто считает бессмысленным возводить барьеры, сеять раскол и рознь, кто любит прекрасное, стремится к взаимопониманию, бьется над разрешением стоящих перед ним проблем, кто хочет покончить с нищетой и несчастьем».

Вот с какой целью пламенно говорил Барракано, но Артуро Сантаньелло тоже распалился и ничего не хотел знать, кроме доходов от своих лавок. И старый мэр уже не скрывал пенависти к этому подлецу, он с позором выгнал его из своего дома. Выгнал, но не победил. Опасность отцеубийства осталась и даже возросла...

В последнем акте мы видим Барракано вернувшимся из лавки Артуро и узнаем, что там была сделана последняя попытка примирить отца с сыном. В ответ мэр получил от взбесившегося буржуа ножевую рану в бок.

Затихает голос, почти прекращаются жесты, только руки крепко прижаты к ране. Но воля нарастает и концентрируется на одной-единственной цели. Необходимо в оставшийся час довершить начатое дело, попытаться хотя бы ценой жизни разбить каменное сердце, высвободить человека из плена бесчеловечности, жадности, трусости, невежества. Пусть его судит собственная совесть, и тогда решение будет вынесено самим преступником. И не в связи с тем, что он покушался на жизнь человека, а по мотивам более важным — общечеловеческим.

Де Филиппо в этой сцене незабываем. Перед нами как бы незримо кровоточит зажатая рукой рана. Барракано умер бы час, два часа тому назад, но идея борьбы, последней и решительной, так сильна,

что она, и только она, «удерживает в теле душу». Барракано не хочет больше никаких иллюзий. Он давно знал, что, способствуя искоренению зла в районе по названию *Sanita* («Здоровье»), он никогда не мог его искоренить. Но думал, что это потому, что он действует в одиночку. А если убеждать злодеев сообща, может быть, и родится победа? Если отдать себя целиком, пойти на голгофу страданий — может быть, тогда зло дрогнет, отступит? Не все зло, конечно, а хотя бы единичное, хотя бы Артуро! Неужели не все люди — люди? Неужели сила добра не всемогуща?

Вот чем в моем воображении живет и мучается душа Барракано в ее предсмертный час. В час надежд, испытаний и выводов.

Это кульминация пьесы, самый серьезный ее момент. Де Филиппе совсем не иронизирует над прекраснодушием своего героя.

Писатель живет в стране, где христианский социализм еще бытует в массах. По убеждению Де Филиппо, иллюзорность этих идей может быть раскрыта и доказана только тогда, когда герой сам, в мучительных переживаниях, осознает тщету жертвенности, невозможность проповедью обратиться ко благу закоренелое классовое зло.

Тот, кто написал «Де Преторе Вииченцо» и «Ложь на длинных ногах», знает, что есть грань, которую доброе слово не переходит. Всякий, упорствующий в своем миротворчестве, отступает от позиций народа.

Де Филиппо это знает.

А Барракано?

Он так и не услышал признаний преступника, чуда не произошло, подлец остался подлецом.

Нет, не побежденным уходит со сцены Барракано — Де Филиппо. Он, как доктор социальных наук, сделал еще один, в данном случае последний эксперимент и в суровой сосредоточенности покинул свою лабораторию — жизнь. А выводы?

Сделаем их устами великого врача древности Гиппократы: «Где бесполезны лекарства, там помогает железо, где бесполезно железо, там помогает огонь». Эти слова некогда послужили Шиллеру эпиграфом для «Разбойников»; сейчас же пусть они станут эпитафией, которую повелит начертать на своей могиле герой последней пьесы Эдуарде

* * *

Прощание с Эдуардо Де Филиппо было и торжественным, и трогательным.

Гром аплодисментов в зале нарастал с каждой минутой, уже аплодировали и актеры, а Де Филиппо — громче всех. За все двенадцать дней мы не видели его таким веселым и оживленным. Актер, аплодируя, бросился к правой стороне сцены, потом, не прерывая рукоплесканий, перешел на ее левую половину. Казалось, он хотел поблагодарить за любовь и внимание не только зал в целом, но каждого человека в отдельности, поблагодарить не как зрителя, а как единомышленника, друга. А раз так, то аплодировать уже было ни к

чему. Эдуарде протянул руку одному, другому, десятому... Аплодисменты стали тише, а может, и вовсе прекратились. В зале и на сцене ощущалось общее волнение.

...Мы горячо жали руку Эдуардо и чувствовали тепло его руки в своих ладонях.

ВЕЧЕР ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОЙ

«ЧЕРНАЯ ПЬЕСА»

Самуэл Беккет

«Последняя лента Крэппа». 1959

«КРИКЕТ-ТЕАТР»

НЬЮ-ЙОРК. 1961

Случилось так, что в один и тот же вечер я поднимался на «Эмпайр стейт билдинг» — самое высокое здание Нью-Йорка — и был в «Крикет-театре» — одном из самых маленьких театриков города. Если бы эти два посещения не следовали одно за другим, то их все же имело бы смысл сомкнуть в нашем рассказе и, конечно, не по причине контраста великана и карлика, а по мотивам более глубоким.

Подъем на «Эмпайр стейт билдинг» входит в обязательную туристскую программу. Это путешествие в поднебесье — в лифте не сто второй этаж — обставлено как крупнейший цирковой аттракцион. Дорогие билеты, многочисленная администрация, наряженные, словно шталмейстеры, лифтеры, их торжественная серьезность, напускная встревоженность и резкие командирские выкрики — все это создает известную помпу, делает посещение «Эмпайра» событием...

Остановка на восьмидесятом этаже?е. У кого-то захватило дух и заложило уши (как в самолете), кто-то стал уверять, что ощущает небольшое покачивание здания. Но впереди еще двадцать два этажа!

И вот турист на вершине. Он медленно движется по кругу площадки, обдуваемой сильным холодным ветром, и с любопытством разглядывает распростертую под ним огромную панораму Нью-Йорка.

Сегодня город в легком тумане. Картина почти фантастическая. Здания, на которые надо было смотреть, задрав голову, сейчас под тобой. Они выстроились по кругу гигантскими сталагмитами и вознзаются своими шпилями в небосвод. В этом хаосе зигзагообразно расположенных вертикалей есть своя неожиданная гармония: двигайся по кругу, и огромные архитектурные массивы выстроятся в причудливый пейзаж. Дома станут как бы передвигаться, то выходя на первый план, то прячась за спину соседа, — то центр композиции займет дом из стекла и алюминия, стрелой рвущийся ввысь, то это центральное место захватит небоскреб-чудовище с безобразным наворотом этажей, расположенных в виде трех гигантских ступеней.

Ты продолжаешь идти по кругу, а внизу улицы смыкаются узкими темными расщелинами и вытягиваются на много километров вдаль, либо горизонт сразу раскрывается и видны серый океан, контуры порта, игрушечные кораблики и далекий силуэт статуи Свободы.

Еще несколько шагов по кругу — и из тумана выплывает одинокий громадный прямоугольник ООН, здание по-своему эффектное, но удивительно холодное. А за его спиной, близко к горизонту, сгрудились черные многоэтажные дома, точно парии, изгнанные за черту города. Это кварталы муниципальных зданий, которые вернее было бы назвать «жилищами кварталами».

Мы продолжаем обзор. Но чем больше видит глаз, тем необходимей становится перейти от видимости к существу, от пейзажа к человеку.

И вот тут-то посещение «Крикет-театра» оказывается очень своевременным.

По дороге в театр мы миновали Бродвей. Десятка два километров, расположенных бок о бок, без передышки крутили рекламный огонь, заманивая публику в залы, суля знакомство с «сексуальными кошечками» и другими не менее «привлекательными» существами. Популярная авиакомпания, завладев колоссальным световым шитом, обещала в один миг перевезти толпу зевак с континента на континент. На пылающем экране черным силуэтом попеременно являлись то вакхическая испанка, то эксцентричная ирландка, то еще какой-нибудь черт в юбке или без юбки... И над всей улицей царил и сияла самодовольная физиономия «парня что надо». Из его полуоткрытого рта, как из заводской трубы, вываливались через короткие паузы массивные клубы дыма. Джентльмен рекламировал сигареты «Кент» и одновременно «беспечальный» образ американской жизни.

Наш автобус движется мимо всего этого мишурного великолепия, а гид, чем-то похожий на рекламного парня, подогреваемый огнями Бродвея, проповедует нам свою «веру». «В Америке каждый человек сам по себе,— кричит он в рупор,— у него свобода — как хочет, так и зарабатывает свои доллары; у кого больше ума, у того больше денег, у кого больше денег, у того, значит, больше ума». Философия гида была несложной, его индивидуализм носил сугубо практический характер, идея одинокой охоты за счастьем была выражена с вульгарной откровенностью...

Так каково же это необозримое поле жизни, виденное только что с высоты сотого этажа?

Автобус свернул и сейчас же попал в темные переулки... «Крикет-театр» имел очень неказистый вид. Мы спустились в полуподвальное помещение и оказались в маленьком сумрачном зале, мест на восемьдесят.

Контраст после панорамы «Эмпайр билдинга» и Бродвея был разительным. И сразу же родилось странное чувство — будто мы от поверхностного слоя явлений проникли в подпочвенный слой жизни, в самое «чрево Левиафана». Это было, конечно, чисто эмоциональное

впечатление, которое могло бы тут же рассеяться, но... начался спектакль, и оно неожиданно укрепилось.

Шла пьеса Самуэла Беккета «Последняя лента Крэппа» в исполнении актера Герберта Бергхофа.

Самуэл Беккет, ирландец, живущий в Париже и нередко издающий свои произведения сразу на английском и французском языках, известен как создатель нового типа декадентской драмы. В этих пьесах, отмеченных грубым натурализмом и мрачной символикой, передано трагическое отчаяние одинокой личности перед непостижимыми для нее тайнами бытия. Погруженный в мир болезненных предчувствий, драматург предрекает гибель всему человечеству и видит возможность сохранения свободы духа лишь в тайниках души людей, сознательно порвавших свои связи с бессмысленным и презренным миром.

Было бы странно ожидать от Беккета объяснений, касающихся существа реальных общественных отношений. Но в искусстве бывает и так: произведение действует помимо прямой воли автора и становится своеобразным человеческим, общественным документом в силу сложившихся обстоятельств и в меру заложенной в нем психологической правды. Так, по-моему, произошло и с пьесой «Последняя лента...».

Возможно, что если бы эта пьеса была прочитана в Москве, а не увидена на сцене в Нью-Йорке, она не так уж выделилась бы из ряда творений Беккета и не была бы воспринята столь остро. В мире, где индивидуализм возведен в культ, объявлен источником свободы и житейского благополучия, эта короткая встреча с героем Беккета — в исполнении Г. Бергхофа — дала эффект иной, чем просто ознакомление с новым персонажем писателя-декадента. Герой пьесы Беккета Крэпп неожиданно оказался воспринятым как самый факт и символ жизни, как человек, подводящий итог своему долгому существованию и неожиданно для себя выступающий в роли страстного обличителя обстоятельств, загубивших его жизнь.

Называя Крэппа героем *Беккета*, мы тут же должны оговориться: герой спектакля «Крикет-театра», поразивший нас силой своих страданий, пожалуй, был в большей степени созданием актера, нежели автора. Он говорил слова часто бессвязные, написанные пером драматурга, но глаза, руки, голос, дыхание — все это принадлежало актеру Герберту Бергхофу, и именно эта человеческая конкретность, трагическая и реальная правда человеческих переживаний захватывала и поражала.

Герберт Бергхоф, один из крупнейших художников современной американской сцены, — мастер многостороннего дарования. Его диапазон — от Ибсена до музыкальной комедии. Он окончил венскую Академию драматического искусства, работал с Максом Рейнхардтом, выступал в Берлине, Париже, Цюрихе. В Америке дебютировал в роли Натана Мудрого. Лучший образ, созданный им на телевидении, — в инсценировке романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Он в течение многих лет ведет драматические классы в различных театральных школах, а в настоящее время является руко-

водителем театральной студии Колумбийского университета — The Herbert Berghof Studio. Бергоф выступает периодически и как режиссер: на Бродвее он ставил «В ожидании Годо», в «Феникс-театре» — «Адскую машину» Ж. Кокто, во время Кембриджского фестиваля — «Двенадцатую ночь» Шекспира.

Свою отличную актерскую репутацию он еще раз подтвердил исполнением центрального образа в постановке яркой антифашистской пьесы, написанной на сюжет из истории англо-американской войны, — «Андерсенвильский суд».

Мне понадобилась такая пространная творческая справка о Герберте Бергофе для того, чтобы определить тип художника, который воплотил на сцене героя Беккета. Нет, это, конечно, не актер-декадент — его интерес к Ибсену, Лессингу и Хемингуэю говорит сам за себя. Кого же мы увидим на пока еще пустующей маленькой темной сцене?

В ремарке к пьесе сказано: «*Поздний вечер. Лачуга Крэппа*». Комната страшно захламлена; на переднем плане — старая конторка. Из мглы появляется фигура и садится. Стол и место вокруг него сразу же освещаются резким треугольником света, падающего от низко висящей лампы. На столе старый магнитофон и куча каких-то коробок. Остальная часть сцены остается в темноте.

Крэпп — старый, опустившийся человек. Он сидит не двигаясь. На нем засаленная вельветовая куртка и старый темный свитер с растянувшимся от времени воротом. На голове туго натянутая вязаная шапка. Лицо бледное, болезненное, покрытое седой щетиной; глаза черные, большие, почти не мигающие. Старик все еще недвижим. Что он — в раздумье или в забытии?

Наконец Крэпп глубоко вздыхает, смотрит на часы, роется в карманах методично и неторопливо, вытаскивает конверт, кладет его обратно, роется снова, достает небольшую связку ключей и долго отыскивает нужный. Поднимается, идет тяжелой поступью к передней части стола, наклоняется, отпирает замок первого ящика, заглядывает внутрь, копошится в нем, вытаскивает катушку, рассматривает ее, кладет обратно, запирает ящик, отпирает второй ящик и вынимает большой банан; разглядывает его, запирает ящик на ключ и кладет ключ в карман.

Актер делал эти почти ничего не значащие движения, а мы ловили себя на пристальном к ним интересе. Кажется, нам передавалось ощущение важности всего происходящего, отраженное на лице Крэппа. Старик вышел вперед, не спуская глаз с банана, поглядел его, а затем стал медленно сдирать кожуру, бросая ее под ноги. Засунул конец банана в рот и застыл в таком положении, глядя перед собой в пустоту. Наконец откусил банан и стал прохаживаться взад и вперед по краю сцены. Комическая сторона этого занятия была очевидной, но улыбаться почему-то не хотелось. Поскользнувшись о кожуру, Крэпп чуть не упал. Отбросив кожуру, он возобновил хождение. Прошло уже несколько минут, а со сцены не было произнесено ни одного слова. И тем не менее мы уже начали воспринимать основную тему спектакля. Этой темой было одиночество. Только многолетняя

привычка быть наедине с самим собой могла придать такую многозначительность всему, что делал и переживал этот сутулый старый человек с хмурым, изнуренным лицом. Перед нами, по существу, шла пантомима, и обыденные поступки воспринимались как значительные действия.

Вот сейчас он снова сел за стол, снова испустил тяжелый вздох, и (пусть это не покажется смешным) круг «микродел» возобновился. Крэпп достал связку ключей, встал, отпер ящик, достал второй банан, очистил его, сунул в рот. Но раздумал есть, положил банан в футляр для очков, сунул последний в верхний карман тужурки и заковылял в глубь комнаты... Раздался звук откупориваемой бутылки. Крэпп пил и через несколько секунд снова вошел в светлый треугольник, держа в руках большую старую бухгалтерского типа книгу. Он сел за стол и стал ее листать, пока не нашел нужную страницу. На его лице появилось нечто вроде улыбки.

Только теперь мы услышали глухой надтреснутый голос старика. Он, кажется, радуется, с его уст бессвязно срываются слова: «Коробка... катушка...»

Он называет их по номерам. Роеется в коробках, вытаскивает мотки лент, многократно повторяя: «Коробка, катушка, катушечка». «Кату-у-ушечка» — это слово старик произносит протяжно, любовно потирая руки.

Он вставляет катушку в аппарат и снова наклоняется над книгой. Читает раздельно: «Черный мяч... хорошенькая чернушка... равенствие...»

Что значат эти невнятные выражения и почему за каждым из них следует длительная пауза и мечтательная задумчивость?

«Достопамятное равенствие!» — громко говорит Крэпп и пожимает плечами. Похоже, что он сам с трудом вспоминает значение этих записей. Снова склоняется над книгой и заинтересованно читает: «Прощай, лю...— медленно переворачивает страницу —...бовь».

Наступает долгая пауза. Лицо Крэппа обращено в зал. По тому, как оно сосредоточено, можно понять, сколь важно для старика все то, что он сейчас говорил и делал. Мы еще не сказали читателю, что в программе к спектаклю указано: «*Ночь 69-летия со дня рождения Крэппа*». Значит, это не обычный вечер и не праздная возня с магнитофоном: на магнитофонных лентах записаны прошлые годы, а грессбух — это своеобразная Книга Бытия, в которой отмечено содержание каждой ленты.

В свою «рождественскую ночь» этот сумрачный грязный старик выбрал катушку № 5 из коробки № 3. Крэпп вставляет ленту в аппарат, нажимает на клавишу, и вдруг раздается молодой сильный голос: «Сегодня мне тридцать девять лет; я крепкий, как мост».

Значит, вот в чем смысл выражения «достопамятное равенствие») Это — зенит его жизни, или, точнее, его перепутье. И каким самодовольством наполнен этот голос издали! Крэпп рассказывает, что он отпраздновал свое рождение, как и во все предшествующие годы, в таверне, один, а затем пришел к себе.

«Счастливы вернуться в мою конуру, залезть в мое старое тряпье». И эти слова звучат победно, зычно, как вызов.

Затем голос сообщает, как о важнейшем событии года: «Новое освещение над моим столом все очень улучшило. В окружающей меня темноте я чувствую себя одиноким». И через паузу: «Я люблю вставать, чтобы сделать круг и вернуться сюда, к... самому себе». И снова, после паузы: «Я закрываю глаза и заставляю себя воображать». Эти последние слова ленты точно соответствуют нынешнему состоянию Крэппа: он сидит с закрытыми глазами, в состоянии, подобном самогипнозу. Он сам с собой и у себя! Он тут царь, ибо восторжествовала его жизненная идея: быть одному, ни с кем не делиться жизнью, всем пренебречь во имя бесценного «Я». Старик слушает свой молодой голос и упивается им — торжествующая улыбка на лице актера в точности соответствует интонации магнитофона. Мимика и голос отделены друг от друга тремя десятилетиями, но они в единстве, ничто не изменилось, принципы остались непоколебимыми.

Герберт Бергхоф пока не произнес почти ни слова. Вздохи, смешки, междометия, игра лица, рук, туловища. Он то склоняется к аппарату и обнимает его, то слушает свой голос, откинувшись на спинку стула. Актер переживает все молча, под аккомпанемент своего же голоса, и совпадаемость «души» и слова происходит в результате совпадемости нынешних реальных оценок и переживаний с убеждениями и чувствами далеких дней.

Течет, течет лента пережитых дней, и ныне живущий чертовски доволен собой. Хитрая улыбка не сходит с лица старика, порой он даже громко смеется. Да, да, все было сделано правильно, и именно в тот год, тридцать лет тому назад, в год «достопамятного равноденствия»!

...Этот «крепкий, как мост», человек описывает сейчас день своей «победы».

Крэпп закрыл глаза — видно, он хочет не только слушать рассказ о далеком прошлом, но весь войти, погрузиться в то прошлое и еще раз насладиться мудростью своего решения, своим ощущением гордого превосходства над людьми.

Голос из магнитофона звучит уверенно и сильно, он напевен и музыкален. В такой благородной тональности актер записал текст, относящийся к годам «цветения» его героя. Магнитофон насытил голос говорящего красивыми обертонами, механическая запись не заглушает живых интонаций, а, напротив, способствует более полному, громогласному выражению души человека, «крепкого, как мост».

Итак, металлический голос повествует о вечере, бывшем ровно тридцать лет тому назад.

«Необыкновенна тишина этого вечера. Я напрягаю слух и не слышу ни малейшего звука». Металлический голос говорит, что старуха соседка, распевавшая обычно песни своей молодости, в этот вечер молчала. На лице старого Крэппа — его ухмылка. Голос, бархатисто модулируя, продолжает: «А я буду петь, когда достигну ее

возраста? Нет. Разве я пел, когда был молод? Нет. А вообще я когда-нибудь пел? Нет!»

Каждую реплику голос произносит через паузу, после краткого раздумья; видно, как и сегодня, он тогда тоже оглядывал свою жизнь и гордился тем, что никогда не пел песен.

Но вот голос из магнитофона предался воспоминаниям о жизни, бывшей десять — двенадцать лет тому назад. Небрежно говорит о своей ранней любви, о некоей Бианке с восторженными глазами, и потешается над собой. «Трудно поверить, что когда-нибудь я был этим маленьким кретином». Крэпп из микрофона зычно смеется, а живой Крэпп надтреснутым голосом дружно ему вторит. И в этом дуэте не разберешь, где машина, а где человек. Лента и старик издеваются над юношескими иллюзиями, и оба довольны, что «маленький кретин» быстро поумнел.

Так просматривалась в далекой перспективе, как на картинах старинных мастеров, вся жизнь Крэппа в ее однолинейном движении.

Но вдруг веселье пресеклось, и голос резко сказал: «Пей меньше, вот что!» Теперь силло захохотал один старый Крэпп... А из мембраны шел отрывочный рассказ о загубленной девушке, шел он снова под легкий смех обоих Крэппов, пока не завершился словами о юной особе в старом зеленом пальто на привокзальной площади...

Крэпп выключил аппарат. Он не смеялся, его глаза застыли. Будто бы впервые услышал он сам эту историю.

Старик поднялся и опять пошел в глубь комнаты. Забулькала влага. А когда вернулся... запел сиплым воющим голосом. В душе героя что-то бурлило, билось, но песню оборвал кашель. Крэпп уже был чуть пьян и, кажется, сам не понимал, что с ним происходит.

Он вернулся «к себе», пустил аппарат и прильнул к нему ухом. Живая автобиография заговорила вновь, одно за другим вставляли видения прошлого, причудливые и обрывистые. Металлический Крэпп говорил ровно, четко, зычно, а живой Крэпп слушал со все нарастающим волнением: оп то вздрагивал, то внезапно останавливал аппарат, перекручивал ленту и пускал машину, то вновь останавливал ее и, держа руку на рычаге, погружался в глубокое раздумье.

Актер после длительного внутреннего накапливания чувств вступал в полосу трагических взрывов. Тут была, так сказать, душевная жизнь в ее чистом виде, субъективное так и осталось субъективным, почти без всякого поползновения выразить себя «для других». Полное одиночество было не только *темой* актера, но и эстетической предпосылкой, определившей самую манеру его игры. Если бы не вздохи и не две-три оброненные фразы, можно было бы сказать, что Герберт Бергхоф играл свою трагическую роль *молча*, то есть в том состоянии, которое было определяющим для человека, сделавшего *одиночество*, внутреннее самопогружение главным законом, *главной идеей своей жизни*.

Эта немая игра становилась все более и более динамичной и нервной. Но, удивительное дело, горячей становился и голос Бергхофа в магнитофоне. В далекую ночь тридцатидевятилетний Крэпп тоже, наверное, пил и по временам терял самообладание.

...Снова шел рассказ о любви, и сквозь циничные интонации и насмешливые слова стала причудливо пробиваться лирика. Крэпп говорил о женщине «с глазами, как хризолиты»; она долго не хотела знакомиться с ним, и он простаивал часами у ее окна. Но однажды оттуда был выброшен мячик для маленькой белой собачонки, которая крутилась рядом... Голос заметно менялся, Крэпп двумя руками обнял магнитофон, а оттуда лилось взволнованное, горячее признание:

«Я поднял голову. Бог знает почему, но это случилось... Я там оставался еще несколько мгновений, сидя на скамье с мячом в руках, а собака тявкала и служила...» Голос прервался, и у старого Крэппа тоже перехватило дыхание. «...Наконец я отдал мяч собачке, и она схватила его пастью осторожно-осторожно. Маленький резиновый мячик, старый, черный, плотный, твердый. Я его буду чувствовать в руках до самой смерти». Пауза... «Я мог бы его сохранить...» Снова долгое, пустое вращение диска и воспаленные немигающие глаза молчащего Крэппа. «...Но я отдал его собаке».

Старик оставался в забытии, в то время как голос уже окреп и говорил о других видениях, описывал мрачную, бурную ночь на берегу дамбы: «Большие гранитные скалы, и морская пена, которая брызгала в свете фар, и анемометр, гудевший, как пропеллер, и мне становится ясным, что мгла, которую я всегда ожесточенно гнал от себя, в действительности была для меня благом».

Финальную фразу голос произнес как окончательное принятое решение. Старый Крэпп гневно выключил аппарат, продернул нетерпеливой рукой ленту. Казалось, что он уже воюет с машиной, воюет с самим собой, и не с прошлым, а с чем-то касающимся его сейчас, в эту ночь, в этот час.

Надо отдать должное драматургу: он удачно отыскал форму монодрамы, введя в действие магнитофон. Если бы Крэпп излагал свою жизнь в пространном монологе, это было бы статично и Крэпп выглядел бы старчески болтливым. Если бы драматург дал ему наперсника, то разрушена была бы сама психологическая атмосфера действия: человек, проповедующий одиночество и в то же время исповедующийся другому человеку, оказался бы непоследовательным, одиночество перестало бы быть абсолютным. А ведь голос Крэппа сказал твердо и внятно: «...мгла... в действительности была для меня благом!»

Но сейчас старый Крэпп от этих слов совсем взъерился. Бормоча проклятия, он нервно и властно передергивал ленту и остановился только там, где лента заговорила с таким затаенным волнением, будто действительно обрела человеческий голос: «...мое лицо на ее груди, и моя рука на ней. Мы оставались так, лежа без движения...» Голос помолчал, лицо старика помертвело от напряженного внимания, он не дышал. «...Прошла ночь,— сказал голос.— Никогда не слышал подобной тишины. Земля казалась необитаемой». И снова голос оборвался, а затем сказал: «Здесь я кончаю...»

Старик рывком остановил аппарат и стал стремительно, не теряя ни секунды, продергивать ленту назад, включил магнитофон и с жадностью погрузился в тот, кажется, важнейший МЕГ своей жизни:

«...к верховью озера, на лодке, плывущей у берега, затем отталкиваю лодку вглубь и пускаю по течению. Она лежала на дне лодки, положив руки за голову и закрыв глаза. Пылающее солнце, легкое дуновение бриза, чуть плещущаяся, как и моя любовь, вода. Я заметил царяпину на ее бедре и спросил ее, как она оцарапалась. „Срывая крыжовник“,— ответила она мне. И еще я ей сказал, что мне все это кажется безнадежным и не стоящим продолжения, и она кивком головы, не открывая глаз, сказала: „Да“. Я ее попросил посмотреть на меня, и через несколько мгновений... через несколько мгновений она это сделала прищуренными от солнца глазами. Я склонился над ней, чтобы она была в тени, и они открылись... Мои взоры вошли в нее... Мы лежали между весел, лодка вклинилась в берег. Волны стелились перед носом лодки и вздыхали. Я будто сам так по ней, мое лицо на ее груди и моя рука на ней. Мы оставались так, лежа без движения. А под нами все двигалось, и мы двигались легонько, вверх и вниз, туда и сюда... Минула полночь. Никогда не слышал...»

Старик резким движением выключил аппарат. Будто бы он одновременно и наслаждался, погружаясь в прошлое, и свирепел, ловя себя на этом чувстве.

Если бы старое чувство осталось воспоминанием (ведь прошло тридцать лет), то погрезить на тему о мелькнувшем счастье, может, было бы и приятно — боль утраченных иллюзий за давностью срока уже малоощутима. Но сейчас эти воспоминания были реальной самой жизни: магнитофон был переполнен трепетными обертонами человеческих переживаний, прошлое жило здесь рядом: вот только что было счастье, и только что человек его оттолкнул, только что, в час «равноденствия», он ушел от света во мглу и благословил ее.

Актер полностью слился с машиной, и в этом, конечно, было не мастерство современной техники игры, а естественная сила драматизма переживаний. Рана, нанесенная самому себе тридцать лет тому назад, стала неожиданно кровоточить, и муки были столь велики, что сулила катастрофу. Но Крэпп не сдавался. Он действовал с азартом бойца, которому зашли в тыл. Сомнение в верности идеи жизни вело к гибели. Крэпп нервным рывком вырвал ленту и поставил новую, прокашлялся и громко, как уже окончательное и бесповоротное решение, произнес:

«Прослушав только что этого жалкого маленького кретина, каким я был тридцать лет тому назад, трудно поверить, что я когда-нибудь был в таком положении. Но во всяком случае это прошло, слава богу».

Имя бога было произнесено воинственно и торжественно, а «маленьким кретином» был обозван сорокалетний человек так же, как этого эпитета в свое время удостоился двадцатилетний.

Видно было, что старик упрямо защищает свои позиции. Ведь удалось же ему преодолеть жалкое малодушие три десятилетия тому назад, так он поступит и ныне. Ныне, на закате бытия, когда верный итог — торжество самой идеи его жизни.

И вдруг через это ожесточенное упорство и властную самоуверенность, как прорыв фронта, глухой протяжный стон;

— О, какие у нее были глаза!

И — внезапная остановка всей бешеной работы сопротивления. Полная прострация и омертвление всех мышц, только непрестанно шумит вращающаяся лента, записывая эту тишину капитуляции.

И снова бурное пробуждение.

Как подкравшегося врага, рука Крэппа хватается вращающуюся катушку и останавливает ее. Глаза старика наливаются злобой, борьба нарастает, он почти кричит: «Все было там, все...», замечает, что диск не движется, включает его и громко, как главный аргумент опровержения, выкрикивает: «Все было там, вся эта старая падаль планеты, весь свет и тьма, и голод, и обжирание веков!» Крэппу необходимо срочно смешать добро со злом и этой вселенской бурдой захлестнуть свои неясные порывы, утопить самого себя. Старик все больше и больше яритя, он уже открыто воюет с магнитофоном — сидящий в аппарате субъект, только что бывший единственным, ближайшим другом, стал ненавистным врагом, предателем...

«Пусть это протечет!» — кричит он. Как злое наваждение, отгоняет от себя старый Крэпп мечты. Заклятием звучат его слова: «Пусть рассеются эти милые видения...» И тут же происходит перенапряжение воли, душа затихает, и губы бормочут:

«Иисусе! А может быть, в этом заключена правда?»

Он долго молчит, а катушка все вертится, лента фиксирует все. И еще раз: «Может быть, в этом правда?» Рука тихо останавливает аппарат.

И снова, всплеском, ярость сопротивления мечтам: злые, грубые и грязные слова, хриплый, нарочитый смех. Привычная логика, привычный словарь, бешеная воля, напряженные мышцы — все брошено в яростный бой против тихой старческой прострации, через которую, точно через поредевшую ночную тучу, каким-то чудом забрезжил затерявшийся в небесах отблеск давнего заката.

Но по тому, с какой свирепостью наваливался на самого себя Крэпп, было видно, как быстро иссякают его обычные силы и как неожиданно сильна оказалась его сегодняшняя слабость.

Игра актера приобретала все более драматический характер — смена духовных состояний шла резкими зигзагами. Крэпп — Бергхоф то в невнятных бормотаниях погружался в мечты, то вновь наваливался с бичинной бранью на самого себя. Лирические миражи мгновенно оборачивались отвратительными химерами; греза получала плевков; строчка из задушевной песни обрывалась силпым кашлем и проклятием... Бессвязно мелькали картины жизни. Оказывается, Крэпп был литератором. И здесь ему не везло — книги не продавались. Из его невнятных сердитых фраз можно было понять, что высшим доказательством правоты его «идеи» был уход и от этих дел.

С лихорадочной поспешностью, громоздя довод на довод, приводя за примером пример, Крэпп доказывал себе, что личность, достигнув предела внутреннего развития, должна обособиться и стать суверенной. *Быть одному, быть одному* — эту старую идею крайнего индивидуализма кровью сердца выразил в «Записках из подполья» Достоевский, и идею эту, доведенную до открытого человеконенавистни-

чества, Крэпп провозглашал как новейший и высший идеал торжества свободной личности. В корчах душевного пароксизма, глуша последний, предсмертный всплеск природной человечности, старик проповедовал полное и абсолютное одиночество как победу человека над миром, как условие его духовного и всяческого преуспеяния.

Далеким отголоском в памяти вдруг возникли дурацкие слова нашего гида, его проповедь индивидуальной свободы «делать доллары». Вот здесь, в этом подвале, в корчах злобы, отстаивал философию гида и ему подобных жалкий ихтиозавр, возмнивший себя мессией нового века. Он как будто снова одержал верх, этот упорный тип. Покой величавого одиночества, кажется, опять возобладал над всем остальным. Смятенная, взбаламученная речь завершилась холодной уверенной фразой: «Отправься снова в воскресенье утром в туман, с собакой, остановись и слушай колокола. И будь там снова и снова».

Эта картина: одинокий старик, слушающий в тумане колокола, — символически завершала тему треволнений духа мрачным аккордом торжествующей мглы и всеотдаляющегося одиночества. И когда Крэпп уже, казалось, кончил свою торжественную «рождественскую» речь и новая лента делала свои последние повороты... снова наступила долгая-долгая пауза.

Вдруг вопреки всему — разуму, воле, решению, — толкаемый каким-то неожиданным инстинктом жизни, старик порывисто склонился к аппарату, резко выключил его, злобно вырвал ленту, отшвырнул, вставил старую, продернул лихорадочным движением до нужного места, включил магнитофон и замер, устремив глаза в зал.

«„...Крыжовник“, — ответила она. Я еще сказал, что мне это кажется безнадежным, и она кивком головы, не открывая глаз, сказала: „Да“».

Голос лился мягко и бесстрастно, а старик, обхватив двумя руками аппарат и прильнув к нему щекой, казалось, впитывал слова не только слухом, но пальцами, лицом, дыханием, сердцем. Лента вращалась...

«Мы оставались так, лежа без движения. А под нами все двигалось, и мы двигались легонько, вверх и вниз, туда и сюда».

Наступила пауза, то долгое затишье, которое такой пустотой было тридцать лет назад; а сейчас жужжание катушки сопровождалось страстным, испуленным бормотанием: старик шевелил губами, наконец, говорил про себя только что услышанные нами слова.

Микрофон сказал: «Минула полночь. Никогда я не слышал подобной тишины. Земля казалась необитаемой. Здесь я заканчиваю эту ленту. Катушка пять. Коробка три». Пальцы старика цепко сжимали корпус аппарата, воспаленное лицо было обращено в зал...

С. Беккет завершает пьесу так:

Последние слова ленты — «Возможно, что мои лучшие годы прошли. Тогда еще существовала некоторая возможность счастья. НИ я этого больше не хочу. Нет во мне больше этого пыла. Нет. И я ничего больше не хотел бы».

Последняя ремарка — *«Крэпп остался недвижимым, глядя в пустоту перед собой. Лента продолжает крутиться в тишине. Занавес»*,

Таким образом, финал *пьесы* мог быть истолкован как торжество ее основной идеи, непоколебимость решения и омертвелость героя.

Но все было не так *в спектакле*. Последние слова ленты Герберт Бергхоф будто не слушает, а читает написанные в пространстве перед ним. Мертвенная, белая маска (его лицо) постепенно как бы рушится, окаменелые черты приходят в движение, широко раскрытые глаза заполняются влагой. Затем голова беспомощно склоняется на аппарат, а лента, может быть, и продолжает вертеться, но не в тишине. Из груди Крэппа вырываются глухие, страшные звуки.

Что это — вой, рыдание, кашель? Кому как покажется. Но во всяком случае, это не благополучная «тишина», которую запроектировал автор. Это тяжелый надсадный вопль, к которому, как к расплате, привел своего героя актер.

Актер — возможно, и не подозревая об этом, — поражал самую сердцевину индивидуалистического самосознания. В его Крэппе раскрывались, как это ни парадоксально, и жестокий смысл, и жалкая бессмысленность идеи человеческой «самости». Крэпп, который должен был, по замыслу автора, олицетворить собой крайне усложненную душу современного «аристократа духа» и конечное торжество идеи одиночества, в понимании актера был и этим «аристократом», и одновременно, без всяких натяжек и преувеличений, «пещерным человеком» новейшей складки. Двуплановость образа стала его двусмысленностью, и трагическое неоднократно оборачивалось если не смешным, то жалким.

И все же побеждала человечность — она пришла к могиле этого истукана, и из камня слабым родничком слез брызнула живая вода. Человечность победила и на этот раз, но только после того, как ничтожество, возомнившее себя божеством, выпотрошило и распяло самого себя.

Да, жалок в век великих социальных движений и общности масс идеал «всесильного одиночества»! Воистину, лента старого Крэппа вертится в последний раз.

ВЕЧЕР ТРИДЦАТЬ ВОСЬМОЙ

ЧУДО НА БРОДВЕЕ

Вильям Гибсон

«Совершившая чудо». 1959

ТЕАТР «ПЛЕЙХАУЗ»

НЬЮ-ЙОРК. 1961

В мире, где человек трагически одинок и эгоизм возведен в закон, увидеть спектакль о спасении человеческой души вещь не обычная.

Спектакль о прекрасном подвиге назван достойно — «Совершившая чудо».

Рассказать, что было увидено и пережито в театре «Плейхауз», очень не просто. Дело в том, что главным действующим лицом спектакля выступает восьмилетняя девочка; немая, глухая и слепая, она только глухо мычит, конвульсивно жестикулирует и лихорадочно мечется. На сцену врывается мир грубой физиологии, обычно, по театральным законам, недопустимый.

Сейчас на сценах Нью-Йорка страшное поветрие — выворачивать человека наизнанку и демонстрировать его во всей душевной грязи и физической неопрятности. Но об этом уже говорилось.

В «Совершившей чудо» натурализм выступает в резком контрасте с внутренней духовностью и оказывается опроверженным и победенным светлым и даже романтическим взлетом творчества.

Пьеса «Совершившая чудо» написана Вильямом Гибсоном. Как драматургическое произведение это не шедевр; вряд ли можно назвать и самого драматурга крупным мастером. Вильяму Гибсону помогли два обстоятельства: во-первых, та литературная основа, на которой была создана пьеса, а во-вторых, совершенно поразительная игра актрисы Энн Бенкрофт, исполнительницы роли взрослой героини, и игра девочки Патти Дюк, чей сценический талант предвещает, как мне кажется, большое будущее.

Литературная основа пьесы «Совершившая чудо» — реальная история о замечательной женщине Элен Келлер. Родившись в 1880 году, она на девятнадцатом месяце жизни перенесла страшную болезнь, которую в те времена называли «мозговой лихорадкой», в результате чего потеряла зрение и слух, а это полностью задержало и развитие речи. Росло существо совершенно дикое. К девочке была приглашена учительница Энни Саливан, в результате упорных трудов которой Элен выучилась не только читать и писать, но и говорить. Она прошла курс в школе глухонемых в Нью-Йорке, а затем поступила в Редклифский колледж, который закончила в 1904 году с отличием.

Элен Келлер написала в 1902 году автобиографическую повесть «История моей жизни», переведенную почти на все европейские языки, в том числе на русский. Затем последовали ее другие книги: «Оптимизм» (1903), «Мир, в котором я живу» (1910), «Моя религия» (1927), «Середина реки» (1938), «Дневник Элен Келлер» (1938).

Об Элен Келлер — писательнице и общественном деятеле — написана большая статья в Британской энциклопедии. Возможно, что она жива и сейчас; во всяком случае, в энциклопедии издания 1957 года дата смерти ее не указана.

Вот краткая справка о героине виденного мной спектакля.

Скажем несколько слов и о его главных исполнительницах. В творческих характеристиках, помещенных в программе спектакля, сказано:

Энн Бенкрофт. Начала актерскую карьеру на телевидении, потом выступала в кино и лишь после этого попала на сцену, завоевав успех в пьесе Вильяма Гибсона «Двое на качелях». За исполнение роли Гитель в этой пьесе она получила две премии. Поэтому когда Гибсон и режиссер Артур Пени задумали постановку «Совершившей

чудо», то заранее было предположено, что Энн Бенкрофт будет исполнять главную роль.

Вместе с ней выступает и самая молодая из актрис нью-йоркских театров — тринадцатилетняя *Патти Дюк*. Она тоже начала с того, что впервые выступила по телевидению. Тогда ей было десять лет. Затем и она выступала в кино. Ежедневную актерскую работу она совмещает с нормальным обучением в школе.

* * *

Открывается занавес — и перед нами выстроенный художником Джорджем Дженкинсовом дом двухэтажной квартиры семьи Келлеров. Освещена верхняя комната. Мать, отец и врач склонились над детской колыбелью. К радости родителей, доктор сообщает им, что их маленькая дочь будет жить и к утру совсем поправится. Но когда отец, проводив врача, спокойно поднимается по лестнице, раздается душераздирающий крик отчаяния. На глазах матери девочка мгновенно, в какие-то секунды, потеряла и зрение, и слух. Ребенок не видит мечущихся перед ним рук, не реагирует на вопли матери.

Истерический крик еще звучит в моих ушах — так на сцене не кричат, это запрещено, это неприлично для храма Мельпомены. Но именно так — страшной, резкой, некрасивой, ошеломляющей нотой режиссер Артур Пени начинает современную трагедию, потрясает нас вестью о том, что свершилось нечто более страшное, чем смерть: в живом, здоровом теле ребенка погас светильник души. Маленькое существо, не умерев, погрузилось навек в могильный мрак и тишину.

...Погас и зажегся на сцене свет. 1882 год сменился 1887 годом. Ярко освещенный двор перед домом Келлеров, справа водопроводная колонка; рвуться ребятишки, степенно пробегает белый дог, являются и исчезают чопорные господа и суетливые слуги. Идет обычный жизненный круговорот и, как сказали бы мы ныне, происходят эпизоды «в духе неореализма». И вдруг, перерезая сцену по косо́й, выбегаёт девочка с вытянутой шеей, с высоко задранной головой, с выпученными пустыми глазами. Одной рукой она конвульсивно цепляет воздух, а другой рвет себе рот — она движется, циркулем расставляя ноги и раскачиваясь всем телом. Добравшись до края сцены и на мгновение окаменев (в памяти мелькнули страшные слепые Брейгеля), девочка сделала резкий поворот и стремительными зигзагами завихляла в противоположную сторону, натываясь на ребятишек и опрокидывая их и все время издавая болезненный, глухой стон. Как все это было непохоже на обычное сценическое появление слепых героинь — эдаких кротких ангелов с широко раскрытыми голубыми очами, с грациозно вытянутой вперед ладонью и нежной улыбкой на устах. Нет, перед нами был яростно бьющийся клубок живой плоти, жестокий, страшный образ человеческого иступления.

Это первое появление Патти Дюк совершенно ошеломляет: ты сразу же понимаешь, что творится *трагическое* в полном смысле этого слова, что мир этой девочки замкнут, замурован со всех сторон,

а душа ее рвется и живет. Представьте себе толстую чугунную оболочку, в которой будет нагнетаться пар,— пар обязательно сделает свое дело и разорвет чугун. Представьте себе каплю, которая будет непрерывно биться о камень,— и капля просверлит толщу гранита. Живое всегда взрывает мертвое. И вот сейчас ты воочию видишь, что человеческая душа — это большая сила, чем давление пара или напор струи. Ты видишь, как растущая, клокочущая душа, закованная в материю, рвется и мечется. Кто в изумлении не разглядывал зеленый стебелек, выросший на асфальте,— значит, у этого стебелька хватило упорства, и он нашел расщелину, прогрыз каменную преграду и вырвался к солнцу. Значит, в природе есть эта могучая сила жизни, властная, всеокрушающая энергия, которая требует выхода, свободы, развития... А здесь выхода нет, тело мечется в исступленном ритме, руки рвут в клочья воздух, рот мычит — это рвется, бьется, беззвучно вопит душа, но выхода, выхода ей нет!

У водопроводной колонки слепая натывается на двух негритянских ребятишек — девочка вырезает ножницами фигурку, мальчик что-то ей советует. И вот в этот спокойный детский мирок врывается Элен. Какой-то инстинкт тянет ее участвовать в игре, она рукой нащупывает лицо девочки, замечает, что та двигает губами. Зачем? — и лезет к ней пальцами в рот. Перепуганная девочка отталкивает ее, Элен упрямо делает то же самое с мальчиком. Обиженный негритенок кусает ей палец. Элен поднимается, вытягивает шею и почти всей пятерней залезает себе в рот, оттягивает нижнюю губу. Она мычит, стонет — нет, ничего не происходит! Выхода, выхода нет! Нарастает бешенство. Зубы впиваются в собственную руку. Маленькая негритянка в ужасе, она хватается за руку Элен и отрывает ото рта. И мгновенная вспышка бешеного гнева: черная девочка уже сбита с ног, на нее сыплются удары — Элен, как более сильное животное, подмяла под себя жертву, в ее руке блеснули ножницы. Действует вихрь злых инстинктов — сюда направлены все силы физического роста.

Грубая слепая сила — как не соответствуют эти слова семилетнему существу! Но именно они точнее всего характеризуют сейчас эту страшную слепую девочку. Негритенок в ужасе бежит к двери и изо всех сил дергает за шнур дверного звонка. Тревога! Взрослые мчатся со всех сторон — не в первый раз, наверное, приходится спасать от Элен жертв ее ярости. Даже в объятиях матери слепая продолжает дико мычать и метаться. У нее отнимают ножницы и уводят домой. Кажется, ураган миновал.

...Вот добрая тетюшка протягивает девочке тряпичную куклу, и та прижимает ее к своему лицу. Мать склонилась над колыбелью — там ее новое дитя. Мирная семейная картина. Но почему у куклы не нащупываются глаза? Девочка подбирается к тетюшке и грубо рвет с ее платья пуговицы. Пусть это будут куклины глаза. И пусть кукла ляжет в люльку! Миг — и Элен у колыбели, сильный рывок — и... ребенок был бы на полу, если б не подоспевшая мать. И снова свирепое мычание Элен. Ей суют в рот конфеты. Это единственное средство утихомирить злое существо.

Взрослые в отчаянии — идет сцена семейного совета, высказыва-

ются разные соображения, вплоть до предложения отослать девочку в психиатрическую больницу. Разговор идет тихо, спокойно — режиссер очень точно противопоставляет бурным ритмам Элен замедленный и вялый ритм всего ее окружения. Люди устали от постоянной тревоги, им жаль слепую, но она уже изрядно надоела им. В мире «людей порядка» семилетняя Элен — носитель -злостного беспорядка. Все они — отец, тетушка, сводный брат и даже сама мать — потеряли остроту переживаний и, кажется, даже были бы рады избавиться от этого «божьего бича». Станным образом их отношение к слепой девочке не совпадало с нашим¹; только лицемерная необходимость показать любовь к своему чаду заставляла их сдерживать раздражительность. И этот эмоциональный тормоз делал игру взрослых актеров умышленно холодноватой, искусственно огражденной от той трагической, грозовой атмосферы, которая импульсивно излучалась из образа маленькой Элен и заполняла собой все действие спектакля. Так режиссер бытовой формой игры, совершенно не педалируя сатирических моментов, по существу обличал бездушие и эгоизм, которые в сложившихся обстоятельствах становились преступлением перед человеком.

Этим сытым п спокойным людям оказывается противопоставленной учительница Энни Саливан. Первое же ощущение от этого образа — монументальность. Хотя актриса Энн Бенкрофт начинает свою роль очень сдержанно, даже суховато и без малейшего пафоса. Она — в черном, монашеского типа платье, у нее гладко зачесанные темные волосы и дымчатые очки. Лицо спокойное и сосредоточенное, фигура торжественно вытянута — молодая женщина внимательно слушает своего собеседника. Это ее врач и наставник. Ей самой недавно вернули зрение, а теперь она должна войти в жизнь, испытать свои силы. По одному ее внешнему виду можно представить, что перед нами волевая, напористая девушка. По еле уловимому грубоватому акценту в ней угадывается ирландка.

— Девочка, к которой она едет в качестве гувернантки, — говорит доктор, — подобна сейфу, который никто не в состоянии вскрыть. Если ей удастся это сделать, может быть, она найдет в нем сокровище.

Не без иронии молодая ирландка замечает, что сейф может оказаться и пустым.

Но вот с Энни пришли прощаться ее маленькие слепые воспитанники — черные и белые детишки. Они трогательно обнимают ее, что-то говорят, что-то шепчут, дарят для ее будущей ученицы подарки. Она склоняется к ним, целует их. Как непохожи эти слепые, но нормальные дети на страшное существо, с которым нужно будет сражаться Энни Саливан!

...Раздается наивный паровозный гудок — и через минуту на левой стороне двора появляется учительница в сопровождении семьи

¹ Я говорю сейчас о той части зала, которая была поглощена трагическим явлением маленькой Элен, потому что в публике были и такие индивиды, которые... смеялись.

Келлер. Идут вялые, вежливые разговоры. Энни отвечает, спрашивает и все время поглядывает по сторонам. Видно, что она ждет появления Элен и насторожена. Это — главное, а не пустые, ненужные слова.

И вот слепая девочка слетает с лестницы, пробегает в противоположный край сцены, падает на четверепыш и, стремительно работая конечностями, двигается вперед, навстречу вновь пришедшей; а та, оборвав на полуслове беседу, держа в руках большой чемодан, так же стремительно мчится к девочке. Резко опускается на колени, со всей силой ударяет чемоданом о землю (надо же как-то обратить на себя внимание девочки), почти лежа, на земле, хватая ее за руку и, не дав опомниться, сразу же начинает как-то по-особому складывать ей пальцы. Элен от неожиданности замирает. Вначале мы даже не понимаем смысла этой динамичной сцены. Девочка судорожно щупает лицо учительницы, и та отвечает тем же: ведь до недавнего времени она тоже была слепой и так узнавала лица людей. И учительница снова складывает пальцы Элен: оказывается, с первой же секунды она начинает учить ее языку глухонемых, с первой же секунды властно внушает ей рефлекс и язык общения.

Как не сходен этот напряженный пантомимический диалог со всем предшествующим! Кажется, что мирная прелюдия обрывается внезапно раскрываемым истинным масштабом темы, ее трагическое звучание. И с этого момента — как только сцепились властная рука учительницы и непокорные пальцы Элен — пошел энергичный, бурный ток действия, который уже по всему спектаклю будет резко контрастировать со своим мирным фоном. Создается впечатление, что мы сразу смотрим два совершенно не походящих друг на друга спектакля, и тот, который покажется жестоким побоищем, будет актом глубочайшего милосердия, и тот, который будет выглядеть благородным, по существу, окажется выражением человеческой черствости.

И вот борющиеся силы вступили в бой. Девочка, естественно, сразу же возненавидела учительницу: до сих пор ей ни в чем не перечили, она делала все, что ей хотелось. Вот и сейчас Элен срывает с кровати матрац, швыряет злобно подушки. У нас все время ощущение силы, которая клокочет в этом существе. Элен может наотмашь ударить взрослого человека. Во время обеда она бегает вокруг стола и хватается еду руками из разных тарелок. Все это грубо, грязно, некрасиво. Вы невольно отшатываетесь от всего этого; рождается ощущение огромного бедствия для окружающих. Вначале вы не очень понимаете трагизм ситуации и готовы, пожалуй, даже стать на позицию родителей, которым все это надоело, которые не знают, что делать, куда деть это страшное существо.

...Учительница остается одна. Смертельно усталая за день, она начинает писать свой дневник. Вдруг из-за спины является девочка и цепкими сильными руками хватается все что попало, разрывает на Энни платье, добирается до чернил и опрокидывает их. Все запачкано — лицо, руки, костюм. Воистину можно потерять терпение! Но Саливан продолжает битву. Она, схватив руку девочки и опять скла-

дывая в особом порядке ее пальцы, настойчиво повторяет: чернила, чернила, чернила. И во всех случаях, когда Элен на что-то натывается или что-то берет, учительница хватается ее руки и старательно, по многу раз складывает пальцы в нужном порядке, хотя эти движения для девочки как будто бессмысленны — ведь они у нее ни с чем не ассоциируются, не дают никакого контакта с реальным миром, с реальными ощущениями. Но Энни упорно заставляет слепую их делать. Она отбирает у девочки ее любимую куклу и делает пальцами знак: *кукла*. Колебаниям места нет, только настойчивость, только борьба!

Начинается изумительная сцена спектакля, которую вернее всего назвать «Наступление». Чопорный семейный обед — и слепая, испуганно мечущаяся вокруг стола; ее руки жадно нащупывают то одну, то другую тарелку, она пальцами хватается еду, сует ее в рот, роняет на пол, пачкает платье обедающих. Все из приличия делают вид, что ничего не происходит, но терпение готово вот-вот лопнуть. Не на цепь же сажать это бешеное животное, — а логика говорит, что сделать нужно именно так.

Надо идти в наступление, иначе битва будет проиграна. Энни Саливан поднимается; лицо актрисы решительно и одухотворено. Учительница просит присутствующих удалиться и запирает дверь. Она быстро убирает посуду, сдирает скатерть, сдвигает в сторону стулья. Оставлены только одна тарелка, одна ложка и стул. И вот в течение шести — восьми сценических минут (огромное время) происходило только одно действие: учительница всовывала слепой девочке в руку ложку и сажала ее на стул, а слепая девочка отшвыривала ложку и выбивала из-под себя стул. Учительница подсовывала ей тарелку, девочка рукой смахивала содержимое на пол, учительница собирала с пола кашу, клала ее в тарелку, тарелка с грохотом ставилась на стол, стул пододвигался, лонжа всовывалась в руку — пусть ест ложкой, из своей тарелки, пусть ест сидя!

Девочка опять свирепо мычала, стул опрокидывался, ложка летела. Учительница бросалась за ложкой, поднимала стул и усаживала девочку. Девочка со всего размаху ударила учительницу по лицу, учительница ответила тем же, девочка ударила учительницу еще раз... Стул снова ставился, ложка снова всовывалась в руку, и снова все летело ко всем чертям. Кажется, что прошло невероятно много времени, а молчаливая, ожесточенная борьба все идет, все нарастает. Девочка уже обессилена — учительница подставляет стул, и она падает на него; теперь только всунуть ложку и пододвинуть тарелку. Пусть ест сидя и ложкой!

Но девочка, дряхля все телом, вцепилась руками в стул, зубы сжаты, лицо искажено; наконец учительница вырвала у нее стул. Снова схватка — доколе же! У Саливан растрепаны волосы, сорваны очки, испачкано, измято платье. Но борьба идет... И кончается только тогда, когда девочка, это несчастное, горячо любимое нами существо (и бесконечно любимое этой падающей от усталости с ног женщиной), когда девочка, совершенно обессиленная, падает на стул, слабыми пальцами берет ложку и мертвенными движениями подносит ко рту еду.

И неизвестно, что нам делать,— сочувствовать ли учительнице, жалеть ли девочку или попросту радоваться, что эта страшная экзекуция кончилась. Учительница взяла верх, но победа ли это? Ведь истязанием нельзя приручить даже животное.

Но было ли то, что мы видели, истязанием?

Захваченные борьбой, мы воспринимали только ее динамику. Но сейчас, глядя на утомленное, но решительное и даже гордое лицо актрисы, мы как бы заново переживаем прошедшую перед нами жестокую сцену и аффективной памятью устанавливаем непреложный факт: Энни Саливан, «дрессируя» (не побоимся этого слова) запущенную душу, ни на миг не потеряла самообладания. Ни разу сама не впала в ярость. Главенствовала железная воля и решимость выиграть бой за душу, подчинить произвол дисциплине, но при этом не сломить живой дух.

В этой битве актриса действовала как воительница гуманизма; в ее упорстве было одухотворение, самозабвенный порыв, вносящий в игру Энн Бенкрофт сильную, героическую ноту. Если же говорить о мастерстве исполнения, то поразительная сыгранность взрослой актрисы и девочки тоже указывала на преобладание волевого начала в игре Бенкрофт, подчинившей маленькую партнершу стремительным и бурным ритмам своей одухотворенной страстной игры.

Итак, победа еще не настала, но виденная нами сцена, конечно, произошла не зря. Она не потрясла бы нас, если бы была просто демонстрацией жестокого укрощения строптивницы. И потрясенные, мы, наверное, уже в те минуты думали: а не донесся ли шум этой страшной битвы через непроницаемую броню вглубь, в душу девочки?

Но, может быть, это только сейчас мы так предполагаем, а в то минуты были потрясены лишь жестокостью и неудачей Энни? Да, учительница попала в трудное положение — она вызвала ненависть своей воспитанницы и открытое недоброжелательство ее родителей. Отец требовал изгнания самоуверенной и грубой ирландки: он, как гуманный человек, не должен допускать истязания своей дочери. Энни Саливан уговаривает родителей позволить ей продолжить свои опыты еще две недели, но с условием, чтобы ей никто не мешал,— они с Элен должны жить в эти дни изолированно.

Происходит видимость переезда на другую квартиру (на самом деле меняются только комнаты). Девочка входит в новый дом и, проведя рукой по лицу Энни, узнает ненавистную учительницу. Опять начинаются протесты, и Элен затравленным зверьком забирается под кровать. Выманить ее оттуда и уложить в постель невозможно. Энни приводит маленького черного мальчика. Как приятно смотреть на этого нормального, разумного ребенка; он хоть и заспанный сейчас, но с одного слова понимает, что от него хотят, и тут же лезет под кровать. И вот они уже вместе с Элен сидят на полу. Мальчик дотрагивается до нее, девочка обнюхивает его руку и узнает его. Учительница настороженно следит за детьми. Элен продолжает держать мальчика за руку. Учительница подползает к мальчику, берет его другую руку и начинает обучать азбуке глухонемых, не спуская при

этом глаз с Элен. Девочка насторожена, она чувствует, что делается что-то ей уже знакомое. И сама делает движение пальцами. Это — слово «пирожное». Смысл движения ей неведом, но девочка его сделала, *желая вступить в общение с мальчиком*. Это — впервые. Учительница очень осторожными движениями складывает теперь пальцы Элен — получилось новое слово: *молоко*. Элен послушно шевелит пальцами. И Энни протягивает ей кружку молока.

На сцене абсолютная тишина. Только быстрые, решительные жесты Бенкрофт и точно зачарованные движения Патти. Идет сложнейший научный опыт: перед объективом ученого — душа. Ожило ли сознание, или действуют лишь усвоенные рефлекссы?

Учительница сажает девочку на постель. И та сама начинает раздеваться. Снимает башмаки, платье — делает все это очень медленно, спокойно, и вы не можете оторвать взгляда от этих столь заурядных занятий. Потому что с радостью понимаете: девочка свои страшные, бессмысленные движения сделала *целесообразными*. Значит, уже приоткрылась маленькая шелочка в душе, через которую нашла себе выход энергия.

Энни осторожно, точно боясь разбудить в девочке прежнее, уложила ее в постель. Девочка лежала в белой рубашке, светлые волосы разметались по подушке — она, оказывается, даже красива, эта Элен Келлер.

А наутро в комнату вошел знакомый белый дог, девочка обняла собаку, прижалась к ней и стала что-то ей «говорить». Начал работать инстинкт общения; слепая, еще не понимая, *что* значат ее движения, понимает, *для чего* они.

Наступает час завтрака — и новое достижение: она сама вскарабкивается в кресло, сама подвдвывает салфетку, садится и ждет. Учительница ставит перед ней тарелку. Но Элен ждет. А где ее ложка?

Все это — «микродела», но огромная значительность их очевидна. Отрабатывается человеческая автоматика, усвоены азы общественной дисциплины. Энергия природы после бурных диких всплесков обретает регулярную пульсацию. Мир воспринимается девочкой уже не враждебно, а как среда, в которой она живет и от которой ждет блага.

Удивительно состояние зрителей, которые, кажется, забыли о театре: они в лаборатории человековедения, они свидетели сложнейших и тончайших опытов подлинного инженера человеческой души Энни Саливан.

Но вот наступает и последний день двухнедельного срока.

Учительница вводит в столовую опрятно одетую, смирную Элен. Ее сажает в центр стола. Все в умилении. Девочка сама повязала салфетку, нащупала ложку. Все занялись едой.

И вдруг — ложка летит в сторону, салфетка сорвана. Энни корпусом взлетает со своего места. Вскрикивают и остальные. Элен сжалась в клубок. Предстоит бой. Учительница гневно топает ногой. Отец кричит, что он не позволит истязать свою дочь. Учительница кричит, что девочка, попав в прежнюю обстановку, вернулась к старому, что она сейчас проверяет ее, что если теперь хоть чуть-чуть ослабить дисциплину, вся работа погибнет. Погибнет Элен! Но отец

упрямо настаивает на своем: он сам возьмется за воспитание, пусть оставят в покое его дочь! Хлопнув дверью, Энни Саливан уходит.

Тишина. Элен сидит неподвижно.

Взрослые едят, тихо постукивают ложки. Все идет отлично, не надо обращать внимания на детей, когда они немного капризничают. Девочка успокоится, и все будет хорошо.

Но через секунду злой звереныш пробуждается, привычная обстановка сработала, и старые рефлексy вспыхнули вновь. Скатерть с посудой летит на пол, стул опрокинут. Бурные инстинкты снова на свободе. Девочке но-своему даже радостно жить в этой стихии, как животному; энергический дух разрушения ей мил.

Энни врывается в комнату. Родители выдворены, начинается обычная возня. Девочка, ненавидящая учительницу, вырывается во двор — Энни за ней. Элен подлетает к водопроводной колонке. Она в страшном испуге — не зная, куда деть свою энергию и случайно ухватившись за водопроводный рычажок, начинает с невероятной силой качать воду, как бы изливая свою истерику в этих движениях. Вода хлещет большой струей. А девочка, слившись с рычагом, все сильнее и сильнее его раскачивает...

Тут в нашем рассказе надо сделать секундную остановку и сообщить читателю, что мать Элен как-то говорила учительнице, что ее крохотная дочка до своей болезни произносила слово «вода», вернее первый слог этого слова. И после этого учительница много раз складывала пальцы девочки в это слово.

И вот, когда девочка в испуге дергала рычаг, учительница, чтобы прекратить эту дикую истерику, двумя ладонями стала брызгать ей в лицо водой.

И чудо свершилось. Девочка застыла на месте, лицо ее мгновенно просветлело, и она, опустив рычаг, медленно, но очень внятно начала говорить: «во! во! во!» — и тут же стала показывать это слово пальцами.

Чудо свершилось! Контакт сработал — знак и смысл слова слились воедино. Сверкнула идея, заработал разум, родился человек.

Маленькая Патти Дюк молниеносно преобразилась. Откуда у этой тринадцатилетней американской девочки могло появиться такое пламенное, вдохновенное чувство! Кажется, никакое искусство не может возжечь той Прометеевой искры человечности, которая засияла во взоре юной артистки. Ее подхватил и понес порыв восторга от познания мира и себя.

Страшные шлюзы дрогнули и упали; схватив за руку учительницу, Элен заметалась по двору, а та, держа свою ученицу в объятиях, опустилась с ней вместе на колени и, заставляя щупать землю, делала движения пальцами, которые девочка тут же повторяла. Повторяла мгновенно, радостно и уже не механически, а познавая предмет, и тут же мчалась к другому предмету. Ее движения стали воистину крыленными, лицо сияло необыкновенной радостью. Со стремительной силой она подскочила к двери и стала энергично дергать за шнур звонка. Учительница сделала движение пальцами, Элен подхватила, и, когда она сделала знак, обозначающий слово «колокол», звон до-

машнего колокольчика перешел в удары огромного соборного колокола.

Бил иабат победы, мерными величественными ударами колокол вещал о совершившемся чуде!

А новорожденная душа мчалась к матери и пальцами говорила «мама»; она бросилась к учительнице, и пальцы выстраивали слово «учительница». Элен обняла ставшую перед ней на колени и плачущую от радости Эпни, и ее маленькие руки сложились крестным знаменем человечности — девочка как бы сказала: «Я люблю тебя!»

Падал занавес — и казалось, что Элен Келлер все дальше и дальше будет спрашивать, узнавать, мыслить и действовать, что она стремительно и жадно, уже не теряя ни секунды, будет становиться личностью, становиться воистину чудом природы — *человеком*.

...Отвоевана одна душа, отвоевана ценой огромных нравственных усилий и пущена в мир.

Огни Бродвея движутся на нас сплошной лавиной, в этом непомерном блеске есть что-то зловещее. Именно сюда входит отвоеванная душа — в жизнь, переполненную чудовищными нарушениями главных устоев человечности. И оптимистический финал спектакля обретает трагическую окраску,

ВЕЧЕР ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТЫЙ

В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ - БРЕХТ

Бертольт Брехт

«Матушка Кураж и ее дети». 1939

«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

БЕРЛИН — МОСКВА. 1957

В мае 1957 года в Москву прибыл «Берлинер ансамбль» — театр Брехта привез несколько спектаклей, и среди них всемирно известную «Матушку Кураж» с Еленой Вайгель в заглавной роли.

Когда из черной мглы на широкий простор обнаженной сцены выкатил знаменитый фургон матушки Кураж, мы увидели в этой колымаге не только ее лавку и дом, но и ее гонимую по дорогам войны «колесницу судьбы».

Фургон тащили двое крепких парней — сыновья Кураж, а в самой повозке, по-домашнему прикорнув, в блаженном покое, сидела хозяйка фургона и рядом с нею ее глухонемая дочь. Музыка играла бравурную мелодию, парни мчались что тебе молодые кони, семья благоденствовала. Вот матушка Кураж выпрямилась и помахала рукой, будто приветствуя эти новые места, куда они въехали. Дороги войны открывали новые дали...

Она была бодра и весела, потому что война ей казалась лучшим

из всех возможных рынков: цены на товары небывало возросли, прибыв с каждым днем становилось все больше и больше.

Фургон промчался по кругу и остановился; тут же началась торговля, и золотые талеры потекли в большой кошель, запряганный у матушки Кураж под юбками.

Так бодро и стремительно начался спектакль. А закончился он тоже проездом фургона. Но теперь колеса его еле двигались, ребра верха были выломлены, брезент во многих местах продран, и тащила эту колымагу согбенная худая старуха с лихорадочно блестящими глазами и землистым лицом. Фургон медленно прокатился по кругу и ушел в черную мглу...

Рассчитывая поживиться на войне, матушка Кураж сполна заплатила ей дань — отдала ей жизни двух сыновей и дочери, и вот теперь из самых последних сил тянет свой фургон во след новым побищам, уже ничего не понимая, ни о чем не думая, как жертва чудовищного гипноза собственнических чувств, продолжая с иступленным фанатизмом свое гибельное движение, пока не свалится на дороге и не будет раздавлена железными колесами своего страшного фургона.

Театральная телега в последний раз скрылась из виду, теперь на сцене осталась только черная мгла; трагедия была уже сыграна, театр сказал свое суровое и прямое слово; он не хотел вызывать слез, не хотел, чтобы его зрители «расчувствовались» — это помешало бы им трезво поразмыслить, самостоятельно извлечь из увиденного мысль, которая афористически выражена в одном из припевов песни:

Войною думает прожить,—
За это надобно платить.

На московскую публику спектакль «Матушка Кураж и ее дети» произвел очень сильное впечатление, о нем было написано больше, чем о каком-нибудь другом зарубежном театральном представлении последних лет.

Строгий, сдержанный стиль постановки требовал особого, непривычного типа восприятия. Взволновав душу, спектакль не раздувал искру до пламени, не отвечал на потребность зала к эмоциональным всплескам, а бесстрастно и безостановочно вел действие дальше, один трагический эпизод за другим, и так до самого финала — лаконичного и безжалостного.

Новые впечатления надо было понять, обсудить, прокомментировать. Как бы идя навстречу этой потребности зрителей, руководительница и главная актриса театра Елена Вайгель пригласила к себе в номер группу московских критиков и с интересом слушала их впечатления о спектакле, а затем отвечала на вопросы, разъясняла недомыслия.

В комнате сидели люди, тонко чувствующие искусство, любящие и знающие драматургию Брехта, но критики не во всем соглашались с театром. Казалось неправомерным *противопоставление разумных и эмоциональных начал*, хотелось привычного *синтеза мысли и чувства*.

И было интересно услышать из уст многолетней подруги Бертольта Брехта объяснение необходимости изгнания из театра повышенных эмоций.

«Подчеркнутое обращение в театре к очищающему, трезвому и ясному разуму человека было вызвано у Брехта историческими причинами — стремлением противопоставить силы искусства тому мутному потоку неосознанных, массовых эмоций и инстинктов, которые многие годы провоцировал и эксплуатировал в своих преступных целях фашизм».

Естественно, разгорелась дискуссия, в результате которой мы сообща пришли к мысли, что театр Брехта боролся со стихией затуманенных, лживых, навязанных идей и звал к ясному, выверенному на фактах и наблюдениях самосознанию.

Автор этих строк тоже включился в разговор. Я говорил о том, что Елена Вайгель, изгоняя из своей игры эмоциональную взволнованность, не хочет вызвать это состояние и у своих зрителей. Ее цель иная — подвести зрителя к «волнению от мысли», рождающейся от познания объективно, протокольно показанной жизни. Для этого актриса, претворяясь в матушку Кураж, оставалась и Еленой Вайгель, и звала нас как бы следовать своему примеру — добравшись до самой сердцевины драматических переживаний ее героини, сохранить ясность ума и трезвость оценок.

Так я говорил о характере игры Вайгель, и, насколько помню, актриса слушала меня, утвердительно кивая головой...

Мне не пришлось писать об этом замечательном спектакле, но многие из моих товарищей по перу высказывались о нем, и вот теперь, по прошествии десяти лет, перечитывая журнальные и газетные статьи о «Матушке Кураж», можно восстановить этот спектакль — и в главных эпизодах его действия, и в основных портретных зарисовках, и в центральной его идее.

Так пусть будет продолжено собеседование о «Матушке Кураж», печатое в номере гостиницы у Елены Вайгель, и пригласим в наш круг еще и тех, кто об этом спектакле высказался позже.

Накануне приезда «Берлинер ансамбль» в Советский Союз одип из руководителей этого театра писал:

«Москва. Наконец, Москва! За эти годы „Матушка Кураж“ показывалась в Германии, Австрии, Польше, Франции, Англии; за 330 представлений Елена Вайгель проходила со своей тележкой по сцене перед 280 тысячами зрителей, предостерегая их против угрозы войны.

А теперь, теперь Москва!

...Наша „Матушка Кураж“ пойдет впервые в Москве 8 мая, в день освобождения нашей страны. В нынешнем году в этот день мы будем своим спектаклем не призывать немцев к борьбе против войны, а отдавать долг благодарности советским людям. Трудно говорить о том, что хотя прошло еще немного времени после окончания войны, а в одной части нашей родины „Матушка Кураж“ снова так актуальна!.. И есть другое, о чем мы еще не в силах говорить: Брехт. Немного утешает то, что Брехт знал о поездке своего театра в Советский Со-

юз. Но что может утешить нас при мысли о том, что в Москве он не будет сидеть среди зрителей — простой, скромный, неузнанный и, как всегда, быстро покидающий театр, как только начинаются аплодисменты... Он не будет сидеть на репетициях за режиссерским пультом, смеясь или бранясь, лучший зритель и большой поклонник своих артистов... Всех нас удручает эта мысль — ведь у нас в ушах еще ввучит его неотразимый смех. Мы ставим его пьесы, показываем его постановки, говорим его слова, но как примириться с его отсутствием? В Москве — без Брехта!»¹

Пьеса «Матушка Кураж и ее дети» была написана Бертольтом Брехтом в 1939 году. Вот как об этом пишет исследователь его творчества И. Фрадкин: „Матушка Кураж и ее дети“ писалась в преддверии второй мировой войны. Перед мысленным взором писателя уже вырисовывались зловещие очертания надвигающейся катастрофы. Его пьеса была голосом предостережения, в ней был заключен призыв к немецкому народу не обольщаться посулами, не рассчитывать на выгоды, не связывать себя с гитлеровской кликой узами круговой поруки, узами совместных преступлений и совместной ответственности и расплаты»²,

Этот современный смысл своей драмы Брехт выразил через события далекой Тридцатилетней войны (1618—1648), оставшейся в народной памяти как время разрухи, разбоя и кровопролитий. В пьесе война идет двенадцать лет; фургон матушки Кураж, следуя по кровавым дорогам войны, исколесил уже Польшу, Баварию, Италию, Саксонию...

Масштабы исторической хроники помогли писателю выразить эпический размах, грандиозность народной трагедии. Исторический материал помог Брехту найти и наиболее типичную, колоритную фигуру главной героини. Мы говорим о самой «матушке Кураж», впервые упомянутой еще в одном из произведений современника и участника Тридцатилетней войны, автора «Приключений Симплиссимуса» Ганса Гриммельсхаузена. Маркитантка Кураж, «отъявленная обманщица и бродяга», лишь бегло упомянутая в старинной повести, в драме Брехта заняла центральное место. Именно эта женщина из народа, готовая поживиться на гибели своих соотечественников, стала героиней пьесы, и обрисовка ее характера имела двойную цель: осудить корысть, ведущую к преступлению, и пробудить сознание масс, чтобы излечить их от страшной фашистской заразы.

Прошли страшные, грозные годы войны — фашистская империя рухнула. Брехт вернулся на родину. В освобожденном Берлине был создан Государственный театр. День его открытия был днем премьеры «Матушки Кураж». Бертольт Брехт написал стихи:

- Театр новой эпохи
Открылся в тот вечер,

¹ Рюликe Кёте. Теперь — Москва! — Советская культура, 1957, 1 мая.

² Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965, с. 168.

Когда в разрушенном Берлине
На сцену вкатился фургон Кураж.

Было это 11 января 1949 года.

И вот 8 мая 1957 года премьеры «Матушки Кураж» происходит в Москве.

...Фургон еще не закончил свой бег, а маркитантка Анна Фирлинг, выпрямившись во весь рост и помахая приветственно рукой, как ярмарочный зазывала, запела сипловатым голосом. Вайгель пела свою веселую песню, как бы не замечая страшного смысла ее слов:

Без колбасы, вина и пива
Бойцы не больно хороши.
А накорми — забудут живо
Невзгоды тела и души.
Когда поест, попьет военный,
Ему не страшен злейший враг.
Какой дурак в огне геенны
Гореть захочет натошак!

Но торговку не зря зовут «матушкой» Кураж: велики ее коммерческие вождедения, но сильно в ней и материнское чувство, она цепко бережет свое добро, и в том числе своих сыновей. Идет сцена с фельдфебелем, который хочет завербовать сыновей Кураж, Эйлифа и Швейцеркаса,— и мать кричит вербовщику: «Ремесло солдат не для моих сыновей... Солдаты пусть будут чужие». Но первый из сыновей не зря нюхает с младенческих лет пороховый дым — это крепкий, сильный парень, и его давно уже манит воинская слава и воинский барыш. Мать не успела оглянуться, как сын ее уже завербован. Фельдфебель торжествующе кричит: «Ты хочешь кормиться войной, а сама со своими детьми думаешь отсидеться в сторонке».

А может, действительно, война сделает парня мужчиной? Вознесет сына лавочницы к зениту славы?

Проходит год. Фургон матушки Кураж катит по разоренным польским землям. Торговля идет еще бойчее. Прибыли еще жирнее. Сейчас происходит торг с поваром командующего за каплуна; матушка Кураж сдирает за птицу втридорога, и повару приходится платить, потому что у командующего пирушка — он угощает храбреца, который сам заколол четырех крестьян и отобрал у них скот. Этот храбрец — Эйлиф.

Великолепную характеристику игры актера Эккехарда Шалля в этой роли и режиссерского решения этой сцены оставил нам Ю. Юзовский:

«Эйлиф находится в палатке командующего, который угощает его за проявленную им доблесть... Эйлиф любит себя и своей миссией убивать, грабить, насильничать! Перед нами не солдат-труженик и не солдат-профессионал, тем более ничего в этой фигуре нет романтического, что можно было бы связать со званием и призыванием воина. И хотя Эйлиф, кажется, претендует на этот романтизм, он никогда его не достигнет из-за отсутствия у него справедливой, благо-

родной цели, поэтому-то он пыжится, возвеличивает себя, он предельно антиэстетичен и способен вызвать только ужас. Его, казалось бы, естественные и даже извинительные человеческие слабости — то, что он хвастает и куражится по своей молодости, по своей глупости, — вырастают на наших глазах, и в этом принцип строения характера — до размеров отталкивающего уродства. Последнее в самом деле ведь свойственно человеку, когда он свою радость, заслугу, свой долг, свое счастье видит в том, чтобы попирать другого человека.

Вдруг, сорвавшись с места, Эйлиф исполняет дикий танец. Он размахивает саблей и распевает песню — вы видите его голый череп и не видите глаз. Движения его грубые, умышленно грубые, выделанно хамские, никакой грации, свойственной даже танцу диких воинов, ибо там по крайней мере непосредственность, наивность, а здесь, если угодно, „сознание“, „осознанная“ дикость. Ни капли души в нем, и это тоже, можно сказать, „принципиально“, что, впрочем, ему и подобным ему легко удается. Этот человеческий недостаток он возмещает избытком нечеловечности — оргией инстинктов, которые он выпускает на волю, предоставляя им полную свободу. Он несется в своем танце, безумный, безудержный, он кажется несколько помешанным (и, пожалуй, помешательство действительно необходимо ему, чтобы выдержать давление своей кровавой миссии) — несется бездушная машина войны. И зритель уже полон захватывающих его ассоциаций — да, в самом деле это олицетворенная в одной фигуре военщина, прусская, пруссаческая, жуткий символ германского милитаризма, державшего под угрозой весь мир!»

Беснуясь в танце, Эйлиф орет свою песню:

Одних убьет ружье, других проткнет копье.
А дно речное — чем не могила?

А рядом на кухне сидит мать и, отбивая такт ложкой по горшку, подпевает сыну;

Ах, подвиги его не греют никого,
От дел геройских — радости мало.

Это уже Вайгель начинает раскрывать глубинную трагическую тему своего образа, будто материнское сердце-вещун сжалось в предчувствии беды, как бы действительно не пришлось платить за то, что «войною думает прожить».

И час такой расплаты придет. Но послушаем снова Юзовского: «...Эйлифа ведут на расстрел: он повторил свой подвиг мародера, и за то, за что раньше его возвеличивали, сейчас его низвергают. Он в гневной истерике, вообще в истерике, в сплошной истерике: и когда он вырывается из рук стражи — истерика, и когда в тошнотворном страхе повисает на их руках — истерика, и когда он с горделивым апломбом рвется вперед и снова падает без чувств — истерика. Истерика — как разоблачение слабости, как обратная сторона этой надутости, этой раздутой силы. Не сразу зритель освобождается от этого наваждения. И только тогда, когда река, так сказать, возвращается в свое русло, зритель приходит в себя и вспоминает, что перед ним

всего-навсего бедняга Эйлиф, сын матушки Кураж, завербованный солдат. Зритель возвращается к личной судьбе Эйлифа, чтобы оценить ее с точки зрения судьбы общей, только что так внушительно продемонстрированной.

Образ Эйлифа — крупный вклад театра в дело мира, предостережение людям, и прежде всего немцам, призыв к бдительности, — нет, недаром разъезжает по всему миру со своим знаменитым фургоном Елена Вайгель»¹,

Фургон не останавливает своего движения — его тянут теперь второй сын, Швейцеркас, и немая дочь Катрин. Прошло еще три года, полк попал в плен, а с ним и матушка Кураж с детьми. Однако это ее мало печалит. Старуха говорит: «Бывает, что поражение даже выгодно маленьким людям. Только что честь потеряна, а все остальное в порядке». Но тут же, подумав, добавляет: «А в общем можно сказать, что нам, людям простым, и победа, и поражение обходятся дорого».

Внимательно исследовав многие повороты этого образа и отталкиваясь от первой процитированной нами формулы, критик А. Мацкин писал:

«Смысл пьесы Брехта, как его объясняет нам Вайгель, однако, не укладывается в изложенную здесь схему. Дело в том, что, придерживаясь своей спасительной мудрости и рекомендуя ее другим, сама матушка Кураж не очень в нее верит. Ее опыт никак не согласуется с этой благополучной теорией мещанина — социального отщепенца. С того момента, как Кураж появляется на сцене, на нее обрушиваются один за другим жестокие удары: расставания, утраты, деловые неудачи, нищета и, наконец, одиночество. ...Так в мир превратных понятий, в мир " *предрассудков* мамы Кураж время от времени врывается голос *рассудка*; и тогда старая маркитантка, только что прославлявшая войну, шлет ей проклятия и восхищается могуществом маленького человека, с которым приходится считаться императорам и полководцам.

Вайгель очень дорожит „минутами прозрения" Кураж и внушает нам, что эта мать и торговка не в ладу с собой и со всем, что ее окружает; правда, бунтарского духа хватает ей ненадолго — вспыхнет и погаснет...

Мы видим Кураж и в час ее наивысшего страдания. Пожалуй, Вайгель пользуется для этого слишком напряженными, подчеркнутыми пластическими формами. Зато в одном движении она способна передать безмерность человеческих чувств, например отчаяние матери. Нельзя забыть скорбную фигуру Вайгель в немой сцене у бочки — голову, откинутую в тоске назад, руки, бессильно брошенные на колени, застывший на устах крик»².

Критик имеет в виду трагическую сцену вынужденного отказа матери признать в убитом своего сына. Это ее второй сын — честный Швейцеркас. Он стал полковым казначеем и, попав в плен, счел

¹ Юзовекий 10. На спектаклях «Берлинского ансамбля». — Театр, 1957, № 8, с. 155—160.

² Мацкин А. Политика и поэзия. — Театр, 1957, № 8, с. 166.

своим долгом скрыть шкатулку с казенными деньгами. Враги выслеживают его; мать, чтобы не выдать сына, делает вид, что не знает этого человека. Если они узнают о родстве, то погубят всех, Швейцарка расстреливают.

Вот тут-то и происходит трагический эпизод пьесы. Приводим текст сцены полностью:

«Появляются два солдата с носилками, покрытыми простыней. Под простыней что-то лежит. Рядом с ними идет фельдфебель. Они опускают носилки на землю.

Фельдфебель. Вот человек, имя которого нам неизвестно. Но для порядка имя нужно вписать в протокол. Он у тебя обедал. Взгляни-ка, может, ты его знаешь? *(Поднимает простыню.)* Знаешь его?

(Матушка Кураж качает головой.)

— Ты что ж, ни разу не видела его до того, как он у тебя обедал?

(Матушка Кураж качает головой.)

— Поднимите его. Бросьте на свалку. Его никто не знает. *(Солдаты уносят труп.)*»

Эта короткая, дважды повторенная ремарка: *качает головой* — раскрыта была актрисой с потрясающей силой. Нам не забыть, как Вайгель шла, шатаясь, к убитому, как Вайгель глядела огромными, воспаленными глазами па своего сына, как склонилась к трупу, замерла и порывисто задыхалась... Была долгая мертвая тишина — на сцене и в зале. Никто не мог оторвать взора от этого окаменевшего от горя лица; кажется, солдаты и фельдфебель забыли о своем замысле — вызвать материнское чувство и поймать в ловушку Кураж. Они, эти жестокие палачи, видя нечеловеческое страдание матери, были, как и мы, потрясены этим великим горем. Вайгель молчала, но не от упрямого расчета скрыть тайну родства, а по причине прямо противоположной: самое большое горе высушивает слезы и обрывает голос.

Вайгель медленно разогнулась, отошла в сторону, опустилась на бочку и только тут, запрокинув голову, открыла рот, чтобы страшно закричать, но ее открытый рот так и остался беззвучным...

«...Она, откинув голову, безмолвно кричит распыленным ртом — этот момент, запечатленный, мог бы стать эмблемой Берлинского ансамбля. Актриса, начавшая свою карьеру в экспрессионистском театре, Вайгель сохранила его энергию и остроту, придав им широкое дыхание эпического театра. Она соединила в своем творчестве социальную конкретность мотивировок и почти библейское представление о народности...»

Ее мамаша Кураж — тип немецкой мелкой буржуазии, очерченный с наивозможной социологической точностью; и в то же время — образ злосчастной матери, гонимой всеми злыми ветрами, подставленной всем ударам судьбы. В маркитантке, потерявшей на войне всё — всех детей, Вайгель безжалостно разоблачила расчетливую

торговку,— чтобы тут же на ее судьбе раскрыть всемирную народную трагедию»¹;

Война, отняв у матушки Кураж двух сыновей, отняла у нее и дочь. Смерть Катрин — самый героический эпизод спектакля. Немую Катрин играла Ангелика Хурвич, играла без всяких прикрас и сентиментов: это была нескладная, с виду грубоватая крестьянка; но по тому, как всякое драматическое происшествие отражалось на ее лице, было видно, какая это добрая, чуткая и тонкая натура. Катрин была чужой в этой практичной семье, она была блаженной в высоком смысле этого слова.

И вот за эту простую и добрую душу мать больше всех своих детей любила Катрин. Ведь отказалась же она от своего счастья, которое можно было бы добыть ценою отказа от немой дочери. Такое условие перед ней поставил повар, влюбленный в нее и ей самой не безразличный. Но нет, не бывать тому — свою Катрин она не оставит. Маркитантка впрягается в фургон вместе с дочерью и тащит его дальше. Впереди зима, голод, нищета. Уже прошло двенадцать лет, как перед нами вертятся колеса этой колымаги, она заметно обветшала, но остановки не предвидится...

Январь 1636 года. Имперские войска угрожают протестантскому городу. В ночной тиши они должны перебраться через городские стены и уничтожить всех его жителей... Матушка Кураж куда-то отправилась по своим делам. Катрин одна. Сейчас произойдет героический эпизод, о котором читатель уже предупрежден. Но пусть раньше получше познакомится с самой героиней.

Послушаем вновь Ю. Юзовского — из всех, писавших о Катрин, он лучше всех описал и ее, и ее подвиг:

«Драма Катрин в „Мамаше Кураж“ — неосуществленное материнство. Когда она подбирает где-то грудного ребенка и укачивает его, то в звуках, которые издает немая девушка, слышна целая мелодия восторга, юности, счастья материнства. Она узнаёт, что в городе, жители которого сегодня ночью будут вырезаны, находятся маленькие дети, и вот она знает, что ей делать. Она взбирается на крышу и бьет в барабан — и тут в ней сочетается хитрость, с какой она обманывает окружающих, с радостной готовностью умереть.

Вбежавшие стражники пытаются помешать ей, требуют, чтобы она замолчала, умоляют, угрожают... Да разве ее можно испугать — ведь она испытывает счастье от того, что отдает свою жизнь за спасение ребенка, который в эту минуту мирно спит у себя в колыбели за стенами города Галле. Здоровенные мужланы угрожают ей расправой — она смеется над ними. То это смех легкий, почти лукавый, над ними, вооруженными до зубов; то удивленный смех над недалевидностью палачей; то сострадательный смех над их жалкой нечеловечностью. Нельзя забыть этот смех и все его оттенки, все его недоговоренности, все недосказанности, которые за ее жизнь скопились в ней. С необыкновенной женственностью, будто влюбленная, припадает она к барабану и вдруг с громким озорным вызовом бьет в него.

¹ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964, с. 164.

Солдаты ищут, чем бы остановить эту сумасшедшую, и начинают ломать фургон матушки Кураж. Катрин заметалась. Беспомощно раскрыв рот, она оглядывается вокруг и издает глубокий стон обиды, жалости, страха за материнское добро. Солдаты торжествуют: они-то знают, чем взять крестьянку, ведь имущество ей дороже жизни... И вдруг, вскинувшись, samozабвенно, бурно, Катрин ударила в барабан. Выстрел, и все кончилось» К

Этим глухим гулом город был разбужен, город был спасен. Катрин, добрая душа, совершила подвиг.

И вот старая, согбенная мать сидит над телом усопшей дочери и поет ей тихим, заунывным голосом колыбельную песики

Шелестит солома,
Баю, баю, бай.
Соседские дети
Хнычут, пускай.
Соседские в лохмотьях,
В шелку моя.
Ей платье ангелочка
Перешила я.

Много раз в статьях о Брехте говорилось, что актеры эпического театра играют, «отчуждаясь» от образа, что театр этот взывает только к нашему разуму и не хочет тревожить эмоций,— а колыбельную над телом Катрин Елена Вайгель пела так, что у нас к горлу подступали слезы. И разве они мешали думать? Разве мысль о гибели* ности войны, о трагичности судеб людей, связавших себя с войной, от этой скорби не становилась горше и глубже?

Мамаша Кураж одеревеневшими руками покрывала простыней тело дочери и, попросив крестьян похоронить ее, лезла в кошелек за деньгами. Пальцы привычно отсчитывали монеты, старуха и в этот момент не потеряла способности считать и даже положила один грош обратно себе в кошелек...

Теперь она сама впряглась в обшарпанный, черный фургон и потащила его; из надсаженной груди раздались какие-то глухие звуки — мы прислушались и узнали: это был тот самый походный гимн, с которым она так победно начала спектакль. Неужели мамаша Кураж так ничего и не поняла?..

На вопрос отвечает сам Брехт: «Зрители иной раз напрасно ожидают, что жертвы катастрофы обязательно извлекут из этого урок... Драматургу важно не то, чтобы Кураж в конце прозрела... Ему важно, чтобы зритель все ясно видел»².

Эта установка автора, рожденная в условиях Германии накануне фашизма, оказалась осмысленной и сегодня потому, что как бы вводила зрителя в атмосферу прошедшего времени, делала их беспри-

¹ Юзовский Ю. Па спектаклях «Берлинского ансамбля». — Театр, 1957, № 8, с. 163—164.

² Цит. по кн.: Фрадкин И. М. Бертолы Брехт. Путь и метод. М., 1965, с. 170.

страстными судьями над трагическими ошибками народа в прошлом и охраняла от подобного рода ошибок в настоящем и будущем...

Итак, фургон матушки Кураж сделал свой последний круг и скрылся во мраке ночи. Как счастливо был найден автором-режиссером этот живой, вечный аксессуар войны, ставший в этом спектакле великолепной сценической метафорой, воплотившей в себе просторы и динамику войны, ее победные ритмы и ее гибельные последствия!

Но фургон матушки Кураж таил в себе еще и другое: он восстанавливал древнейшую, исконно народную форму зрелищ, идущую от легендарной «колесницы Феспиды»¹ и средневековых педжентов², — когда на движущейся сцене разыгрывалась вся пьеса. Так и теперь на гонимом по дорогам войны фургоне матушки Кураж была разыграна трагическая притча, притча нового времени, с суровой и ясной моралью:

Войною думает прожить,—
За это надобно платить.

ВЕЧЕР СОРОКОВОЙ И ПОСЛЕДНИЙ

...Занавес опустился в последний раз, и зритель остался наедине со своими впечатлениями и раздумьями. Если автор этой книги сумел воссоздать «исторический фестиваль» от Софокла до Брехта, хоть в какой-то степени приблизив свои описания к воздействию живого искусства, то такие впечатления и раздумья у читателя обязательно появятся.

Собственно, перед нами прошла история европейского театра в ее главных моментах, и попятя логику этого процесса — одна из главных задач организации наших «сорока театральных вечеров».

С какой поражающей силой расцвело театральное искусство в условиях демократических Афин, как мощно зазвучал голос свободного эллина в трагедиях Софокла и его современников и как сникло это искусство в условиях феодального общества. И как опять оно воспарило, когда человек снова обрел самого себя: в век «величайшего прогрессивного переворота» — в век Возрождения. На сценических подмостках перед народной аудиторией выступили Шекспир и Лопе де Вега; затем Корнель и Мольер, сохраняя традиции народности и гуманизма, создали жанр героической трагедии и жанр высокой комедии. И на каждом своем этапе — будь то век Просвещения или эпоха формирования демократической и социалистической идеологии в XIX веке — театр, как самое народное и массовое искусство, держал «как бы зеркало перед природой, являл всякому веку и словию его подобие и отпечаток». И так до наших дней...

Но на всех этапах реакционных поворотов истории, когда театр

¹ *Феспид* — первый полумифический драматург древнегреческого театра, создатель передвижной сцены на колесах, с высоты которой он сам читал свои трагедии, а затем ввел первого актера и хор.

² *Педжеит* — английское наименование средневековой передвижной сцены-телеги, с которой показывались эпизоды мистерии.

отчуждался от идей общественной борьбы и изменял принципам гуманизма, он вступал в полосу кризиса и духовного оскудения. Если мы, отбирая репертуар своего фестиваля, не брали примеров такого упадочного искусства, то все же примеры «салонной драмы» или «натуралистической трагедии» (показанные на постановках «Дамы с камелиями» и «Волчицы») говорят о том, что только новое и обостренное толкование этих пьес вытравило из них (в меру возможности) буржуазно-назидательные и индивидуалистические мотивы.

Идейные тупики и, вследствие этого, трагическое ощущение духовной опустошенности мы видели на примере так называемой «черной пьесы», введенной в наш фестиваль, чтоб читатель сам мог оказаться в атмосфере жуткой безысходности, в которую попадает человек, отрекшийся от общества, от социальной борьбы, сам мог оценить этот «мир» и гневно запротестовать.

Это один — *социальный* — аспект вопроса. Но есть и другая интереснейшая сторона театральной истории, которая со всей очевидностью раскрылась на протяжении наших вечеров. Это — *сменяемость художественных стилей, разнообразие типов сценических зрелищ*. Как интересно сопоставить виденный нами античный спектакль, с его целостной композицией и идейной целенаправленностью, с наивным, но пленительным хаосом мистериального действия, где все смешано — и жизнь, и вера, и комические «навороты»! Или сравнить веселое буйство красок и беспечную поэзию спектакля комедии дель арте со строгостью форм испанского классического спектакля, дающего поразительный синтез идейной насыщенности, напряженного лиризма и сценической динамики. Созсем иной эстетический мир у праздничных, карнавальных комедий Шекспира, с их высоким лиризмом и беспечной веселостью, и у его трагедий, с их напряженной мыслью, мощной энергией страстей, суровой поэзией и монументальной театральнойностью.

Для нас теперь все это не слова, а зримые образы только что просмотренных спектаклей. И такая сменяемость форм идет непрерывным процессом — из века в век, из десятилетия в десятилетие: Гольдони и Шиллер, Гюго и Мюссе, Бальзак и Дюма-сын, Верга и Гауптман... Все это были спектакли, по-разному поставленные, по-разному сыгранные, с различным образным строем, с различными эстетическими установками.

Конечно, для того чтобы понять сложный процесс эволюции художественных форм, недостаточно побывать на нашем историческом фестивале. Но впечатления и раздумья от наших театральных вечеров могут пробудить глубокий интерес к истории и теории театра — и тогда нужно будет засесть за книги. Серьезное изучение истории западноевропейского театра лучше всего, пожалуй, начать с шести томов этой истории, выпущенных издательством «Искусство»¹.

¹ К настоящему времени выпущено шесть томов этого учебного пособия (том 7—1979 год). Существует теперь и более краткий курс истории зарубежного театра, выпущенный издательством «Просвещение», — в трех томах. Оба учебных пособия указаны в списке рекомендуемых книг. — *Ред.*

Затем последует ряд других работ, указанных в библиографическом справочнике нашей книги.

Увиденные нами спектакли дают историческую панораму театра, по они — результат творчества *современных художников*. Эта способность режиссеров и актеров магией искусства воссоздавать эпохи античного, средневекового, ренессансного, классицистского, романтического театра — следствие не только их личной одаренности и прогрессивного характера их мировоззрения. Огромную роль играет стилевое богатство, своеобразие современного реализма. Тайна сценической образности прошлого никогда не была бы открыта, если бы к пьесам столетней или тысячелетней давности режиссеры и актеры подходили с критерием бытового, узко понимаемого реализма. Как ни велики достижения реалистической школы XIX века, ее ключами открыть такие «театральные ларцы», как античный или средневековый спектакль или спектакль эпохи Ренессанса, затруднительно, а иногда и невозможно. Для этого нужны достижения новейшего сценического реализма, суть которого *в единстве правды и театральности*, в синтезе драмы, живописной выразительности, музыки и пластики.

Современный поэтический реализм, имея своей основой правду духовного мира человека, чутко улавливая жизненные основы искусства прошлых веков, обрел свою силу в многообразии форм сценической выразительности. Это и дало возможность поэтическому реализму XX века, пользуясь формами синтетического театра, «пробиться» в эстетический мир других театральных систем. Синтетическая форма современного сценического реализма — результат сложнейшего сплава достижений Станиславского, Мейерхольда, Рейнхардта, Таирова, Вахтангова, французских режиссеров начала XX века и, конечно, достижений режиссеров нашего времени, советских и зарубежных.

Наш театральный фестиваль — не только воплощение великих теней прошлого, это живое и прекрасное искусство наших дней. Все вечера, от первого до последнего, от Софокла до Брехта, — это вдохновенное творчество художников, живущих современными идеями, ищущих новые формы сценической правды. От Электры — Папата-нассиу до матушки Кураж — Вайгель, от Арлекина — Марчелло Моретти до Гамлета и Лира — Пола Скофилда, от Дон Жуана — Вилара до Оттавио — Жерара Филипа — все эти образы не только несут правду прошлых веков, но выражают большую правду наших дней: поиски, метания, мечты и надежды нынешнего человека.

И наконец, последнее, что необходимо сказать в этот наш прощальный вечер: в фестивале, посвященном западноевропейскому искусству, были показаны превосходные сценические творения художников стран социализма: двенадцать советских спектаклей и спектакли социалистической Польши и ГДР. Именно в этих работах с особенной отчетливостью мы увидели проявление новых идей, гуманистическую направленность социалистических идеалов. С юных лет автор этой книги был восторженным почитателем таланта многих мастеров советского театра. На их спектаклях он формировал

свое художественное мировоззрение, свои критерии прекрасного. Он продолжает это делать и в зрелые годы, учась у таких выдающихся мастеров театра, как А. Попов, Ю. Завадский, В. Топорков, А. Хорава... И призывает своих молодых читателей упорно учиться видеть *прекрасное*.

Конечно, в этой «школе вкуса» немалую роль занимают и мастера западной сцены — Жан Вилар, Питер Брук, Джо Стрелер, Франко Дзеффирелли и многие другие. Но сейчас мы говорим о тех исходных позициях, которые определили основы нашего эстетического мировоззрения, а оно было сформировано и продолжает развиваться, питаясь эстетическими достижениями, эстетической мыслью нашего социалистического театрального искусства. Мы сейчас говорим о художественном мировоззрении советского зрителя в целом. Уровень этот достаточно высок, и наше художественное мировоззрение неотделимо от гражданского, от коммунистического идеала.

Художественная культура советских зрителей — одно из величайших достижений нашего социалистического общества, зримый результат полувековой деятельности советского театра. Внести свою скромную долю в этот замечательный процесс художественного воспитания масс — такова главная цель, которой хотел бы достичь автор «Сорока театральных вечеров». А достиг он своей цели или нет — зависит от того, с каким чувством читатель закроет эту книгу...

ЧТО ЧИТАТЬ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА¹

ОБЩИЕ ПОСОБИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т. М., 1976.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1967.

Тройский И. М. История античной литературы. 3-е изд. Л., 1957.

Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 4-е изд. М., 1977.

Каллистов Д. П. Античный театр. Л., 1970.

Головня В. В. История античного театра. М., 1972.

История западноевропейского театра, т. 1—6 (От средних веков до 1917 г.)

Под общей ред. С. С. Мокульского, Г. П. Бояджиева и др. М., 1956—1974.
(Издание будет продолжено.)

Дживелегов Л., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от его возникновения до 1789 г. М.—Л., 1941.

Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. М.—Л., 1940.

Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX—XX столетий. Л.—М., 1939.

История зарубежного театра, т. 1—3. (Театр Европы и США. От античности до наших дней.) Под общей ред. Г. П. Бояджиева, А. Г. Образцовой и др. М., 1971—1977. (В 1980 г. начато переиздание, в 4-х т.)

Театральная энциклопедия. М., 1961—1967, т. 1—5.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. М., 1957.

Белецкий А. Греческая трагедия.— Вступительная статья в книге: Греческая трагедия. М., 1956.

Федоров Н. А. Греческая трагедия. М., 1962.

¹ Список рекомендуемых книг дополнен во втором издании книгами, вышедшими после 1969 года — года первого издания «Сорока театральных вечеров». Новые книги включены в список кандидатом искусствоведения СМ. Гриценко.

При этом в списке сохранены почти все книги, указанные в первом издании. Хотя многие из них уже и тогда представляли собой библиографическую редкость, Г. Н. Бояджиев счел нужным включить их в состав рекомендуемой литературы, с тем чтобы они не исчезли вовсе из поля зрения читателей.—
Ред.

Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.

Петровский Ф. А. Софокл. Послесловие.— В кн.: Софокл. Трагедии. М., 1958.

Головня В. В. Еврипид. Вступ. статья.— В кн.: Еврипид. Пьесы. М., 1960.

Головня В. В. Аристофан. М., 1955.

Покровский М. М. Комедии Плавта.— Вступ. статья в кн.: Плавт. Комедии. М., 1937, т. 1.

Дератани И. Ф. Сенека и его трагедии.— Предисловие в кн.: Сенека. Трагедии. М., 1933.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

Веселовский А. Старинный театр в Европе. М., 1870.

Паушкин М. Средневековый театр. М., 1914.

Смирнов А. А. Средневековая драма.— В кн.: История западноевропейской литературы. М., 1947.

Дживелегов А. К. Народные основы французского театра. (Жонглёры.) — Ежегодник Института истории искусств. М., 1955.

Бояджиев Г. П. У истоков французской реалистической драматургии (XIII век).— Ежегодник Института истории искусств. М., 1955.

ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.

Итальянский театр

Дживелегов А. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

Дживелегов А. Пикколо Маккиавелли.— Вступ. статья в кн.: Маккиавелли. Сочинения. М.—Л., 1934.

Бояджиев Г. Комедии итальянского Возрождения.— Вступ. статья в кн.: Комедии итальянского Возрождения. М., 1965.

Миклашевский К. Театр итальянских комедиантов. Пг., 1914.

Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. 2-е изд. М., 1962.

Испанский театр

Игнатов С. С. Испанский театр XVI—XVII столетий. М.—Л., 1939.

Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., 1960.

Смирнов А., Плавекий З. Драматургия Лопе де Вега. Вступ. статья.— В кн.: Лопе де Вега. Собр. соч. М., 1962, т. 1.

Плавекий З. Лопе де Вега. Л.—М., 1960.

Узин В. С. Общественная проблематика драматургии Сервантеса и Лопе де Вега. М., 1963.

Томашевский П. Театр Кальдерона.— Вступ. статья в кн.: Кальдерой П. Пьесы. М., 1961.

Силюнас В. Драматургия Тирсо де Молины.— Вступ. статья в кн.: Тирсо де Молила. Комедии. М., 1969.

Английский театр

Парфенов А. Кристофер Марло.— Вступ. статья в кн.: Марло К. Сочинения. М., 1961.

Дживелегов А. К. Марло.— Глава в кн.: История английской литературы. М.—Л., 1943, т. 1, вып. 1.

Морозов М. М. О Шекспире.— В кн.: Морозов М. М. Избранное. М., 1979.

Смирнов А. Уильям Шекспир.— Предисловие в кн.: Шекспир У. Поли, собр. соч. М., 1957, т. 1.

Смирнов А. Шекспир. Л.—М., 1963.

Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963.

Аникст А. Шекспир. М., 1964.

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

Козинцев Г. Наш современник — Вильям Шекспир. 2-е изд. Л.—М., 1966.

Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974

Театр французского классицизма

Мокульский С. С. Формирование классицизма. Корнель и его школа. Расин.— Главы в кн.: История французской литературы. М.—Л., 1946, т. 1.

Мокульский С. С. Мольер. Проблемы творчества. Л., 1935.

Манциус К. Мольер. Театр, публика, актеры его времени. М., 1922.

Бояджиев Г. Вопрос о классицизме XVII века.— В сб.: Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966.

Бояджиев Г. Гений Мольера.— Вступ. статья в кн.: Мольер. Поля, собр. соч. М., 1965, т. 1.

Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.

ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Мокульский С. С. История западноевропейского театра. М.—Л., 1939, т. 2.

Аникст А. Английская драма XVIII века.— Глава в кн.: История английской литературы. М.—Л., 1945, т. 1, вып. 2.

Кагарлицкий Ю. Ричард Бринсли Шеридан.— Вступ. статья в кн.: Шеридан Р. Б. Драматические произведения. М., 1956.

Минц П. Давид Гаррик. М.—Л., 1939.

Ступников И. Давид Гаррик. Л., 1969.

Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии.— В кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.

Мокульский С. С. Французская драматургия эпохи Просвещения.— В кн.: Французский театр эпохи Просвещения. М., 1957, т. 1.

Державин К. Н. Вольтер. М., 1946.

Мокульский С. С. Бомарше и его театр. Л., 1936.

Финкельштейн Е. Бомарше. Л.—М., 1957.

Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. М.—Л., 1948.

Мокульский С. С. Карло Гольдони.— Статья в кн.: Мокульский С. О театре. М., 1963.

Дживелегов Л. К. Карло Гольдони и его комедии.—Послесловие в кн.: Гольдони. Комедии. М., 1949.

Реизов Б. Комедии Карло Гольдони.—Вступ. статья в кн.: Гольдони К. Комедии. Л.—М., 1959, т. 1.

Мокульский С. С. Гольдони,—В кн.: Мокульский С. С. Итальянская литература. М., 1966.

Гриб В. Эстетические взгляды Лессинга и театр.—Вступ. статья в кн.: Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.

Меринг Ф. Шиллер.—В кн.: Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1934, т. 1.

Лозинская Л. Я. Фридрих Шиллер. М., 1960.

ТЕАТР XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА

Державин К. Театр Французской революции. 1789—1799. Л., 1932.

Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947.

Мокульский С. Гюго и романтическая драма во Франции.—Вступ. статья в кн.: Гюго В. Избранные драмы. Л., 1937, т. 1.

Гербстман А. И. Театр Бальзака. Л.—М., 1938.

Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

Финкельштейн Е. Л. Фредерик Леметр. Л.—М., 1968,

Минц Н. Эдмунд Кии. М., 1957.

Адмони В. Г. Ибсен. М., 1956.

Хейберг Х. Генрик Ибсен. М., 1975.

Сальвини Ч. Томмазо Сальвини. М., 1971.

Росси Э. Сорок лет на сцене. Л., 1976.

Бушуева С. Полвека итальянского театра. 1880—1930. Л., 1978.

Топуридзе Е. Элеонора Дузе. Очерк жизни и творчества. М., 1960.

Синьорелли О. Элеопора Дузе. М., 1975.

Роллан Р. Народный театр.—Собр. соч. М., 1958, т. 14.

Шоу Бернард. О драме и театре. М., 1963.

Гражданская З. Б. Шоу. Очерк жизни и творчества. М., 1965.

Образцова А. Г. Драматургический метод Б. Шоу. М., 1965.

Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX веков. М., 1974.

Сильмаи Т. Г. Гауптман. Л.—М., 1958.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.

ТЕАТР НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Марков П. В театрах разных стран. М., 1968.

Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959.

Бачелис Т. Интеллектуальный театр.—В сб.: Современный зарубежный театр. М., 1969.

Михеева А. Народные театры в Западной Европе. М., 1973.

Брехт Б. Театр. (Пьесы. Статьи. Высказывания.) В 5-ти т. М., 1965, тома ⁵/i, ⁵/г.

Бояджиев Г. Театральный Париж сегодня. М., 1960.

Филип Жерар. Воспоминания, собранные Анн Филип, М., 1962.

Вилар Ж. О театральной традиции. М., 1956.

- Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964.
- Барро Ж. Л. Размышления о театре. М., 1963.
- Барро Ж. Л. Воспоминания для будущего. М., 1979.
- Михеева А. Когда по сцене ходят носороги. М., 1967.
- Зингерман Б. Драматургия Сэмюэла Беккета.— В сб.: Вопросы театра. М., 1966.
- Якимович Т. Драматургия и театр современной Франции. Киев, 1968.
- Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960—70-х годов. Киев, 1973.
- Гительман Л. Русская классика на французской сцене. Л., 1978.
- Финкелыптейн Е. Жак Копо. Л., 1971.
- Финкельштейн Е. Картель четырех. Л., 1974.
- Современный английский театр. Статьи и высказывания театральных деятелей Англии. М., 1963.
- Образцова А. Произошла ли «революция» в английском театре? — В сб.: Современный зарубежный театр. М., 1969.
- Брук П. Пустое пространство. М., 1976.
- Образцова А. Современная английская сцена. М., 1977.
- Аникст А., Бояджиев Г. Шесть рассказов об американском театре. М., 1963.
- Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978.
- Смирнов Б. Театр США XX века. Л., 1976.

СОДЕРЖАЩЕ)

<i>А. Г. Образцова. Театральные уроки Г. Н. Бояджиева</i> , , . . . <	3
Вечер первый. Перед поднятием занавеса. Правила игры , ,	11

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Вечер второй. <i>Живые голоса Эллады</i> .— Софокл. «Электра» ,	16
---	----

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

Вечер третий. <i>Польская мистерия XVI века</i> .— Миколай из Вильковца. «История о славном воскресении господнем» ,	28
--	----

ТЕАТР ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вечер четвертый. <i>L'amina allegra (Веселая душа)</i> .— Гольдони. «Слуга двух господ» . , , , , ,	38
---	----

ТЕАТР ИСПАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вечер пятый. <i>Спектакль, разыгранный в воображении автора</i> .— Лопе де Вега. «Фуэнте Овехупа» («Овечий источник»).	52
--	----

ТЕАТР АНГЛИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вечер шестой и седьмой. <i>Вступаая в свой пятый век</i> .— Вильям Шекспир. «Генрих IV». «Ричард II».	72
Вечер восьмой. <i>Свежий ветер в паруса Шекспира</i> .— Вильям Шекспир. «Укрощение строптивой».	85
Вечер девятый. <i>По-итальянски</i> .— Вильям Шекспир. «Ромео и Джульетта».	94
Вечер десятый. <i>Борьба миров</i> .— Вильям Шекспир. «Отелло». Грузинский театр им. Руставели.	100
Вечер одиннадцатый. <i>Отелло и ревнив, и доверчив</i> .— Вильям Шекспир. «Отелло». Театр «Олд-Вик». Лондон.	113
Вечер двенадцатый. <i>Он ранен так, что виден мозг</i> .— Вильям Шекспир. «Король Лир».	117

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

XVII века

Вечер тринадцатый. <i>«Veau, comme le Cid!»</i> .— Пьер Кориель. «Сид».	126
Вечера четырнадцатый и пятнадцатый. <i>Мольер сатирический</i> .— Жан Батист Мольер. «Гаргюф» , !	133

Вечер шестнадцатый. <i>Мольер комический</i> .— Жан Батист Мольер. «Мещанин во дворянстве»	145
Вечер семнадцатый. <i>Мольер саркастический</i> .— Жан Батист Мольер. «Дон Жуан».	149
Вечер восемнадцатый. <i>Мольер драматический</i> .— Жан Батист Мольер. «Жорж Дандей».	156
Вечер девятнадцатый. <i>Мольер, и нет ему конца</i> .— Жан Батист Мольер. «Плутни Скапепа».	159

ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Вечер двадцатый. <i>Народ теснит графов</i> .— Пьер Карон Бомарше. «Безумный день, или Женитьба Фигаро».	164
Вечер двадцать первый. <i>Школа мужчин</i> .— Карло Гольдони. «Трактирщица».	179
Вечер двадцать второй. <i>«In tiranos!»</i> — Фридрих Шиллер. «Раз- бойники»	185

ТЕАТР XIX И НАЧАЛА XX века

Вечер двадцать третий. <i>«И всюду страсти роковые...»</i> — Вик- тор Гюго. «Мария Тюдор».	196
Вечер двадцать четвертый. <i>Поэтическое завещание Жерара Филипа</i> .— Альфред де Мюссе. «Капризы Марианны»	205
Вечер двадцать пятый. <i>Я сцене</i> — Бальзак. — Оноре де Баль- зак. «Делец»	210
Вечер двадцать шестой. <i>Спор о постановке Вс. Мейерхоль- да</i> .— Александр Дюма — сын. «Дама с камелиями».	216
Вечер двадцать седьмой. <i>«Сильна, как смерть»</i> .— Джованни Верга. «Волчица».	227
Вечер двадцать восьмой. <i>Человек, обреченный быть королем</i> .— Август Стриндберг. «Эрик XIV».	231
Вечер двадцать девятый. <i>Трагическая роль Михаила Астан- гова</i> .— Герхард Гауптман. «Перед заходом солнца»	243

ТЕАТР НАШЕЙ ЭПОХИ

Вечер тридцатый. <i>«Мы наш, мы новый мир построим»</i> .— Джон Рид. «Десять дней, которые потрясли мир».	253
Вечер тридцать первый. <i>Жаворонок звонкий</i> .— Ж. Ануй. «Жа- воронок».	269
Вечер тридцать второй. <i>Дело об убийстве</i> .— Джон Бойтон При- стли. «Инспектор пришел».	274
Вечер тридцать третий. <i>Кто она — Берди?</i> — Лилиан Хелман. «Лисички».	278
Вечера тридцать четвертый, тридцать пятый и тридцать шестой. <i>Рукопожатья Эдуардо</i> .—Эдуардо Де Филип- пе. «Призраки». «Неаполь — город миллионеров». «Мэр района Санита»	282
Вечер тридцать седьмой. <i>«Черная пьеса»</i> .—С. Беккет. «По- следняя лента Крэппа».	295
Вечер тридцать восьмой. <i>Чудо на Бродвее</i> .—В. Гибсон. «Со- вершившая чудо».	306
Вечер тридцать девятый. <i>В центре внимания</i> — Брехт.— Бертольт Брехт. «Матушка Кураж и ее дети».	316
Вечер сороковой и последний	326
Что читать по истории западноевропейского театра	330