

ТЕАТР

и

ДРАМАТУРГИЯ

1

1934

792

Т30

Журнал
включен
в каталог
свободы



Р. Акульшин



А. Александрозич



С. Амаглобели



Я. Апушкин



П. Арский



А. Афиногенов



Н. Базилевский



Б. Барков



А. Безыменский



М. Берестинский



В. Билль-Белоцерковский



Ю. Болотов



Фатхи-Бурнаш



Ф. Ваграмов



Вафа-Эс-Хабиб



А. Вевюрко



В. Вишневский



В. Воеводин



В. Волькенштейн



А. Гайдовский



А. Гук





И. Гурский



Ю. Данцигер



Джабарлы



Джавахашивили



Д. Долов



П. Жаткин



Н. Зархи



И. Зельцер



Ибрагимов



В. Иванов



В. Каверин



Исмаилов



А. Караева



В. Катаев



В. Киршон



М. Колосов



О. Корнийчук



Н. Крашенинников



А. Крейн



М. Кулиш





Mr. J. H. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible]



Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible]



Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible]



Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible] Mr. [illegible]



ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

1

*Ежемесячный общественно-по-
литический и художественный
журнал театра и драматургии*

44932
44932
44932

792
Т 30

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

1934

19 г.

Ответств. редактор *А. Н. Афиногенов*
Пом. редактора *И. А. Крути*
Художеств. оформлен. *Б. В. Грозевский*
Техред. *Г. В. Белинский*

Все иллюстрации выполнены цинкографией
изд-ва „Крестьянская газета“ под руководством
Ф. Н. Бутеева



СО ЗНАМЕНЕМ ЛЕНИНА ПОБЕДИЛИ МЫ В БОЯХ ЗА ОКТЯБРЬСКУЮ РЕВОЛЮЦИЮ.

СО ЗНАМЕНЕМ ЛЕНИНА ДОБИЛИСЬ МЫ РЕШАЮЩИХ УСПЕХОВ В БОРЬБЕ ЗА ПОБЕДУ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА.

С ЭТИМ ЖЕ ЗНАМЕНЕМ ПОБЕДИМ В ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ВО ВСЕМ МИРЕ.

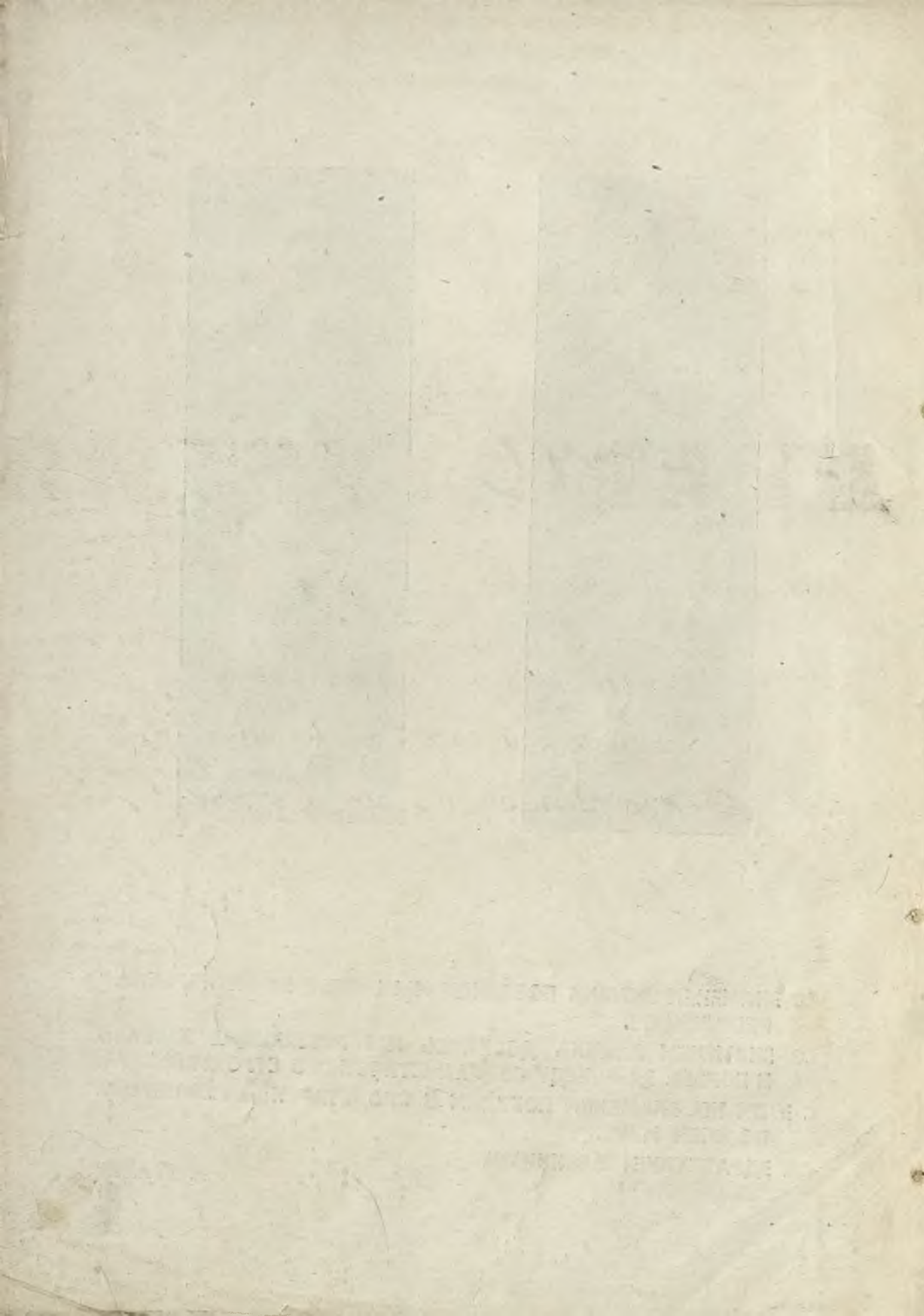
ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЛЕНИНИЗМ!

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕЧРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

И. СТАЛИН

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
Библиотеки





ОБОРОНЯЯ



СОВЕТСКИЕ ГРАНИЦЫ—

«Только благодаря тому, что партия была на страже, что партия была стройнейше дисциплинирована, и потому, что авторитет партии объединял все ведомства и учреждения, и по лозунгу, который был дан ЦК, как один человек, шли десятки, сотни, тысячи и в конечном счете — миллионы, только потому, что неслыханные жертвы были принесены, — только поэтому чудо, которое произошло, могло произойти. Только поэтому, несмотря на двукратный, трехкратный и четырехкратный поход империалистов Антанты и империалистов всего мира, мы оказались в состоянии победить».

(Ленин. Доклад на IX съезде ВКП(б).)

«Первая и основная особенность нашей Красной армии состоит в том, что она есть армия освобожденных рабочих и крестьян, она есть армия Октябрьской революции, армия диктатуры пролетариата.

... Вторая особенность нашей Красной армии состоит в том, что она, наша армия, является армией братства между народами, армией освобождения угнетенных народов, армией защиты свободы и независимости народов нашей страны.

... Наконец, третья особенность Красной армии. Состоит она в духе интернационализма, в чувствах интернационализма, проникающих всю нашу Красную армию».

(И. Сталин. Речь на торжественном заседании Моссовета).

«Красная армия никому никогда не угрожала и не собирается угрожать, она вместе с трудящимися Союза будет зорко следить за всем, что делается у советской границы. В грозный момент Красная армия будет там, где ей надлежит быть. За каждый вершок, за каждую пядь нашей земли рабоче-крестьянская Красная армия будет драться так, как умеют драться только большевики».

(Н. Ворошилов. Речь на Красной площади 1 мая 1932 г.).

Рабочий класс СССР и колхозное крестьянство — вся Страна советов, руководимые партией большевиков и ее ленинским ЦК во главе с тов. Сталиным, приходят к XVII съезду ВКП(б) с новыми всемирно исторического значения успехами в строительстве социалистического общества. Уже XVII партийная конференция констатировала, что «провозглашенный XIV съездом партии и развитый XV и XVI съездами партии курс на решительную социалистическую индустриализацию нашей страны, построение и завершение фундамента социалистической экономики и обеспечение за СССР экономической самостоятельности выполняется с огромным успехом». Период между XVII партконференцией и XVII партийным съездом ознаменован огромным числом новых побед и достижений. Пуск новых крупнейших гигантов социалистической промышленности, окончательная победа колхозного строя и организационно-хозяйственное укрепление колхозов, успешное проведение сельскохозяйственных кампаний 1933 г., огромнейшие успехи в освоении новой техники, созданной в первую пятилетку, рост материального благосостояния рабочего класса, колхозников и трудящихся СССР, укрепление мощи Красной армии и успешной борьбы за мир, дальнейшее на этой основе развертывание вширь и вглубь культурной революции — все это вплотную приблизило Страну советов к разрешению «основной политической задачи второй пятилетки», как она была сформулирована в резолюции XVII партконференции, задачи превращения «всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового, социалистического общества».

Решающие успехи социализма определили небывалый рост и расцвет советского искусства. «Период диктатуры пролетариата и строительства в СССР,— подчеркнул в своем докладе XVI съезду партии т. Сталин,— есть период расцвета национальных культур, социалистических по содержанию и национальных по форме». Расцвет социалистической культуры, а значит и социалистического искусства шел и идет в ожесточенной классовой борьбе. Классово враждебные влияния, идеалистические теории, великодержавный национальный шовинизм, маскирующийся в формалистские одежды, порою прямые вылазки врага имели и имеют место на фронте искусств. Но в основном советское искусство, преодолевая свое отставание от темпов социалистического строительства, исправляя свои недостатки, отменяя все классово враждебное в своей среде, неизменно идет вперед в своем идейном и художественном росте. Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» еще более укрепило фронт советского искусства, поставив перед ним ряд новых и важнейших задач в соответствии с новой обстановкой, с новым соотношением сил в стране, с тем поворотом основных масс художественной интеллигенции в сторону советской власти и пролетарской революции, который был обусловлен и обеспечен невиданными в истории человечества успехами социалистического строительства.

Искусство театра — самое широкое по охвату, самое сильное по воздействию, самое глубокое по впечатляемости — занимало

На необъятном пространстве Российской империи существовало всего 300 театральных площадок. Захудалые труппы кочевали по провинции, обслуживая случайным репертуаром случайные же стационары. Сейчас на территории Советского союза насчитывается 560 зрелищных точек. Мощная армия работников искусства обслуживает театральную сеть Страны советов.

В 1913 году на учете Российского театрального общества состояло 8 тысяч актеров. Целая тысяча среди них была систематически безработной.

В 1933 году безработных актеров в СССР нет.

Мы являемся обладателями самого лучшего, самого передового по идейности и по мастерству в мире театра.

Полторы тысячи режиссеров, двадцать с половиной тысяч актеров, три с половиной тысячи музыкантов, 400 театральных художников и 1.600 прочих творческих работников сцены работают в театре социалистической страны.

Непрерывно растет количество профессиональных театральных коллективов, обслуживающих все новые и новые массы рабочих, колхозников и служащих. В 1928 году было 247 коллективов, в 1929 г. — 307, в 1930 г. — 392, в 1931 г. — 424, в 1932 г. — 487, в 1933 г. — 500.

Все новые кадры советских артистов выпускают советские художественные техникумы и вузы. В 1925 году в театральных учебных заведениях СССР учились 8.772 чел., в 1927 г. — 10.347 чел., в 1929 г. — 18.642 чел., в 1931 г. — 21.287 чел., в 1933 г. — 25.972 чел.

Огромное количество художественных учебных учреждений выросло по всей стране, заступив место редких и трудно доступных частных школ и привилегированных консерваторий.

В РСФСР существует 190 учебных художественных заведений, в БССР работают 10 художественных техникумов и вузов, в Узбекистане — 3, в ЭСФСР 25 техникумов готовят художественные кадры, необходимые Закавказской республике.

Украина обладает 24 художественными учебными заведениями. Туркменистан приступил к созданию собственных художественных кадров.

Театры СССР — мощное орудие проведения в жизнь национальной политики партии Ленина—Сталина. Театры СССР играют на десятках различных языков: на русском, башкирском, чувашском, ойратском, хакасском, грузинском, тюркском, туркменском, узбекском, белорусском, таджикском, бурято-монгольском, киргизском, казакском, карельском, остяковогульском, финском, чеченском, еврейском, украинском, польском, латышском, цыганском, эстонском, армянском, китайском, уйгурском, якутском, немецком, удмуртском, каракалпакском, марийском, комизырянском, калмыкском, греческом, болгарском и других.

20 лет назад 7 захудалых театриков обслуживали Урал. Постоянные квалифицированные труппы играют ныне в 45 театрах Советского Урала.

По всей ЦЧО в 1913 году насчитывалось 8 зрелищных площадок. 35 театров обслуживают сейчас Центральную черноземную область.

Ивановская область почти не знала театра. Теперь 15 хорошо оборудованных зрелищных предприятий обслуживают советский Манчестер.

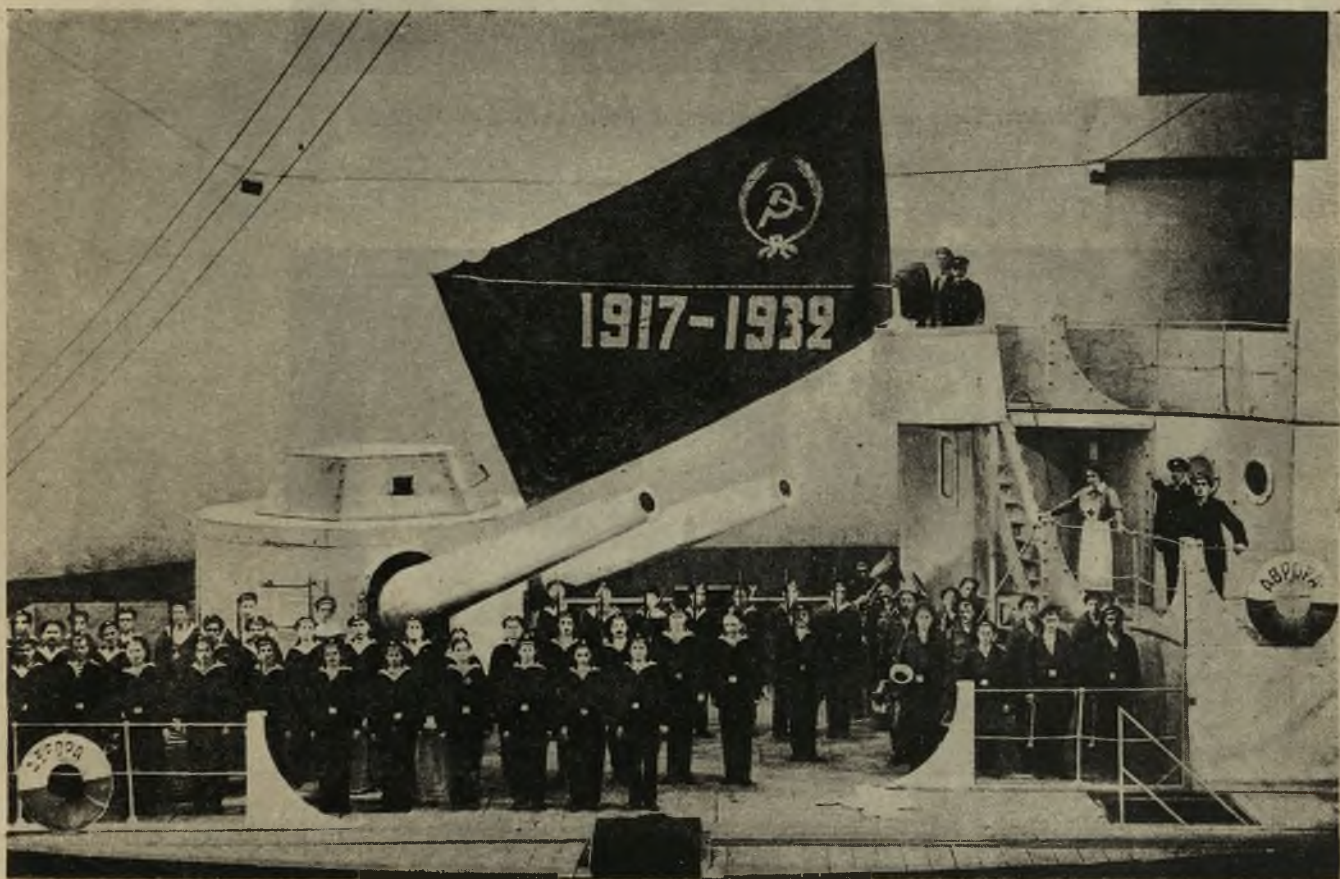
Нижняя Волга, располагавшая 8 театрами, увеличила это количество в три раза.

В Горьковском крае вместо пяти театров работают 35.

На Дальнем Востоке работают сейчас 16 театров, тем не менее Москва и Ленинград формируют новые квалифицированные театральные труппы для обслуживания Советского Востока.

Халтура, прочно укоренившаяся в дореволюционной «провинции», исчезает. Прошли времена, когда маленькие труппы в 25—30 человек два раза в неделю давали премьеры. Бывшая провинция требует высококачественного репертуара, и от дешевых «новинок» театры переходят к высокохудожественной продукции, требующей постоянной сыгранной, квалифицированной труппы.

Сейчас в Свердловской опере работают 294 чел., вместо 33 бывших там в 1913 году. В Самарской драме работают 99 чел., вместо 38 чел., в Пензе — 77 чел., вместо 22 чел. Архангельск и Владимир, где постоянных трупп раньше вовсе не существовало, теперь обслуживают постоянные актерские коллективы по 60 чел.



Фемиледи «Разлом». Государственная украинская опера (Киев).
Постановщик — В. Манзий

ЧИТАЛЬН
Морская Гор
Центральн
БИБЛИОТЕ

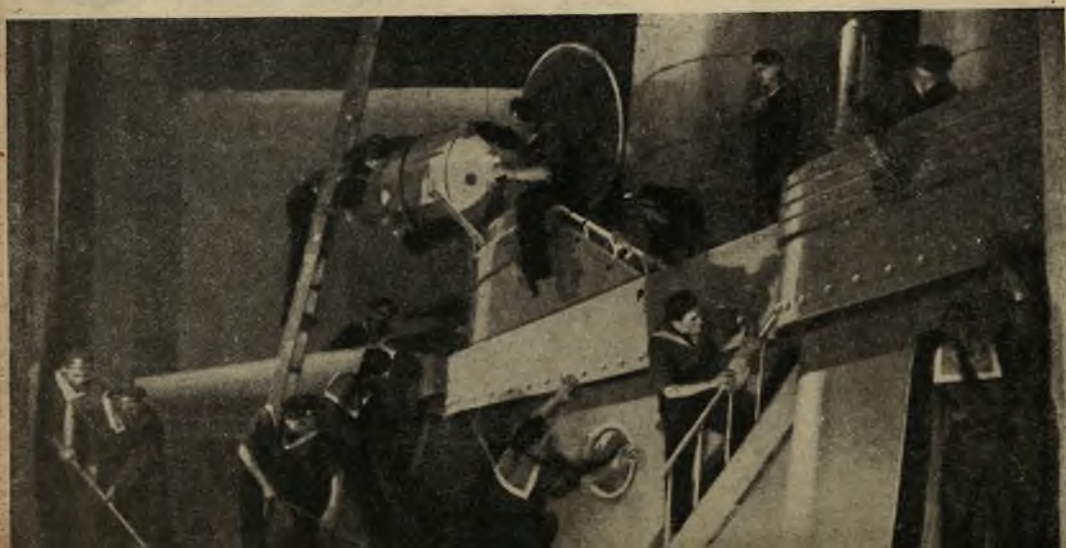


Б. Лавренев «Разлом». Театр им. Вахтангова (Москва). Постановщик — А. Попов



Фемелиди «Разлом». Театр оперы и балета (Свердловск). Постановщики — И. Келлер, Б. Кушнир

Б. Лавренев «Разлом». Латышский театр «Скатува» (Москва). Постановщик — О. Глазунов





Л. Славин «Интервенция». Городской театр (Армавир). Постановщик — А. Рошковский

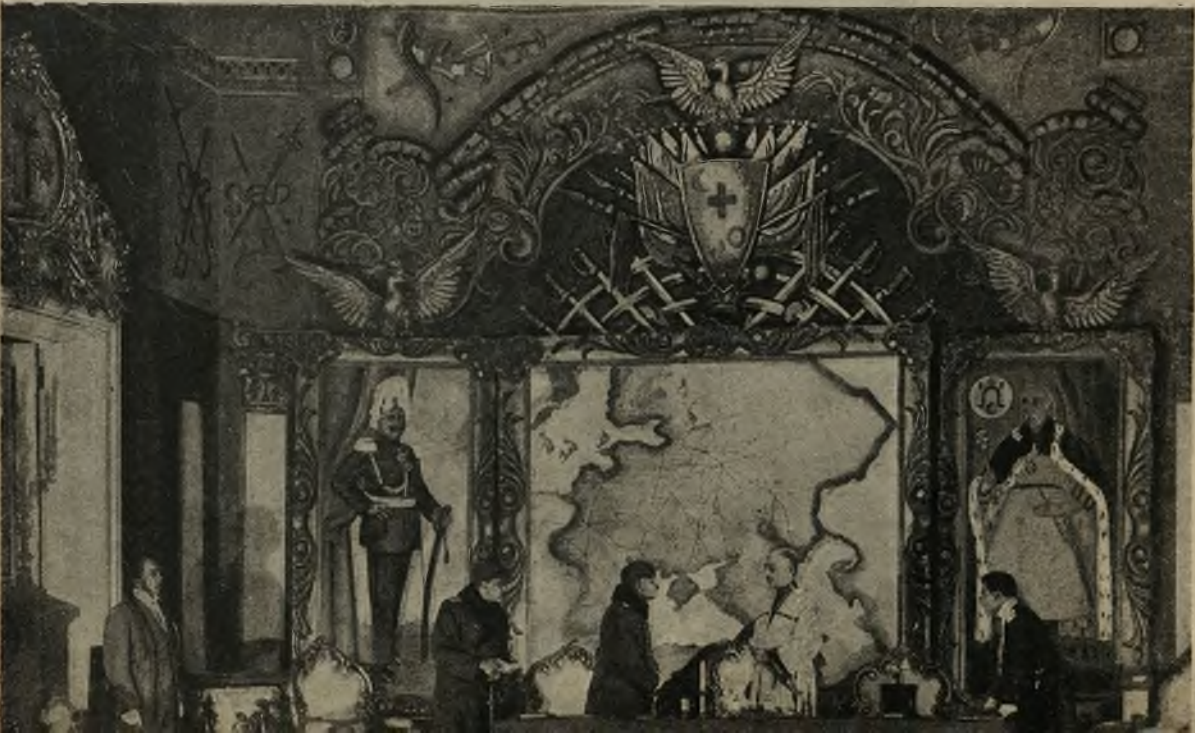
Л. Славин «Интервенция». Театр им. Вахтангова (Москва).
Постановщик — Р. Симонов





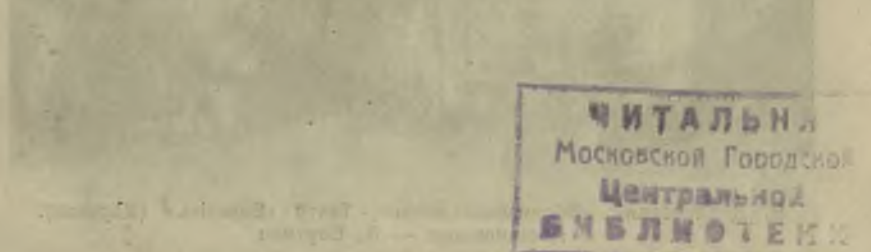
Вс. Иванов «Бронепоезд». МХАТ I (Москва). Постановщик —
И. Судаков

М. Булгаков «Дни Турбиных». МХАТ I (Москва). Постановщик —
И. Судаков

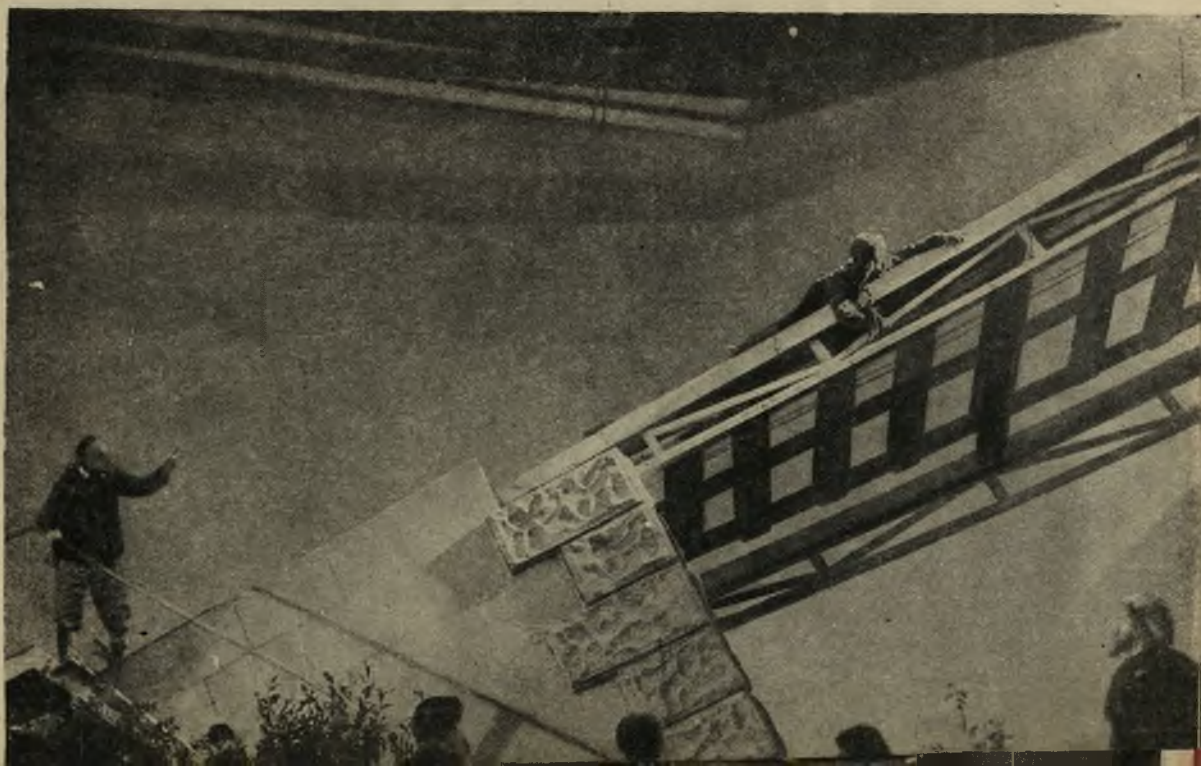




Вс. Иванов «Анзор», Театр им. Руставели (Тифлис). Постановщик — С. Ахметели



Вс. Иванов «Бронепоезд». Государственный драматический театр (Ленинград). Постановщик — Н. Петров





О. Корнийчук «Гибель эскадры». Государственная украинская драма
(Одесса). Постановщик — И. Юхименко



И. Днепровский «Яблуневый полон». Театр «Березіль» (Харьков).
Постановщик — Я. Бортник

В. Дешевов «Лед и сталь». Государственная украинская опера (Одесса).
Постановщик — Я. Гречньов





Б. Ромашов «Огненный мост». Малый театр (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский



С. Поливанов, Л. Прозоровский «Сигнал». Рабочий театр (Баку). Постановщик — А. Иванов

А. Фадеев «Разгром». Театр Ленсовета (Москва). Постановщик — К. Зубов





Потоцкий «Прорыв». Большой театр (Москва).
Постановщик — А. Петровский



Д. Горбунов «Ярославский мятеж». Театр им. Волкова (Ярославль).
Постановщик — И. Громов



К. Черный «Баб'юшчина». I Белгостеатр (Минск).
Постановщик — Ф. Литвинов



Д. Бергельсон «Мера строгости». Государственный еврейский театр (Москва).
Постановщик — С. Михоэлс

В. Билль-Белоцер-
новский «Шторм».
Театр им. МОСПС
(Москва). Поста-
новщик — Е. Лю-
бимов-Ланской



Дешевов «Лед и
сталь». Театр опе-
ры и балета (Свер-
дловск)

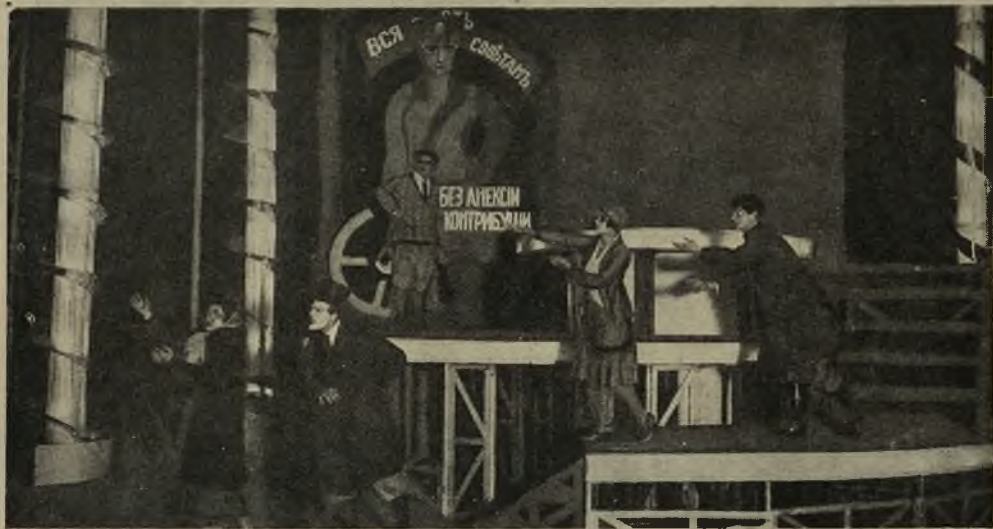


К. Тренев «Любовь
Яровая». Государ-
ственная украин-
ская драма (Одес-
са). Постановщик—
В. Василько



М. Даниэль «4
дня». Государст-
венный еврейский
театр (Москва). По-
становщики —
С. Радлов и С. Ми-
хозис





«Жовтневий ог-
ляд». Театр «Бере-
зі́ль» (Харьков)



Д. Чижевский
«Голгофа». Театр
Революции (Мос-
ква). Постановщик
— М. Терешкович



Л. Первомайский
«Неизвестные сол-
даты». Камерный
театр (Москва). По-
становщик—А. Та-
и́ров

Д. Шенгелая «Белые». Театр им. Марджанова (Тифлис). Постановщик — К. Марджанов



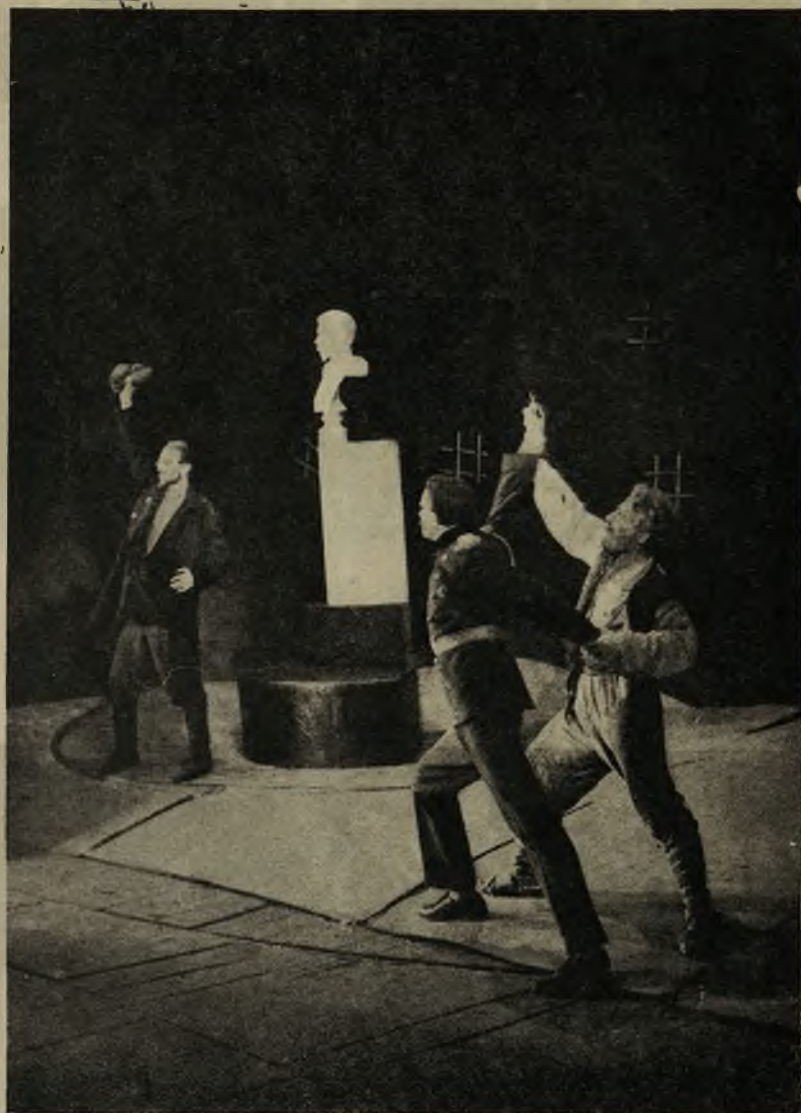
А. Глебов «Власть». Театр им. ВЦСПС (Москва). Постановщик — Н. Лойтер



ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

«Карабыл». Башкирский академический театр (Уфа)





К. Черный «Батьковщина». I Белгостеатр (Минск).
Постановщик — Ф. Литвинов

А. Фурманова, С. Лунин «Чапаев». Театр им. МОСПС (Москва).
Постановщик — А. Винер



016931



И. Прут «Мстислав Удалой». Театр Красной армии (Москва).
Постановщик — Ю. Завадский

И. Прут «Мстислав Удалой». Театр Красной армии (Москва).
Постановщик — Ю. Завадский

44932

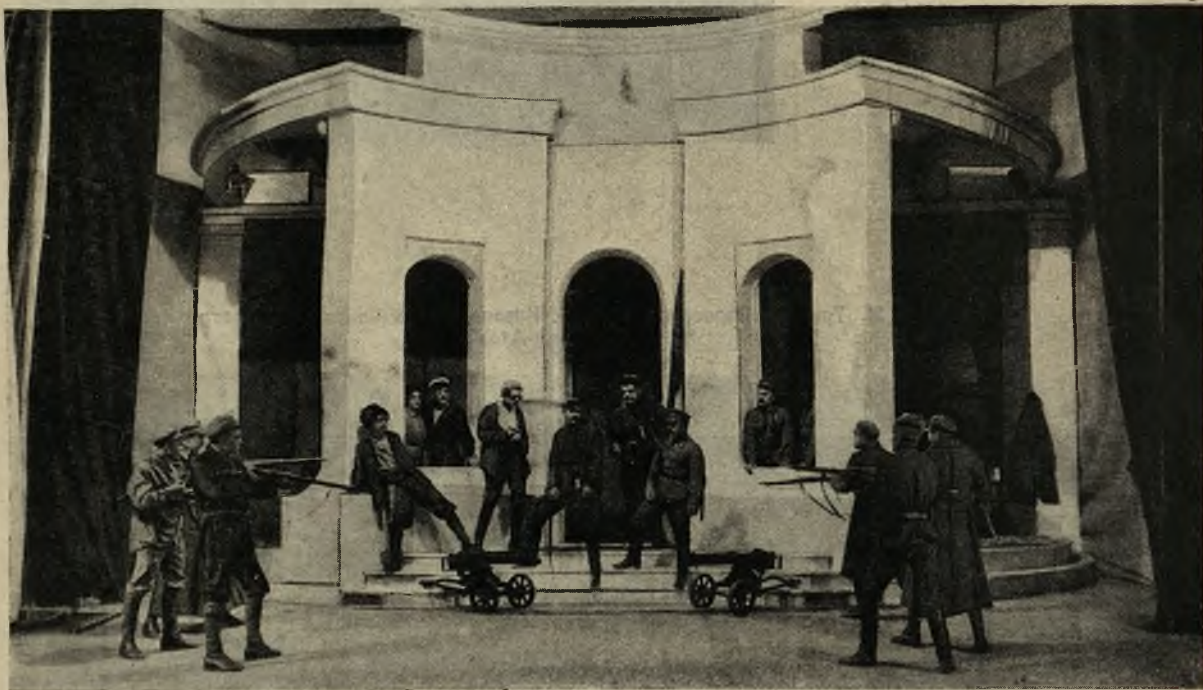


И. Сельвинский «Командарм». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщик — Вс. Мейерхольд



В. Киршон «Город ветров». Театр им. МОСПС (Москва). Постановщик —
Е. Любимов-Ланской

Вс. Вишневский «Первая конная». Театр Революции (Москва).
Постановщик — А. Дикий



А. Фурманова, С. Поливанов «Мятеж». Театр им. МОСПС (Москва). По-
становщик — Е. Любимов-Ланской

ЧИТАЛЬНЯ
Московский Городской
Центральный



Д. Кудрин «Междубурье». Театр Красной армии (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский



А. Крон «Винтовка». Театр юного зрителя (Новосибирск)

М. Тригер «Подводная лодка». Казакский национальный театр (Алма-Ата)





Д. Кудрин «Междубурье». Театр Красной армии (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский



«Война объявлена». Театр рабочей молодежи (Баку)

А. Овчино-Овчаренко «Военком». Театр Красной армии (Москва). Постановщик — В. Вильнер



Вс. Вишневский
«Оптимистическая
трагедия». Камер-
ный театр (Моск-
ва). Постановщик
— А. Таиров



Д. Кудрин «Междубурье». I Белгосет (Минск). Постановщик — Е. Миревич



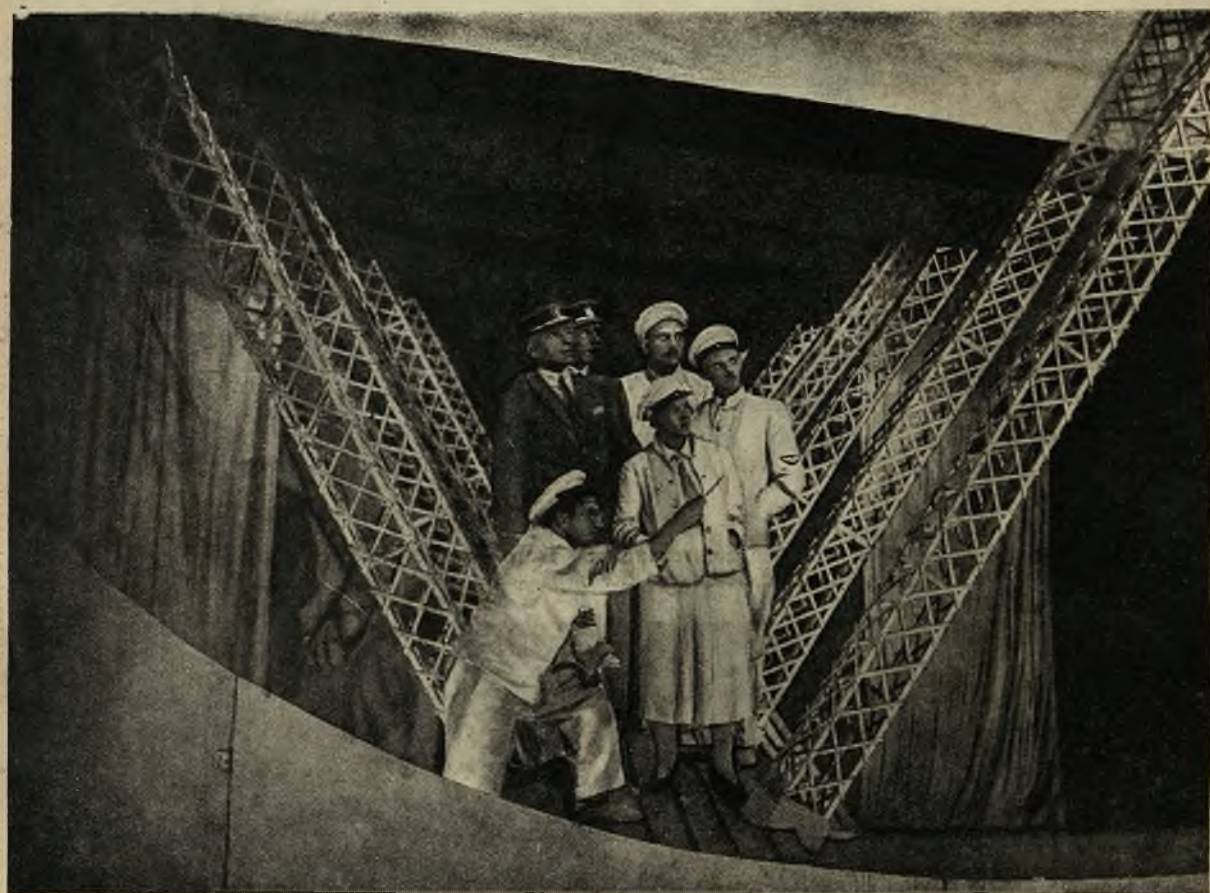


Вс. Вишневский «Последний решительный». Театр им. Мейерхольда
(Москва). Постановщик — Вс. Мейерхольд



Вс. Вишневский «Последний решительный». Театр им. Мейерхольда
(Москва). Постановщик — Вс. Мейерхольд





Ю. Никулин, А. Крейн «Армия мира». Театр под рук. Завадского (Москва). Постановщик — Ю. Завадский

„Рост народного хозяйства идет у нас не стихийно, а в определенном направлении, а именно в направлении индустриализации, под знаком индустриализации, под знаком роста удельного веса индустрии в общей системе народного хозяйства, под знаком превращения нашей страны из аграрной в индустриальную.

...Нужно признать, что ни одна отрасль нашей промышленности, развивающейся в общем довольно ускоренным темпом, не дала еще таких небывалых темпов подъема, как колхозное строительство“.

(И. Сталин. Доклад XVI съезду партии).

„Завершение построения фундамента социализма в СССР означает, что ленинский вопрос „кто — кого?“ решен против капитализма в пользу социализма полностью и бесповоротно и в городе и в деревне“.

(Из резолюции XVII конференции ВКП(б).

РАСТЕТ и СТРОИТСЯ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ

ГОСУДАРСТВО



Вопросы, связанные с изучением истории, культуры и искусства, являются одними из самых актуальных в настоящее время. В данной работе мы рассмотрим некоторые из этих вопросов, а также попытаемся ответить на них. В частности, мы рассмотрим роль искусства в формировании культуры и истории, а также роль культуры в формировании истории и искусства. Мы также рассмотрим роль искусства в формировании культуры и истории, а также роль культуры в формировании истории и искусства.

РАСЧЕТ № СТРОИТЕЛЬ

ОБЩЕСТВЕННАЯ РАБОТА

ЛОСАДАРСКИЙ



все годы революции одно из самых боевых мест на фронте культурной революции. Сохранив, благодаря ленинской политике в отношении культурного наследия, свои основные кадры, преодолев, благодаря той же политике, свои «страхи» и «предрасудки» по отношению к революционному пролетариату, театр, в лице лучших своих представителей, первым пошел в массы — на фронты гражданской войны, на фабрики и заводы. Очистив свой репертуар от мещанской макулатуры, театр работал в ту пору над лучшими образцами классической драматургии, неся их самым широким трудовым массам. Это был вместе с тем период формального экспериментаторства, период, когда театр, освобожденный от пут кассы, ошибочно полагал, что ломка старых сценических форм и есть его революционная цель. По существу же советский театр первых лет революции, ниспровергая своих «божков», создавая многочисленные самого разного художественного направления студии, выдвигая новые актерские кадры, обогащая в экспериментаторстве свою технику, преодолевая свои системы, созданные в прошлом для воплощения идей буржуазии и пришедшие в противоречие с новым содержанием, принесенным Октябрьской революцией, советский театр только готовится к той художественной деятельности, которую ему привелось вскоре вернуть — с момента прихода на его сцену советской революционной драматургии.

Революционная пролетарская драматургия заняла ведущее положение на театре не без серьезных классовых боев. Но, заняв это положение, она перевооружила театр и окончательно укрепила за ним первое в мире место по идейной высоте, направленности и художественному качеству.

«В условиях диктатуры пролетариата, осуществляющего социалистическое строительство, — сказано в резолюции партсовещания по вопросам театра (1927 г.), — театр, поднимая политический и культурный уровень рабочих и крестьянских масс, ставя и решая актуальные вопросы современности, доставляя здоровый отдых, должен выполнять своими специфическими средствами роль одного из важных рычагов способствования социалистическому строительству».

С момента этого совещания до XVII съезда партии Страна советов выполнила и перевыполнила план первой пятилетки, успешно выполнила и перевыполнила план первого года второй пятилетки социалистического строительства. Был ли театр в эту великую историческую эпоху одним из важных «рычагов» способствования социалистическому строительству? *Безусловно.*

С ошибками, срывами, неудачами, часто на недостаточной художественной высоте, часто запаздывая, осуществляя порою в своей практике чужие и чуждые теории, театр — его драматургия, его актеры, его режиссура, его художники — в основном мобилизовался в помощь строительству социализма. Разумеется, каждый отдельный театр шел по-своему, своим особым и часто трудным путем, но к моменту решающих успехов социализма — к XVII съезду партии — мы не можем назвать ни одного театра СССР,

В 1913 году средний оклад провинциального актера, осужденного на вечное кочевье, не превышал 35—40 рублей. Минимальный оклад советского актера — 200 рублей в месяц, не считая подъемных и оплаты костюмов.

В 1931—32 году заработная плата актеров по РСФСР составляла 2.670.752 рубля в месяц. В 1932—33 году она возросла до 4.131.982 рублей.

В 1932—33 году валовой доход всех театров РСФСР составлял 78.355.422 рубля. Размер дотации, полученной театрами за этот же период времени, равен 5.142.994 рублям, — цифра невозможная в капиталистических государствах.

Новые театры-гиганты высятся в нашей стране. Пропускная способность этих театров неизмеримо возросла по сравнению с 1913 годом.

ВМЕСТИМОСТЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ

	1913 г.	1933 г.
Архангельск	750	1.700
Новосибирск	900	3.700
Ростов-Дон	900	3.000
Иваново	762	3.000
Вольск	500	1.500
Свердловск	1.400	3.000
Смоленск	480	1.500

Особое постановление цензурного комитета от 1913 года запрещало для театров, посещаемых «простолудинами», все произведения «вредных» писателей: Шекспира, Гете, Шиллера, Ибсена, Гамсуна, Пушкина, Островского...

В репертуаре советского театра очень большое место занимают классики: Островский, Сухово-Кобылин, Гоголь, Грибоедов и Шекспир.

В текущем сезоне в Красноярском театре классический репертуар составляет 50 проц. всех спектаклей, в Краснодарском — 30 проц., в Ивановском — 20 проц., в Орловском — 54 проц., в Смоленском и Тамбовском — 40 проц.

24 классические пьесы поставлены в театрах ЦЧО в сезоне 1932—33 года, 13 намечены к постановке в 1933—34 году.

140 млн. русского крестьянства, лишенных до революции всяческой культуры, не имели никакого театра. В 1934 году в одной РСФСР будут функционировать 113 совхозно-колхозных театров. По 10 театров будут работать на Средней Волге и Северном Кавказе, по 9 театров в Западной Сибири и в Горьковском крае, по 8 театров в ЦЧО и Ленинградской области, 7 театров на Урале, 6 театров в Казахстане, по 5 театров в Татарстане, в Московской области и на Дальнем Востоке, по 4 театра в Крыму, Башкирии, Восточной Сибири и в Западной области, по 3 театра в Северном крае и в Киргизии.

Центральный опытно - показательный образцовый совхозно-колхозный театр открывается в 1934 г. в Москве. Руководители этого театра — лучшие мастера советской сцены — гг. Мейерхольд, Каверин, Захава и др. Ряд техникумов и курсов, готовящих театральных работников для деревни, открывается в этом году в Москве и Ленинграде. Половина выпускников всех учебных театральных заведений и ряд профессиональных передвижных театров образуют в 1934 г. основной театральный актив колхозной деревни.

Наибольшим количеством зрелищных предприятий обладает РСФСР, в которой работают 367 театров, на втором месте идет УССР — 82 театра, далее Узбекистан — 30 театров, Грузия — 27 театров, Азербайджан — 16 театров, Белоруссия — 15 театров, Таджикистан — 9 театров, Армения — 7 театров и Туркменистан — 7 театров.

Один единственный театр существовал на территории Армянской республики до революции. Теперь в Армении 7 театров, из них 5 стационарных и 2 передвижки. В 1933 году артисты Армении обслужили 65 тысяч зрителей.

В Азербайджане до революции был всего один театр, находившийся в Баку. В настоящее время в Азербайджане функционируют турецкие, русские, армянские, грузинский и еврейский театры. В Баку, Нухе, Степанакерте и Нахичевани ежедневно работают театры, обслуживающие зрителя на родном для него языке.

Н. Погодин «Мой друг». Театр Революции (Москва). Постановщик — А. Попов

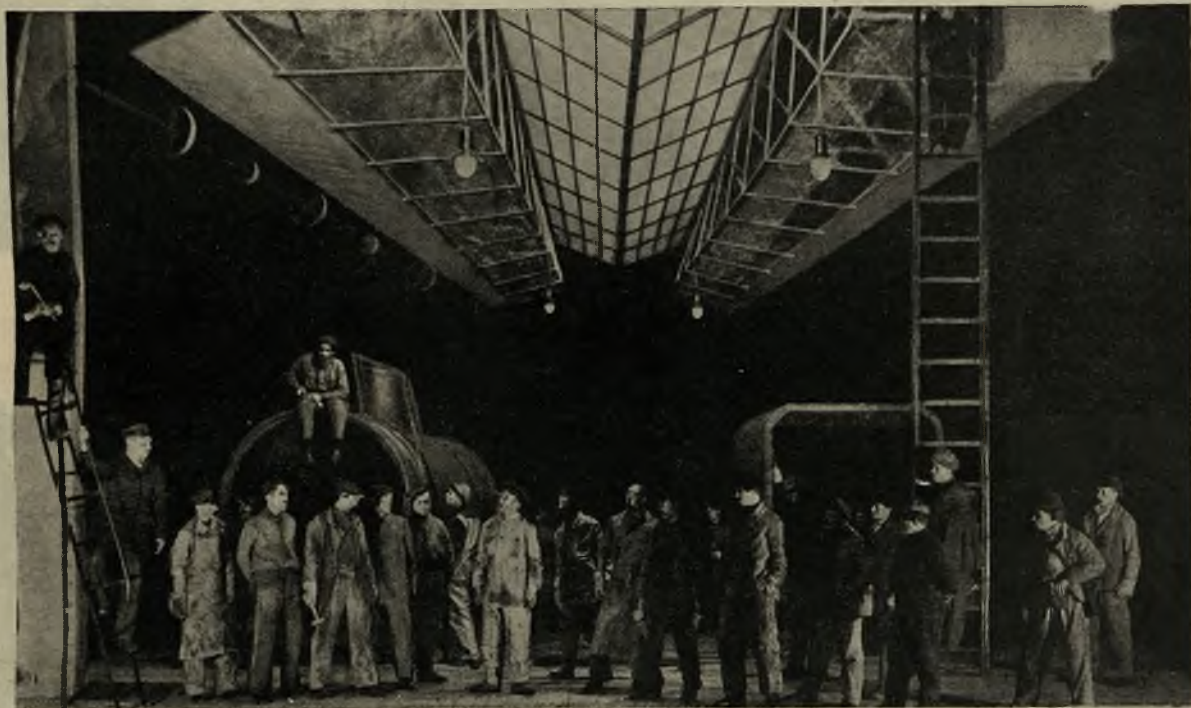


Н. Погодин «Поэма о топоре». Театр Революции (Москва). Постановщик — А. Попов



В. Билль-Белоцерковский «Голос недр». Театр им. МОСПС (Москва). Постановщик — А. Винер

В. Киршон «Рельсы гудят». Театр им. МОСПС (Москва). Постановщик — Е. Любимов-Ланской

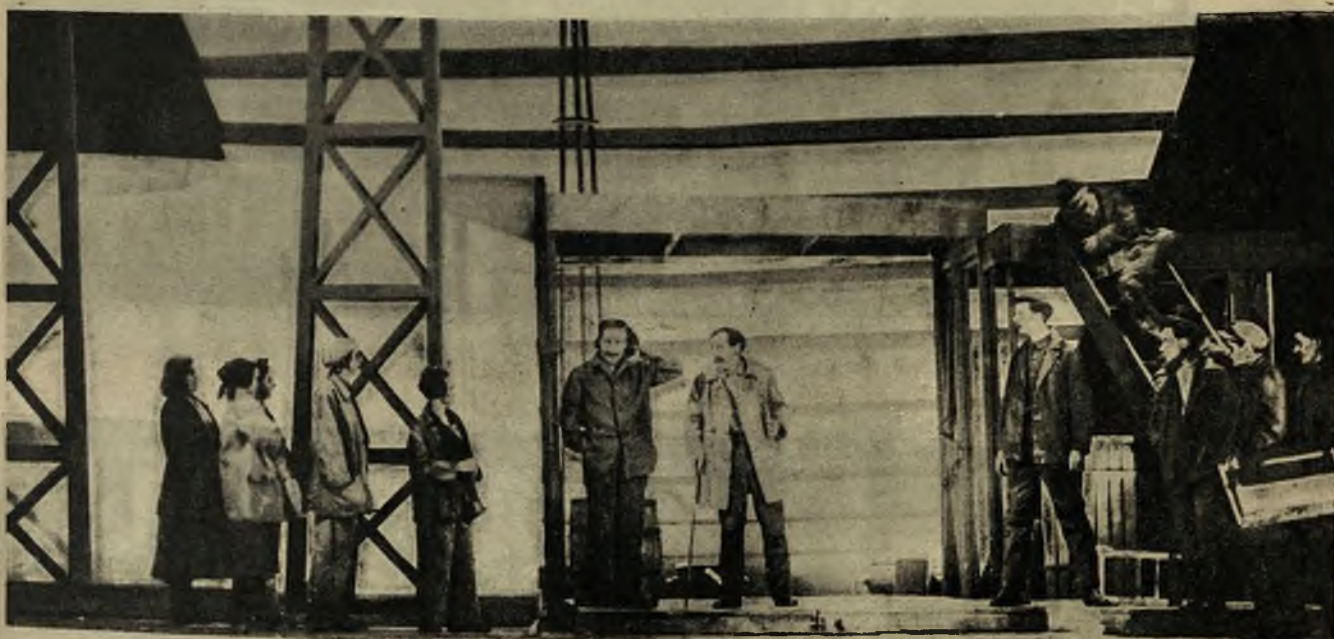


В. Киршон «Рельсы гудят». I Государственный драматический театр (Горький). Постановщик — Н. Соболев-Самарин

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Горьковской
Железнодорожной

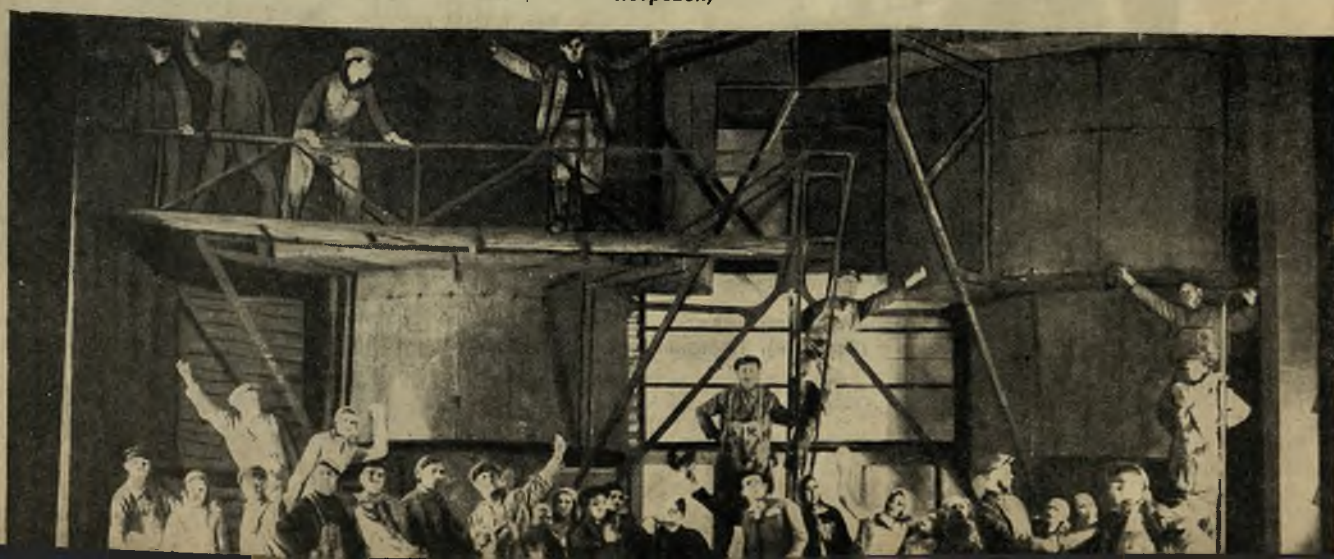


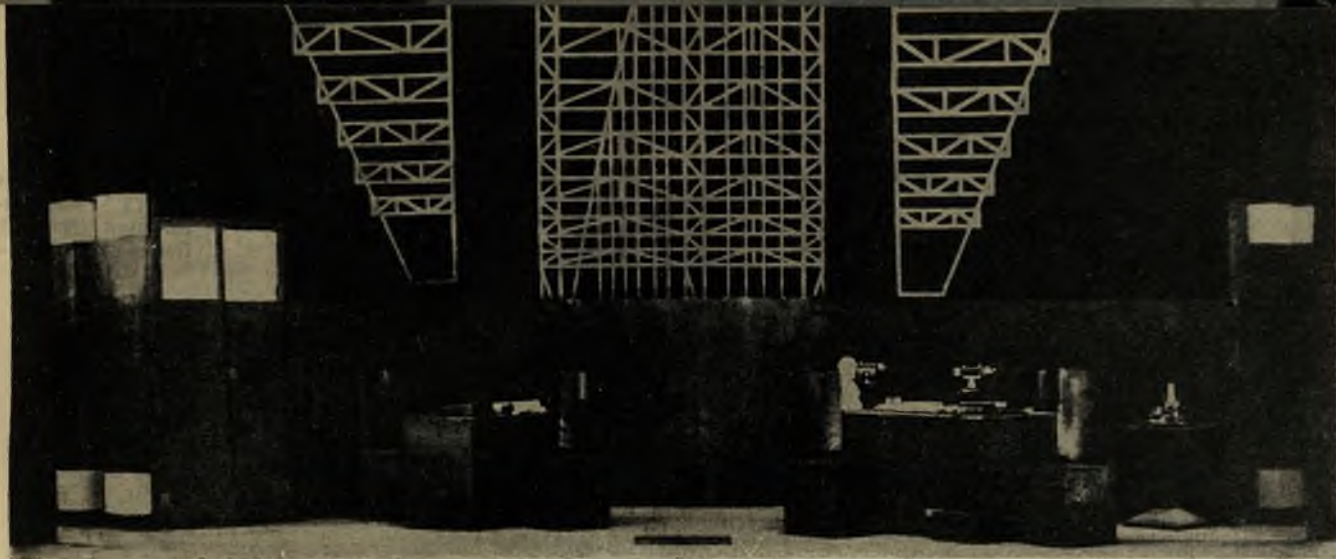
Н. Погодин «Мой друг». Театр им. Волкова (Ярославль). Постановщик — И. Громов



Н. Погодин «Мой друг». Театр им. 15-летия комсомола (Свердловск). Постановщик — А. Смеянов

Иориш «Поэма о стали». Государственная украинская опера (Днепропетровск)



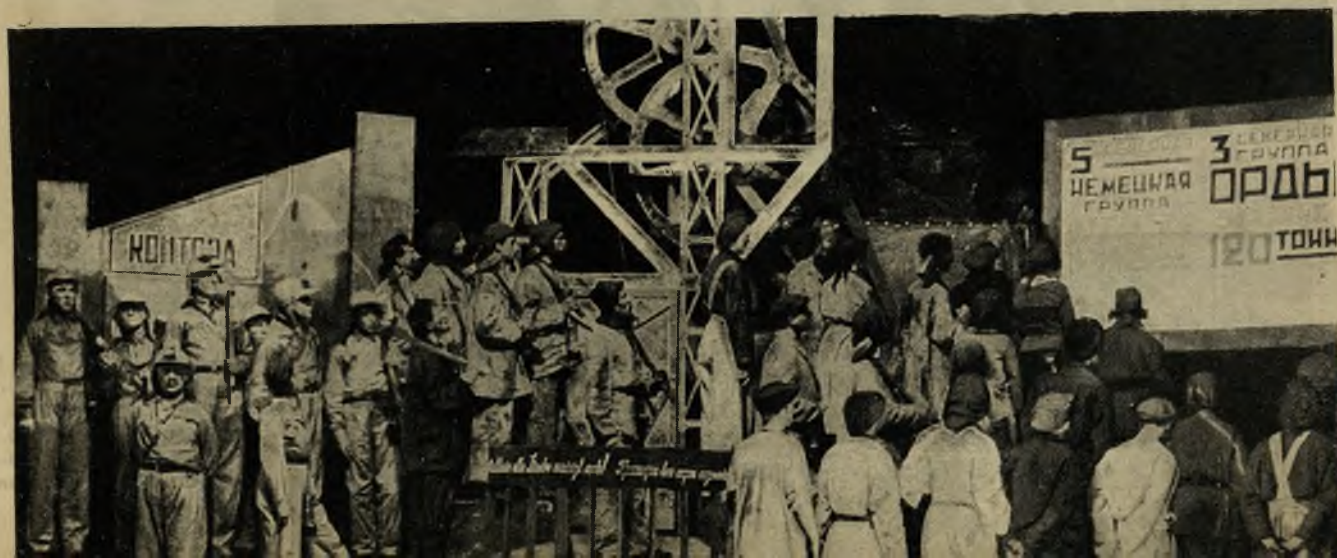


Н. Погодин «Мой друг». Крымгостеатр им. Горького (Симферополь).
Постановщик — В. Бертельс



И. Микитенко «Дело чести». Театр им. Волкова (Ярославль).
Постановщик — И. Громов

И. Микитенко «Дело чести». Театр им. Карла Маркса (Саратов).
Постановщик — Л. Лазарев





Завалишин «Строй фронт». Театр Революции (Москва). Постановщик — И. Шлепянов



Ф. Гладков «Цемент». Театр Красной Пресни (Москва). Постановщик — Б. Вершилов



В. Билль-Белоцерковский «Штиль». Театр им. МОСПС (Москва). Постановщик — Е. Любимов - Ланской



Крейн, Ю. Никулин «Магистраль». Новый театр (Москва). Постановщик — Ф. Каверин



Е. Романович «Мост». I Белгостеатр (Минск). Постановщик — Е. Мирович

ЧИТАЛЬНЯ
Московская Городская
Центральная
БИБЛИОТЕКА

А. Безыменский «Выстрел». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщик — Вс. Мейерхольд



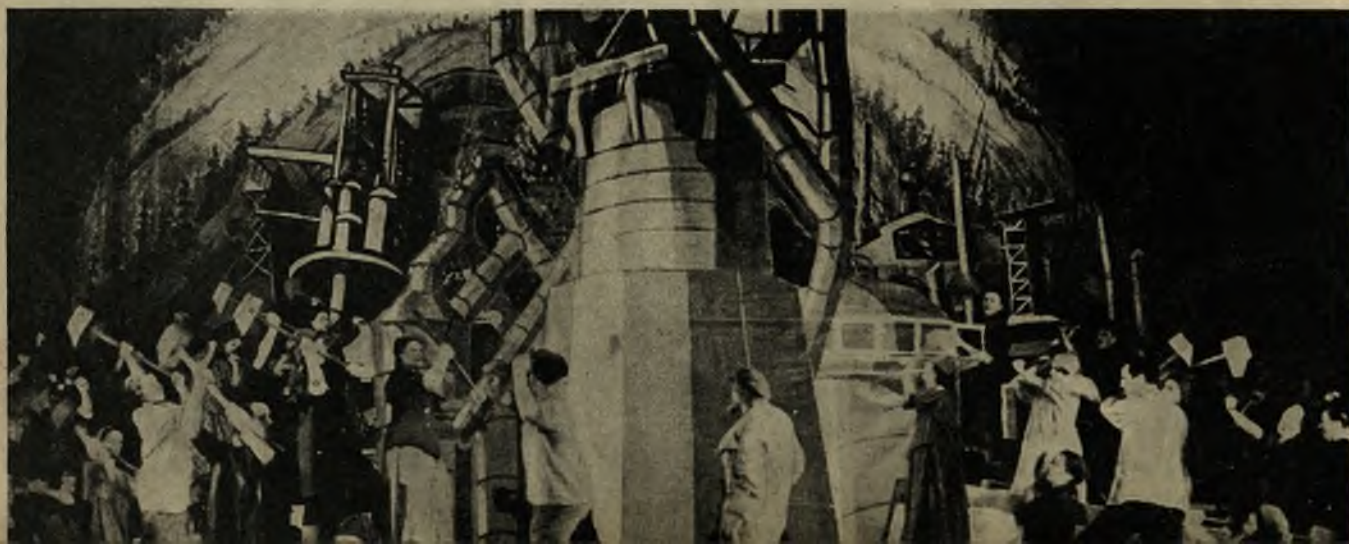


И. Шток «Вагон и Марион». Театр
Сатиры (Москва). Постановщик —
Зенин, Корф



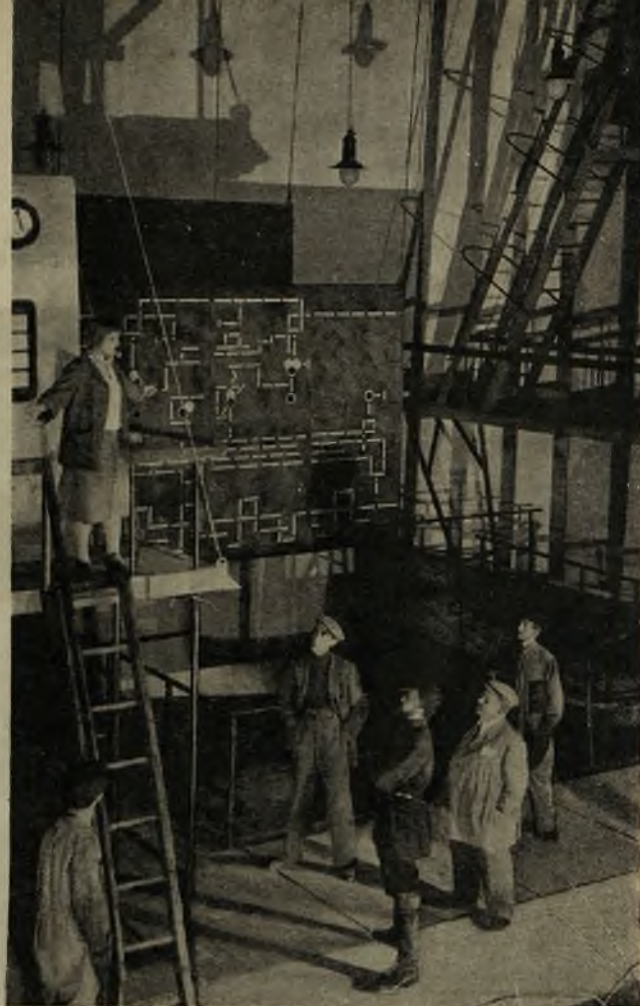
Л. Циновский «Шахта № 10». Театр
Ленсовета (Москва). Постановщик —
И. Донатов

Фролов «Поэма об Урале». Театр оперы и балета
(Свердловск)





Вагаршьян «Нефть». II Гостеатр Ар-
мении (Ленинакан). Постановщик —
В. Аджемян



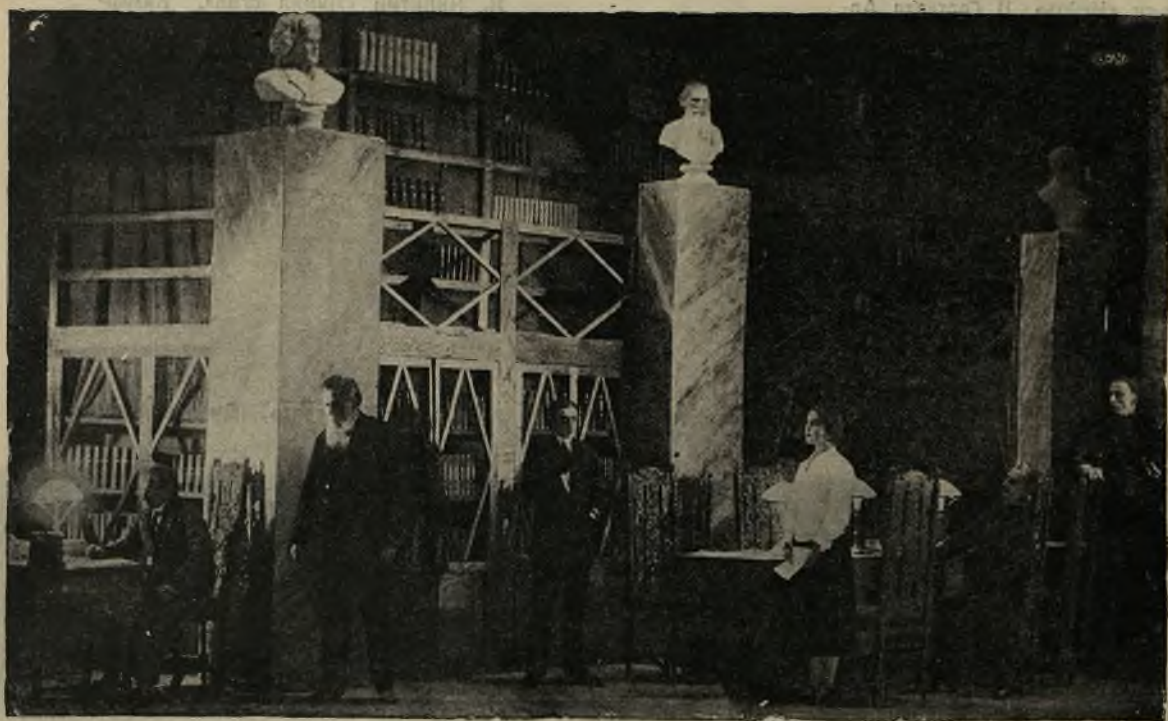
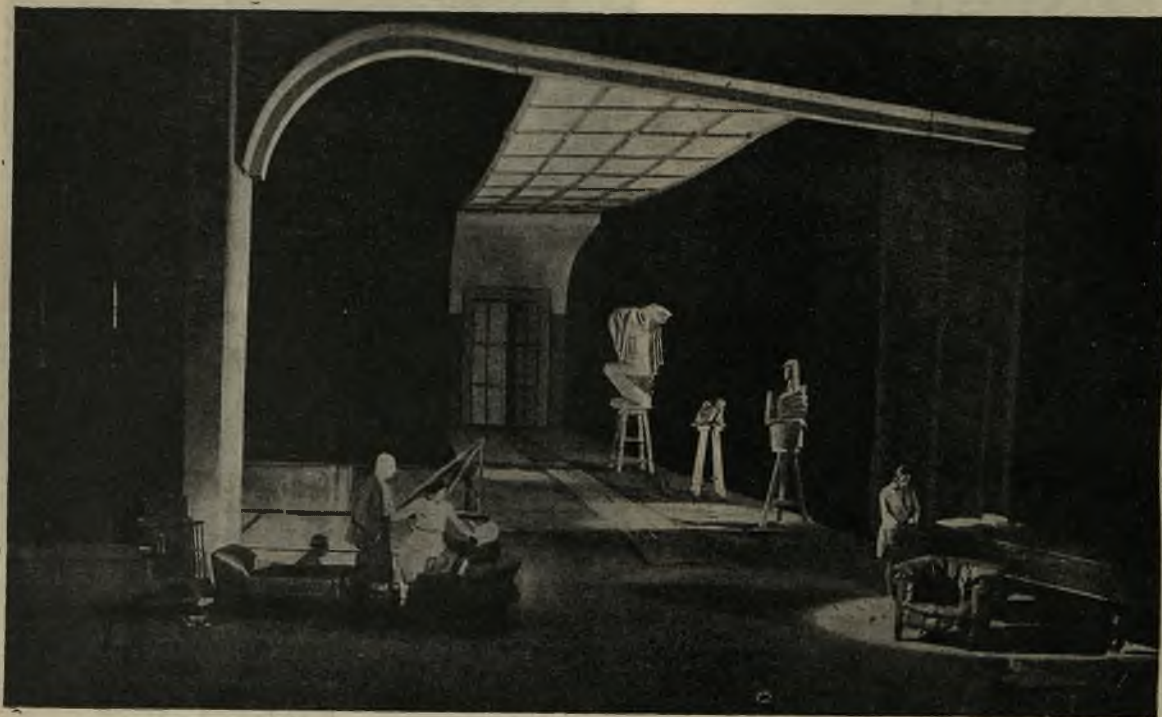
Н. Никитин «Линия огня». Камер-
ный театр (Москва). Постановщик —
А. Таиров



Б. Горбатов «Жажда». Русский драматический театр (Днепропетровск).
Постановщик — А. Рудин



А. Афиногенов «Страх». Государственный драматический театр (Ленинград). Постановщик — Н. Петров



А. Афиногенов «Страх». Крымгостеатр им. Горького (Симферополь). Постановщик — П. Полевой



А. Глебов «Инга». I Белгостеатр (Минск). Постановщик — А. Смеянов



А. Афиногенов «Чудак». МХАТ II (Москва). Постановщики — И. Берсенев, А. Чебан

И. Минитенко «Светите, звезды». МХАТ II (Москва). Постановщик — Б. Сушкевич





А. Глебов «Гал-
стук». Театр рабо-
чей молодежи
(Орехово - Зуево).
Постановщик—
С. Марголин



Ю. Олеша «Заговор
чувств». Театр им.
Вахтангова (Мо-
сква). Постанов-
щик — А. Попов



И. Микитенко
«Светите, звезды».
Театр им. Франко
(Киев). Поста-
новщик — Гн. Юра



П. и Л. Туры «Зем-
ля и небо». Театр
им. Сталина (Аш-
хабад). Поста-
новщик — Л. Иост

И. Микитенко «Де-
вушки нашей стра-
ны». Театр им.
Франко (Киев). По-
становщик — Гн.
Юра



И. Микитенко «Де-
вушки нашей стра-
ны». Театр им.
Сталина (Аш-
хабад)

ЧИТАЛЬНЯ
Московская Городская
Центральная
БИБЛИОТЕКА

И. Микитенко «Де-
вушки нашей стра-
ны». Театр им.
ВЦСПС (Москва).
Постановщик —
А. Дикий



М. Назаров «Лев-
ша». Театр рабо-
чей молодежи (Ро-
стов). Поста-
новщик — Б. Фати-
певич



С. Лехтцир «Перамога». Национальный театр Молдавии (Тирасполь).
Постановщик — Д. Бондаренко



А. Герман «Жизнь на колесах», Цыганский театр «Ромэн» (Москва).
Постановщик — М. Гольдблат



М. Левин

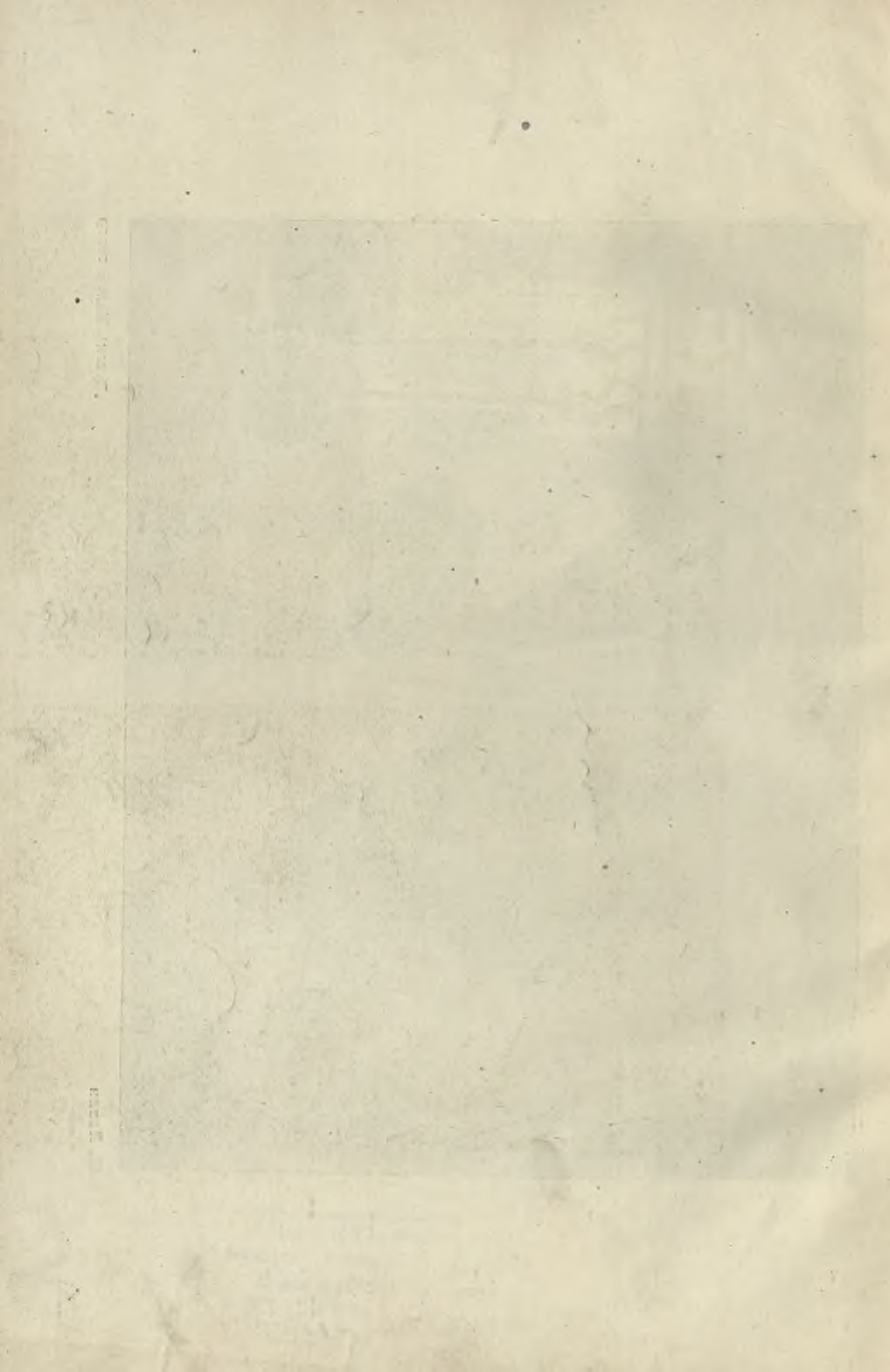
„Враги“. Малый театр



М. Левин

„Враги“. Малый театр

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ



Джабарли «Севиль». Тюркский Художественный театр (Баку)



«Худжум». Узбекский госдрамтеатр (Ташкент). Постановщик — Уйгур

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
Библиотеки



Л. Первомайский
«Местечко Ладеню». Театр им.
Франко (Киев). По-
становщик — Гн.
Юра



Л. Нушкет, В. Ала-
гер «Солнце смеет-
ся». Чувашский
передвижной театр
юного зрителя (Че-
боксары). Поста-
новщик — М. Фи-
шер



З. Саидов, Сафаров
«Касимовщина».
Узбекский
госдрамтеатр (Таш-
кент). Постанов-
щики — Уйгур,
Бабарманов

Г. Орлянд «Греб-
лес». Государст-
венный еврейский
театр (Москва). По-
становщик —
Ф. Наверин



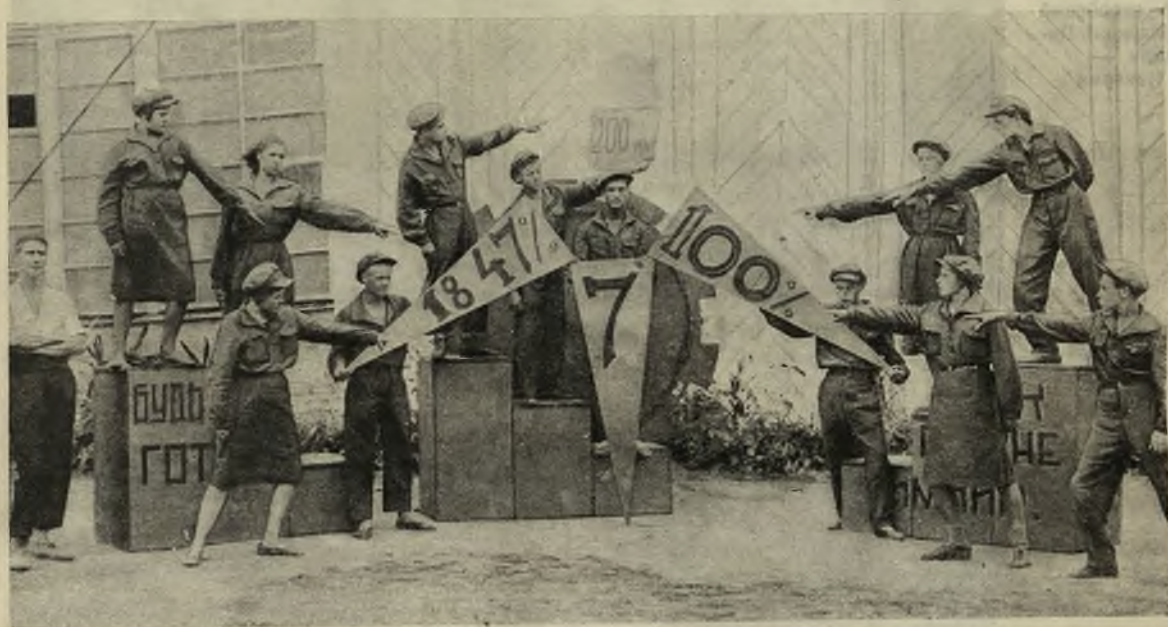
«Пахта». Узбек-
ский государствен-
ный оперный театр
(Ташкент). Поста-
новщик — Вошине



И. Гурский «Ко-
чегары». II Госу-
дарственный Бело-
русский театр
(Минск)



«Будь готов». Драмколлектив клуба им. Лобачева (Омск)



«Нефть». Драмколлектив клуба железнодорожников (Ленинкан)

«Первый Май». Агитбригада союза строителей (Минск)



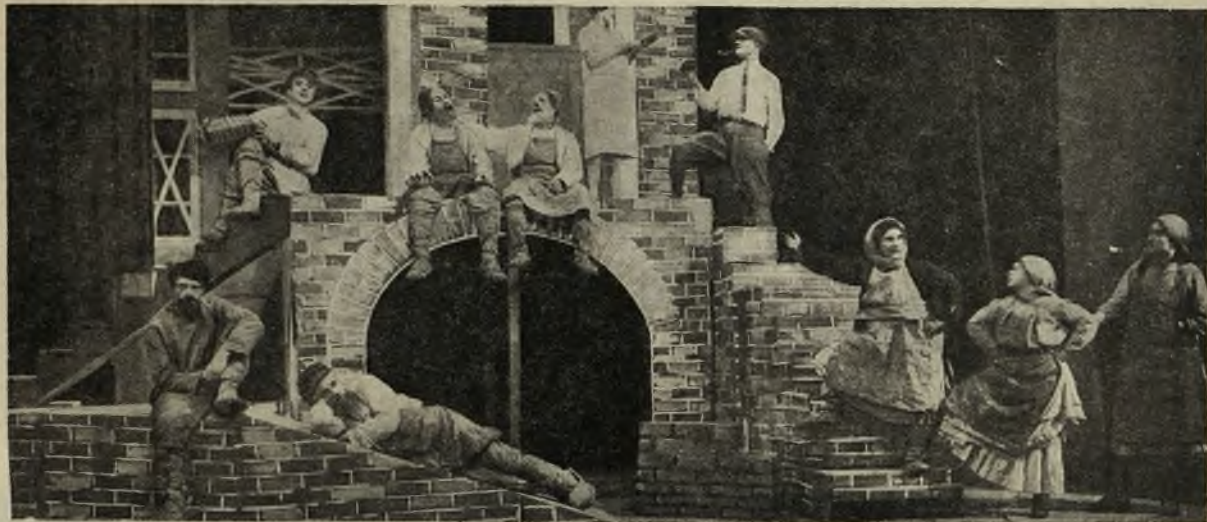
Б. Вельтман «Весна». Театр рабочей молодежи (Ростов). Постановщик — Б. Фатилевич



Ф. Ваграмов «Взлет». МХАТ I (Москва). Постановщик — В. Сахновский

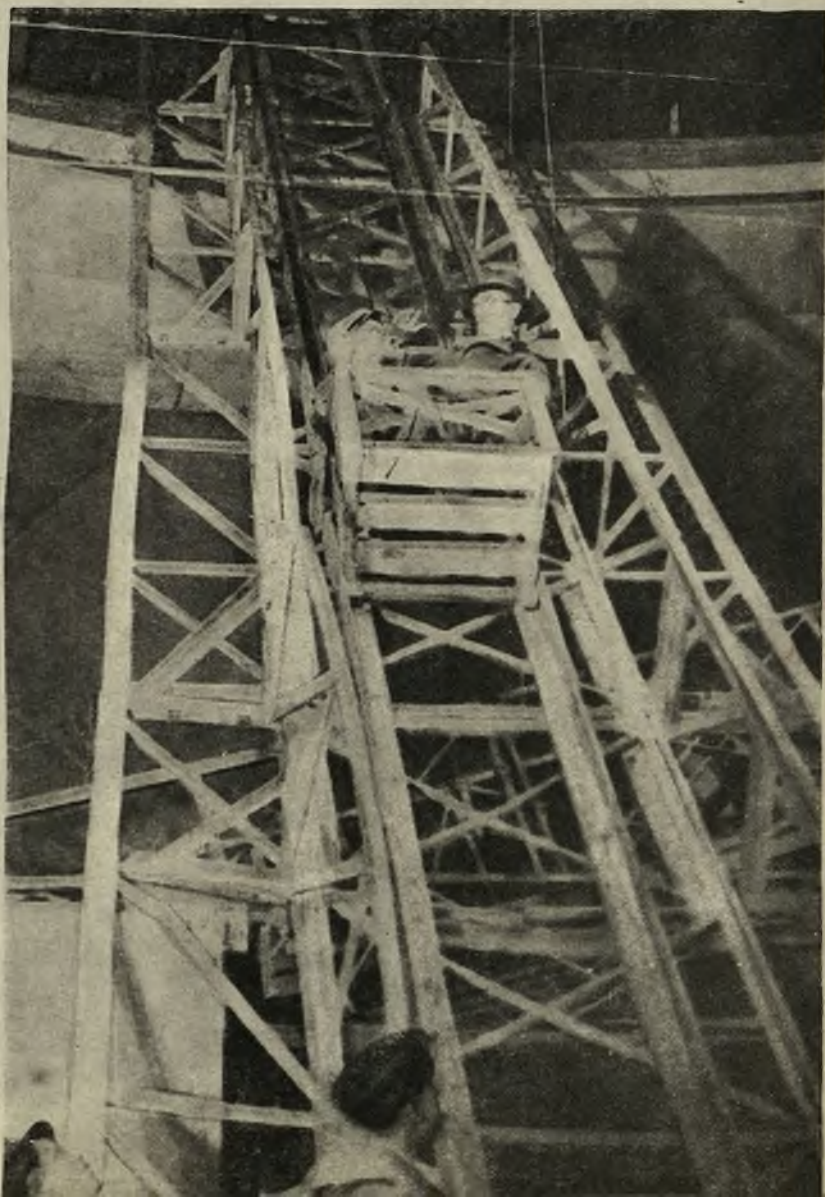
Н. Базилевский «Мобилизация чувств». Театр Ленсовета (Москва).
Постановщики — Корф, Лишин



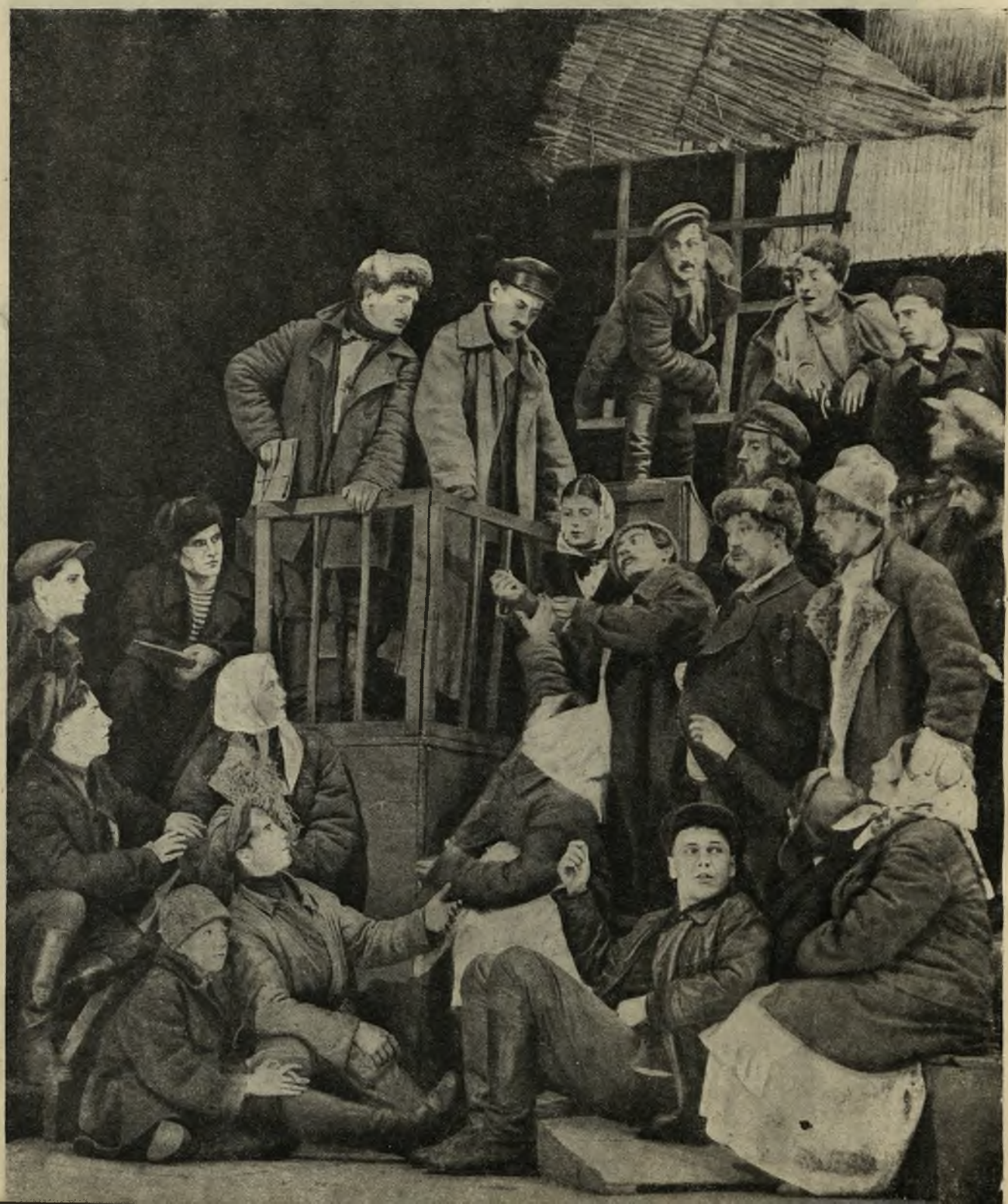


Н. Погодин «Темп». Рабочий театр (Капуга). Постановщик — Н. Смирнов

Н. Погодин «Темп». Рабочий театр (Баку). Постановщик — С. Майоров



В. Киршон «Хлеб». Русский Госдрамтеатр (Одесса). Постановщик —
Я. Варшавский



В. Киршон «Хлеб».
Совхозно-колхоз-
ный театр № 9
(Средняя Волга).
Постановщик —
Н. Смирнов



В. Киршон «Хлеб».
Русский драмати-
ческий театр (Ки-
ев). Постановщик—
Нели-Влад



В. Киршон «Хлеб».
II Гостеатр Арме-
нии (Ленинакан).
Постановщик —
В. Аджемян



В. Киршон «Хлеб».
Крымгостеатр им.
Горького (Симфе-
рополь). Поста-
новщик — П. По-
левой





К. Тренев «Ясный лог». Малый театр (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский



К. Тренев «Ясный лог». Малый театр (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский



Н. Крашенинников «Ледолом». Театр «Пролетарский актер» (Ленинград)



Н. Крашенинников «Ледолом». Рабочий театр (Баку)

А. Караваева
«Двор». МХАТ II
(Москва). Поста-
новщики — С. Бир-
ман и А. Чебан



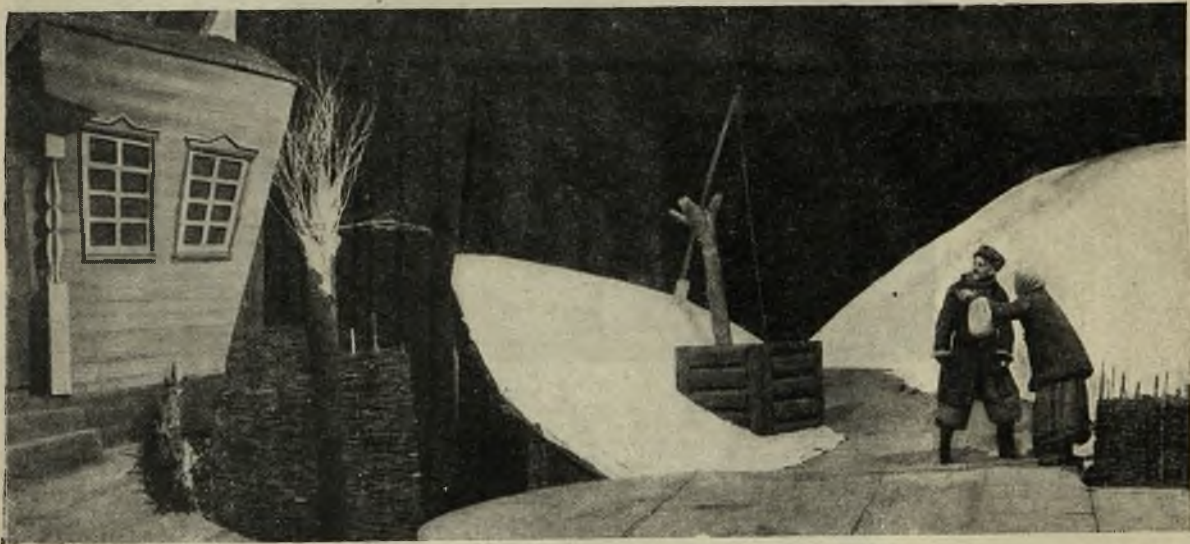
Львов «Целина».
Театр рабочей мо-
лодежи (Ленин-
град). Постанов-
щик—М. Соколов-
ский



ЧИТАЛЬНЯ
Морской Городской
Центральной
Библиотеки

А. Караваева
«Двор». МХАТ II
(Москва). Поста-
новщики—С. Бир-
ман и А. Чебан





М. Шолохов «Поднятая целина», Театр ЛОСПС (Ленинград).
Постановщик — А. Винер



М. Шолохов «Поднятая целина». II Драматический театр (Горький).
Постановщик — С. Виноградов



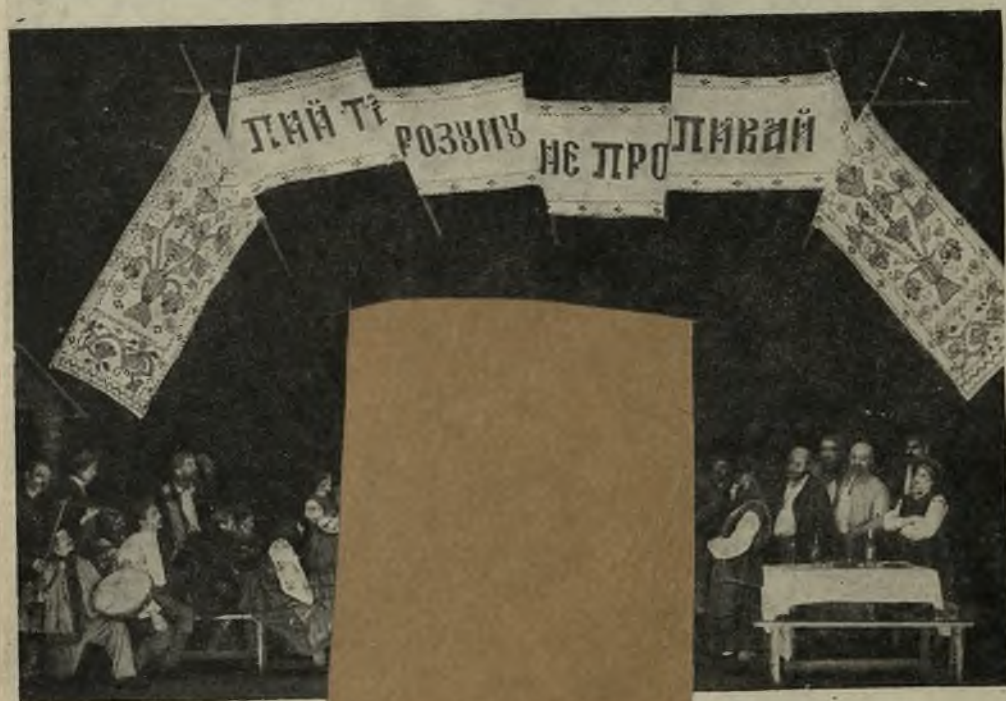
М. Шолохов «Поднятая целина». Театр ЛОСПС (Ленинград).
Постановщик — А. Винер



М. Шолохов «Поднятая целина». Городской театр (Смоленск).
Постановщик — З. Славянова

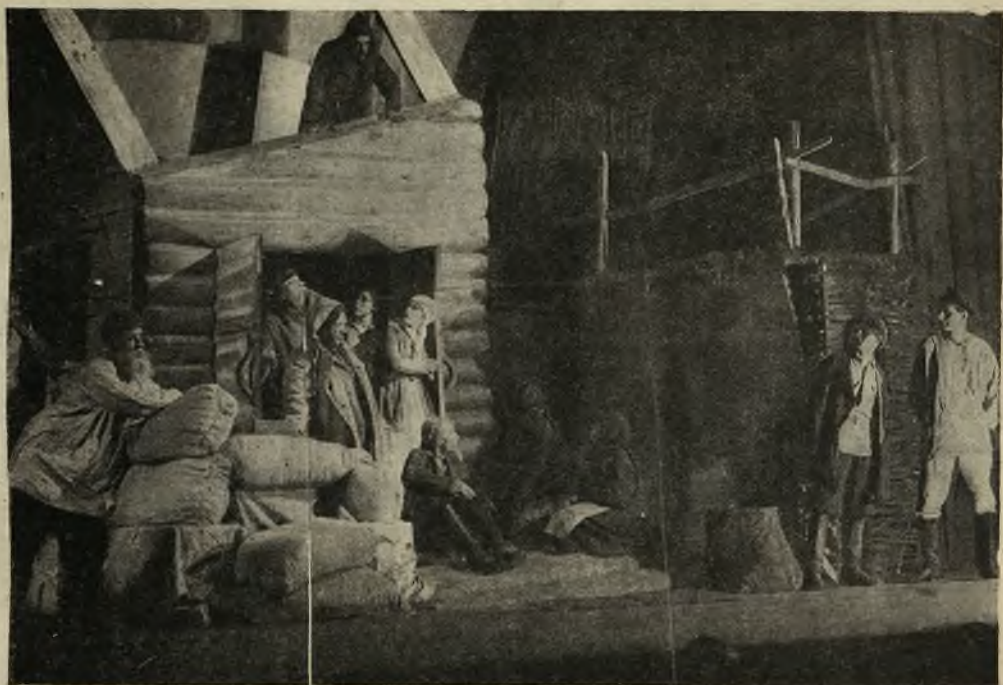


А. Афиногенов «Черный яр». Госцентюз (Москва). Постановщики —
Доронин, Окунчиков



И. Микитенко «Д...» (иев). Постановщик

Ф. Панферов «Бруски». Театр ВЦСПС (Москва). Постановщик — Трусов



М. Шимкевич «Вьюга». Малый театр (Москва). Постановщик — Л. Прозоровский

ЧИТАЛЬНЯ
Национальной Государственной
Библиотеки
Москва



Н. Погодин «Снег»,
Театр им. МОСПС
(Москва). Поста-
новщик — Е. Лю-
бимов-Ланской

Ю. Болотов «В тот
день». Совхозно-
колхозный театр
№ 5 (Средняя Вол-
га). Постановщик—
Раздольский



Ю. Слезкин
«Ураган». Ра-
бочий театр (Ба-
ку). Поста нов-
щик А. Иванов



В. Катаев «Аван-
гард». Театр им.
Вахтангова (Мо-
сква). Поста нов-
щик — А. Попов

Е. Яновский
«Ярость». Армян-
ский государствен-
ный театр (Эри-
вань)



«Копокола», Чу-
вашский гостеатр
(Чебоксары). По-
становщик —
И. Максимов-Кош-
кинский

Саид - Бадиев
«Красная кре-
пость». Чеченский
национальный те-
атр (Грозный), По-
становщики — А.
Туганов, Мамед
Алим



В. Катаев «Аван-
гард». Театр Про-
леткульта (Ивано-
во-Вознесенск). По-
становщик — А.
Окунчиков





Р. Акульшин «Окно в деревню». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщики — Боголюбов, Зайчиков, Нестеров

Е. Яновский «Ярость». Русский драматический театр (Киев).
Постановщик — Нели-Влад





В. Ставский «Разбег». Театр Красной Пресни (Москва). Постановщик — Н. Охлопков

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Государской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ



«Зеленые лужки». Пионерский театр рабочей молодежи (Ленинград)

„Только слепые не видят, что в психологии масс и в их отношении к труду произошел громадный перелом, в корне изменивший облик наших заводов и фабрик“.

(И. Сталин. Доклад на XVI съезде ВКП(б).

„...основной политической задачей второй пятилетки являются: окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовые различия и эксплуатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового, социалистического общества“.

(Из резолюции XVII конференции ВКП(б).

МНОЖАТСЯ



ОБРАЗЫ СТРОИТЕЛЕЙ СОЦИАЛИЗМА



Б. Лавренев «Разлом» — Годун

который активно — организационно и творчески — не включился бы в практику социалистического строительства.

Материалы, вошедшие в настоящий номер нашего журнала, далеко не могут претендовать на исчерпывающую полноту пока-

за извилистого, часто противоречивого, но успешного пути роста нашего театра. Эти материалы имеют задачей показать





Вс. Иванов «Бронепоезд» — Вершинин



Л. Леонов «Барсуки» — Павел



Л. Славин «Интервенция» — Бродский



Вс. Иванов «Бронепоезд» — Пектеванов



Вс. Иванов «Бронепоезд» — Васька

только, как профессиональный отряд театра СССР средствами своей художественной выразительности отображал и вскрывал процессы, идущие в стране социализма, как наш театр вооружал нашего зрителя на дальнейшую борьбу за полную победу социализма. Эти материалы — только первый опыт наглядного смотра, первый опыт массовой документации достижений театра СССР. Принципиальные трудности при осуществлении этого смотра возникли, во-первых, из чрезвычайного обилия богатейших материалов, требующих, быть может, специального обширного издания, а во-вторых, и раньше всего потому, что представленное здесь искусство театра на первый взгляд как бы отодвигает на второй план значение и роль драматургии. Это, разумеется, неверно. Именно драматургия, ее ведущее значение обеспечили то содержание театра, которое подсказало ему его форму и которое дало ему возможность активно встать в ряды строителей социализма. Именно политические и художественные качества нашей драматургии дают нам возможность подвести итоги работе театра под углом зрения тех задач, которые ставили и осуществляли

партия и рабочий класс, превращая отсталую, некультурную, нищую Россию фабрикантов и помещиков в богатую, технически вооруженную, культурную, цветущую страну социализма.

Нет, кажется, ни одной области социалистического строительства, которая не нашла бы отображения на сцене советского театра. Изживая схематизм, поверхностность, упрощенство, советская драматургия дала уже ряд высокохудожественных произведений, непрестанно совершенствуясь в трудном мастерстве литературного дела, учась этому на живом примере такого мастера, как М. Горький, пьесы которого составляют золотой фонд социалистической драматургии. Стремясь понять, раск-

Л. Сейфуллина «Виринея» — Виринея





М. Даниэль «4 дня» — Сайбл



М. Даниэль «4 дня» — Анна Богданович



К. Тренев «Любовь Яровая» — Швандя

рыть и показать психологию нового человека через анализ общественных отношений, продуктом которых он является, наша драматургия идет верным путем к утверждению своего искусства как реалистического и социалистического.

На новостройку, завод и шахту, в деревню и колхоз, в окоп гражданской войны и красную казарму, в советское учреждение и научную лабораторию, в рабочий барак и вузовское общежитие — всюду заглянула советская драматургия, чтобы показать, как здесь борется старое с новым и как побеждает новое. Директор завода и ударник-энтузиаст, инженер, ученый, от-

ходник-сезонник и кадровый рабочий, красный партизан и боец Красной армии, металлист и шахтер, вчерашний единоличник и сегодняшний колхозник, вузовец и комсомолец — их живописует наша драматургия, утверждая положительный образ современности. Классовая борьба и историческая неизбежность победы в этой борьбе тех, кто идет путями, начертанными Лениным и Сталиным, — вот генеральная тема нашей драмы, какие бы разнообразные сюжеты ни составляли содержание отдельных пьес, на каких бы языках национальностей СССР эти пьесы ни были бы написаны. Становление в процессе классовой борьбы нового человека, сознательного и беззаветного борца за социализм, — вот основная тема нашей драмы, какой бы уголок нашей действительности она ни показывала со сцены советского театра.

Это ни в коей мере не означает творческой нивелировки драматургии. Наоборот, в ней свободно соревнуется все разнообразие жанров и направлений. Философская пьеса и историческая хроника, лирическая драма и веселая комедия, суровый реализм и взволнованная романтика утверждают себя в драматур-



К. Тренев «Любовь Яровая» — Любовь Яровая

Д. Бергельсон «Мера строгости» — Филиппов



Вс. Вишневский «Первая конная» — Сысоев



Б. Ромашов «Огненный мост» — Штанге



В. Киршон «Город ветров» — Гороян



И. Прут «Мстислав Удалой» — Степан Суслов

гии и на театре как многообразное оружие наших «инженеров человеческих душ» — по выражению вождя — драматургов, борющихся средствами искусства с пережитками капитализма в сознании людей и воспитывающих в них социалистическое отношение к труду, к собственности, к человеку. Нашей драматургии еще многое осталось сделать, чтобы ее художественные качества стали в уровень с ее политической целеустремленностью. Но мы твердо знаем, что чем ближе драматург станет к практике социалистического строи-

тельства, чем теснее сомкнется он в своей работе с широкими трудящимися массами, чем глубже он овладеет учением Маркса-Ленина и Сталина, чтобы уметь видеть и анализировать действительность с высот этого учения, тем зорче станет его глаз художника, тем острее станет его перо мастера, тем выше, полнокровнее и полноценнее станет его искусство.

Социалистический реализм в искусстве предполагает именно эти качества художника, требует от него такого стиля работы. Именно эти качества и этот

стиль вооружат драматурга на показ социалистической правды нашей эпохи, помогут ему рассказать правду о социальных качествах человека через обнажение всей ткани социальных отношений данной конкретной исторической обстановки прошлого и настоящего.

Перестройка литературно-художественных организаций на основе постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, ликвидация групповщины, снятие неправильных литературно-политических лозунгов РАПП, новые методы работы с

А. Фадеев «Разгром» — Левинсон

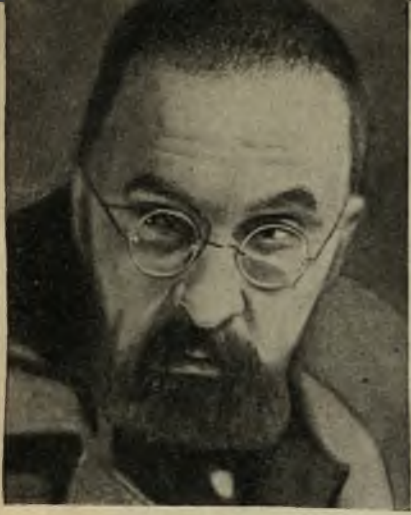


В. Билль-Белоцерковский «Шторм» — Братишка



И. Прут «Мстислав Удалой» — Лысенко





Н. Погодин «Мой друг» — Руководящее лицо



П. Маркиш «Земля» — Мендель



В. Киршон «Хлеб» — Михайлов

своим искусством трудящиеся массы в духе интернационализма, укрепляя этим путем диктатуру пролетариата, помогая строительству социализма. Эту свою общественно-политическую, художественную и культурную функции театр народов СССР выполняет, работая над произведениями как своей национально-революционной, так и общесоветской, так и мировой классической драматургии.

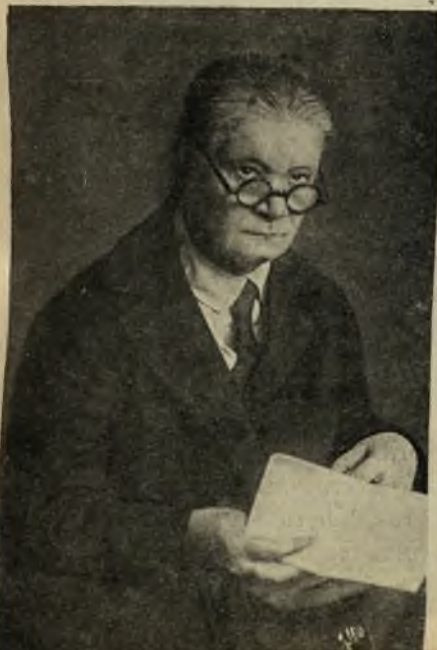
«Окончательная ликвидация остатков паразитических классов, — говорится в тезисах докладов тт. Молотова и Куйбы-

шева XVII съезду партии, — и общий рост народного дохода, целиком идущего в распоряжение трудящихся, должны обеспечить во втором пятилетии еще более быстрый подъем благосостояния рабочих и колхозных масс, значительный рост реальной заработной платы, повышение уровня потребления трудящихся в $2\frac{1}{2}$ —3 раза». При таких перспективах, которые к концу второй пятилетки несомненно и безусловно станут фактами нашей действительности, процесс дальнейшего развертывания культурной революции



В. Киршон «Хлеб» — Зотова

А. Афиногенов «Страх» — Клара



В. Киршон «Рельсы гудят» — Василий Новиков



В. Киршон «Хлеб» — Безрукий





Н. Погодин «Темп» — Максимка



В. Катаев «Авангард» — Полина



В. Катаев «Авангард» — Лаврик



Н. Погодин «Темп» — Ермолай



Крейн, Ю. Никулин «Магистраль» — Батор



Ф. Гладков «Цемент» — Глеб

Н. Погодин «Снег» — Никандр Григорьевич



И. Микитенко «Дело чести» — Гнат Орда

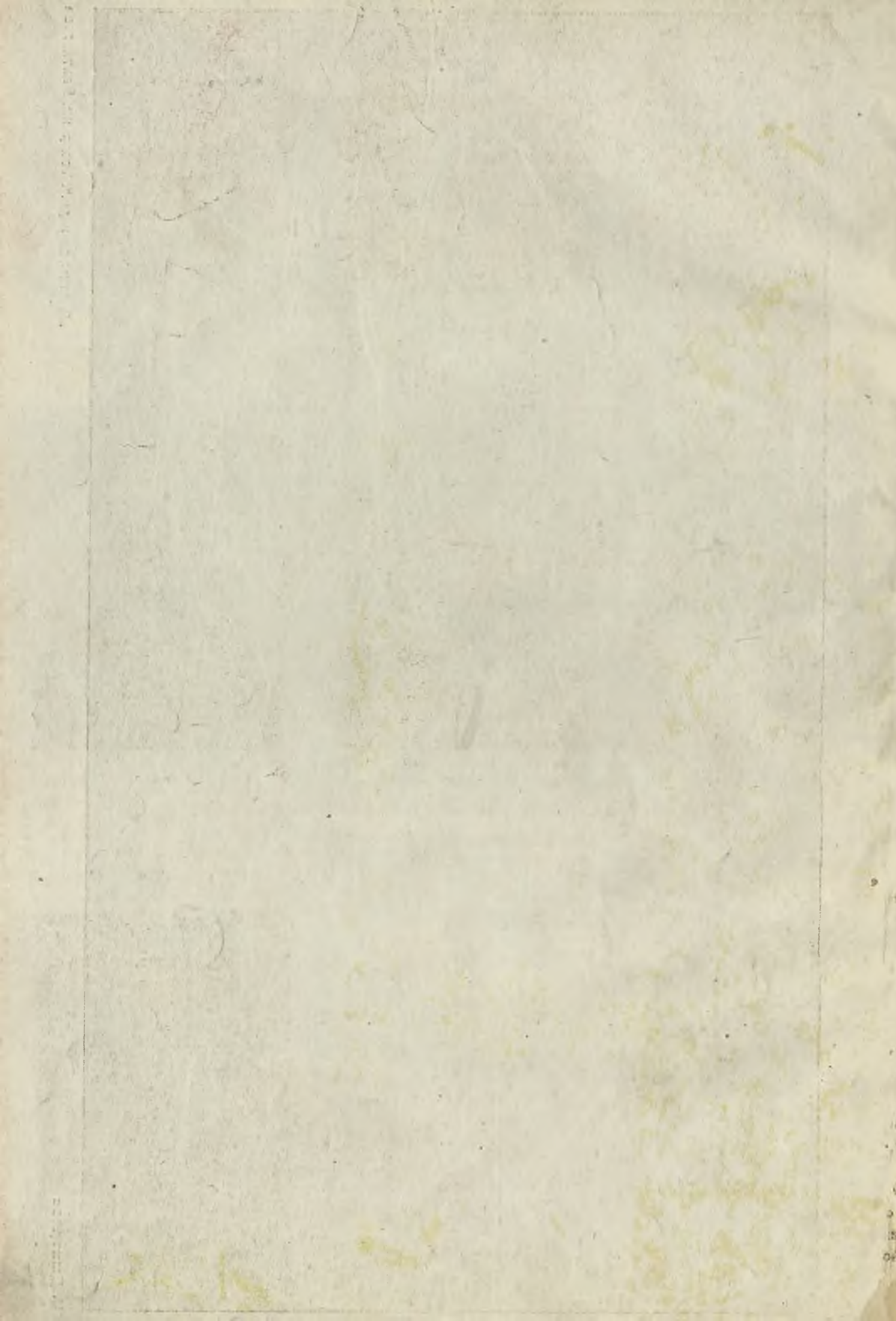


пойдет еще более быстрыми темпами. «Рабочий и колхозник, — говорится в тех же тезисах, — получили полную уверенность в завтрашнем дне, и лишь от качества и количества затрачиваемого ими труда зависит все большее повышение материального и культурного уровня». Это значит, что наш рабочий и колхозник завтра предъявит еще больший, чем сегодня, спрос на подлинное искусство, предъявит к нему еще более высокие требования. Одна из основных задач искусства театра будет теперь заключаться в том, чтобы показать полноценный художественный образ человека, созданного нашими пятилетками. Если до сих пор драматур-



В. Дмитриев

„Достигаев и др.“. Театр им. Вахтангова





И. Микитенко «Дело чести» —
Иван Орда



И. Микитенко «Светите, звезды» —
Моси



Ф. Гладков «Цемент» — Даша



В. Ставский «Разбег» — Петров



В. Ставский «Разбег» — Булаш

гия и театр только пытались вскрыть пути становления новой психики нашего современника, если мы имеем в драматургии большое количество образов — носителей пока только элементов нового, если перед нами до сих пор на сцене прошла галерея образов, или с внутренними боями и большими преодолениями принявших новый общественный строй, или образов, которые можно было бы назвать романтическими и революционно-героическими, то образ *социалистического человека* еще ждет своего художника. Галерея воспроизведенных на этих страницах новых образов, созданных нашей драматургией и театром, поло-

жительные черты новых героев пьес: А. Афиногенова, А. Безыменского, В. Билль-Белоцерковского, Вс. Вишневского, Вс. Иванова, В. Киршона, Л. Леонова, И. Микитенко, Л. Первомайского, Н. Погодина, С. Третьякова, А. Файко и др. — уже несут элементы нового отношения к собственности, нового представления о материальном благосостоянии, нового качества индивидуальных устремлений, нового качества отношений между людьми, единность личной жизни и работы для общества. Эти, но уже полноценные, качества нового человека должен понять и изобразить художник для того, чтобы формировать своим искус-

Н. Никитин «Линия огня» —
Мурка





А. Микитенко «Девушки нашей страны» — Маша



И. Микитенко «Девушки нашей страны» — Пронашка

ством социалистическое сознание новых миллионов потребителей искусства.

«Беспощадно громя контрреволюционные вылазки классового врага и спланирова ряды ударников социализма для победоносного выполнения второго пятилетнего плана, рабочий класс вместе с колхозными массами, под руководством партии, ведущей неуклонную борьбу со всяким оппортунизмом, преодолеет все и всякие трудности на пути строительства социализма» (тезисы доклада тт. Молотова и Куйбышева XVII съезду партии). В этой борьбе за выполнение планов второй пятилетки советская драматургия и советский театр несомненно будут в рядах ударников социализма.

Велики победы и достижения советского театра за период до XVII съезда партии. 1.200 пьес, представленных на правительственный конкурс, свидетельствуют об огромном культурном росте нашей драматургии, и можно с уверенностью сказать, что среди этих пьес мы имеем десятки новых крупных драматургических произведений. Представ-

ленные на этих страницах работы драматургов и театров — наглядный показатель того, какое мощное и верное оружие театр в руках партии, советской власти, диктатуры пролетариата. Неизменное внимание и помощь, оказываемые искусству театра партией и лично тов. Сталиным, налагают на драматургов и деятелей сцены огромное обязательство и ответственность.

«СССР окончательно укрепился на социалистическом пу-

ти» (тезисы). Советская драматургия и советский театр обязаны поэтому во второй пятилетке строительства социализма утвердить себя как социалистическое искусство, стоящее на уровне задач небывалой в истории человечества эпохи.

Под знаменем ленинской партии, ее ЦК, под руководством вождя мировой революции тов. Сталина вперед к новым победам на ответственнейшем фронте искусства театра!

Серебрякова, Гарвит «Энтузиасты» — Берта



Серебрякова, Гарвит «Энтузиасты» — Старосельцев



„Рост профсоюзного движения, примыкающего к компартии, избирательные успехи компартии, волна забастовок, происходящих при руководящем участии коммунистов, перерастание экономических забастовок в политические протесты, организуемые коммунистами; массовые демонстрации сочувствующих коммунизму рабочих, встречающие живейший отклик в рабочем классе,— все это говорит о том, что рабочие массы видят в компартии единственную партию, способную бороться с капитализмом, единственную партию, достойную доверия рабочих, единственную партию, за которой можно и стоит идти в борьбе за освобождение от капитализма. Это есть поворот масс в сторону коммунизма“.

(И. Сталин. Доклад на XVI съезде ВКП(б).

ИСКУССТВО ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ШАГАЕТ
ЧЕРЕЗ
РУБЕЖИ



НСКАУССТВО

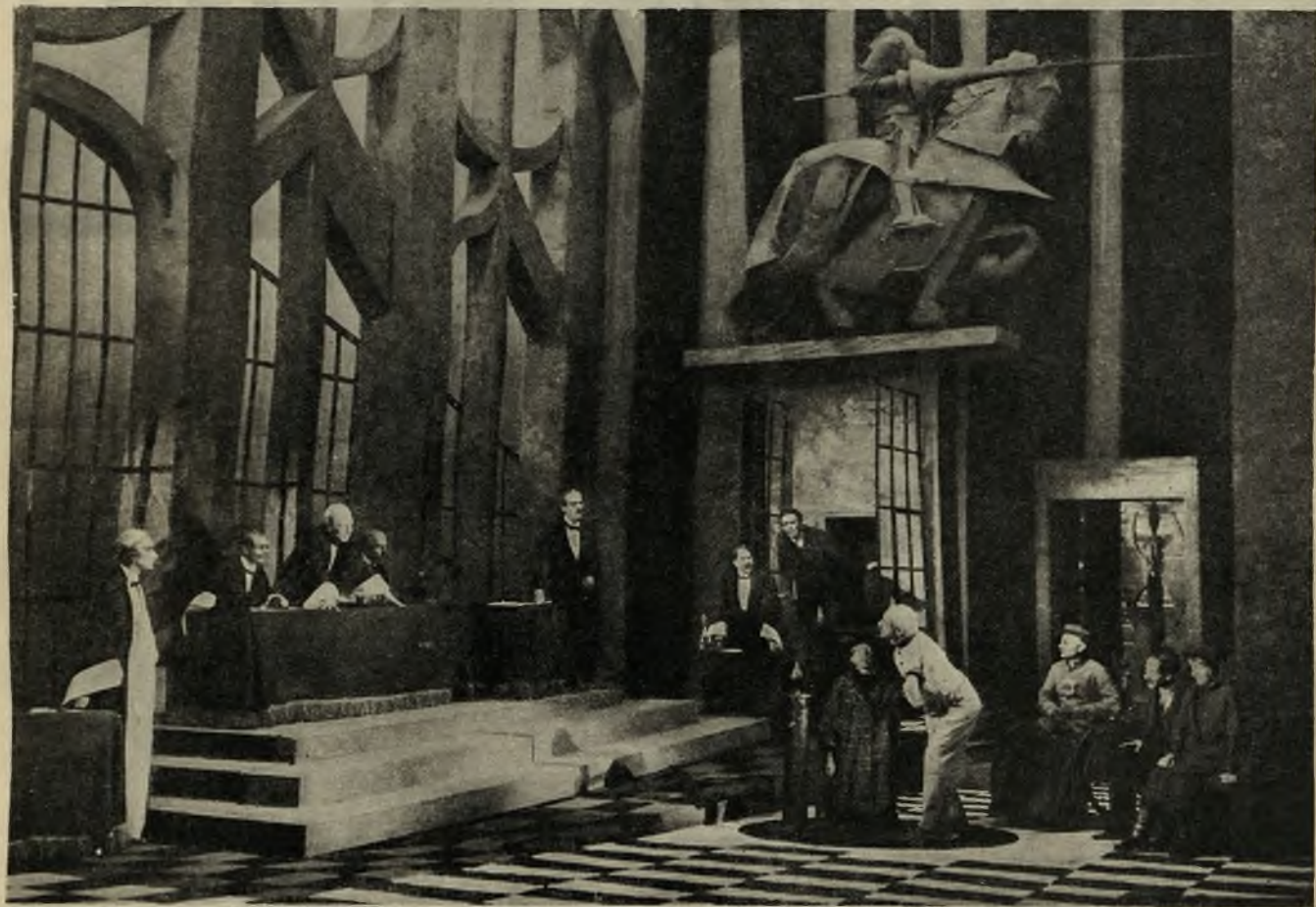
ПРОПЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ШЛАЕТ

ПЕРВ

БАРЕЖИ





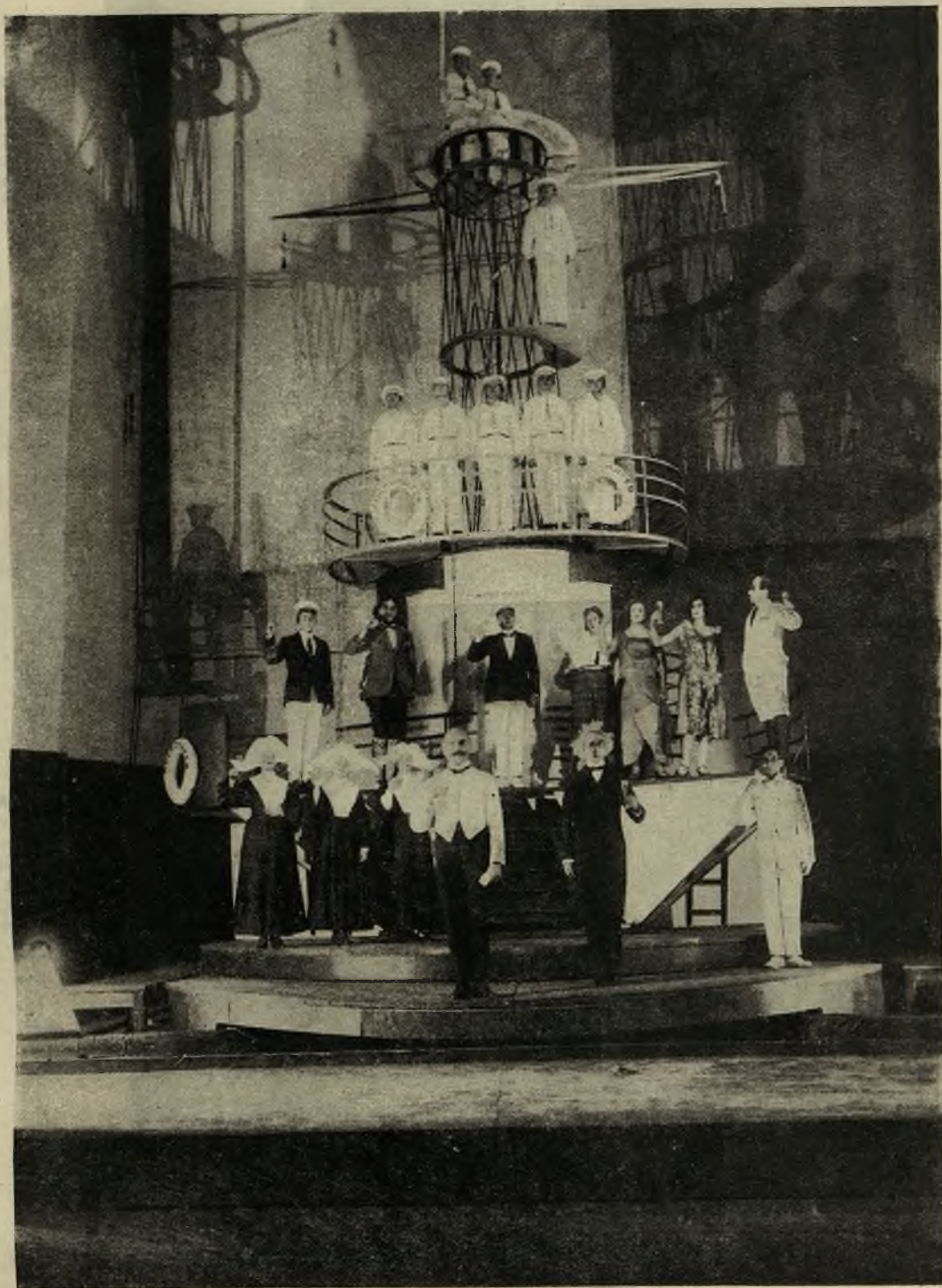
В. Киршон «Суд». МХАТ II (Москва). Постановщики — Татаринов,
А. Чебан



С. Третьяков «Рычи, Китай». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщик — В. Федоров

«Конец капитализма». Китайский театр рабочей молодежи (Владивосток)





С. Третьяков «Рычи, Китай». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщик — В. Федоров





Асафьев «Пламя
Парижа». Государ-
ственный акаде-
мический Большой
театр (Москва).
Постановщик —
Вайонен



Глиэр «Красный
мак». Государст-
венный академиче-
ский Большо й
театр (Москва).
Постановщики —
Тихомиров, Лащи-
лин



Ю. Олеша «Список
благодеев». Те-
атр им. Ленина
(Курск). Постанов-
щик — А. Верхов-
ский

В. Киршон «Суд».
I Драматический
театр (Горький).
Постановщик —
К. Ведерников



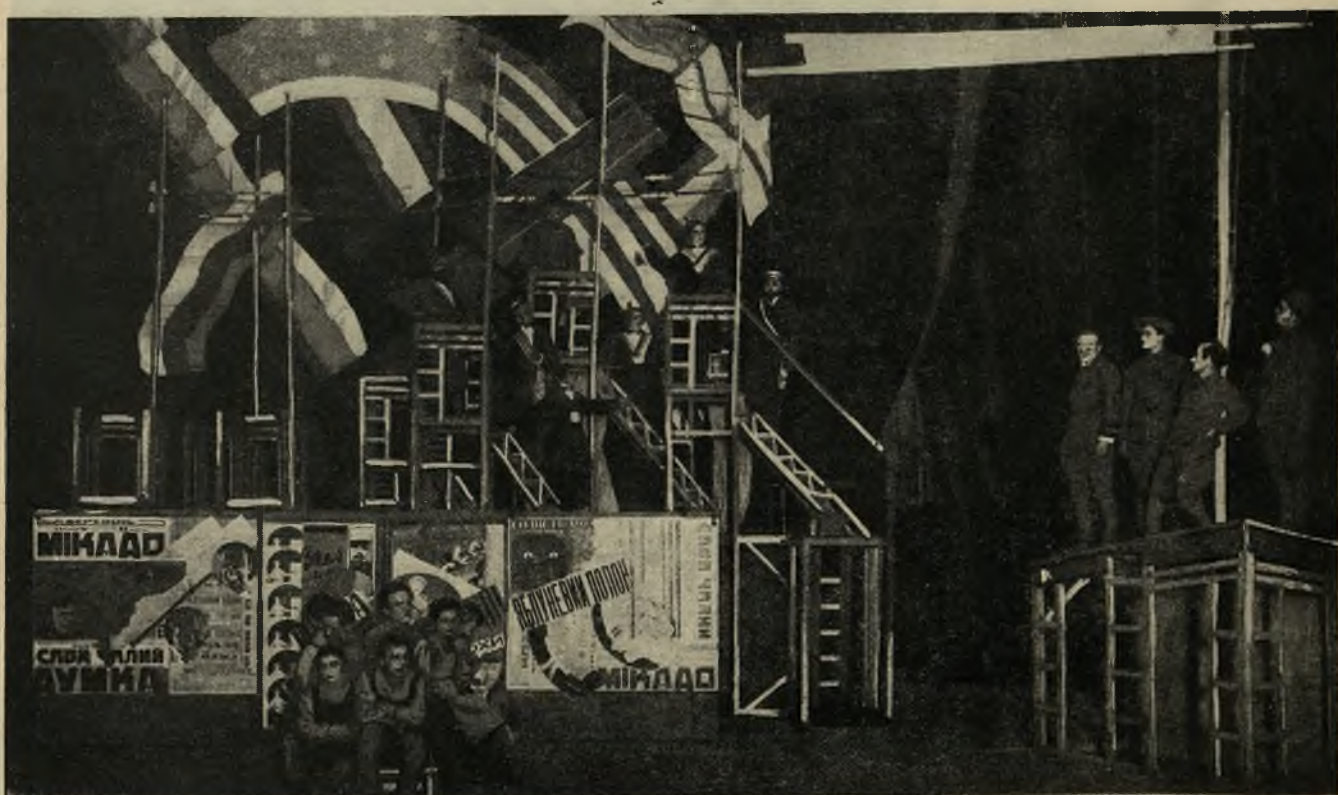
Я. Гашек «Бравый
солдат Швейк».
Театр им. Франко
(Киев). Постанов-
щик — Гн. Юра



Ю. Герман «Вступ-
ление». Театр им.
Мейерхольда (Мо-
сква). Постанов-
щик — Вс. Мейер-
хольд



Э. Толлер «Гоп-ля, мы живем». Театр Революции (Москва).
Постановщик — В. Федоров



Э. Синклер «Джимми Хиггинс», Театр «Березіль» (Харьков)

О. Нейль «Косматая обезьяна». Камерный театр (Москва). Постановщик —
А. Таиров



В. Билль-Белоцерковский «Запад нервничает». Театр им. МОСПС
(Москва). Постановщик — Е. Любимов-Ланской

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ



В. Билль-Белоцерковский «Лево руля». Малый театр (Москва).
Постановщик — Л. Прозоровский

«Конец капитализма». Китайский театр рабочей молодежи
(Владивосток)





Ф. Вольф, Вс. Вишневский «Матросы из Катарро». Театр ВЦСПС.
Постановщик — А. Дикий

Вс. Вишневский «На Западе бой». Театр Революции (Москва).
Постановщик — А. Попов



Н. Зархи «Улица радости». Театр им. Волкова (Ярославль).
Постановщик — И. Громов



Н. Зархи «Улица радости». Театр Революции (Москва). Постановщик —
И. Шлепянов

„Марксизм завоевал себе свое всемирно историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшие завоевания буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры“.

(Ленин. Рукопись. Собр. соч., 2-е изд., т. 25-й).

ОВЛАДЕВАЕМ НАСЛЕДИЕМ ПРОШЛОГО



...The first of these is the fact that the...
...the second is the fact that the...
...the third is the fact that the...
...the fourth is the fact that the...
...the fifth is the fact that the...
...the sixth is the fact that the...
...the seventh is the fact that the...
...the eighth is the fact that the...
...the ninth is the fact that the...
...the tenth is the fact that the...

ОБЛАДЕНІЕ

ПРОШНОГО

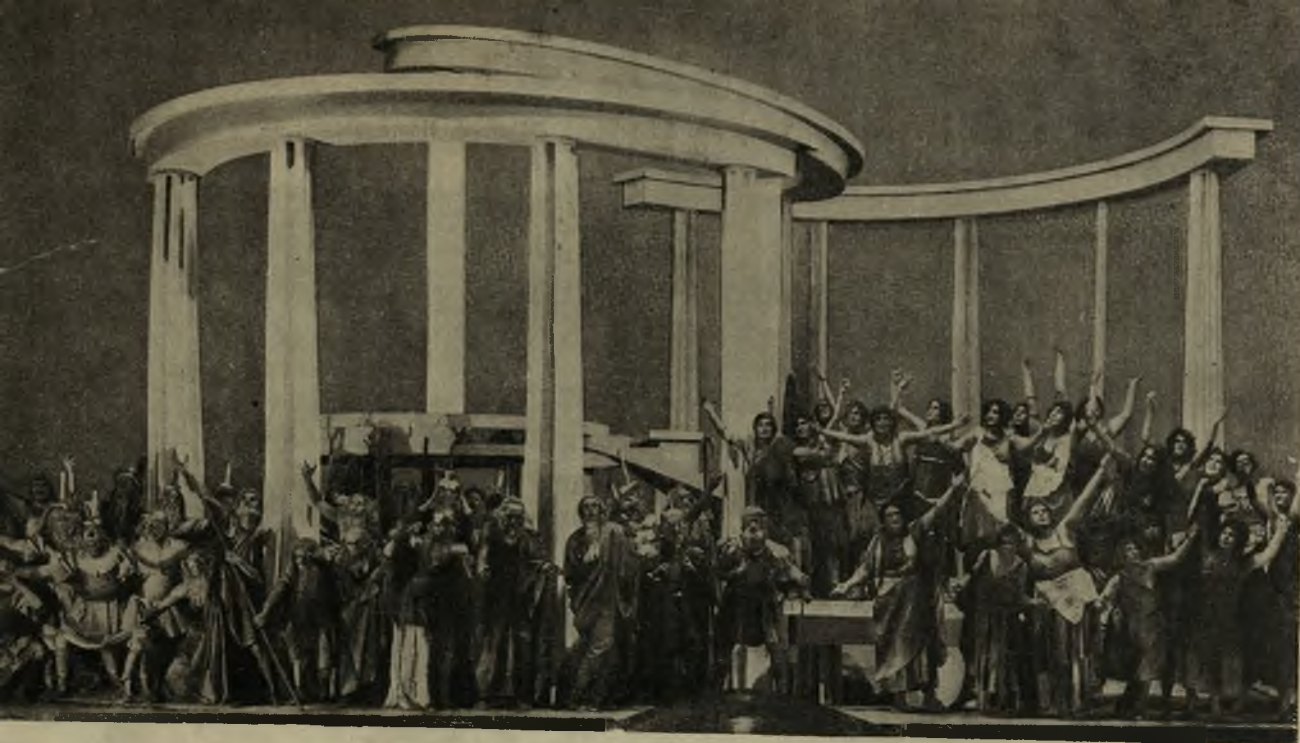




П. В. Вильямс

„Пинквикский клуб“. МХАТ СССР им. Горького





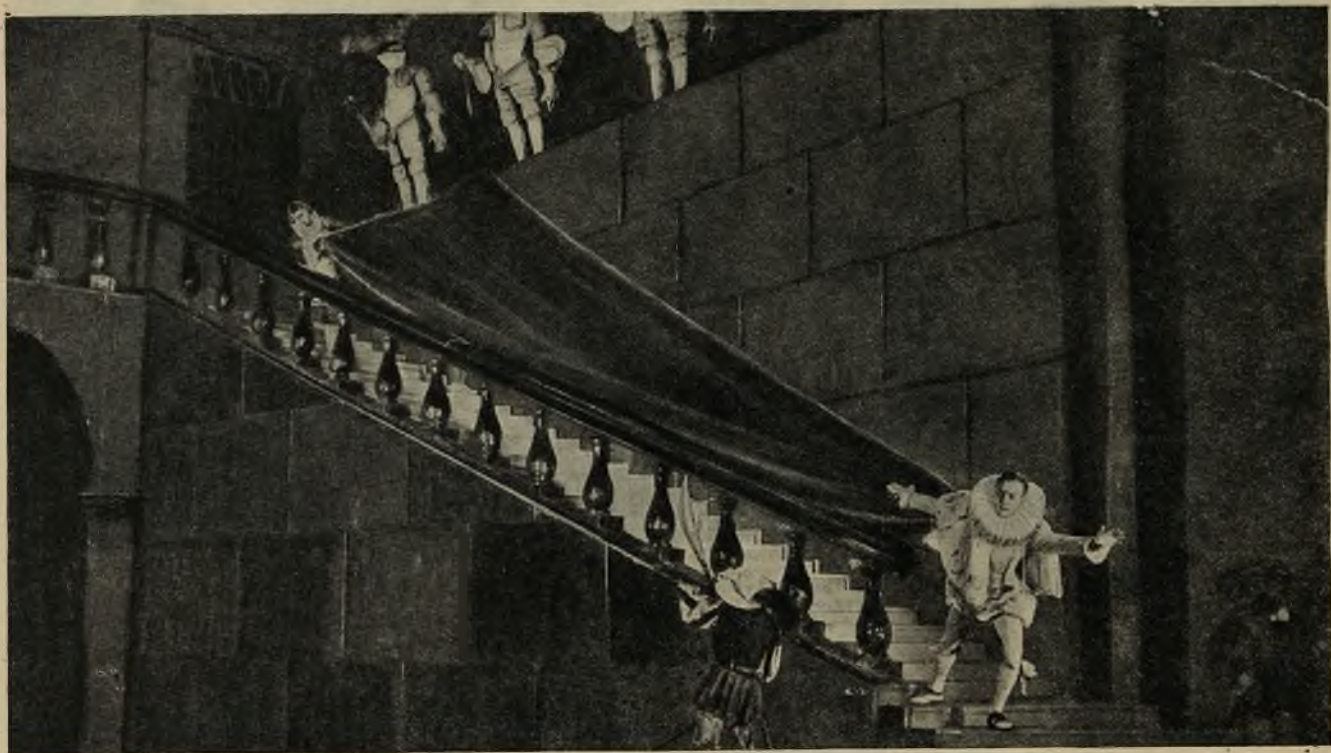
Аристофан «Лизистрата». Театр им. Немировича-Данченко (Москва).
Постановщик — В. Немирович-Данченко



Расин «Федра». Камерный театр (Москва). Постановщик — А. Таиров



В. Шекспир «Гамлет». Театр им. Вахтангова (Москва). Постановщик — Н. Акимов

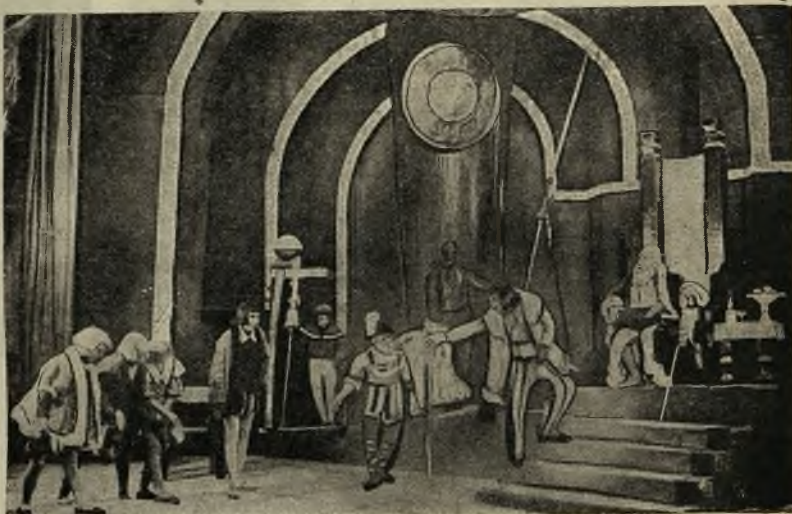


В. Шекспир «Ромео и Джульетта». Государственный Камерный театр (Москва). Постановщик — А. Таиров

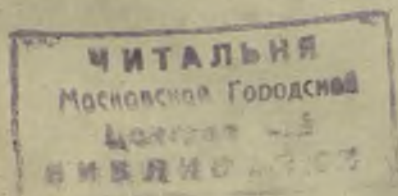
«Фауст». Государственный армянский оперный театр (Эривань). Постановщик — А. Бурджалян



Ф. Шиллер «Разбойники». Туркменский государственный театр (Ашхабад). Постановщик — В. Бореиша



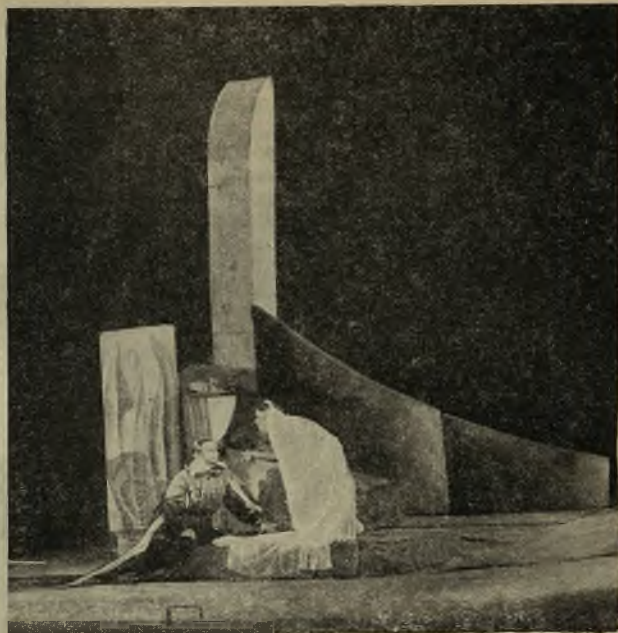
Ф. Шиллер «Разбойники». Грузинский государственный театр им. Руставели (Тифлис). Постановщик — С. Ахметели



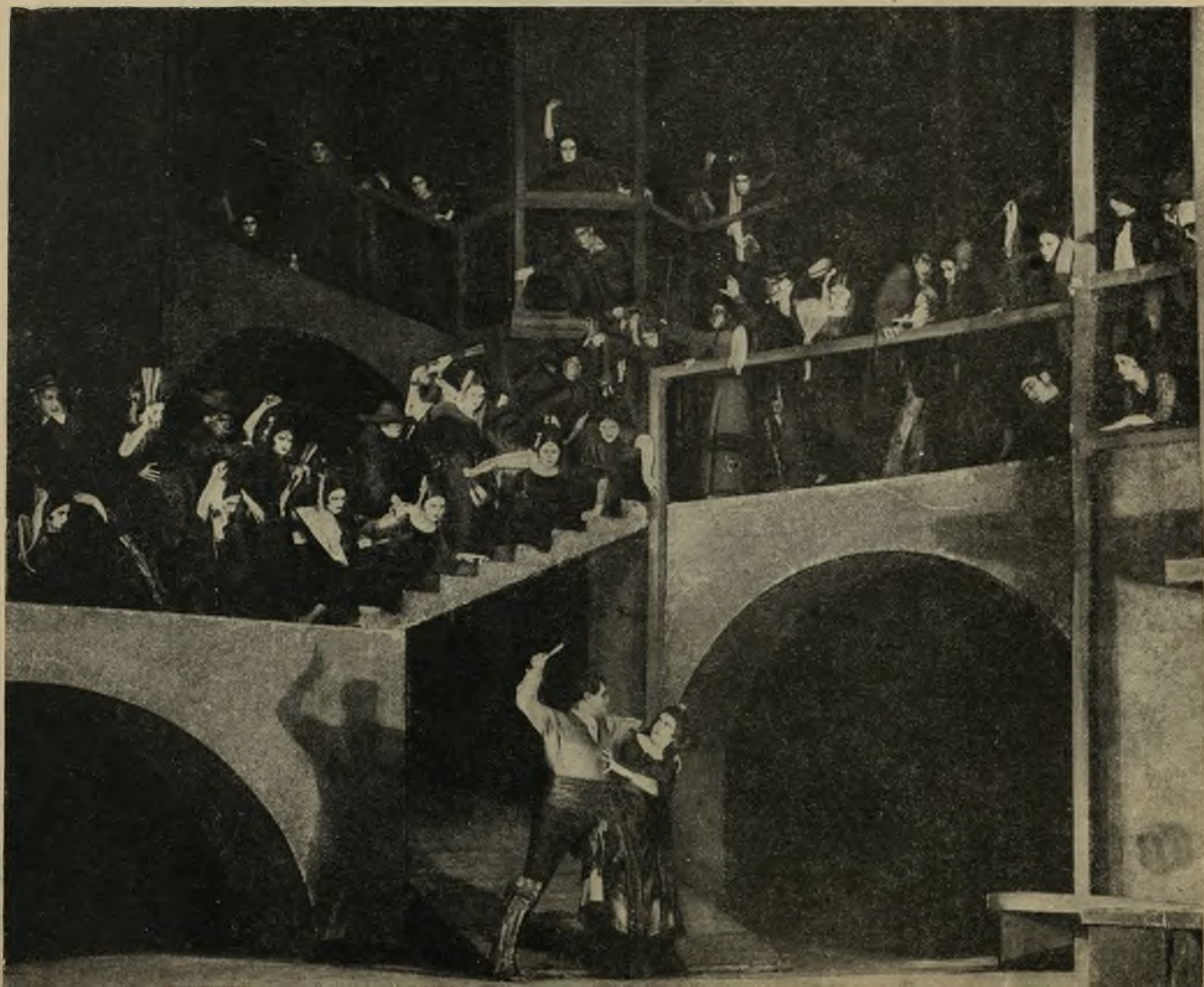
Ф. Шиллер «Коварство и любовь». Театр им. Вахтангова (Москва). Постановщик — Б. Захава



Гуцков «Уриэль
Акоста». Гостеатр
им. Марджаниш-
вили (Тифлис). По-
становщик — К.
Марджанишвили



Бизе «Карменсита и солдат», Театр им. Немировича-Данченко (Москва).
Постановщик — Н. Немирович-Данченко

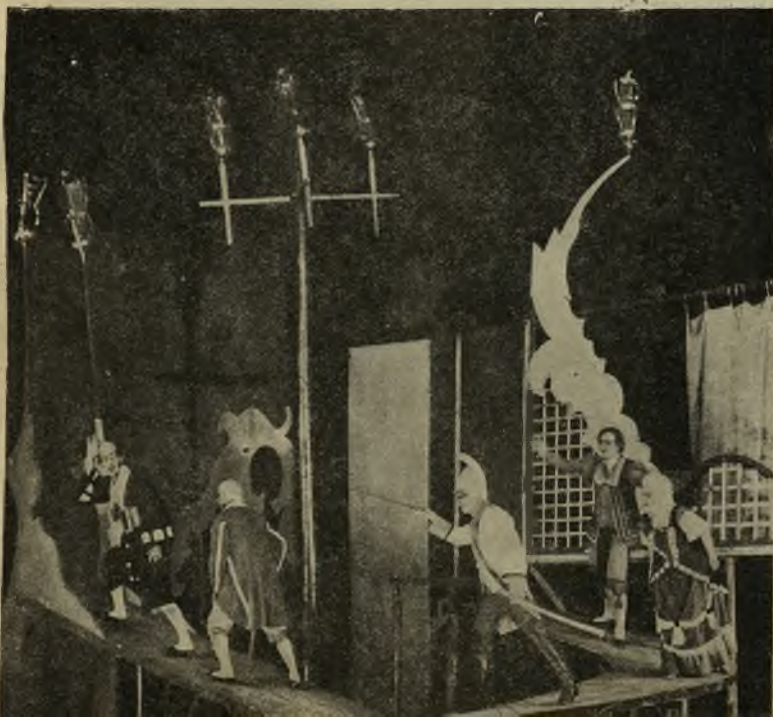




К. Гоцци «Турандот». Театр им. Вахтангова (Москва). Постановщик —
Е. Вахтангов

Дипломатический отдел
Министерства иностранных дел
Москва

— директор П. Давидович



Россини «Севильский цирюльник». Государственный оперный театр Армении (Эривань). Постановщик —
А. Бурджалян



А. Грибоедов «Горе уму». Театр им. Мейерхольда (Москва).
Постановщик — Вс. Мейерхольд



А. Грибоедов «Горе от ума». Театр им. Волкова (Ярославль).
Постановщик — И. Громов

Н. Гоголь «Ревизор». Театр им. Мейерхольда (Москва). Постановщик —
Вс. Мейерхольд





Н. Гоголь «Мертвые души». МХАТ I (Москва). Постановщик — В. Сахновский



Н. Гоголь «Мертвые души». МХАТ I (Москва). Постановщик — В. Сахновский

Н. Гоголь «Ревизор». Рабочий драмколлектив (Тула)

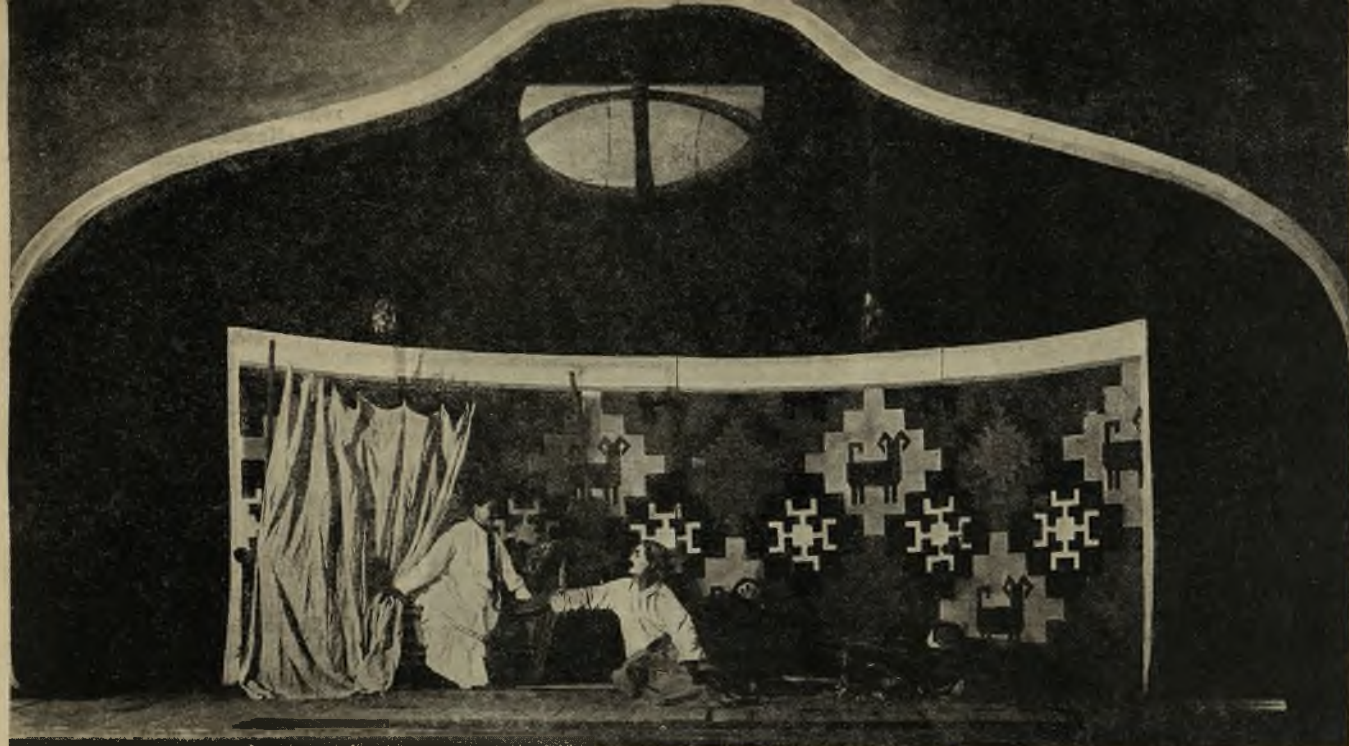




Фуэнтэ Овехуна «Овечий источник». Белорусский государственный
еврейский театр (Минск)

Менделе-Мойхер-Сфорим «Путешествие Вениамина III». Государственный
еврейский театр (Москва)





«Энлик Кебен». Казакский национальный театр (Алма-Ата).
Постановщик — Насонов

Джабарли «Невеста огня». Тюркский драматический театр (Баку)





А. Островский «Доходное место». Театр «Красный факел» (Новосибирск). Постановщик — Ф. Литвинов



А. Островский «На всякого мудреца довольно простоты». Областной драматический театр (Иваново-Вознесенск). Постановщик — М. Курский



А. Островский «Таланты и поклонники». Театр под рук. Симонова (Москва). Постановщик — Р. Симонов



А. Островский «Без вины виноватые». I Драматический театр (Горький). Постановщик — Н. Соболев-Самарин

Ф. Достоевский
«Униженные и оскорбленные».
МХАТ II (Москва).
Постановщики —
И. Берсенева и
С. Бирман



М. Щедрин «Тень
освободителя».
МХАТ II (Москва).
Постановщик —
Б. Сушневич



Г. Успенский «Ра-
стеряева улица».
Государственный
Малый театр (Мо-
сква). Постанов-
щик — М. Нароков



ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Библ. — 1912



М. Горький «Мать».
Театр Красной
Пресни (Москва).
Постановщик —
Цетнерович

М. Горький «В лю-
дях». МХАТ I
(Москва). Поста-
новщик — М. Ке-
ров



М. Горький «На
дне». Городской те-
атр (Вологда). По-
становщик —
Скоробегов



М. Горький «Егор
Булычев и др.». Те-
атр им. Вахтан-
гова (Москва). По-
становщик —
Б. Захава

М. Горький «Враги». Государственный Малый театр (Москва). Постановщик — Хохлов



М. Горький «В людях». МХАТ I (Москва). Постановщик — М. Кедров

М. Горький «На дне». II гостеатр Армении (Ленинкан). Постановщик — В. Аджемян



М. Горький «Егор Булычев и др.». Театр «Красный факел» (Новосибирск). Постановщик — Ф. Литвинов



М. Горький «Егор Булычев и др.». Областной драматический театр
(Иваново-Вознесенск). Постановщик — М. Курский



М. Горький «Достигаев и др.». Большой драматический театр
(Ленинград). Постановщик — Н. Тверской



Максим Горький

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ



В. Лидин



А. Любченко



Я. Мамонтов



Перец Маркиш



И. Микитенко



С. Мстиславский



Н. Никитин



Л. Никулин



Ю. Никулин



Ю. Олеша



Папаригопуло



Л. Первомайский



П. Перелешин



Н. Погодин



И. Прут



Н. Равич



Я. Родионов



Е. Романович



Б. Ромашов



Е. Рысс



Ф. Сайфи



Г. Сафаров



Д. Сверчков



Л. Сейфуллина



Л. Славин

ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

ВС. ВИШНЕВСКИЙ

ПЕРВЫЙ АКТ

Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, тоскливый вопль «зачем?», неистовые искания ответов и нахождения. Нас было 85 тысяч балтийских и 40 тысяч черноморских матросов. Мы также искали ответов. И вот двое и их разговор.

Первый (рассматривая пришедших на трагедию). Кто это?

Второй. Публика. Наши потомки. Наше будущее, о котором, помнишь, мы тосковали когда-то на кораблях.

Первый. Интересно посмотреть на осуществившееся будущее. Тут тысячи полторы, и наблюдают за нами.. Не видели моряков?

Второй. Молчат. Пришли посмотреть на героические деяния героических людей.

Первый. Тогда им проще глядеть друг на друга.

Второй. Какая вежливая тишина. Неужели нельзя встать кому-нибудь и сказать что-нибудь?

Первый (обращаясь к кому-то из зрителей). Вы, вот, товарищ, чего-то насупились. Здесь-де не военкомат, а театр... Вы, может быть, полагаете, что в данном случае у военкомата и у театра разные цели? Ага, не полагаете. Ну, что ж, начнем! (Как вступление в поэме.) Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам, к потомству.

Медленно, с тяжелым грохотом открываются колоссальные броневые закрытия.

Раскаленный, без облака, день, блеск его невыносим для северного глаза. Сверкает весь рельеф земли. Полк идет по древней дороге. Сверкание усиливается, потому что полк в белом. Он движется вниз, чтобы стать, как гигантский хор, лицом к лицу со зрителями.

Второй (он старшина хора). У каждого из них была семья. У каждого из них была женщина. Женщины любили этих людей, потом, овдовев, они стали любить так же пылко других. Это жизнь. Она не умирает. У многих из них были дети. Они здесь. И у каждого было некое смутное: грядущее поколение. Оно рисовалось полтора десятилетия тому назад еще неясно. И вот оно пришло, это поколение, и плотно уселось здесь. Здравствуй, пришедшее поколение! Бойцы же требовали, чтобы вы были печальными после их гибели. Ни у кого из вас не остановилась кровь от того, что во время великой гражданской войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами ближних. И это прекрасно! «Будьте бодрей! — просили бойцы, погибая. — Гляди веселей, революция!» Полк обращается, сказал я, к потомству. Он избавляет вас от всяких поминок. Он предлагает молча подумать, постигнуть — что же в сущности для нас борьба и смерть. Итак, началось с того, что...

Первым начинает маленький финн Вайнонен.

Вайнонен. Сумерки, и никакая душа ничего ласково-одинокому матросу не скажет.

Отчаяние его, чуждой говор и глаза, откуда бегут слезы, почти беспричинные от огромной смутной тишины мира, трогают сердце. И тут, оскорбляя все, нарушает тишину российский язык, чей-то голос.

Голос. ...ррр-на! Так... Носки врозь, пятаки вместе. На ширину приклада. По раз-де-лениям! На пле-чо!

Маленький финн возвращается к действительности.

Вайнонен. Какой там суке старый режим в голову ударил? (Он приподнимается грозно и глядит в пространство, откуда послышался язык.) Довольно там. На-дое-ло за триста лет!

Голос. Делай ать!

Вайнонен. Надоело, я говорю — сят-тана.

Третий, рябой матрос, отзывается рядом, рассудительно и успокаивающе.

Рябой. Ты не волнуйся... Не тронь... Он женщину привел, голую раздел и занимается. Любит голых женщин военному строю обучать.

Голос. Делай два!

Вайнонен. Сят-тана. Я его порежу...

Безмятежно выходит Балтийского флота матрос первой статьи Алексей, — тот, которого хочет порезать маленький финн.

Алексей. Вайнонен... Скучаешь? Хочешь женщину? (Куда-то в темный проход, оставленной женщине.) Стой, деточка, тихо. Команды «вольно» не было. Вайнонен, ну, предлагаю.

Маленький финн, слушая, строгает стол «пуккой», 8-дюймовым финским ножом.

Вайнонен. Нехорошо.

Алексей. Что нехорошо?

Вайнонен. С женщиной.

Алексей. Почему не хорошо? А что вообще хорошо? (Вынул парабеллум.) Людям мозги этой штукой трясти? А тут (жест в проход, за которым неподвижно во тьме, под ружьем, ждет женщина), — во-первых, уют, во-вторых, — ласка, в-третьих, — ей материальное обеспечение.

Вайнонен. Философ стал?

Алексей. Нет, ты мне объясни, что такое хорошо... (Резко.) Я раньше как по уставу знал: служить хорошо, родителей почитать хорошо, невесту любить хорошо, богу молиться — хорошо... Все было ясно. И все было спокойно, и я был матросом первой статьи. И быть матросом было хорошо. А теперь? Что теперь хорошо?

Рябой. Ты что?

Алексей. Правды ишу.

Рябой. Не ты первый.

Алексей. Я с ней, с кротким ангелом, может, час бабуюсь, а ночь о жизни разговариваю... Нет, ты мне скажи, что это теперь значит «хорошо»?

Вайнонен. Хорошо — это когда всем будет хорошо. Социализм.

Алексей. Каким «всем»?

Вайнонен. Ну, потом, лет через несколько. Тогда будет хорошо. За это всех людей с места стронули.

Алексей. «Всем»? «Будет»? Все «будет», как в святом писании... Хотел бы я посмотреть хоть раз на «есть», — не «будет», а «есть». Понял? А то все торгуют будущим. Так и пускают без ограничения, тоннами. (В проход.) Стой, детка, тихонько. Ну, ладно, допускаю, всем будет хорошо. И тем, которых перестреляют?

Вайнонен. Тем будет вечная память.

Алексей. Спасибо. Утешил.

Вайнонен. Это совсем не смешно и ты дурак!. Кто погибнет, так погибнет, чорт его дери, первый раз по-человечески... А то как мясо, убойна, потроха, по две копейки шли...

Алексей. Ну, понял. Точка. Значит, будет хорошо? Вайнонен. Так точно. (Он говорит это несколько успокаиваясь, но еще взволнованно и насмешливо.)

Алексей. Так-с... Значит, надобности стараться дальше не будет? Так? Доехало человечество. Вылезай. Порт назначения: «Будущее»... Можете его пощупать, да?

Рябой. А представь: не мы, так люди пощупают.

Алексей. Э-э-э... Ник-куда человек не доедет, а голко ехать будет. Ни мы, никто не доедет. Живешь в этом мире без остановки. Никто еще никогда, никуда не доезжал к конечному. И сделал это открытие я, военный моряк Алексей. Запиши. (В проход.) Поди теперь прочь, ангелочек мой. Ты все стоишь? К но-ге! Вольно! Оправиться, можешь закурить и покинуть меня. Подожди, я прошусь с тобой. (И он уходит проститься с женщиной.) Рябой. Поспорь с ним.

Вайнонен. Найдутся.
Рябой. Откуда такой?
Вайнонен. С Тихого океана. Он в Америке был, плавал, бегал где-то.

Рябой. О жизни думает.

Вайнонен (пренебрежительно). Анархист.

Маленький финн сидит неподвижно. И мрачно в сумраке бродят матросы, и кто-то поет печальную песню погибающих кочегаров: «Товарищ, не в силах я вахту стоять,—сказал кочегар кочегару,—огни в моей топке совсем не горят, в котлах не сдержат больше пару»...

Вбегает Балтийского флота матрос первой статьи Алексей. Его появление заставило людей примолкнуть.

Алексей (подавленно и гневно). Военные моряки! Анархисты! Опасность!

Высокий матрос. Опасность?

Вайнонен. Где? Чего?

Рябой. Полундра!

От тревожного возгласа гул распространился среди людей. Движение к Алексею и возгласы: «Где, что, кто?»

Алексей (спиной ко всем, мрачно). Назначен нам комиссар.

Высокий матрос. Пора.

Вайнонен (Алексею). Вот теперь он тебе о жизни объяснит.

В группе остановившихся и прислушивающихся людей кто-то мрачно крикнул: «Значит, нам больше не доверяют?» И люди уже видят виновных, и тела уже пригибаются для удара. И вдруг гул и тяжкое напряжение начинают затихать... Люди меняются, они все тише и тише. Они пьются и расступаются. Багровый, волосатый, широкоплечий человек подходит все ближе и ближе. Он подчиняет. Это Вожак.

В тишине вопрос этого человека — медлительный и низковзвучный.

Вожак. Почему шум?

Молчание.

Сиплый (помощник вожака). Отвечать!

Алексей. К нам назначен комиссар.

Вожак. Чего ж горло дерешь? От какой партии?

Алексей. Правительственной. Большевиков.

Вожак. Привыкнет. Воспитаем.

К напряженно молчащей толпе мужчин откуда-то подходит женщина. Ее появление кажется диким, невозможным, нарушающим давние понятия. Кажется, что от первых же вопросов, заданных грубыми голо-

сами, с этой женщиной произойдет что-то непоправимое. Ее разглядывают, но не устаивают вопросом.

Алексей. Я бы советовал этого комиссара...

Вожак. Я бы советовал мне не советовать! (Пауза.) Кричишь лишнее.

Женщина, поняв, кто в этой толпе является первым, подходит к нему и подает ему бумагу. Вожак читает. Он пристально глядит на женщину и снова читает.

Вожак. Так вы к нам комиссаром?

Женщина кивком дает понять, что этот вопрос ясен и обсуждать его не стоит. Кто-то, оправившись от столбняка, изумленно открывает рот.

Голос. Н-ну...

Вожак медленно закрывает ему рот рукой.

Вожак. Вы социал-демократ, большевик?

Женщина. Да.

Вожак. Давно?

Женщина. С шестнадцатого года.

Вожак. Ну, будем жить. Устраивайтесь, действуйте... (К приближающимся матросам.) А-ну, не мешать!

Люди медленно уходят, поворачивая головы и оглядывая женщину.

Вожак. Может, того... помочь... вещи?..

Рябой. Носильщики отменены.

Женщина. Я сама.

Она остается одна. Тишина. Удивление. У входа новое лицо. Он слишком типичен, чтобы не узнать в нем морского офицера. Он несколько удивлен, он не понимает, что произошло. Он видит женщину и предлагает ей свои услуги.

Офицер. Вы позволите, я помогу?

Он вносит небольшой багаж, желая узнать, каким образом, откуда и как попала сюда эта женщина.

Офицер (понижив голос). Вы к кому-нибудь из офицеров этого бывшего корабля?

Женщина. Я...

Офицер (кланяясь). Лейтенант Беринг (немного интимно и удивленно). Назначен сюда командиром.

Он снимает фуражку, чтоб поцеловать руку, которую скорее берет сам, чем получает.

Женщина. Я комиссар, назначенный к вам. Лейтенантом себя не называйте.

Она говорит подчиняюще-просто. Ни неожиданность, ни неловкость не смущают офицера. Он спо-

блокнот

У ВС. ВИШНЕВСКОГО

О. АФАНАСЬЕВА

На доске объявлений Дома Герцена колыхался приколотый булавками маленький листок — «Сегодня молодой ленинградский драматург Вс. Вишневский прочтет свою пьесу «Первая конная». Вход свободный».

На листок обратили внимание немногие, и в назначенный час невысокий широкоплечий человек в краснофлотской командирской форме начал читать в полупустом зале.

Это было в начале 1930 г.

Теперь драматург Вс. Вишневский — автор «Первой конной», «Последнего решительного», «На Западе бой» и «Оптимистической трагедии» — не может жаловаться на не внимание литературно-театральной общественности.

Рабочий метод драматурга, создавшего за такой сравнительно короткий период четыре больших пьесы (не считая эстрадной пьесы «Красный флот в песнях», авторизованного перевода пьесы Ф. Вольфа «Матросы из Катарро» и большого зву-

кового сценария «Мы из Кронштадта») несомненно представляет большой интерес.

Начальный вариант «Первой конной», первой большой вещи Вишневского, был написан в десять дней.

Это вызвало много недоуменных разговоров: «невозможно в десять дней написать большую пьесу — это халтура» — говорили одни; другие высчитывали: «если в каждые десять дней по пьесе, сколько же это выйдет?»

Но пьеса, разумеется, не была халтурой, и драматург не собирался «выгонять» каждые десять дней по пьесе.

Над «Первой конной» он действительно работал горячо:

«...писал на первых попавшихся клочках, на краях газет, даже оставившаяся на улице. Так, раз ночью на Литейном проспекте написал эпизод, относящийся к польскому фронту, найдя решение после долгих раздумий. Замыслы понятно формировались и уточнялись в ходе работы, так как срок был ударный, материал

волнующий до предела, и работа шла горячо, и днем и ночью».

Разумеется, наивно было бы предполагать, что пьеса создавалась только со 2 до 14 ноября 1929 г., т. е. в тот отрезок времени, когда автор ее записывал. Материал для нее копился годами. В архиве драматурга лежат папки, помеченные годами фронтов — «1914», «1915», «1916», «1917», «1918», «1919», «1920».

В них собраны письма, клочки приказов, листовки по армии, донесения, рапорты, номера старых газет, отдельные записи. Все эти папки не были для Вишневского лишь мертвым, хотя и интересным, «материалом». Все это было пережито им самим, все это оживлялось волнующими воспоминаниями и ждало только случая, чтобы оформиться в художественное произведение, показывающее героике недалекого прошлого.

Что послужило первым толчком для создания «Первой конной» установить трудно.

«Произведение возникает и по плану, и необъяснимо, — говорит автор. — Мысль, идея, образ приходят совершенно необъяснимо».

койно выпрямляется, надевает фуражку и, отдавая гораздо больше по привычке, чем по желанию, честь, говорит голосом, бесконечно далеким от теплого, светского, которым он начал разговор.

Офицер. Для исполнения предписанных мне служебных обязанностей прибыл. Военный моряк Беринг.

Оба они поворачиваются, потому что где-то в глубине возникает шум и угрожающий гул. Пятясь, с «пуккой» в руке, отступает перед кем-то маленький финн... Он сдавленно говорит теснящим его, но пока невидимым людям.

Вайнонен. Не смей... не смей... (указывая на женщину). Тебе и эту надо? Сят-тана.

На него надвигаются двое: Балтийского флота матрос первой статьи Алексей и его сообщник—тяжелый парень. Почти беззвучно, взглядом и жестом, они хотят укротить финна. Он, сжавшись и прикрывая женщину, стоит с ножом. На него наступают.

Вайнонен. Так не оставим!

И финн кинулся за подмогой. Женщина насторожилась.

Офицер. Какие-нибудь ваши партийные дела? Я могу быть свободным? (Алексей не обращает внимания на офицера. Это слишком незаметная величина для него. Он подходит к женщине.)

Алексей. Давайте, товарищ, женимся. Отчего вы удивляетесь? Любовь дело в высшей степени почтенное. Продолжим наш род и побезумствуем малую толику.

Офицер. Что здесь происходит? (К матросу.) Послушайте, вы!

Комиссар. Идите, товарищ командир. Мы здесь говорим сами. Товарищ интересуется вопросом о браке.

Подчиняясь и переставая понимать, бывший офицер уходит.

Алексей. Я повторяю — попрелюбодействуем, товарищ представитель из центра. Скорей, а то уж торопит следующий, а тут ведь много.

Комиссар вникает, главным образом, не в смысл слов, а в смысл обстановки. Все движения людей находят в ней едва уловимые контрдвижения.

С разных сторон из полутьмы надвигаются анархисты.

Второй (к комиссару). «Под душистую вет-кой сирени цел-ловать тебя буду сильней»... (Глухой хохоток из толпы.) Позаботься о нуждающихся... Н-ну! Выспаться на тебе хочу.

Третий. Вы скоро там? (Он входит с простыней в руке. Ее белое пятно, как смиренная рубашка, как поргребальное напоминание.) Чего ты смотришь? Ложись.

Комиссар. Товарищи...

Алексей. ...не пейте сырой воды.

Комиссар. Товарищи...

Второй матрос (угрожающе). Ты к кому ехала, н-ну?

Из люка неожиданно и медленно поднимается огромный полуголый татуированный человек... Стало тихо.

Комиссар. Это не шутка? Проверяете?

Полуголый матрос. Н-но... у нас не шутят (и он из люка кинулся на женщину).

Комиссар. У нас тоже.

И пуля комиссаровского револьвера пробивает живот того, кто лез шутить с целой партией. Матросы шарахнулись и остановились.

Комиссар. Ну, кто еще хочет попробовать комиссаровского тела? Ты? (Другому.) Ты? (Третьему.) Ты? (Комиссар стремительно взвешивает, как быть, и, не давая развиваться контрудару, с оружием наступает на парней.) Нет таких? Почему же?..

(Комиссар, сдерживая себя и после молчания, которое нужно, чтобы еще немного успокоить сердце, говорит.) Вот что. Когда мне понадобится — я нормальная, здоровая женщина — я устроюсь. Это не так трудно, и для этого вовсе не нужно целого жеребьячьего табуна.

Рябой (полузаискиваяюще гоготнул). Это действительно..

Влетает Вайнонен. С ним высокий матрос, один старый матрос и еще двое.

Вайнонен. Держись, комиссар... Поможем!

Комиссар. Нет, тут все в порядке.

Люди обернулись, затихли. Идет Вожак. Он появляется не спеша. Тишина. Последовательный обмен взглядами. Взгляд на труп. Вожак молча дает пинок трупу... Труп падает вниз и глухо ударяется по ступеням трапа. Вожак глядит на комиссара.

Вожак. Вы его извините... Хамло — что спросишь.

Алексей. Пошли.

Комиссар. Членам коммунистической партии и сочувствующим остаться.

Сиплый (мгновенно парируя). Нельзя. У нас общее собрание. (Сиплый, не трата слов, надвигается на тех, кто остановился после обращения комиссара. Он наступает на высокого матроса, у которого на лице выражение высокомерия и насмешки.) Э, сочувствующий нашелся?

Может быть, мысль о необходимости показать революционных моряков на сцене возникла в ноябре 1927 г., когда Вишневский раздраженно говорил по телефону Лавреневу, что в его «Разломе» нет матросов 1917 г., может быть, и еще раньше, когда Вишневский писал очерки о героизме матросских частей.

Приступая к созданию пьесы, Вишневский сознательно ставил перед собой определенные политические задания. Так, например, пролог, рисующий императорскую гвардию, был написан, чтобы

1) ...показать материал, из которого создались многие красные отряды зимы 1917—18 г. и истоки ненависти к барам-офицерам фронта;

2) ...показать неизмеримый контраст между царской и Красной армией».

Точно так же политически обоснованно создавались все эпизоды. Нелепая муштра, жестокость начальства в царской армии, боевые эпизоды, создание Конной армии, тогдашние шатания середняков-буденновцев из-за разверстки — вот отдельные тематические задания эпизодов.

Когда пьеса была написана, один из руководителей театра Красной армии заметил, что в ней мало обрисо-



Пленный австриец. Юго-зап. фронт 1916 г. Зарисовка Вс. Вишневского

вана роль партии в создании Конной. Поэтому появился эпизод «Кого на испуг берет?»», показывающий комиссара, питерского рабочего.

Эпизоды писались не подряд, а так, как вспоминались. В десять дней был закончен первый вариант пьесы, но на этом работа не остановилась. В первом варианте у ведущего было слишком много словесного материала. В процессе дальнейшей работы Вишневский заменил рассказ показом, и из отдельных фраз ведущего возникли целые эпизоды:

«Так из нескольких фраз ведущего об эшелонах, идущих с солдатами «домой, домой», я сделал «Теплушку»... Из нескольких фраз ведущего о бронепоезде с матросами я сделал эпизод «Видишь кладбище».

Эта работа была продлана уже не в десять дней, а в значительно больший срок.

Но материал не был исчерпан до конца. «Последний решительный» и «Оптимистическая трагедия» (как и «Мы из Kronштадта» и «Война», отрывки которой печатались в «Красной нови» и «Залпе») выросли из тех же папок.

Мысль о создании «Последнего решительного» возникла случайно. В своем выступлении на обсуждении

Высокий матрос. И не один.

Сиплый и его подручные молча оттесняют всех. Упрямо остается только маленький финн. Он остается один на огромном пустом пространстве.

Комиссар. Ты один?

Вайнонен. И ты одна, комиссар?

Комиссар. А партия?

Старшины полка выходят.

Первый старшина. Спрашиваю у каждого из вас: помните ли, сколько было коммунистов в те годы в рядах Красной армии и флота? Ну, ну, припоминайте, участники!.. (Пауза.) Двести восемьдесят тысяч. Половина партии. Каждый второй коммунист был под огнем на фронте. Каждый оставшийся был под огнем в городах, в степях и лесах, ибо тыла не существует в классовой войне. И в списке раненых коммунистов — Владимир Ленин, а среди убитых Володарский, Урицкий, 26 комиссаров, целые губкомы и начисто вырезанные организации. Но разве дрогнула партия?

Второй старшина. Разве мыслимо остановить такую партию, препятствовать ей — партии, вооруженной, смелой, гибкой, поднявшей весь класс! Партии, создавшей страну — гигантский сборный пункт всех лучших элементов человечества. Партии, создавшей единство пролетарской воли в борьбе кровавой и бескровной, насильственной и мирной — против всех сил старого мира. (Пауза.) Тот, кто попробует стать против такой партии, против нашей страны, — тот будет сломлен и растерт.

Пространство пусто. К себе идет Вожак. За ним Сиплый и Балтийского флота матрос первой статьи Алексей. Тяжелое молчание. Настороженность.

Алексей. А вокруг нее элементы заводятся...

Сиплый. Ликвидируем... Тсс... финн идет. (Проходящему финну.) Пойди сюда, ты, член партии.

Вайнонен. Пойду. Люблю слушать твой ангельский голосок. «Спой, светик, не стыдись».

Сиплый (сдерживаясь). Чего она там говорила?

Вайнонен (вызывающе тонко). Говорила. (И улыбувшись, пошел неторопливо. Шаги затихли.)

Алексей. Немыслимая женщина!

Сиплый. Порвать ее на собачью закуску.

Вожак. Помолчи ты. (Пауза.) Кто ее теперь тронет... (Жест, обещающий концы.) «Порвать!» Другого пришлют. Не понимаете? (Задумался.) А эта понравилась всем. Женщина для нас ценная.

Алексей. Давно стал так думать?

Вожак (не удостоивая ответом). Она хорошей выделки.

Вот по глазам чувствую — она поймет. В ней жилка для анархизма есть... Решительная.

Алексей. Я попробую

Сиплый. Х-ха... пойдя, пойдя — предложи ей брошюрку Кропоткина.

Комиссар (войдя, посмотрев). Почему, товарищи, вы не известили меня об этом собрании? Хотя — раз собрались... Попросите тогда сюда заодно и нового командира. Кто сходит за ним?

Молчание.

Комиссар (заметив кого-то в люке). Внизу! Есть там кто-нибудь? (Из люка поднимается плотный седой человек.) Пойдите сюда. Вы кто, товарищи?

Боцман (глухо). Боцман.

Сиплый издал смех.

Комиссар. Боцман? Не таким голосом и не так говорят боцманы. Еще раз. Кто вы?

Боцман (что-то почуял, по-флотски). Бывший боцман линейного корабля «Император Павел Первый», товарищ комиссар.

Алексей удивленно гмыкнул.

Комиссар. Ага, вот теперь я вижу, что вы боцман. Попросите сюда нового командира.

Боцман. Есть! (Спохватился, подчиненно взглянул на Вожак.)

Комиссар. Ну?

Вожак кивнул — «можешь».

Боцман. Есть, попросить сюда нового командира (и двинулся за ним).

Сиплый (комиссару). Вы к нам подходите...

Комиссар. Да.

Сиплый. Женский пол, он на смягчение нравов действует.

Комиссар. Очень хорошо. Значит, все в порядке.

Входит командир и неопределенно отдает честь.

Комиссар. Знакомьтесь, товарищи.

Обмен враждебными взглядами, мычащие звуки и неопределенные движения рук.

Комиссар. Ага, познакомились? Ну, так перейдем к делу. (К командиру.) Сообщите приказ.

Командир (вынув из грудного кармана краткий приказ). Приказ: «Сего числа наименование команды «Свободно-анархо-революционный отряд» упраздняется. Команда реформируется в полк трехбатальонного состава. Полку придается наименование: «Первый морской полк». (Сложил приказ.) Командовать полком буду я.

«Оптимистической трагедии» в Камерном театре Вишневский рассказал об этом так:

«Все мои пьесы родились в Питере. Внешним толчком бывала чаще всего музыка или ассоциативный ход. Проходила колонна моряков вечером и пела. Я посмотрел на этих людей и подумал: «вот так в бой ходило наше поколение и вероятно так пойдут в будущем». Примерно так родился «Последний решительный» — пришла мысль: а если нас, 20 человек, отрежут? Будем в сторожке сидеть, отстреливаться и, может быть, по радио подслушивать мир. И будет радио передавать что-нибудь с Запада или тоску какую-нибудь неподходящую...»

Эта мысль впоследствии воплотилась в заключительный эпизод «Последнего решительного» — «Застава № 6».

«На Западе бой» стоит несколько в стороне от других пьес Вишневского, потому что она написана не по материалам личных воспоминаний и не на тему о героях прошлого.

По личным воспоминаниям — встреча с немцами на войне, беседы с пленными — сделан один только Моске — наиболее живой образ в пьесе. Остальные же написаны на основе

изучения различных документов, политической и беллетристической литературы.

Над этой пьесой Вишневский работал долго — около двух лет. Он признает: «что-то не удовлетворяло, чего-то не хватало». Начиная работать над этой пьесой, наименее для него характерной, он набрасывает прежде всего характеристики основных действующих лиц:

1. «Муж. Макс. Здоровый. Грубый. Прямой. Трус.

2. Она. Влюблена. Сексуальна. Хитра. Пуглива. С парнем — любовь. Сцена в полиции. Она колеблется. К парню. Решительный момент. К мужу.

3. Парень. Наги. Насмешлив. 25-летний здоровый, полунинтеллигентный тип. Смел. Жесток.

4. Карл. Интеллигент. Друг Макса. Преданность. Срыв.

5. Фельд. Полицейский.

Затем драматург записывал «конфликты личные и социальные в пьесе»:

«1. Макс и она (Анна) — муж и жена. Враги.

2. Шлагетер (парень) и Анна — любовники. Враги.

3. еФльд и Мейер. Друзья. Враги.

4. Луиза и фрау Фельд. В прошлом связанные родственно. Враги».

Тут же в самом начале работы Вишневский набрасывает план пьесы:

I действие

«1. Первая сцена женщин. Встреча Макса. Она и парень.

2. Развить и показать работу партийной массы. Партийное руководство в действии.

II действие

4.

5. Сцена в полиции. Вежлив Фельд. Господа. Холодный вопрос. Макс держится. Карл сдает. Она и парень. Парень свидетель. «Роте Фане».

6. Сцена суда.

III действие

7. Пивная. Объяснение. Макс и она. Любовь и класс. Сцена провокации. Советские моряки.

8. Полиция. Она. Что вы делаете? (Убийство?... ее мотивы). Где Макс? Где Макс?

9. Бой на баррикадах.

Эти первоначальные планы, характеристики, наброски несколько раз варьировались, отдельные куски выбрасывались, вставлялись новые, и в конце концов пьеса имела очень отдаленное сходство с планом. Такие

Алексей (*рванувшись*). А вы что-нибудь о судьбе государя императора Николая Второго на Урале слышали?

Комиссар. Я подробно сообщу вам, товарищи, о судьбе названного вами лица — в свободную минуту. (*К командиру*.) Этот товарищ вообще любознателен. Прошлый раз, если вы помните, он интересовался вопросами брака. (*К Алексею*.) Вы удовлетворены были разъяснением?

Молчание.

Комиссар. Ну вот, пока как будто для начала и все... В отряде, будем называть его уже полком, — избыток сил и энергии. (*К Алексею*.) Не правда ли? (*Пауза*.) Завтра мы выступаем на фронт — это дополнение к приказу. (*Вожаку*.) На фронте есть где применить ваш опыт, как вы думаете? (*К командиру*.) Сделайте необходимые распоряжения. Прошу быть свободными.

Командир. Есть.

Комиссар. Боцман, можете идти.

Боцман (*поглядев на Вожака*). Есть.

Пауза. Когда лишние вышли, Вожак встал и неспешно двинулся к комиссару.

Вожак. Может, поговорим?

Комиссар. Поговорим.

Четверо заняли места за столом. Тягостное молчание.

Алексей. Поговорим. Неудачный выбор ваш ЦК — или кто у вас там командует назначениями? — сделал. В армии бы вы подошли, подошли.

Комиссар. Работала я и в армии...

Вожак, Сиплый и Алексей переглянулись.

Сиплый. Ага, вот как...

Алексей. Молоды вы. С няней в садик ходили, а вот он (*фамильярно-почтительный жест в сторону Вожака*) по аграрным делам на каторге сидел... (*Четверо в паузе оценили этот факт*.) Трудно — не пойми только плохо, не пойми только плохо — психологически трудно этакий контраст (*жест*) — ты и мы — переварить... (*Вытянулся во весь свой крупный рост*.) Сравни действительно: ты и мы... Бродяги у нас — из крепости бежали, прошли войны, плен...

Сиплый (*тронув руку комиссара*). По два раза сифилисом болели: один раз — европейским, другой — американским...

Комиссар. Ну что ж — работать приходится с теми людьми, которые есть, а не с теми, которых воображаешь. Но в общем тут у нас, в полку, народ хороший, боевой... Такой народ...

Алексей (*перебивает*)... такой народ, который раз навсегда разучился перед кем бы то ни было тянуться и

козырять... (*Ходит, пародируя*.) «Да, товарищ комиссар», «Всем довольны, товарищ комиссар»... Может, ты этого ожидаешь?

Сиплый (*снова трогая руку комиссара, интимно*). У нас вся жизнь искалеченная... Казарма и тюрьма полонела... Нас зататуировали и проспиртовали на кораблях, а вы нам сознательную кашку хотите дать... Чего вы ищете у нас, дамочка, когда нам только хочется по-своему дожить век? И пулю получить для спокойствия. (*Помолчал*.) Вот тут (*трогает себя за ключицы*), только тут еще остается желание, чтобы люди были чище — и телом и духом. А вы тут нас учить, судить будете, когда нам подышать пора.

Комиссар. И я не прочь у вас поучиться... было бы чему.

Вожак. Вот это хорошо. Хотя — вот объясни: отдаем мы свои головы? Отдаем. Но выходит странно: партия, твоя вот партия у власти стала и ставит людям, которые за нее головы отдают, какие-то условия. Это что ж, как же?

Комиссар. Очень просто. Знаем, куда и как идти, — и ставим и принимают. Не принимали бы — мы не могли бы ставить.

Алексей. Вы, может, нас и умирать учить будете?

Комиссар. Придется, увидим.

Вожак. Да-а... (*Меняя тон*.) А вы на мой отряд не сердитесь, что так встретили. Не разобрали.

Комиссар. Ну, кто старое помянет... Было и бывшем поросло.

Алексей (*вскочив*). Гляжу на вас, на себя, на тебя... Честные боевики, чорта с два (*Вожаку, потом комиссару*.) И ты лжешь, и ты лжешь. (*К комиссару*.) Слушай! (*Указав на Вожака*.) Вот этот нас послал, когда ты приехала, — пугните ее, чтоб не встала.

Вожак (*засмеялся, подавив судорогу*). Шугит он.

Комиссар. Ну, конечно, шутник... Сразу видно.

Алексей. «Шутник»? Нож мне взять хочется. Мозг себе вынуть и выполоскать... Чего ишу среди мрази! (*Пауза. К комиссару*.) И ты тоже, тихоня, переговорчики делаешь, смиренная, умная сидишь: «У вас учиться буду»... «Понимаю»... Стерва, тоже врешь! Видели мы, как моряков шлепает: раз — и готово.

Комиссар (*Вожаку*). Беспокойный товарищ. (*Алексею*.) Вы партийный анархист?

Алексей. Я партии собственного критического рас суда. Моя партия — никакой партии. (*Рванул*.) Вы куда пришли, а? Под Зимним вы нас спрашивали — какой партии?

Сиплый (*отстраняя Алексея*). Очень много, дамочка, значит знать друг друга. Вы вот представляли себе

подготовительные работы характерны для всех пьес Вишневого, за исключением «Первой конной», которая была написана без всяких предварительных схем и набросков.

«Оптимистическая трагедия», трагическая проблема смерти, появилась не случайно. Перечитывая запись эпизодов, по которым Вишневский шел к написанию этой трагедии, легко проследить, как часто его занимала проблема смерти:

«1923. Рассказ о гибели кронштадтского полка.

1924—25. Первая и вторая книги рассказов о героизме матросских частей.

1927. Третья книга рассказов о моряках.

1929. «Красный флот в песнях». Тема преодоления опасности смерти.

1930. Написание отрывка для «Войны». Гибель кронштадтского полка».

Эти первоначальные наброски о гибели кронштадтского полка и последующие варианты той же темы послужили как бы черновым материалом для написания «Оптимистической трагедии».

«... Был огромный эмоциональный толчок, который заставил думать, как люди будут себя держать

в опасности. Что такое смерть? Почему в некоторых пьесах говорится о страхе и не показано наше бесстрашие? Отсюда сложнейшие поиски, изучение материала на месте, изучение литературы, выборки, учет того, что говорила критика, учет того, что можно ожидать и что можно требовать...»

Этот первый эмоциональный толчок отразился в нескольких отрывистых фразах, написанных драматургом на клочке бумаги в январе 1932 года.

В мае был знаменательный разговор с Таировым, в театре которого Вишневский решил ставить будущую пьесу. Говорили о плахе пьесы, о ее финале. Итак, через январский замысел, через майский разговор возникла первая очень ориентировочная наметка пьесы. В первом варианте пьесы начиналась с выхода огромного хора 150—200 матросов. Дальше драматург, предполагая дать вокзал, отправление поезда, заносит на бумагу несколько диалогов, отчасти вошедших в пьесу (эпизод со старухой, у которой украли кошелек. Самосуд).

Но все эти случайные наброски по существу были только черновым материалом для дальнейшей работы. Мало помалу план пьесы стал выри-

совываться более четко. Вальс перед уходом на фронт, тема женщины-комиссара выяснились окончательно. Появились уже готовые куски. (Сцена появления комиссара в матросском полку.)

После этого Вишневский откладывает работу и едет на места боев матросских пехотных частей — на юг.

«Юг. Таврия. Удивительное соединение исторических воспоминаний: германская война, адмирал Черноморского флота Колчак, бои 1917 г., «Варфоломеевская ночь», тут же рядом памятники греческих и римских времен, памятники генуэзские... Старое кладбище. Некрополь Херсонеса. Проходишь мимо скромных плит, лежит римский воин первого легиона. Простая надпись: «Прохожий, радуйся. Радуйся тому, очевидно, что погиб воин хорошо, а ты, прохожий, живешь».

Но одних воспоминаний мало. Драматург плавает вместе с толмачами — будущими комиссарами, наблюдает за их работой, вносит в дневник отдельные фразы матросских разговоров. («Революция — дело мужское, зачем бабам соваться»).

Вернувшись с Черного моря, Вишневский пишет тот вариант «Оптимистической трагедии», который появи-



«Оптимистическая трагедия». Комиссар—Коопен. Эскиз худ. В. Рындина

моряков — какие-нибудь посадские, босяки, в широких штанах, — носят теперь молокососы... А здесь старые годы: японскую кампанию, Цусиму помним...

Комиссар. Тем лучше. (Встав.) Думаю, поладим.

Вожак. Надо поладить. Поладим, а? (Протянул руку уверенно, властно.)

Комиссар. Поладим. При условии: шутки в сторону.

Рукопожатие испытующее, сложное. Алексей наблюдает. Комиссар пошел, и вслед ему смотрят трое. Шаги затихли.

Сиплый. Да, штучка!

Вожак (Алексею). За длинный язык знаешь что бывает?

Алексей. А за продажу знаешь что бывает? Ручку жмешь? Поладить хочешь?

Вожак (значительно). Тактика. Чего ты сегодня, Алексей? Верь мне, друг. Вот тебе, как брату: за идею — до конца вместе! (Обнял и поцеловал товарища в губы и сурово. Тот посмотрел, не зная, верить или нет, кивнул и пошел.)

Сиплый тихо прошел несколько шагов, прислушался.

Вожак. Не доверяй ни ему ни ей. (Утер брезгливо губы, сплюнул). Целовал гада.

Сиплый. Кому доверять?

Вожак пожал плечами.

Сиплый. Только тебе?

Вожак. Тоже не верь. Все лживые скоты. Все отравлены. Под корень всех рубить надо, — в каждом старая жизнь сидит.

Молчание. Мрачный уход. Выход старшин полка.

Первый старшина. При-по-минайте, припоминайте лучшие минувшие дни, чтобы ничего не забыть, все помнить и всему научиться, пока осталось время до новой войны. О врагах, о контрреволюции припоминайте! Она была в каждой щели — нас продавали денно и ночью. Мы были окружены и взяты за горло. Анархия точила наши ряды. Белая гвардия стояла в десяти верстах от Питера. Белая гвардия наготове сидела в подполье в Москве и ждала только сигнала... И мы им дали «сигнал»...

Второй старшина. Мы закрыли учреждения. Мы остановили пассажирский транспорт. Мы взяли наганы, поголовно подняли рабочий класс и пробили череп контрреволюции. Мы повторяли эти удары всегда вовремя и устрашающе, все шестнадцать лет. Пусть помнят Дальний Восток, КВЖД! И если вновь придет день, когда попытается враг напасть на нас, мы снова повторим удар, с которым ничто не сравнится... Так припоминайте же время, когда люди, — как говорил Ленин, — «давали повышенный процент изменников»...

Командир, за которым идет боцман.

Командир. Ну, что ж, боцман. Попробуем служить новым хозяевам. Жизнь меняет нам хозяев.

Боцман (осторожно). Так точно. Кто ее разберет...

Командир. Но, знаешь, боцман? Со всем примирился бы, если бы они умели служить. Разве у них есть служба? Ну — вот тебе, боцман, разве они тебе повинуются? Старость твою уважают?

Боцман (вздыхнув). Где ж.

Командир. В душу плавать они умеют... а ведь были же люди, была служба...

лся в печати до постановки пьесы в Камерном театре. В финале пьесы проблема смерти разрешалась гибелью всего полка.

Казалось бы, работа закончена. Но в работе с коллективом театра изменилось очень многое. Каждое слово обдумывалось, проверялось вместе с режиссерами и актерами, и, в результате, выпадали целые фразы, вставлялись новые, и резко изменился финальный акт.

В новом варианте трагическая тема смерти пошла по линии одного комиссара, не изменив этим основного замысла пьесы, а наоборот, сделав его еще более четким.

Гибель комиссара не есть трагическая смерть героя пьесы, за переживаниями которого следили зрители из акта в акт. Герой пьесы не отдельная личность, ее герой — коллектив. Поэтому, несмотря на смерть комиссара, концу пьесы звучит оптимистически.

Вишневского не занимает судьба отдельных людей; показать, как жили, боролись и умирали люди целых коллективов, — вот одна из характерных черт его творчества:

«Я начал вспоминать те пьесы о Красной армии и флоте, которые



Типы на улицах Москвы 1917—1918 гг. Зарисовка Вс. Вишневского

пришлось мне видеть и читать. Раздумывал, волнуясь, почему столько бездейственных статистов в наших военных пьесах? Почему вылезают

первопланные герои? Разве новый театр не требует новой формы? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3—4—5 актов свое нутро? Почему нарушается закономерность соотношений «я» и коллектива?»

Таковыми вопросами Вишневский задавался еще в самом начале своей драматургической деятельности, приступая к работе над «Первой конной».

Историческая реальная действительность, — рассуждал драматург, — складывается соединенными усилиями огромного коллектива людей. Социальная революция сдвинула «нормы» поэтики. Следовательно, всякая попытка через частные комнатные образы передать современность будет приводить лишь к частным, комнатным результатам.

Вишневский в своих работах ставил вопрос о ликвидации статистов, тех, кто стоит в списке действующих лиц под рубрикой «и др.».

Каждое действующее лицо должно иметь свою биографию. Центристская система построения образа, когда вокруг одного произвольного человека ходят другие действующие

Боцман. Действительно, была раньше служба, была! Живопись, а не служба.

Командир. Хорошо сказал, боцман.

Боцман (неожиданно для командира). Этих хоть научить, тогда и помирать можно.

Командир (меняясь). Да-а... Боцман... Собрать людей!

Боцман. Есть собрать людей! Горнист!

Горнист дает повелительно вибрирующие звуки. Они вызывают представление о службе, быстроте, исполнительности.

Боцман. А-ну, пошел все наверх!

Выбежал строевым шагом высокий матрос. Чуть медленнее за ним старый матрос, еще один, другой. За ними появляется Рябой. Он нетороплив, безмятежен и ленив. Ему подражают несколько человек. Это иа «свободомыслящих».

Старый матрос. Ну — вы, свободомыслящие.

Рябой. Какое беспокойство?

Боцман. Сигнала не слышал? Службу забыл?

Рябой (разваливаясь поудобнее). Ну вот, забыл.

Горнист дает повторный сигнал. Кто-то, повинувшись, встает в строй. Другие демонстративно, перед офицером, бредут, засунув руки в карманы, звают ему в лицо, потягиваются, делают какие-то насмешливые движения. Все затихает, как всегда, когда появляется Вожак.

Вожак. Почему шум?

Командир (властно). Где ваше место?

Испуганная тишина.

Вожак (сдержанно-яростно). Боцман!

Боцман. Есть.

Вожак. Объясни этому... Пусть отряд отдыхает. (Боцман виновато повторяет: «приказано передать — пусть отряд отдыхает»).

Отдых тоже служба. Завтра поход? Ну, так пусть запасутся силами. Не тревожить ничем. (И боцман снова повторяет: «приказано передать, чтоб не тревожить ничем».) Пусть играет музыка полегче чего-нибудь. Капельмейстер!

Вожак. Полегче что-нибудь.

Капельмейстер (подлетев). Есть.

Капельмейстер кинулся исполнять.

Рябой (роскошно развалившись). Отдохни, боцман. Приказано не тревожить ничем.

Горько стоит боцман. Ведя за собой нескольких, появляется Сиплый. Он в гневе, который непередает

ваемо велик. Люди чувствуют, что что-то случилось. Начавшая было играть музыка затихает. Ее обрывает Сиплый.

Сиплый. Помолчать пока! Обнаружено — хуже чего нет среди революционных моряков. (В люк.) Тетю эту, комиссара в юбке, сюда не пускать. (Один послушно встал на страже.) Обидели старую женщину. Кошелек потеряли. Пусть она войдет.

Черная, согнутая временем женщина входит. Ее поддерживает один матрос.

Вожак. Говори, мать.

Сиплый. Смотри, мать, который обидел матрос.

Люди смотрят друг на друга.

Сиплый. Покажи, мать кто.

Вожак. Стать, ну! Суд будет!

Поддерживаемая под руку, старая женщина идет по неровным тревожным рядам. Женщина смотрит то долго, пристально, то качает головой и движется дальше. Высокий матрос с насмешливым, высокомерным выражением на лице следит за всеми.

Сиплый (вдруг). Не этот, мать?

Пауза.

Сиплый. Этот?

Женщина молчит.

Сиплый (к высокому матросу). Взял? (Пауза.) Показывай себя.

Высокий матрос. Отставить!

Сиплый. Закон знаешь?

Высокий матрос. Чей закон?

Сиплый. Так? (Взглянул на Вожака.)

Вожак. Давай.

Сиплый (подручным). Давай!

Подручные молниеносно тащат брезент и веревки. Ряды шелохнулись, сдвинулись.

Сиплый. Последний раз, показывай себя.

Высокий матрос. Повторять не буду. Власти анархистов не признаю.

Сиплый. Высказывайтесь.

Командир. Есть же трибунал.

Сиплый. Ваше дело — техническое.

Старший матрос. Товарищи!

Сиплый. Твое дело при комиссаре. Политическое. Газетку носить.

Командир. Это самосуд?

лица и лишь подыгрывают ему, помогая проявить ту или иную его черту, устарела для нашего времени, давшего огромные сдвиги — социальные, психологические и этические.

Как же строил драматург свои образы?

Когда уже был намечен общий сюжетный план, набросаны краткие характеристики действующих лиц, начинался сложный и трудно уловимый процесс возникновения отдельных образов.

Чтобы лучше зрительно представить себе действующих лиц, Вишневский их рисует — пером, карандашом, акварелью. Это одна из наиболее характерных черт его рабочего метода. Рядом с первоначальными набросками, схемами и планами в изобилии ложатся рисунки. Мы приводим здесь несколько таких зарисовок, относящихся к периоду империалистической войны и послуживших материалом для создания «Первой конной».

Затем, все яснее представляя себе своих героев, Вишневский начинает их играть. Здесь сказывается его давнишнее довоенное увлечение театром, когда Вишневский играл в любительских ученических спектаклях самые различные роли, вплоть до... свахи в «Женитьбе» Гоголя, и его



Немецкий офицер 1915 г.
Зарисовка Вс. Вишневского

агитационные поездки по частям 9-й Кубанской армии с рассказом о взятии Крыма (зима 1920—21 г.).

«Как только я подошел к диалогу, речевой характеристике солдат, — го-

ворит Вишневский, — я вызвал в памяти старых сослуживцев и стал их играть. Я шел таким образом: я импровизировал, громко подавал команды, ругался по-фельдфебельски — и все яснее и яснее видел и слышал людей, которых надо изобразить. Я вспоминал, как нужно стоять, стоя, не шелохнувшись, тая дыхание, и, устраивая себе интенсивно физическую муштру, я все больше и больше входил опять в этот тяжелый мир».

Сложен этап нанесения образа на бумагу, фиксации речи, движений. Здесь идут варианты (в «На Западе бой» до 10 вариантов).

И, наконец, последним этапом в создании вещи является читка пьесы. Личное чтение пьесы драматург считает очень важным творческим актом, так как в чтении люди начинают двигаться, говорить, жить, в чтении становятся заметны дефекты и достоинства диалога и т. д.

В каком направлении, как и над чем будет работать Вс. Вишневский? Как в дальнейшем будет развиваться его творческий метод?

Тут уместно привести подслушанный нами и записанный дословно

Во ж а к. Государственный суд хуже, он возится, тянет... а здесь просто и быстро. Высказывайтесь.

Часть рук поднимается вверх. Их явно недостаточно. Сиплый с маузером проходит по рядам и «подбадривает» людей короткими движениями. Некоторые тогда также голосуют.

Сиплый. Лезь.

Высокий матрос. Я...

Сиплый. Не произноси. Приговор окончательный. Обжалованию не подлежит.

Подручный. За борт!

Несколько человек кинулись на Высокого. Он сбил одного, двух... Свалка. Высокого поволокли.

Высокий матрос. Отомстите... товарищи!..

Погребальный всплеск тела.

Голос. Готов.

Сиплый. Справедливость, мать.

Старый матрос. Вы за это ответите.

Сиплый. Это дело другое. Оркестр, продолжай. Мать, иди, обίδα снята.

Рябой. Помочь ей чем можно.

Деньги падают в сухую ладонь. Женщина растерянно и благодарно кланяется, не уясняя того, что произошло: так необычайная вся обстановка. Женщина машинально нащупывает карман, чтобы вынуть похищенный кошелек и... вынимает его. Музыка спадает. Тишина. Женщина удивленно и растерянно, затем испуганно смотрит на кошелек.

Сиплый. Кошелек.

Рябой. Кошелек?

Тишина.

Во ж а к. Покажи.

Сиплый. Анархия — мать порядка... еще брезент!

Рябой (загораживая дорогу). Помиловать!

Голос. Она нечаянно.

Старый матрос. Она ж ошиблась.

Старуха. Детки... сыночки... боже, прости меня... сшиблась я...

Сиплый. Справедливости!

Со злобной быстротой женщина втиснута и поднята.

Во ж а к (уходя). Не ушиби.

Комиссар (входя. С ней командир и боцман). Начали работать?

Сиплый. Как же... как же... (В сторону, куда уволокли брезент с телом.) Мясо грузим... Вы прибыли — и у людей рвение по службе.

Старый матрос (кинулся вперед). Товарищ комиссар, я должен сказать...

Старого матроса оттиснули.

Рябой. Ох, да что же это, братцы?!

Звуки гармоники. Свободно, с плясом и свистом, со своей компанией вваливается Алексей.

Алексей (подходя). Команда требует...

Комиссар. Просит.

Алексей. Ну, скажем, — желает.

Комиссар. Да?

Алексей. Прощальный бал.

Один из его спутников. По поводу ухода на фронт.

Командир (комиссару). Теперь создаются новые традиции.

Алексей. Держимся традиции — всегда бить офицеров (и дал лихой перелив на гармоники).

Боцман. Товарищ комиссар, этот... затрудняюсь сказать, другой комиссар от анархистов, приказал... просил команду не тревожить.

Алексей. Что-о, он противоречить нам собрался? Сделать по просьбе команды.

Пауза. Комиссар над чем-то задумался. Что-то решил. Комиссар вообще больше наблюдает и думает, чем говорит, потому что он должен сделать очень многое.

Алексей. Два раза просить, ну!

Сиплый (подходя). Приказано, чтобы шуму не было. Стало тихо.

Комиссар. Прощальный вечер.

Боцман. Есть прощальный вечер! (Давая дудку.)

А-ну, ходи все на прощальный вечер.

Мелодический свист дудок. Повторы команды. Лихие переливы Алексея и присвист и дробь каблучков у парней. Подчиняясь какому-то сложному чувству, люди затихают, как всегда, при приближении Вожака.

Во ж а к (зажав лапой дудку свистящего боцмана). Почему шум?

Всюду затихают повторы дудок. Затихает гармонь Алексея.

Комиссар (властно к командиру). Товарищ командир, почему не исполнено приказание?

Командир. Боцман! Открыть доступ прощающимся родственникам.

Боцман (помедлив, потом решившись, отстраняет руку Вожака). Есть открыть доступ прощающимся родственникам!

разговор драматурга с рядовым театральным зрителем.

Зритель задает драматургу традиционный вопрос — над чем вы работаете?

Вишневский. В процессе работы новая большая пьеса. В отличие от прежних своих работ я не ставлю строго определенной темы, не составляю списка действующих лиц. Система наметок, плана, распределения актов, эпизодов постепенно свертывается от пьесы к пьесе и в этой новой моей работе отброшена совсем.

Зритель. Чем объяснить этот перелом в вашей работе? Какие новые методы работы пришли на смену старым?

Вишневский. Решение это явилось у меня результатом просмотра ряда критических работ (Свирин, Адамович, Соболев, Анисимов, Левидов, Загорский, Троценко, Березов, Варпаховский, Амаглобели и некоторые другие), результатом творческой дискуссии и учета своей работы. Для того, чтобы сломать театральную инерцию, я начал работать и в кино, — это помогает смотреть на вещи под новым углом зрения. Параллельно я продолжаю писать прозу.

Рабочие методы? Да, они претерпели сильное изменение. Если раньше я реализовал пережитое и мои персонажи были давно зафиксированы моей памятью, то теперь я веду, углубляя, протокольную запись людей, которых я встречал и встречаю. Запротоколировал В. Каменского, Мейерхольда, Дм. Сверчкова, Шувалова. Этим летом занес в записную книжку две семьи, — одна из них чрезвычайно любопытная семья бывшего управляющего большим имением юго-западного края. Семья эта, имевшая большие связи с заграницей, теперь превратилась в семью премированных ударников, но сохранила все свои старые бытовые традиции. Этот сплав паразителен!

Зритель. Так вы окончательно перешли «на сушу», или у вас есть новые записки о нашем флоте?

Вишневский. Да, у меня сделано много новых записей в Балтфлоте. Я «запротоколировал» одного комиссара и несколько подводников, в том числе человека, поставившего мировой рекорд длительности службы в подводном плавании. Это т. Лашманов, краснознаменец, член партии, командир лодки. Он проплавал на подводной лодке 27 лет.

Много записей я сделал на чистке

партии — это материал чрезвычайно интересный. Много фиксирую в среде людей искусства.

Весь этот материал складывается в одну большую папку и ориентируется на грубо приблизительный пока объект драматического приложения — тема столицы, тема многих людских видоизменений, тема людских сходств.

Зритель. В последних ваших работах был чрезвычайно силен элемент публицистики. Пойдет ли ваша новая пьеса также по этому пути?

Вишневский. Моя направленность, голос, звучание — усиливаются. Но в новой пьесе я буду избегать повторения частных деталей (ведущий, старшины и т. д.). Я заменяю их более сильными средствами. Работая над пьесой, я проделал летом одну исследовательскую работу над прозой Гоголя и Бальзака. Эта работа помогла мне подойти к новому, более правильному драматическому вплетению проблемы войны в общую ткань произведения. До сих пор пьесы делились на оборонные и «необоронные» (!). Это неверно. Глубокий военный материал должен чувствоваться во всем, везде, всегда. Мир — это состояние предвойны — не так ли?

И опять ритм веселых и лихих парней. И комиссар, под одобрительными взглядами одних и испуганными других, бесцеремонно трогает, расчетливо и обдуманно, как почти все, что она делает, неприкосновенного доселе Вожака.

Комиссар. Слышите! Веселей, я говорю.

Вожак молчит.

Алексей (играя в упор перед Вожаком). Он любит смеяться последним.

Комиссар. Значит, у нас совпадают вкусы.

Готовится прощальный бал.

Первый старшина. Бал. Прощальный флотский бал! Сколько их было в те годы. Уходит отряд—триста и все, как один,—как сосны мачтовые у моря. И буйным шагом шла матросская волница, пересекая континент. Синие воротники, ветром колеблемые, и белое и черное с золотом, и сердца с нетерпеливой красной кровью! Прощай, родимый край! Не многие вернулись назад.

Второй старшина. Не многие вернулись назад... Какое дело! Другие живые пойдут! И снова уходит отряд с кораблей. Под синим небом идут—и тише становится казачий Дон и белый Кавказ... Встретился в ходе к Уралу полк офицерский—«Непобедимый». Одну ночь просит матросская цепь—идет, и нет больше полка.

Первый старшина. Украину пересекают цепи, Таврию. Морем и по льдине пахнет, и южный ветер флотские ленточки вьет, распластаны они по ветру. И матросы за Украину жизнь свою отдают! (Сорвал фуражку.)

Слушайте, если даже один матрос в живых останется,—не считайте наш флот конченным, а моря наши отданными.

Первые движения бала. Двинулись первые пары в лирической волне вальса — печально и воинственно. Голубая ночная дымка над морем. В ритмах чуть сдавленная грусть, которая может длиться упорительно долго, пока рука чувствует руку и тело чувствует тело и глаза не отрываются от глаз. Пересекая ритмы, проходят люди с вооружением. Все соединяется в этом бале: забытье, тревога, любовь, чей-то ревнивый скрежет, легкомыслие, двоевластие.

Сигнал вибрирует, зовет в ряды. Пары медленно разъединяются. Приходит время прощания. Лица нескольких женщин блеет от отлива крови. Кто-то цепляется за уходящих. Кто-то крестит сына и мужа. Кто-то падает в ноги. Чей-то вопль сжимает сердце. Минуты военных прощаний!

Вальс агонизирует. Комиссар сдерживает отчаяние одной обезумевшей. Матросы двинулись. Женщины в глубоком молчании, застыв, смотрят на уходящий полк.

Блеснула медь... Полк гремит буйно вырвавшимся грохотом песни. В вечерней тьме сверкают глаза и зубы в раскрытых ртах, буквы корабельных имен на ленточках. Линия набережной, где остались женщины, медленно уходит прочь, расстояние ежесекундно увеличивается. Люди еще оборачиваются, чтобы посмотреть на родимый город, на своих, и салютуют им неровным оружейным залпом.

ВТОРОЙ АКТ

Тревожная настороженность. Тишина. Слабо различимый горизонт и скорее угадываемые, чем видимые, тучи. Движение их говорит о пространстве. Равномерное движение цепи. Музыка передает первые звуки боя. В цепи матросской зияют бреши. Видно, как люди, с интервалами попадания пуль, падают, как подкошенные. Не выдержав, матросы метнулись назад. Навстречу резерв. Простой командой комиссар останавливает людей — бегущего Алексея: «Не в ту сторону наступайте, военные моряки. Ну! Ложись!» Полк залег — цепь противника идет, как серая лава. Командир встал и дал «ура». Начатое в ярости, оно медленно вздымается и валом катится вперед, нарастая. Полк с нарастающей стремительностью рванулся на противника, и боевой рев постепенно затихает в пространстве. Перед нами прошла ночная атака. Музыка передает удаляющийся бой и наступление утра у моря. Звуки развертываются гармонически чисто, входя в кровь. Стоянка полка. Комиссар у себя. Он пишет.

Комиссар (перечитывая). «Дорогая Муха... Ну, вот я и на месте. Здесь здоровый климат, и моим легким, наконец, вздохнется. Не знаю, как справлюсь с этими людьми — народ трудноватый. Откровенно говоря, не

сплю ни одной ночи... Думаю, что ЦК поймет и пришлет хотя бы одного товарища в помощь».

Стук. Комиссар: «Войдите». Вошел боцман. Кашлянул, снял фуражку.

Зритель. Каким образом будет реализоваться собранный вами материал?

Вишневский. Буду делать художественные портреты ряда людей, подчеркивая их индивидуальность, язык, манеры, особую устремленность. Отдельные образы буду проверять вместе с актерами, тогда как до этого я сдавал в театр уже готовые варианты пьес.

Много интересного дало мне изучение драматургии и литературы Запады—Шоу, Джойса, Пруста, Дос-Пассоса, Хеммингуэя и др. Работал над Шекспиром Лопе-де-Вега, греками.

Зритель. Не измените вы своим поискам трагедии?

Вишневский. Нет! Все мои пьесы представляют собой утверждение новой трагедии. Работа над новой пьесой пойдет в том же плане. Сейчас я веду подготовительные работы, а писать пьесы начну, вероятно, весной, чтобы иметь ее осенью 1934 г., если не помешают внешние обстоятельства.

Папки распухли от бумаг. Они высовываются, лезут сквозь тесемки, их становится все больше. Количество схем, планов, наметок страшно

сократилось, зато выросло число эпизодных набросков, портретов, коротеньких сюжетов.

На клочке бумаги отрывистыми фразами занесено: «1911—12 гг. Летчик из С. Петербурга. Демонстрирует полет в одном из провинциальных городов Польши. Последние его действия с утра: убирает комнату. Чистенькая кровать, кружева, но так, чтобы в случае катастрофы оставить возможность загадки: «неизвестно, была ли у так трагически разбившегося женщина или нет?» Уровень коньяка в графине должен быть точно рассчитан, чтобы нельзя было сказать, что покойный пил перед полетом. В вазочке должны быть розы, чтобы могли сказать, что ему кто-то принес розы. Это будет трогательно выглядеть в некрологе.

Переменив белье, летчик поливает снятое с себя бензином и сжигает в камине, так как неудобно, чтобы после смерти нашли какие-нибудь грязные носки и сделали вывод: «вот все, что осталось от человека, — грязные носки».

Рядом с подобными психологическими этюдами — небольшие сюжетные куски:

«1918—19 гг. Галицийская граница. Хаос, погромы. Разбитые местечки.

Симон Петлюра, его адъютант и принудительно приглашенные к столу хозяева дома — евреи — пьют. Пьяный адъютант, протягивая стакан хозяйке, говорит на ухо по-русски, указывая глазами на Петлюру: «выпьем за здоровье этой сволочи».

Хозяйка, только что обученная приехавшим французским офицером «уан-стэпу», обучает этому танцу пьяного Петлюру и во время танца просит не обижать еврейское население. Муж сидит, готовый защитить жену и умереть».

Весь этот подготовительный материал, конечно, вовсе не обязательно будет использован целиком. А, может быть, он останется лишь заготовкой.

Он создает лишь ту «первородную ткань», из которой вырастает пьеса.

Работа идет суживающимися концентрическими кругами, и чем ближе к центру, тем меньше остается ненужного материала, тем больше скопляются и отбираются нужные звенья.

Эту свою новую работу, в которой Вс. Вишневский попытается разрешить проблему изображения социального типа переходного периода, он считает началом второго этапа своего драматургического творчества.

Боцман. Дозвольте доложить, товарищ комиссар.

Комиссар. Давайте, боцман.

Боцман (*поочередно вынимая бумаги*). Так что к подлиси — требовательные ведомости на боевое и прочее снабжение, кое необходимо для вновь образованного полка сообразно штатам и положению. Ниже следует (*показал*), никак нет, вот это — продовольственная требовательная ведомость.

Комиссар. Давайте. (*Просматривая*.) Что они себе тут повыписывали! Сливочное масло! Его детям нехватает... А здесь полезнее теперь ружейное масло выписывать, боцман.

Боцман. Так точно. 25 лет выписывал — до перево-роту.

Комиссар (*указывая на ведомости*). Заново переделайте. Штаты дайте. (*Посмотрела*.) Правильно... так... (*Подписала*.) Возьмите.

Боцман. Могу итти, товарищ комиссар?

Комиссар. Можете, боцман.

Боцман (*повернулся, пошел, возвратился, оставив официальность*). Неужели порядок в России начинается?

Комиссар. Будьте покойны, начался.

Боцман. И флот и армия маломальские хоть будут? Чтобы порядочек был и чтоб вид у людей был? Держава-ж! Морду набить кому хочешь должна.

Комиссар. Набьет, боцман. Кому хочешь и как еще набьет.

Боцман. Рад стараться! (*Козырнул и вышел*.)

Комиссар (*возвращаясь к письму*). Ну, как буд-то и все. Да, «привет моему Питеру... Читала, у вас тиф — береги себя»...

Без стука, улыбаясь, входит Вайнонен.

Вайнонен. С добрым утром, товарищ комиссар.

Комиссар. А, доброе утро, Вайнонен.

Вайнонен. Ты что, все пишешь, смотри, голова лоп-чет. Донесение?

Комиссар. Да, вроде... Пишу, что полк представляет хороший, скажем, удовлетворительный, боевой материал, но в своем развитии от других частей отстал, так как на-ходится под большим влиянием трех субъектов.

Вайнонен. Анархистов, чортовой сволочи, сат-тана!

Комиссар. Вот, вот. Давай-ка, поговорим. Чем ты это объясняешь — влияние этих «сат-ан». А ты что тут делал?

Вайнонен. Я... Да я... да что я...

Комиссар. Не очень ясный ответ.

Вайнонен. Да-а... Я не очень говорю по-русски. Что тут можно сделать? (*Философски*.) Я вот сам не знаю: отчего это, знаешь, один человек имеет власть над другим, а другой нет. Как это выходит?

Комиссар. С тобой о деле говорят (*встала*). Люди есть... Видал, как дрались... Не промахнемся — полк наш.

Вайнонен. Ну, давай, давай — как?

Комиссар. Как? А вот как. Прежде всего — собрать партийцев. Второе — столкнуть лбами Вожака и этого, как его...

Вайнонен. Алексея.

Комиссар. И, наконец, прощупать офицера.

Вайнонен. Столкнуть Вожака и Алексея... Хоро-шо ли это?

Комиссар. А ты забудь это слово, Вайнонен. Забудь.

Вайнонен (*встав*). Ну, тогда так можно все оправ-дать... Ты не очень кидайся таким. Человек все-таки на каторге был. И зачем раскол в отряде?

Комиссар. В полку, Вайнонен, а не в отряде, и не рас-кол, а отбор. И заруби себе в партийном порядке: сделаю я — и ты сделаешь — все вплоть до уничтожения негодной части полка, чтобы сохранить здоровую. Понятно?

Вайнонен (*задумался*). А этот, их Вожак... Ты его мало знаешь... Это сила, такая хитрая сила.

Комиссар. Не спорю.

Вайнонен. А этот офицер. Стенка об нем страдает. Так прямо и плачет. Я у него обыск сделаю.

Комиссар. Подождешь, я сама займусь им.

Вайнонен. Исповедь ему сделай.

Комиссар. Иди, иди. Он у меня сейчас будет.

Вайнонен. Знаешь, а если он контрик, можно «на-лево», раз мешает. Сразу человек смиренный будет.

Комиссар. Иди, сказала. Я разберусь.

Маленький финн уходит. Он встречается с коман-диром и, полный подозрения, смотрит ему вслед.

Комиссар. Пожалуйста. Вы точны.

Командир. Старое флотское качество.

Комиссар (*шутя*). Вы удивительны — моряки. Все добродетели это, конечно, флотские качества?

Командир (*в тон*). Если не все, то большинство.

Комиссар. Вы давно во флоте?

Командир (*несколько вызываясь*). На флоте — у нас говорят: «на флоте» — двадцать лет. С десяти лет. Если угодно считать иначе, — двести лет.

Комиссар. Двести?

Командир. Да. Мы, наша семья, служили еще Пет-ру.

Комиссар. Да?

Командир. Да. Императору Петру Великому. Есть ряд таких флотских семей.

Пауза.

Комиссар. Вчера вы показали себя отлично.

Командир. Профессионально, не больше. (*Улыбнув-шись*.) И потом — присутствие дамы...

Пауза.

Комиссар. Вы можете мне ответить прямо — как вы относитесь к нам, к советской власти?

Командир (*сухо и невесело*). Пока спокойно.

Пауза.

Командир. А зачем, собственно, вы меня спраши-ваете? Вы же славитесь умением познавать тайны целых классов. Впрочем это так просто. Достаточно перелистать нашу литературу, и вы увидите...

Комиссар. Тех, что «бунт на борту обнаружив, из-за пояса рвет пистолет, так что золото сыплется с кружев, с розоватых брабантских манжет». Так?

Командир (*задевший*). Очень любопытно, что вы наизусть знаете Гумилева. Но о русских офицерах писал не только Гумилев, — писал Лермонтов, Толстой...

Комиссар. Ну, знаете, поручик Лермонтов и поручик Толстой были с вами не в очень дружеских отношениях, и мы их в значительной мере сохраним для себя. А вот кстати, вы сохранили бы искусство пролетариата?

Командир. Вряд ли. Впрочем, если указанный проле-тариат сумеет создать второй Ренессанс, вторую Италию и второго поручика Толстого...

Комиссар. А знаете, ничего второго не надо... Будут первые, свои... Для этого даже не потребуются двух-сот лет, как потребовалось вам.

Командир. Вы рассчитываете на ускоренное произ-водство, серийно?

Комиссар. Я рассчитываю на элементарную серьез-ность и корректность.

Командир. Вы же сами взяли на себя очень тяжелую обязанность — просвещать взрослых. Мне жаль вас. Мне тоже приходилось просвещать новобранцов. Я объяснял... (*ироническая игра рук*). Вот тут вера, тут государь. — он был, между нами, мягковат, — вот тут отечество — Рос-сия. И немножко о будущем. И вам, бедной, приходится делать то же самое: вот тут вера, тут вожди, тут свет-лое-светлое будущее. (*Зашагал*.)

Комиссар (*улыбнувшись*). Если ничего не измени-лось, почему же вы нервничаете?

Командир. Может быть, потому, что вы ничем не отличаетесь от других режимов. Оправдание своей уско-ренной деятельности вы, как и все до вас, ищите в счастье и благе всего, всего человечества. Как это ново!.. (*Горь-ко, недобро*.) Счастье и благо всего человечества, вклю-чая меня и членов моей семьи, расстрелянной вами где-то с милой небрежностью... Стоит ли внимания человек, ког-да речь идет о человечестве!

Где-то вдалеке играет гармонь, вероятно, это Алексей.

Командир. Могу себя считать свободным?

Комиссар (*взяв телефонную трубку*). Пришлите Вайнонена.

Командир (*выпрямился*). Я задержан?

Комиссар (*чуть помедлив*). Я очень рада, что вы говорили прямо и честно.

Подошла, пожала руку.

Командир (*растерянно*). Благодарю вас.

Командир поглядел на комиссара, вышел. Маленький финн входит.

Вайнонен. Ненадежный тип, а?

Комиссар. Ты думаешь? Может быть, такие пря-молинейные, как ты, и расстреляли его семью. Этого че-ловека, слышишь, не трогать.

Вайнонен. Уже проверила? Смотри.

Комиссар. Знаешь, Вайнонен, что я о нем думаю. Он растерян, бравивирует, барахтается, но служить он нам будет.

Вайнонен. Я что-то плохо понимаю. Ты, может, оши-баешься?

Комиссар. Во всяком случае, можно опираться на него против тройки анархистов. И отчасти, пока, на тройку против него, если он затеет что-нибудь такое... Ясно? Вайнонен. Не очень. Я плохо говорю по-русски.

Комиссар (*повысив тон*). А ты оставь это «плохо» понимаю, плохо говорю», а то... (*взгляд*).

Вайнонен (*вспылив*). Ты что подряд сегодня экзамен делаешь и учишь? (*Помолчал, улыбнулся*). Это хорошо... «Учение — это свет, а неученье это... это... темнота». Кажется, это так говорят по-русски?

Комиссар. Приблизительно так, Вайнонен. Ты даже русские пословицы знаешь? Алексей позвал?

Вайнонен. Есть позвал. Вон (*кивок в сторону, где слышна гармонь*).

Комиссар. Давай его сюда.

Финн вышел, позвал. Неторопливо, с гармонью входит Алексей. Он занят вариациями и говорит в паузах.

Алексей. Аккордион называется, или гармонь. Народный инструмент из Гамбурга. Божественный предмет. В смысле настроения.

Комиссар. Хотела побеседовать, не помешала?

Алексей (*усаживаясь*). Ничего, не бойся, валай. Люблю с женским полом о жизни говорить.

Комиссар. Чуждая тема. Ты это куда вчера из боя направлялся? Заманивал противника?

Алексей (*растерявшись, встал*). А... я...

Комиссар. Или, может, у тебя такой приступ классовой ненависти случился, что ты и смотреть на белых не мог, а? Спиной повернулся?

Алексей. Да чего там! Был грех... И на старуху бывает проруха.

Комиссар. Пустяки старуха. (*Подойшла близко*). Давай, поговорим. Расскажи о себе. Ты откуда?

Алексей (*сообразив, начал иронически*). Ага! Откуда? Из каких? Мещанин, трудящийся мещанин. Имею мозоль — прошу. Мещанин — и по паспорту и по духу. И идеи мои, так сказать, запретны — с точки зрения официальной.

Комиссар. Ага, исключительная личность? Анархист?

Алексей. Вроде... да... Ну, что еще пояснить? Дерусь я за себя, поскольку я трудящийся мещанин. И в прочих российских сограждан — полтораста миллионов этих Петров, Иванов, Пелагеев и Матрен — влюблен я мало. Отношение у меня к ним сдержанное. А вам, вероятно, желательны чувства пролетарские и пылкие, и единение? Встретятся люди по стакану рабоче-крестьянского чая выпить, выпьют и произнесут единодушно: «Да здравствует партия большевиков» и вздохнут, выпьют еще, опять же: «Да здравствует она же»... И опять вздохнут — от согласия. Возражать-то некому ведь!

Комиссар. Отчего же? Многие возражают. Попро- буй.

Алексей. Н-да... (*Пауза*). Хвалите себя сами, потому что никто другой не хвалит. Подняй два аршина красноты и думаешь — на земле счастье утвердилось.

Комиссар. Один вопрос: за какую организацию ты голосовал на выборах?

Пауза.

Алексей (*помолчав*). За вас, за список пятый номер. Вы все-таки получше, чем другие... Хотя тоже жуки порядочные...

Комиссар. А вы, товарищ, всякий раз в разговоре по началу разные словесные букеты запускаете? Для впечатления?

Алексей. Как знать, разберитесь. (*Смотрит на комиссара пристально и непонятно — говорит он серьезно или издается. Взял опять заиграл и нежно и меланхолично*).

Комиссар. Ну, как этот — новый командир? Подозрителен, а?

Алексей. Ты будь поосмотрительнее с этим высоким благородием. Я его помню.

Комиссар. И он помнит. Ну, а Вожак?

Алексей (*перестав играть*). Что Вожак?

Комиссар. У тебя с ним дружба?

Алексей. Не знаю. Не разобрать. На Каледина ходили вместе... Дружба, да какая-то такая...

Комиссар. Так я и думала. Он тебя держит крепко.

Алексей (*глянул на комиссара*). Н-но, меня! Я боюсь этого бугая!

Комиссар. Боишься... Да-а, порядок вам нужен.

Алексей (*вскочив*). Порядок? Научились выговаривать без задержки: «порядок». Да людям хочется после «порядка» свободу чувствовать, хоть видимость свободы, а не порядок. Вот до сих пор (*жест*) наглотались этого порядка... по пять, по десять лет. Говорить разучились!

Комиссар. Ты, например, как будто не разучился.

Алексей (*улыбнулся*). Верно, не разучился. Повторяю, как попка, за другими: «ах, не будет собственности... ах, все это будет чудно... Будет, опять будет... Все лжем... а сами только и ищем, где бы чего разжиться, приволочь, отхватить... И во сне держимся за свое барахло. Моя гармонь, мои портянки, моя жена, моя вобла. Человека за кошелек казнили. Мало — двоих. Кого обманываете? Себя. Этакая маленькая штучка — «мое». На этой вот штучке и споткнемся... У-у, будут дела. (*Рванул ворот*).

Комиссар. Легче, форменку порвешь... Ты что же думаешь, мы этого не видим. Слепые. Не видим, что люди за воблой, как осатанелые, кидаются, с пеной у рта? «Я», «мое»! Сломаем.

Алексей. Погибнете. Мужик не пойдет.

Комиссар. Пойдет. Сидят в деревне вот такие же философы, вроде тебя, «вожаки»... и разводят: «Я да мое... Сами будем жить... всех к лешему... Мужичья свобода!» А что они реально могут сделать для завтрашней экономической... — тебе это слово понятно? (*Алексей кивнул*)... экономической потребности мужика? Ну?

Алексей. А я откуда знаю?

Комиссар. Кто для мужика надежен? Либералы, кадеты? Продали они мужика, за полтора гривенника продали... Четыре думы было, четыре раза продали... Эсеры? О земле сквозь кашель поговорили... в войну мужика вогнали, в окопы.

Алексей (*мрачно*). Не возражаю.

Комиссар. Кто остается? Ну?.. (*Алексей молчит*) Говори, ну, ну. Спорить, так на чистоту. Молчишь? А ответь: кто ему, мужику, против войны слово сказал и войну кончил? Кто мужику о земле говорил и эту землю дал? Ну?.. С фактами, может, спорить будешь? «Мужик, говоришь, не пойдет»... Пойдет... не сразу, понятно... Мы ему и время дадим: «посиди, посиди, подумай»... А сами за руку его и на свет да на воздух... Дыши, земляк... И пойдет твой мужик — умный, он глазастый: «нельзя ли с вами в долю?»

Алексей (*шутливо, но глубоко*). В долю — это он пойдет...

Комиссар. Личность ты исключительная, а мусору у тебя в голове много.

Алексей (*хитро*). А, может, я трепался?

Комиссар стоит вся прямая, здоровая.

Алексей. Гляжу я на тебя, мы тут все насчет принцепов перебарываемся, а я... не стыдно признаться — вот думаю: отчего такая баба и не моя? Отойди, а то свхачу.

Комиссар. Опять браком заинтересовался?

Алексей. Брось. Доберусь я до тебя. Вот тайные мысли свои выдаю. На, слушай, на!

Комиссар (*плеснув воды в стакан*). На, выпей воды на!

Алексей (*выпив воду, как водку*). А, может, я трепался? Ну! Тебя проверяю.

У входа командир и боцман. Они остановились, секунду подождали, затем командир двинулся вперед решительно и твердо. Алексей обернулся, увидел офицера, прищурился и заиграл на гармошке насмешливо и оскорбительно «Чирика».

Командир (*вспыхнув*). Молчать! Слушать! (*Алексей играет. Комиссар остановил его. Стало тихо. Он читает*). «Боевая служба требует единства и полного подчинения воле начальника. Многоначалие, установившееся в полку, далее нетерпимо»...

Комиссар. Чего вы хотите?

Командир. Полноты командования.

Алексей даже свистнул. Комиссар насторожился.

Комиссар. Полноты командования? А почему вы читаете? Это какой-нибудь общий документ?

Командир. Я читал потому, что в Морском корпусе нас не учили болтать на служебные темы. Службу несут — о ней не говорят. Хотя теперь ценится умение болтать (*кивок на Алексея*).

Алексей (*двинувшись*). Я тебе поболтаю, белое горло.

На секунду глаза невольно устремляются на чистый воротничок командира.

Неизменной манерой своей входит Вожак. С ним Сиплый. Он начинает, сдерживаясь, обращение.

Сиплый. В отряде...

Комиссар. В полку.

Сиплый. Неважно — в чем, важно — что... Среди революционных матросов, незапятнанных ничем, бивших везде офицеров, появилось несколько царских холоуев. (Он глядит на командира, потом на боцмана.) Шкур! Гнид! Отряд узнал, чего они требуют... Мы бодрствуем. (К комиссару.) Так вот, товарищ, пока не поздно, надо спасать отряд от заразы. Тут был свой дух, — революция не может обижаться — здоровый дух.

Командир. Здоровый? Вы, сифилитик!

Сиплый. Революционный сифилитик лучше здорового контрреволюционера. (Стуча согнутой ладонью по ладони.) Ответ, комиссар, ответ!

Комиссар. Я...

Командир. Ответ, комиссар.

Алексей. Ответ, ну!

Вожак. С кем пойдешь?

Комиссар (помедлив). С полком.

Сиплый. Слово?

Комиссар. Слово.

Вожак. Повторишь это всем (рванул бумагу из рук командира, смял ее, швырнул на землю, к комиссару). Я тебе свою бумагу пришлю. Вместо этой дряни. Подпишешь. (Кивнув Сиплому на командира и на боцмана.) Посмотреть за ними. Потом об их судьбе распоряжусь.

Люди вышли. Сиплый следом за командиром. Комиссар остался один.

Комиссар. Так.

Вайнонен (входя). Дела корявые, комиссар. Я слушал тут.

Комиссар. Зови наших людей, Вайнонен.

Вайнонен (думая свое). Хотя этот офицер... Стенка об нем давно плачет.

Комиссар. Зови людей, Вайнонен.

Вайнонен. Против Вожака? Бой начнем?

Маленький финн вышел быстро.

Комиссар (оглядывая все). Да-а... Вот так вас учить надо, товарищи комиссары.

По одному входят: старый матрос, Рябой, за ним еще несколько человек.

Старый матрос. Что, комиссар?

Комиссар. О делах слышали?

Старый матрос. Прослышаны.

Комиссар. Что думаете об офицере?

Рябой. Гадина.

Вайнонен. Я же говорил — стенка об нем плачет...

Комиссар. Ты, может быть, помолчишь?

Вайнонен (поворачивая прочь). Я могу и совсем уйти.

Комиссар. Ну?

Маленький финн сел. Сели и другие.

Рябой. Давай к делу. Кому рожу бить надо-то?

Комиссар. Вот это вопрос. Так надо бить, чтобы не помахнуться. И время надо выбрать. Есть сведения: Вожак пополнение вызвал. Ждать надо с минуты на минуту. В другой обстановке можно бы с этим вожаком и слова найти, повлиять... Прошлое у него боевое... Но сейчас дело круто: «воспитывать» таких некогда.

Рябой. Давить их всех.

Комиссар. Кого «всех»?

Входит Алексей. Молчание.

Алексей. Кашу варите? Лишний?

Он вышел сумрачный, рванув на неразлучной гармонии меланхолическое «яблочко».

Старый матрос (вслед Алексею). Одинок парень.

Один из матросов. Сам виноват.

Вайнонен. Ну, я могу еще насчет офицера что-нибудь сказать?

Комиссар. Уперся в офицера! Не в офицере, а в нас, в партийной организации дело. Досиделись вы тут.

Рябой. Да сколько нас: раз, два, да и обчелся...

Вайнонен. Сколько? Полмира впереди, целый мир позади, и товарищ Ленин посередке. Мало тебе?

Рябой. Может, пойти «поговорить» с ними? (Двинулся, берясь за наган.)

Входит Сиплый, Рябой остановился.

Сиплый (оглядев всех). Начальник отряда приказал поторопить. (К комиссару.) И вот приказ. подпиши-ка,

друг... Чего смотришь? Это об этом, об офицере... литер ему в штаб Духонина... (Подал приказ комиссару. К остальным.) А вы что же от массы откалываетесь? Ребята, лучше вместе... (Увидел холодные глаза коммунистов.) Ну, так живо...

Сиплый вышел. Комиссар прочел приказ Вожака. Сложил его. Порвал.

Комиссар. Кто готов пожертвовать головой?

Молчание.

Вайнонен. Зачем?

Комиссар. А бывает, что у партии не спрашивают. (К остальным.) Ну?

Люди делают движение.

Старый матрос (встав). Я.

Комиссар. Питерский?

Старый матрос. Питерский.

Комиссар. Мы поставим тут все на место... Мы должны поставить. (К старому матросу.) Ты покрепче, видишь. Будешь говорить перед полком. Если убьют, следующим будет говорить (оглядев всех) — Вайнонен.

Вайнонен. Есть. А о чем говорить? Ты инструкцию дай.

Комиссар. А! Только по бумаге умеете действовать? А по обстановке? Понятно?

Рябой. Чего не понять! Того убьют, другого убьют, а ты-то что сама?

Комиссар. Я? Я сама и начну, товарищ.

Старшины полка перед нами.

Второй старшина. Приказ Реввоенсовета № 1250. «В том случае, если партизанский отряд отказывается подчиниться порядку, проявляет разнузданность и своеволие, или пытается поднять смуту в регулярных частях, — этот отряд должен быть подвергнут беспощадной каре. Наше командование должно в таком случае строго и точно рассчитать удар. Разоружение и ликвидация должны осуществляться в кратчайший срок — не дольше 24 часов».

Первый старшина. Да, все это так, — но сколько в полку наших вполне надежных партийных людей. Едва 6—7 человек? Их перестреляют.

Второй старшина. Комиссар и коммунисты обязаны при любых обстоятельствах самоотверженно и стойко, показывая личный партийный пример, сделать все и не ссылаться на трудности.

Вожак, Сиплый и несколько их подручных. Вожак мрачно гудит: «Вихри враждебные воют над нами». Сиплый чистит оружие и вхолостую щелкает подряд несколько раз курком. Звук холодный, четкий, выразительный.

Вожак. Может, выпьем?

Сиплый. Мне надо здоровье беречь.

Вожак. Суeta, одна суeta кругом... Изжога к горлу подходит... Бога нет, людей нет (на своих) — разве это люди? Ничего нет.

Сиплый. Зато какая у нас женщина! Вот вся эта волянка кончится, женился бы я на такой.

Вожак. Хха! Грехи бы с ней замаливал. Парня убиенного и старушки? Ан-нархия...

К Вожаку подходит матрос: «Там двоих каких-то задержали...» Вожак делает знак: «Веди их сюда». Вводят двух задержанных. Привлеченные их приводом, собираются матросы. Пойманные обводят взглядом стоянку полка. Они нигде не видят сочувствия.

Сиплый. Кто вы?

Первый задержанный. Человек.

Сиплый. Скажите — смертный!

Первый задержанный. Как и вы.

Сиплый. Что можете сообщить?

Первый задержанный. Я и мой друг...

Сиплый. Только о себе.

Первый задержанный. Я повторяю: я и мой друг идем из германского плена, из лагеря в Шлезвиге. Мы прошли всю Польшу и Малороссию.

Сиплый. Украину.

Первый задержанный... и нам нужно домой... Наши бумаги у ваших людей (жест на конвоиров; бумаги переданы Сиплому, затем Вожаку).

Вожак. Какой чин?

Первый задержанный. Оба офицеры.

Матросы задвигались: «Ага!»

Сиплый. Вы в курсе событий, происходящих в России?

Пленный немец
1916 г. Зарисовка
Вс. Вишневого



Пленный немец.
Юго-зап. фронт
1915 г. Зарисовка
Вс Вишневого



Первый офицер. Как и весь мир. Почему вы так недобро смотрите на нас? У меня нет собственности, это кажется больше всего раздражает теперь людей. Я был взят по мобилизации. *(Помедлив.)* И я вообще отказываюсь понимать эту чудовищную злость одной части народа к другой. Это нелепо. Это похоже на злость *(подыскивая сравнение)* рыб к птицам: почему одни летают, а другие плавают?.. Потому, что так устроено.

Во ж а к. Дальше.

Первый офицер. Я думал... я волнуюсь, я так много передумал... там... Мне можно говорить? *(Один матрос, встав, подошел вплотную к офицеру.)* На меня так глядят... Не надо так глядеть. Можно говорить, да?

С и п л ы й. Можете говорить.

Матрос сел.

Первый офицер. Я думал, что наша русская революция будет светлой, человеколюбивой... А если не так, то в чем же тогда в конце концов разница? Гонение на христиан, инквизиция, ваш террор? *(Матросы хмуро переглянулись.)* Все сводится к истреблению?.. Как бы оно ни называлось и кем бы ни оправдывалось... Я... я... думал, шагая по этой, нашей русской земле, что здесь, в России, в нашей России будет первый проблеск человечности.

Во ж а к *(зробо)*. А я забыл это слово... И ты забудь!

Первый офицер. Как — «забыть»? О, нет, вы ошибаетесь... Человечность должна быть везде. Мне трудно говорить — на меня так глядят... Хотя я все-таки буду говорить! Мне нужно говорить... Я... вы же сами перенесли войну, все, и старую службу, вы же знаете, как отвратительно насилие, вы не можете его применять к другим.

С и п л ы й. Приятное заблуждение.

Несколько человек засмеялось.

Первый офицер. Мир будет покорен примером, понимаете? Идеей, а не силой... Понимаете... ну, как это объяснить... ну, вот христос это сделал с двенадцатью последователями.

Во ж а к. Ну, довольно. Перейдем к логике.. Вы изучали этот предмет?

Первый офицер. Да.

Во ж а к. Почему молчит этот *(на второго офицера)?*

Первый офицер. Он глухой. Контузия.

Матросы поглядели. что-то на нескольких лицах изменилось.

Во ж а к. Итак, вы офицеры из плена? Идете домой?

Первый офицер. Да.

Во ж а к *(ко второму)*. И вы?

Второй растерянно улыбнулся. Первый показал «да», тогда второй кивнул — «да».

Во ж а к. Так. Из этого выйдет следующее: идете вы домой, а придете к белым. А!

Первый офицер. Мы никуда не пойдем. Ни-ку-да.

Во ж а к. Если вы не пойдете, вас возьмут силой. Вы должны достаточно знать эту государственную механику. Логично?

Первый офицер. Но он глухой, а у меня... *(И офицер показал покалеченную руку в перевязке)*. Потом, почему к белым?.. Ведь, идут и к вам. *(Кивнул на Беринга, которого заметил в толпе.)*

Во ж а к. К нам? К нам вам ходу нет. У нас единственный такой представитель *(поискав глазами командира, которого стережет один из подручных)*, и мы тоже с ним простимся *(кое-кто посмотрел на командира)*. Далее. Все ваше племя под корень, поголовно истребить надо. Или мы проиграем революции. Логично?

Молчание.

Второй офицер *(неожиданно)*. Он позволил домой?

Первый офицер *(сквозь слезы отчаяния)*. Еще минуто... вы же провозгласили о главном — о человечности. Я так хотел... мы читали там... о новой России. Почему же здесь совсем другое? Зачем такая жестокость?

С и п л о г о) на свете людей не сыщешь!

Во ж а к. Жестокость. Ха! Да мягче меня и этого *(на*

Первый офицер. Последнее слово... дайте... умоляю...

Во ж а к. Это предрассудок буржуазного суда — обманывающая подачка. Не нужно. *(Подручным.)* Веди «налево»!

Первый офицер *(выпрямившись)*. Тогда... имею честь кланяться. Покорно благодарю... за предсмертную лекцию.

Пауза.

Второй офицер *(первому)*. Ну, он позволил домой? Отчего ты молчишь?

Во ж а к. Ведите.

Второй офицер. Он позволил домой? *(К Вожаку)*. Вы позволили? Да? Спасибо... Меня ждут дома.

Старый матрос *(выходя перед полком)*. За что же их?

Движение людей.

Голос. Не трогать их!

Алексей *(выйдя к Вожаку и указывая на первого офицера)*. Мне нравится этот человек!

Во ж а к. Ведите!

Алексей. Не троньте!

Во ж а к *(врезаясь в толпу и спиной тесня офицеров)*. Ну, а то и защитников... Ведите!

Конвой повел офицеров.

Алексей *(Вожаку)*. Ну, смотри!

Выходит комиссар, маленький финн, Рябой и еще двое.

Во ж а к. Приказ подписала?

Комиссар *(чуть помедлив)*. Да...

Во ж а к. Дай.

Алексей. Видала?

Комиссар. Что, в чем дело?

С и п л ы й *(заволновался)*. Ликвидируем тут двух.

Старый матрос. Пленных.

Алексей. Комиссар — называется!

Комиссар. Остановить!

Момент, когда решается судьба полка. Комиссар оценивает все, свою участь, участь партийных товарищей, участь полка, — Алексей, боцман, старый матрос, Вайнонен и еще несколько человек кинулись остановить конвой. Идет нервная передача: «Стой... остановить!» Секунда, другая ожидания. Два выстрела. Тишина.

Комиссар (Вожаку). Пленных Красная армия не расстреливает. Вы это знали?

Во ж а к. Напрасная мягкость. Каждый должен итти туда или сюда.

Комиссар. Они могли притти сюда. Такие люди будут приходиться к нам. В Красной армии уже двадцать две тысячи офицеров.

Во ж а к. Двадцать две тысячи предательств (он пощипывает глазами командира; некоторые также посмотрели на командира; тот ответил холодным взглядом).

Комиссар. Ленин говорит...

Во ж а к. А я не интересуюсь статьями нового премьер-министра.

Старый матрос. А следовало бы поинтересоваться распоряжениями советской власти.

Во ж а к. Ну! Мне хватает и своих.

Возвращается конвой, выполнивший приказ Вожака.

Конвоир (негромко). Там один из них крикнул: «Да здравствует революция!»

Во ж а к. Ну и что? Врал, трусил.

Алексей (полный бешенства). А если нет?

Комиссар (останавливая Алексея и нескольких). Поговорим обо всем этом мирно...

Сиплый. Вот, люблю рассудительных. Садись.

Во ж а к. Поговорим. Я слушаю общий голос.

Каждый занимает свое место, какое ему нужнее и удобнее.

Во ж а к. Ну, говорите.

Люди выжидают, поглядывая друг на друга.

Голос. Поговорить тут.

Комиссар (Вожаку). Ваше превосходство так ценят, что не решаются спорить с вами.

Старый матрос (встал и выходя). Отчего же?

Алексей (опережая старого матроса). О чем превосходстве говорят? (На Вожака.) Этого? Над кем? Над нами? (К Вожаку.) Говорить «позволил». Тебе послушать хочется? При тебе слишком тихо? (Оскорбительно пародировав.) «Почему шум?»

Во ж а к (Сиплому). Он заболел.

Алексей (на Сиплого). Это он болен. Сифилитик и твой холуй. Я бросаю тебе в морду, в рожу: ты предатель и изменник.

Во ж а к. Тебя кто научил? (Он тытливо глядит на комиссара, старого матроса, Вайнонена.)

Старый матрос (Вожаку). Ну, гляди, гляди, властолюбивая скотина. Мы тоже давно наблюдаем за тобой.

Во ж а к. Так, так...

Вайнонен (выдвинувшись к группе нерешительно молчащих людей). Называются военные моряки... Молчите? (Горько сплюнул.)

В группе оскорбились.

Голоса из группы. Называемся.

Рябой. Кого тут с грязью мешают? Нас?

Голос. Это кого — мы, питерские, боимся? Его? (Жестом на Вожака.)

Алексей (к Вожаку). Ты посчитался с желаниями каждого, когда за кошелек казнили парня?

Голос. Нет.

Во ж а к. неподвижен.

Алексей. Ты посчитался с желаниями каждого, когда казнили старуху?

Голос. Нет.

Алексей. Дальше. Ты посчитался с желаниями каждого, когда тебя просили: не тронь эту (указывает на комиссара)?

Голос. Нет.

Боцман (на командира). А об них?.. Об себе уже не говорю.

Алексей. И об них. Ты спросил согласие комиссара и других, заявляя, что мы простимся с ним? (Жест на командира.) А двух калек за что сейчас погубил?

Людской гул.

Во ж а к. Беспорядок кончить! Вы всего не знаете. (Встал.) Открыт разговор. Подробности сейчас будут оглашены. Комиссар, читай.

Во ж а к. стал рядом с комиссаром, уверенно. Общее внимание. Удивление.

Комиссар (читает текст, который она тут же на ходу составляет). «Именем Пролетарской революции Военно-полевой трибунал в составе комиссара полка и назначенных им лиц»...

Сиплый. Каких?

Старый матрос. Не перебивать!

Комиссар ...«рассмотрев дело о бывшем (люди посмотрели на Беринга) Вожаке отряда (движение) и признав его, Вожака, виновным в казни без суда и следствия бойцов полка, далее — неизвестной гражданки, далее — двух пленных, а также в неповиновении комиссару — представителю советской власти, — постановляет: подвергнуть упомянутого Вожака высшей мере наказания».

Сиплый, по мере чтения приказа, ловит выражение лиц и пыхтит от Вожака. Он предает его.

Во ж а к (выхватив маузер). Изменял Ко мне!

На Вожаке повисают шесть матросов. Выстрел куда-то вверх. Во ж а к. стряхивает людей с себя... Маузер вырван из рук.

Во ж а к (Сиплому). Куда ты?

Сиплый (в тисках Алексея). Я... я... он меня заставлял.

Во ж а к. Да вы прочтите, что у нее там! Там же не то... Измена!

Тишина. Комиссар шевельнул пустым листом. Алексей посмотрел, взял лист, повертел, что-то подумал.

Алексей. Написано, как сказано. Сам дал согласие «слушать общий голос» (кинулся на Вожака, таща и Сиплого). Ну-ка, как ты там говорил?

Сиплый (в лицо Вожаку). Приговор окончательный и обжалованию не подлежит.

Алексей (комиссару и другим). Так?

Комиссар. Так.

Тишина.

Вайнонен (достал патрон). Привести в исполнение?

Комиссар. Я думаю, что товарищ Алексей мог бы все устроить.

Алексей повернулся — от неожиданности.

Во ж а к (порываясь в руках шестерых). Дайте последнее слово! Алексей, брат, Алеша...

Алексей (подождал, стряхнув руки шестерых, выскобдив Вожака). Последнее слово? Это предрассудок буржуазного суда, обманивающая подкачка. Не нужно! (Вынул парабеллум.) Пошли!

Во ж а к. Да здравствует революция!

Алексей (поддав Вожака плечом). Бро-ось!

Алексей повел Вожака. Матросы ждут. Выстрел.

Боцман. Прими, господи, душу усопшего раба твоего. Вайнонен (комиссару, который стоит как-то задумчиво). Слушай, что ты опять там думаешь? Ей-богу, голова лопнет.

Комиссар. Какое тебе дело, Вайнонен! (К командиру.) Товарищ командир, вы освобождены. Приступите к исполнению служебных обязанностей.

Командир (выпрямляясь). Есть.

Неожиданно блатная песня откуда-то; ближе, ближе. Голос: «Подкрепление анархистов!» С шумом и привычной безнаказанностью вваливается группа новых матросов в походном, небрежно носимом снаряжении. Главарь группы издает что-то среднее между ржанием и ревом. Голос у него с сипотцой.

Главарь пришедшей группы. Товарищам отрядничкам — привет! Анархистам! Вот навэрбовал красавцев. Варфоломеевские ночки дэлла! На поддержку дорожному Вожацьку! (Заметил женщину у Беринга). А этих игдэ поймаллы? (Он весело и жестоко разглядывает комиссара и командира, не подозревая ничего.) Офицер и с супругой? Чьто — попались? Счас похаварим... (К Сиплому.) О, братан, здорев? Где Во ж а к? Тысячу лэт его не видал. Как его здоровье? Его все мучила исхоха. А теперь как?

Сиплый. Теперь больше не мучит.

Главарь пришедшей группы. Чиво ты не разхаворчивый?

Комиссар. Объясните ему! Покороче.

Сиплый. Мы... вот что... Кокнули твоего «Вожака», да, да. Убрали. Сволочь он был.

Главарь пришедшей группы. А у тебя прохрессивный параллч уж же сюда добрался? (Показывает на череп.)

Сиплый (оттолкнув руку). Ладно, мое дело, куда добрался...

Алексей возвращается. Швырнул на землю фуражку, пояс и кобуру Вожака.

Сиплый (главарю). Узнаешь?

Главарь пришедшей группы смотрит и вытягивает шею судорожным движением.

Главарь (своим). Братва! Измена...

Группа зашумела. Жестокая короткая свалка.

Вайнонен. Ну, вы, осколки... Тихо... Ваша лавочка кончена, теперь служба начинается. А то по лишней дырке в голове сразу вам сделаем.

Группа видит силу: полк.

Комиссар. Боцман, займитесь ими (на пополнение).

Боцман. Есть! (Пополнению.) Становись! Направо равняйся! Отставить! Не дыхай там. Ну! Направо равняйся! Смирно, равнение на середину!

Группа стала смирно. К ней подходит комиссар.

Комиссар. Здравствуйте, товарищи!

Главарь. Приввэт.

Комиссар (подходя ближе, строго). Еще раз... Почитесь... Здравствуйте, товарищи.

Нестройный ответ. Полк шевельнулся угрожающе: «Ну!»

Комиссар (пополнению). Плохо. Еще раз — здравствуйте, товарищи.

Группа (чувствуя, с кем имеет дело, после паузы). Здравс-с!

Комиссар. Так. Поздравляю с прибытием в Первый морской полк регулярной Красной армии!

Группа. Служим трудовому народу.

Боцман. А-а-а, вспомнили...

Командир (комиссару). Ну, знаете, поразительно быстро.

Комиссар. Да, меньше двухсот лет понадобилось.

Сильный (непринужденно присоединяясь — командиру). Да, да... вы нас узнаете. Побольше бы таких коммунистов (похлопав комиссара по плечу).

Боцман (заметив). Ну, ты, встань в строй!

Комиссар. Выступаем в поход, товарищи.

Полк стоит четким массивом. Он двинулся. Ритмы волнующи и широки.

Комиссар. Ну, товарищи, теперь вам первое здравствуйте в регулярной Красной армии!

Полк дает громовой ответ. Он звучит как первый крик могучей армии. Движение полка прекрасно.

ТРЕТИЙ АКТ

Сумерки. У комиссара — боцман, старый матрос и Вайнонен.

Комиссар (кончая разговор по телефону). Да, да. Так. Давайте... (Положила трубку.) Так вот, товарищи, у нас тут было достаточно разговоров и очень недостаточно боевой деятельности. Пора действовать. Время нам дорого. Я на походе уже советовалась с командиром о ряде вещей. (К старому матросу.) Ты, дорогой друг, примешь батальон.

Старый матрос. Какой же из меня командир? И все-то навсего я кочегар.

Комиссар. Все мы пока всего-навсего кочегары. Ну, на эту тему разговор продолжать не будем.

Боцман. Оно, действительно, на сухом пути все-таки нам непривычно, тем более командовать... Пехотным делом мы брезговали.

Комиссар. А теперь брезговать перестанете.

Боцман. Есть.

Входит командир.

Командир. Есть новости военного значения.

Комиссар. Пожалуйста! (Командир посмотрел на старого матроса — удобно ли говорить при рядовом.) Вас что смущает — присутствие этого товарища? Представляю: это новый командир батальона, о котором мы говорили, — ваш ближайший помощник.

Рукопожатие.

Вайнонен. Жалко, что нет какого-нибудь там маленького батальона для меня.

Командир (передавая информацию комиссару). Информация короткая, но достаточно выразительная. Пехотная имперская бригада, переброшенная противником с Западного фронта, двинута на наш участок.

Боцман. Имперская бригада. В девятьсот восьмом году видел. За границу когда ходили.

Командир. Совершенно так.

Комиссар. И что вы полагаете, товарищ командир?

Вайнонен и старый матрос придвинулись к командиру.

Командир. Мои соображения таковы (показывает по полевой карте). Вот наше место. Мы располагаем тремя батальонами. Полагаю, два батальона выдвинуть вперед — тут есть удобные рубежи. Один батальон я бы оставил в резерве... С ним мог бы остаться вот... э... новый командир батальона.

Молчание.

Комиссар (повторяет, продумывая). Выдвинуть два батальона. Один батальон в резерве. Так. Все правильно, с точки зрения старой практики и устава. Но правильно ли это в наших условиях?

Входит Балтийского флота матрос первой статьи Алексей.

Алексей (оглядев всех). Может, я опять лишний?

Комиссар. Нет, ты не лишний. Садись. Ну, как там наша морская публика?

Алексей. Ничего, живут... Воздухом дышат... на жен-

ское население поглядывают. (Серьезно.) Слух есть, вроде чего-то затевается?

Комиссар. А вот без всяких слухов: на нас надвигается противник, кадровая бригада.

Алексей (сорвался). Даешь!

Старый матрос. Что даешь, как даешь, где даешь? (Иронически.) «Даешь».

Алексей (сел). Ну, что ж, стратег я что ли какой? (На командира.) Это вот они — специалисты.

Комиссар. Товарищ командир уже внес свое предложение: ждать противника и потом встретить его. Как об этом думаете? (Товарищи молчат.) По-моему, это предложение не годится. (К командиру.) Вы не сердитесь... Уж если противник определен и двигается на нас, — его надо бить не ожидая, и так бить, чтобы не встал.

Алексей. Жму вашу пять.

Боцман. Это по-флотски!

Комиссар. С нас хватит старой российской практики: вытянуться в поле в жидкую цепочку, лежать в грязи на брюхе, сзади какой-нибудь жалкий резервист сидит, и противник кроет, как хочет, справа и слева. Предлагаю, — это пока лишь мое личное мнение, — начать охват противника.

Алексей. Ого!

Комиссар. Ваше мнение?

Командир. Вариант ваш радикальный, — и я бы... но раз это исходит от партийной стороны...

Комиссар. Тогда на втором варианте и остановимся. Ваши распоряжения.

Командир. Одну минуту... (По карте.) Это двухверстка? Так... сей-час... Та-ак... Одну минуту... (Делая наметку.) Первый батальон остается тогда на месте, выставляя охранение и принимает на себя весь удар, не уступая ни дюйма. Два батальона — второй и третий — скрытно выступают... Так... Начинают обход, — здесь верст двадцать, — и наносят совместный удар. Вот здесь (указал).

Комиссар. Надо подобрать для руководства надежных людей.

Командир (сухо). Несомненно. Это функции ваши.

Комиссар. Я думаю, что с двумя батальонами пойдете вы лично и с вами ваш новый помощник. С первым батальоном останется (поглядела на людей)... останусь я, со мной боцман и Алексей.

Вайнонен. Ну, а я... (комиссару тихо) давай я пойду за этим офицером... ей-богу...

Комиссар. Пойдешь со мной, Вайнонен.

Вайнонен. Есть.

Комиссар (Вайнонену). Погляди — там никого лишнего нет?

Вайнонен посмотрел у дверей, сделал знак, что никого нет.

Командир. Наносить придется совместный удар так: первый батальон — удар фронтальный, второй и третий батальоны — удар по тылам противника. Время удара —

пять часов, перед рассветом. Прошу сверить часы. Сейчас 11 час. 30 мин.

Командиры сверяют часы.

Старый матрос. В пять часов.

Комиссар. В пять часов.

Часы сверены.

Командир. Детали, маршрут, рубежи будут даны дополнительно.

Комиссар. Я бы хотела обратить внимание на то, что это первое серьезное испытание полка... Да, об операции хранить полную тайну. Если кто-либо попадется в руки противника — пусть там что угодно, но молчать. Для противника все должно быть полной неожиданностью.

Вайнонен. Есть. Будем хранить полную тайну. До смерти.

Комиссар. Ну, как выдержит полк испытание?

Командир. К сожалению, даром предвидения не обладаю. Советую двигаться. Время идет.

Отдаленные ночные команды Батальоны начали операцию.

Первый старшина. Пошли, пошли... (Прислушиваясь, повторяет тихо.) Ать, два, три, четыре!.. Вот он, первый регулярный шаг... Вот движение армии, где каждый знает, зачем и куда он идет... Эх, вот здесь сидит она, романтика, в сердце моем!.. Красная армия — тебе молодость наша. Когда нам по 18 лет было, мы говорили со всем миром: «Всем, всем, всем!» Мы вспоминаем все походы наши и призывы: «В последний грозный час матросы Балтийского флота поднимают свой голос!»... Вспоминаем весь великий путь товарищей наших, пехотных дивизий и конных корпусов... все вспоминаем... И когда падал один, как будто вырывали кусок собственного тела...

Второй старшина. Светило нам солнце, сверкали имена — Ленин, Сталин, Ворошилов. И улыбки, и шесториудные залпы армии нашей взлетали над равнинами и над горами. Мы делали поход. Мы шли год за годом, днем и ночью, в сутки по семьдесят верст... Мы переплыли все реки — от Вислы до Амура. И всюду мы ставили свои посты.

Ночные полевые караулы занимают места. Опять ночные открытые пространства, напоенные запахом соли, иода, рыбы и полыни.

Часовой (Сиплый) и подчасок (Вайнонен).

Сиплый. Ну, теперь гляди, Вайнонен.

Вайнонен. Гляжу.

Сиплый. И назад гляди.

Вайнонен. Назад?

Сиплый. Пропал, погиб верный товарищ... Измена в полку.

Вайнонен. Ты думаешь? А? Действительно, этот офицер, чорт его знает.

Сиплый. Какого человека на офицера сменяли! Слепнут товарищи, старое забывают... Пропадет и эта.

Вайнонен. Ну, такая не пропадет. И довольно разговоров. Надо смотреть, каждую минуту противник ударить может.

Сиплый. Смори, не смори, вот тебе слово, порви мне горло, пропадет теперь полк...

Вайнонен. Ничего.

Сиплый. Пойдем, Вайнонен, в степь, в плавни, пойдем по тропкам над морем... К верным придем. Найдем правду.

Вайнонен. Теперь и я тут найду. У нас завтра организационное собрание партийных. Уже есть и партийные и симпатизирующие. Это комиссар. Она так завернула — назад не отвернешь.

Сиплый. А что она там затеяла? Об чем совещание было?

Вайнонен. Не знаю.

Сиплый (скрипнув зубами). Не знаешь? Старому товарищу доверяешь? Девятьсот пятому году не веришь?

Вайнонен. Ну, ты, девятьсот пятый, сиди тихо, а то я тебе...

Сиплый. Закурим?

Завернули. Сиплый нагнулся и через плечо Вайнонену подал зажженную спичку. Увидел на поясе у финна нож. Тихо и быстро вытаскивает его. И удар ножа в спину, внезапный, валит подчаска. Еще удар.

Сиплый (над телом). Кого покорить хотите? Покуда хоть один вольный хозяин на вольной земле будет, — давить вас будем.

Вытер нож пальцем. Сиплый, отходя, смотрит на подчаска. Потом возвращается и усаживает мертвого на

пост. Тело обвисает и, склоняясь, падает на бок, стучась головой о степные камни. Сиплый поправляет тело, настойчиво и сноровисто. И когда остается доволен, он, вскинув винтовку и проверив патроны, трогается в путь, цепким шагом, весь в изгойке, с проливающей все его существо * мыслью, мрачно произносимой вслух.

Сиплый. Да здравствует анархия!

Подчасок медленно стынет. Начинается трупное очоление. Чей-то задушенный вскрик оттуда, куда пошел Сиплый. Ожидание.

Движение ползущих людей. Человек в тусклом шлем дном за дном подползает к подчаску. Ползущий бесшумно. В темноте он обрушивает удар на мертвца. Пытливо ощупывает и удивленно смотрит на свалившееся тело. Подползают еще несколько человек. Часовой мертв, и цепь движется быстро и бесшумно.

Где-то в отдалении вскрики, несколько выстрелов, рев: «Полундра!» Тревога. Судорожные вскрики горна, оборвавшиеся на полноте. Метания врасплох захваченных людей ошутимы. Они не видны, но слишком до боли понятно, что происходит за линией прорыва.

Во тме несколько фигур ищут укрытия. Это комиссар и еще несколько бойцов.

Комиссар. Ложись!

Шарящий луч. Первый выстрел по остаткам первого батальона.

Алексей (в сторону выстрела). Зачем обострять отчуждения? Эй!..

Комиссар. Алексей, ко мне!

Алексей (подполз). В чем дело?

Комиссар. Гармонь вынес?

Алексей. Обязательно.

Комиссар. «Вставай, проклятем...» знаешь?

Алексей. Не, я больше романсами интересуюсь. А к чему именно?

Комиссар. Будешь сейчас играть...

Бомман. Наступаю-ют!..

Музыкальный ход противника, как приговор. Остатки первого батальона держатся за землю. Они врастают в нее, пуская корни. И Балтийского флота первой статьи матрос Алексей берет с переборами первые аккорды:

«Ахха-иххи-оха-ха»...

Алексей. Ррот-та моя, слуш-шай меня!

Выстрел со стороны противника. Алексей зажигается опасностью, вниманием и одобрением.

Бомман. Наступаю-ют!

Ход противника. И беспощадный огонь.

Алексей. Держись, карапузики! Корму (не показывать!.. На муху их бери! Первым номером исполнена будет популярно-морская мелодия на тему о Дальнем Востоке — «Варяг» и его гибель.

Ход противника. Матросы отстреливаются последними патронами.

Бомман. Патроны вышедши!..

Алексей. Вста-ать!

Матросы отрываются от прикритий. Алексей играет ярее и ярее, стоя во весь рост, опьяненный. Матросы держат на-руку. Алексей швыряет гармонь в лицо противнику, сдирает с себя рубаху, он скручивает ее в мокрый от пота тяжелый жгут и хлещет ею надвинувшихся солдат противника... Матросы стиснуты. Они бьются чем попало. Опаляющее дыхание, скрип, хрип, глаза, вылезшие из орбит. Зубы прокусывают сухо, кожу, тело. Кто-то сбив с ног. Сопротивление сломлено... Товарищей наших повели сквозь строй...

Алексей (толкнув, отбросив конвоиров). Чего смотришь? На руках несите, сволочи, на руках! К вам не ходим.

Он насмешливо, вызываяще падает.

Комиссар. Красной армии ур...

В рот ей засунут кулак, клеп... В ответ комиссару прощальное и неукротимое «ура» плененных бойцов. Солдаты противника зажимают рты матросам, душат их... Сквозь пальцы врага рвется все сильнее и сильнее «ура»... Оно затихает постепенно.

Вышли старшины. Глянули друг на друга...

Второй старшина. Товарищи наши в плену.

Первый старшина (всем нам). Вы что думаете — дело их кончено?

Второй старшина. Слушайте. До последнего издыхания, до последней возможности двинуть рукой, хотя бы левой, — боец, коммунист будет действовать. Нельзя действовать, — есть язык. Убеждай, бодрь, заставь действовать других... Не можешь говорить, — делай знаки. Тебя повели, избивают, — не сгибайся. Не можешь пошевелиться, уже связан, положен, заткнут рот, — выплюнь клая в лицо палачу. Гибнешь, топор падает на шею, — и последнюю мысль отдай революции. Помни, что и смерть бывает партийной работой.

Музыкальная интродукция, полная только что отгремевших тем, лихорадочного волнения, предсмертных ожиданий и диалогов с судьбой. Ночные птицы кричат над равниной. Пленные матросы спят, обнимая землю. Четверо ходят, как звери в клетке. Стоят часовые, мрачные, как Империя. Во сне Алексей повторяет бой, он метнулся, крикнул что-то: «несите... несите... сволочи!..» Проснулся. Увидел комиссара: она сидит молчаливая, неукротимая.

Алексей. Где я?... М-да. Бывают в жизни огорченья. (Комиссару.) Дневальщик?

Комиссар. Думаю... Что случилось? Почему часовые... Кто у нас на посту был?

Боцман. Вайнонен.

Комиссар. Вайнонен. Что с ним могло произойти?

Б. главарь одесситов. А, может, продали нас? Боцман, а? Может, хаварю, продали нас. Вожжачка кокнули, офицера оставили и заспались.

Алексей (отталкивая одессита). Ну, ты...

Одессит. На тишине работай.

Боцман (одесситу). Не бунтуй — покуда здесь территория государственная.

Одессит. А ты катись, жила казенная! (На комиссара.) Ага, молчит, думает.

Комиссар. Приходится — и за себя, и за тех, кто не умеет.

Одессит. Я тебе покажу, как мы не умём.

Рябой (отшвырнув одессита). Замолчи, паскуда.

Алексей. У-у, полк был поспел.

Комиссар. Тсс. (Алексей примолк, оглянулся.) Спокойно, Алексей. На бодрость бить будем.

Алексей. Держать марку военного флота?

Комиссар. Держать марку военного флота.

Боцман. Время бы команду будить.

Комиссар. Правильно, боцман. И здесь устав корабельной службы?

Боцман. Так точно, тем более противник пехота. Подчиняться пехоте вовек не будем.

Комиссар. Не будем, боцман, не будем. Тут территория наша.

Алексей. Душа долой, наша.

Комиссар. Давайте побудку.

И боцман, вспомнив всю свою службу, на пальцах, вместо дудки, дал свист побудки: тихий, аккуратный, точный.

Боцман. А ну, вставай, не валяйся. Какава готово. Какава.

Шевеление избитых тел. Некоторые повторяют привычный свист побудки. Встают здоровенные парни. Боцман и тут как-то поправляет их, потом подходит к комиссару и докладывает: «Так что команда встала».

Комиссар. И здесь здравствуйте, товарищи.

Негромко, ровно остатки полка ответили комиссару.

Одессит. Шя... Што жь так и похибать за ваше «здравствуйте» будем?

Комиссар. Молчать. (Ко всем.) Придет полк или нет — знать мы не можем, но одно знать мы обязаны: держать язык за зубами. О том, куда и зачем пошли два батальона, ни слова.

Алексей. Молчать в мертвую, ясно.

Голос. А, может, подзалить им? (Кивок в сторону часовых.)

Алексей. Чего ты там подзальешь? В переплет возьмут на перекрестном допросе, все засыпемся. Сказано, молчать в мертвую. И держаться кучнее, и главное — время выигрывать.

Комиссар. Правильно, Алексей.

Алексей. И выполнить надо, кто на что способен, время тянуть — до пяти часов, а там... Эх, тыфу, тыфу, не сглазить.

Одессит. Первый раз вижу таких наивных граждан. Вы что и думаете — ви офицера одного отпустили и он будет итти сам на такое гибельное дело? (Жест на часовых.) Давно смылся ваш юный кэмэндиер.

Люди поглядели на часового.

Голос. Пожалуй, ведь... а?

Офицер. Ахтунг! Ну, кто будет давал показаний? (Молчание, крепкое, упорное.) Ви плохо понимал свой положений. Ви есть обреченный люди. Будет тот себя спасать, кто даст показаний. Ну, кто говорил? (Молчание.) Ну, ви сейчас заговорили.

Конвой вводит Сиплого. Тот увидел матросов, остановился. Легкий возглас удивления у пленных.

Офицер. Известен ли вам этот человек?

Твердое молчание.

Одессит. Первый раз вижу.

Офицер (Сиплогу). Объяснить расположение ваш полк... (Сиплый молчит.) Ну! Ви не говорил, — то ви пошел к ним разделять их (подыскивает слово) участь... участь. Достаточно ясно я говорил по-русски? Скорей.

Сиплый. Пугай чем-нибудь свою милаху. «Участь!» Плюю! (На комиссара.) И на эту тварь длинноволосую плюю. Никому не подвластен.

Офицер (Сиплогу). Зачем тогда вы направлялись на наш фронт, открывали свой фронт и кололи свой часовой?

Матросы, услышав вопрос, рванулись на Сиплого. Перед штыками остановились.

Комиссар. Где Вайнонен?

Сиплый. Весь вышел.

Матросы шагнули к Сиплогу.

Сиплый. Кто сунется, перекушу горло.

Офицер. Оставить его тут!

Конвой повел Сиплого в гуцу матросов.

Сиплый. Они меня удавят. (К офицеру.) Я ничего не знаю. Ее спросите, комиссара. Она все знает.

Офицер. Абфюрен! (Сиплого уводят.) Кто тут есть комиссар?

Напряженная пауза. Кто-то из матросов хочет заслонить собой комиссара.

Комиссар. Я комиссар.

Офицер. Ви? Следовать за мной.

Комиссар поднялась и пошла.

Алексей. Всех берите!

Комиссар. Спокойно, товарищи. Повидимому, беседа необходима.

Фразу эту комиссар произнес, вкладывая в нее смысл: оттягивать время. Конвой увел комиссара.

Офицер. Я давал вам 5 минут на размышлений.

Алексей. Извиняюсь — между прочим — который час?

Офицер. Без один четверть пять (вышел).

Алексей. Братва...

Одессит (в подавленно нервном состоянии). Божьже мой!.. Божьже мой. Пять минут. (К Алексею.) Ведь поведают же. Ну, хоть что-нибудь им сказать.

Алексей. Молчать.

Одессит. Божьже мой же, как время бэжжит. Мынута, мынута. Так сейчас вся жизнь пройдет. Как секунды бижат... Раз, два, три четыре, пять, шэсть, сэнь, восэнь, девэнь, дэсьть... Смерть, смерть идет.

Одессит смотрит на людей, нервно трясется, начиная смеяться все громче и громче, страшнее. У него выступает пена на губах, он падает и бьется в конвульсиях... Его сгибает дугой.

Голос. Один готов, помешался.

Боцман (вглядываясь в одессита). А-ну, давай, давай еще, еще... так... Давай, давай — работай. Тут имеются старые психиатры. Двадцать пять лет с вашим братом практиковал.

Одессит (поднимаясь, как ни в чем не бывало). Не вишло... Самашедших же не расстреливают. Чудак, присоединялся бы.

Алексей (рванув одессита за шиворот). Женщина держится, а ты, сволочь... (Отшвырнул одессита.) Смотреть за ним воба.

Офицер и конвой возвращаются.

Офицер. Время проходило. Ну, ви обдумаль? Кто давал показаний?

Матросы обжигаются короткими взглядами. Все товарищи демонстративно усаживаются. Алексей

харкнул и плюнул под ноги офицера. Еще двое матросов сплюнули. Офицер выскочил.

Алексей. Готовься, братва, к концу. Боцман, как думаешь, командир не продаст, подоспеет?

Боцман. Отвечать за него не могу...

У входа фигура, которая появлением своим заставляет людей умолкнуть. Это священнослужитель армии противника. Он понятен — это последний ритуал. Священнослужитель приближается медленно, осенев моряков крестом.

Алексей. Тс...

Священнослужитель. Они хотят сделать 'все воински строго и молча. В сущности они правы, таким доблестным, как они, не о чем говорить с такими доблестными, как вы. (Подойдя к боцману.) В каком вы чине?

Боцман. Боцман.

Священнослужитель. Вы верите в бога?

Боцман. Верую во единого бога отда...

Священнослужитель. Вы старослужащий и легко могли бы заслужить прощение и доверие.

Обостренное внимание пленных.

Боцман. Покорнейше благодарю. Не требуется. Присягу принимал.

Священнослужитель. Вы присягнули раньше и своему императору.

Боцман. Так что в феврале семнадцатого государь император отреклись, следовательно, освободили.

Священнослужитель. Как угодно. Я хотел вам помочь. Я хотел спасти вам жизнь, а вы предпочитаете смерть. (Подходя к Алексею.) Вы ведь знаете, как это происходит. Разрыв тканей. Окоченение. И первый червь проползает сквозь горло в нос. Глаза засыхают. Везде молчание... Так что ж, подумайте... Ведь ни у кого нет другой жизни, только эта единственная, такая крепкая. (К Алексею.) Одно слово — и вы спасены... Поймите свой заблуждения. Очиститесь, и мы поможем вам.

Алексей, что-то прикинув, начинает игру: он слушает священнослужителя и изображает растроганного. Он молитвенно складывает ладони, сделав знак в сторону своих: внимание.

Алексей. Говорите, говорите, святой отец, а то мы с толку сбиты и ничего не понимаем, прямо беда (Алексей делает легкий знак, и еще два товарища начинают игру).

Голоса. Да, да... не понимаем... Беда, прямо беда... Темные мы.

Священнослужитель (видя нескольких моряков, молящих о помощи). Ну, чем вам помочь, моряки? Вот эти самые губы могут говорить и другие слова, простые, такие человеческие... Вы помните их? (Священнослужитель успокаивает Алексея, который старательно работает.) Вы знаете все эти слова. Они звучат на всех языках мира одинаково. (Алексей: «Одинаково, одинаково».) Повторяйте за мной: «Отче наш, иже еси на небесех».

Алексей (толкнув соседа локтем). Валяй, крой... «Отче наш, иже еси на небесех»...

Матросы работают превосходно. В отдалении первые звуки вспыхнувшей перестрелки. Матросы приподнялись, потянулись. Пробежал караул по тревоге. Стрельба определенной и ближе.

Алексей (поднимаясь с колен и беря священнослужителя за воротник). Стоп травить, длиннополый! (И отшвырнув на сажень попа, рванулся вперед.) За комиссаром, на выручку, братва!

Часовые кинулись, чтобы водворить порядок. Первого молниеносным движением стаскивают вниз, только мелькнули вверх поднятые ноги. Матросы ринулись на конвой, беря врасплох. Несколько выстрелов. Упал

один матрос, упал другой. Алексей и с ним еще несколько человек прорвались. Скрежет и грохот невидимой свалки... Сиплый спасается — налетает на матросов. Смерть! Бегство караульных. Ночная паника...

Ритмы полка. Матросы несут истекающего кровью комиссара. Они опустили его на землю. Лавина подходящих наших батальонов приближается с неумолкающим ревом.

Алексей (поднял руку). Тише!

Разгоряченные влетают матросы обходной колонны. Их ведет командир и старый матрос. Заметив знаки Алексея и боцмана, люди перестают кричать. Над комиссаром несколько человек. Все тише и тише люди.

Алексей. Молчала до конца. Не выдала.

Командир. Операция выполнена. (Наклоняясь.) Вы меня слышите?

Тишина.

Боцман. На десять бы минут раньше.

Командир. Я сделал все, что от меня хотели. Больше, чем я мог.

Алексей (опустившись около комиссара). Товарищ, милый, как, как же... Эх, кого теряем, братва... Слышишь меня? (Комиссар кивнул слабо головой.) Разгрохали их в дым, в пыль, в порошок... Я гармонь свою обратно вернул.

Комиссар (сделав знак, что хочет говорить. Стало необычайно тихо...). Реввоенсовету сообщите, что Первый морской полк сформирован и разбил противника.

Комиссар говорит с трудом. Тишина. Люди стоят неподвижно, объятые великой горечью.

Комиссар. Почему так тихо? (Поглядела сквозь смертный туман на командира, на боцмана, на старого матроса, на Алексея — тот стоит с покаянной гармонью.) Алексей, гармонь вынес?

Алексей. Вернул, комиссар, вот она, родная.

И Алексей, в каком-то приступе горя и подъема, тихо взял на гармони старый мотив, мотив незабвенного 1905 года. Матросы стоят над комиссаром. Алексей играет, потрясенный, и мало-по-малу играет все тише и тише. Комиссар угасающим сознанием скользит по товарищам.

Комиссар (последним дыханием)... Держите марку военного флота.

Мотив почти замирает. Он замер. Комиссар мертв. Полк головы обнажил. Матросы стоят в подъеме своих нервов и сил — мужественные. Солнце отражается в глазах. Сверкают золотые имена кораблей.

Тишину оборвал музыкальный призыв. Ритмы полка. Они зовут в бой, в них террор, они понятные и не вызывают колебаний. Это обнаженный, трепещущий порыв и ликующие шестиорудийные залпы, взлетающие над равнинами, Альпами и Пиренеями.

Все живет. Пыль сверкает на утреннем солнце. Живет бесчисленное количество существ. Всюду движение, шуршание, биение и трепет неиссякаемой жизни. Восторг поднимается в груди при виде мира, рожающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти.

Пульсируют артерии. Как течение великих рек, залитых светом, как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, идут — уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные, — ревы катаклизмов и потоков жизни.

Таврия. Места боев матросских отрядов 1917 — 1920 гг.

Июнь — август 1933 г.

Москва, октябрь — декабрь 1933 г.

ПИСЬМО О МЕЙЕРХОЛЬДЕ

К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 35-ЛЕТИЮ
СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

П. МАРКОВ

Дорогие товарищи, вы предложили мне написать статью о Мейерхольде. Вы сами понимаете, какая это нелегкая и неблагодарная задача. О Мейерхольде, в особенности за последние годы, писали больше, чем о каком-либо другом деятеле сцены. Между тем его образ художника и новатора остается в значительной мере неуловимым, и его художественная природа еще продолжает нуждаться в раскрытии.

Более чем какой-либо другой художник, Мейерхольд, в особенности в годы гражданской войны и первых лет Октября, повлиял на театральную молодежь, вряд ли о ком-либо другом возникло столько споров. Применительно к Мейерхольду можно быть или другом или врагом, он не допускает равнодушного к себе отношения. Между тем в большинстве того, что о нем писали и продолжают писать, господствует некоторая схематичность. Его живой и противоречивый облик обычно стараются уложить в ту или иную схему, и при этом творческий образ Мейерхольда неизбежно упрощается и сужается. В самом деле, можно ли исчерпать его деятельность определением новаторство, столь часто применяемым к Мейерхольду? Можно ли в то же время забыть философские проблемы, выдвигаемые его спектаклем? Как примирить ожесточенную вражду к традиционному театру и постоянное обращение к театру эпохи расцвета? Как соединить неустанную полемику против бытового и психологического театра с утверждением реалистических и натуралистических приемов, возникших уже в «Лесе» и развитых в его последних постановках? Как примирить его насмешки над конфетной красотой оперного спектакля, над сладостью раннего Камерного театра с последовательной эстетизацией его последних работ?

Многие находили поверхностное объяснение метаний Мейерхольда в его прирожденной и первородной оппозиционности. Казалось, ключ к пониманию его творчества лежит не столько в его художественной природе, сколько в особенностях его темперамента. Разрушительнейшие нападки и сила критики, казалось, составили творческую силу Мейерхольда — качество скорее отрицательное, чем положительное.

Вряд ли нужно доказывать, что такое объяснение мейерхольдовского творчества поверхностно и неплодотворно. Разрушитель своего прошлого, как о нем любили говорить, он, однако, тесно связан с театральными идеями, которые возникли у него еще до революции и которым революция дала четкое и строгое оформление. Годы гражданской войны сделали его вождем театрального Октября. Всякий, кто с ним встречался в эти годы, радостно вспомнит страстную решительность, с которой он боролся не только за творческое пересоздание театра, но и за его административную реформу. Заведующий театральным отделом Наркомпроса, он был увлечен не только созданием театра РСФСР I и своими очередными постановками, но и возможностью упорядочить театральную жизнь страны и направить ее по новому, мечтаемому им, руслу социалистического театра. Его кабинетные замыслы были грандиозны, и его теоретическая платформа была резко и определенно сформулирована в его выступлениях тех лет.

Для всех нас, кто вступал в те годы в театральную общественную жизнь, обаяние Мейерхольда было неотразимо. Вряд ли какой-либо театральный работник не находился под положительным или отрицательным влиянием мейерхольдовских идей.

Первые годы Октябрьской революции московские театры существовали в медленных темпах, еще не нащупав своих будущих путей. Один Мейерхольд ставил вопросы о театральном Октябре категорически и твердо. Он нашел нужные слова и сформулировал то, что неотчетливо бродило и жило в сознании молодых художников сцены. Его проповедь, подкрепленная его руководящим административным положением, вызвала бурю полемики и вражды в театральной Москве. Тем не менее театральная молодежь готова была всецело идти за Мейерхольдом. Нужно заранее предупредить, что Мейерхольд, оказав большое влияние на развитие театра, не оказался счастливым в своих учениках и последователях. Они большей частью заимствовали приемы постановок Мейерхольда, а не объединяющие их принципы. Повторяя эти разрозненные приемы, они по существу искривляли творчество Мейерхольда, а не развивали его. Очень часто они оказывались скорее дурными подражателями и слепыми эпигонами, чем подлинными учениками Мейерхольда.

Неудивительно, что Мейерхольд признал своим настоящим последователем режиссера, который фактически у него не учился и принадлежал первоначально к другому, враждебному Мейерхольду театальному лагерю. Вахтангов смотрел в самые принципы творчества Мейерхольда, формальные же ученики Мейерхольда, увлеченные режиссерским блеском мастера, не столько старались его понять, сколько ему подражать. Так случилось одно из основных противоречий судьбы Мейерхольда.

В первый год Октября в журнале «Вестник театра» Мейерхольд выступил со статьей «Одиночество Станиславского», в которой доказывал отчужденность Станиславского от Художественного театра. Не будем сейчас спорить по существу статьи, но тема одиночества — личного, но не социального — намного более приложима к Мейерхольду, чем к Станиславскому. Мейерхольд не очень счастлив в учениках, но он счастлив тем, что он оплодотворил советский театр большим и значительными идеями.

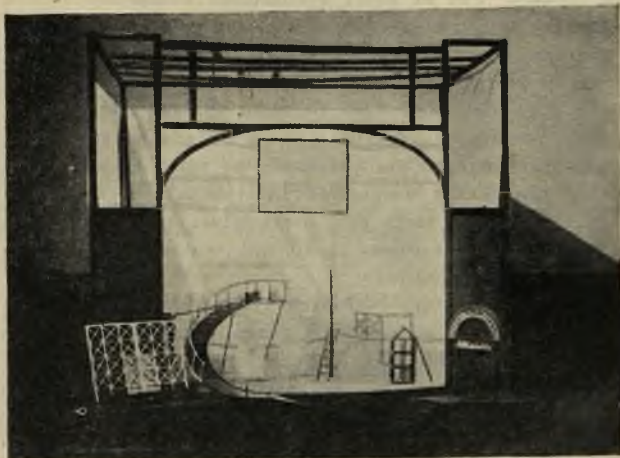
Замечательно, что Мейерхольд постоянно испытывает повторение одной и той же судьбы. Ему часто приходится после больших успехов и театральных восторгов уходить в своеобразное театральное подполье, и режиссер, только недавно окруженный сотней учеников и восторженных читателей, оказывается одиноким исследователем в тишине режиссерских и педагогических лабораторий.

После шумных успехов театра РСФСР I он становится во главе небольшой театральной лаборатории, в которой подготавливает спектакль «Рогоносец». После успехов «Леса» и «Озера Люль» наступает пора пересмотра позиций. В тот момент, когда выдвинутые им принципы и употребленные им приемы распространяются в театрах Союза и многочисленные режиссеры занимаются популяризацией, а чаще вульгаризацией идей Мейерхольда, Мейерхольд начинает по-новому вглядываться в театр и производить самопроверку пройденного пути.

Вряд ли можно видеть причину столь частото одиночества Мейерхольда в его личных качествах. Вражда и дружба Мейерхольда имеют за собой гораздо более серьезное художественное основание. Жадный ценитель своих театральных находок, оформляющий их порой с предельным мастерством, Мейерхольд отворачивается от подражателей, которые превращают их в разменную монету и готовы пользоваться ими как ключом, отпирающим все двери. Как у



«Смерть Тарелкина». Театр им. Мейерхольда. 1922 г.



«Лес». Театр им. Мейерхольда. 1924 г.

Станиславского есть станиславцы, сводящие систему Станиславского к несложной актерской рецептуре, так и у Мейерхольда есть свои подмейерхольдовцы, увлекающиеся не столько существом творчества Мейерхольда, сколько отдельными, разрозненными, поразившими их частностями. Может быть, к этому присоединяется и другое обстоятельство — порой на деятельности подражателей и последователей с гораздо большей очевидностью вскрываются эстетические противоречия учителя, чем в оригинальном творчестве. Происходит доведение до абсурда отдельных театральных приемов. И большой мастер с ужасом и негодованием видит, как блестящие режиссерские приемы становятся только вульгарными режиссерскими трюками, находящимися в полном несоответствии с идеей произведения.

Преувеличенная оценка и увлечение отдельными приемами идет в ущерб пониманию принципов мейерхольдовского театра. Казалось возможным строить спектакль на музыке и не учитывать одновременно особенностей драматургического материала и необходимости в таких случаях строгой режиссерско-музыкальной партитуры спектакля. Казалось возможным легко разбивать пьесу на эпизоды, не учитывая принципа, по которому она делится на отдельные куски, и тех взаимоотношений, в которых находятся отдельные эпизоды друг к другу.

Тогда-то и наступал разрыв Мейерхольда со своими учениками, и тогда-то неслись проклятия от мастера, как его любят называть актеры его труппы, чрезмерно схоластическим ученикам, воспринимающим не смысл, а букву театральных законов Мейерхольда.

Я отлично помню первый спектакль верхарнских «Зорь», которым открылся театр РСФСР I в третью годовщину Октября. В холодном и нетопленном зале шло представле-

ние большого социального смысла. Вероятно, если теперь возобновить «Зори», этот спектакль вряд ли кого взволнует. Но он был одним из тех спектаклей, которые входят в историю театра, не столько благодаря своей долголетней сценической ценности, сколько как родоначальники новых сценических направлений. «Зори» были «Чайкой» театра Мейерхольда. Как потом возобновленная «Чайка» в МХГ не волновала зрителей, которые видели другие, более совершенные в этом направлении спектакли, возникшие позднее в этом же самом театре, точно так же и «Зори» шли не более сезона, оставив, однако, неизгладимый след в истории советского театра. Мы бурно принимали этот спектакль не только потому, что он резко бросал вызов бытовым театрам, но и по той идее и внутреннему содержанию, которыми он был наполнен. Как раз в области чисто театральной «Зори» устарели более всего. Театральное беспредметничество еще господствовало в них в полной мере. Кубы и контрфорсы Димитриева, жесты и медь отдельных частей декораций, не объединенная в общее целое игра впервые встретившихся в этом театре актеров — все это было второстепенно по сравнению с резкостью и определенностью сценической платформы, выдвинутой Мейерхольдом.

В театральных кругах больше возмущались непонятностью декораций или негармоничностью актерской игры, чем явным и неоспоримым стремлением Мейерхольда воздвигнуть новую форму театра. Не в силах опровергнуть политические тезисы Мейерхольда, — были по его сценическим противоречиям. Но заявив и подчеркнув агитационное значение театра, Мейерхольд искал соответствия с зрительным залом. Здесь он нашел твердую опору. На первом представлении «Зорь» зал был наполнен одетыми в серые шинели и обмотки красноармейцами, и хор, соединявший сцену с толпой зрителей, вносил в зрительный зал то волнение, которое к этому времени уже забывалось в других, когда-то любимых театрах.

Сила «Зорь» была в том, что Мейерхольд принципиально утвердил театр, наполненный значительной политической идеей, и театр, направленный к широкому массовому зрителю. Он утверждал одновременно, что новый, искомый им политический театр должен быть театром взволнованным, страстным, облеченным в особую театральную форму, соответствующую настроениям и волнениям эпохи.

В годы гражданской войны Мейерхольд, доводя до последовательных выводов волновавшую его идею, заявил, что театр и спектакль должны расколоть зрительный зал на две враждебные части и что сила театральной выразительности и глубина социальной идеи должны вызвать в зале ту же классовую борьбу, которая происходит ожесточенно и сурово во всей стране.

Таковы были принципы спектакля «Зорь». В эти годы Мейерхольд оставался почти одиноким среди сценических художников страны, еще колебавшихся в выборе путей. Не нужно закрывать глаза на то, что в эти годы его восприятие революции было в значительной степени идеалистическим и метафизическим, что им владела романтика революции, а не ее строгий анализ, что в этом смысле его театр скорее был агитатором, чем пропагандистом. Он не столько убеждал и разъяснял, сколько воодушевлял и волновал. В эти годы революция для Мейерхольда, как и для многих художников страны, приняла космический масштаб. Не случайно следующей после «Зорь» постановкой Мейерхольда была «Мистерия Буйф» Маяковского. Уже в этих спектаклях выразилось одно из основных свойств Мейерхольда — его постоянное беспокойное творческое стремление выйти из рамок единичных фактов к большим социальным и художественным обобщениям. Ему не хочется замыкаться в узкий круг не столько натурализма, сколько меж личных мелких и случайных чувств, ему не интересно

смотреть на отдельные взрывы одиноких страстей или игру чувств, как бы они индивидуально глубоки ни были, если они не выражают социальной идеи.

Как бы ни ревизовал Мейерхольд свое прошлое, он из всех прежних лет своей деятельности принес с собой одно неотъемлемое от него как художника свойство в революцию — жадное стремление жить в атмосфере больших чувствований, глубоких и подытоживающих мыслей. Более того, можно сказать, что революция впервые дала выход твердой силе обобщения Мейерхольда, которой противодействовал бытовой театр.

Когда смотришь спектакли Мейерхольда, становится ясным, насколько этому режиссеру чуждо и не интересно заниматься мелочами быта. Дело, конечно, отнюдь не в неумении Мейерхольда поставить ту или иную вещь с натуралистической подробностью или с красивой точностью. Вспомним, что все свои первые годы Мейерхольд последовательно проводил ранние принципы Художественного театра и в этом направлении достиг большого и исчерпывающего мастерства. Однако, это не удовлетворило его. Его поиски условного театра и его реставрационные попытки объяснялись стремлением к монументальному обобщающему театру, и как бы изысканы ни были отдельные постановки Мейерхольда, как бы они ни отвечали беспокойству заблудившейся интеллигенции, они оставались порочными, поскольку Мейерхольд не находил им твердой социальной опоры. Он ясно ощущал необходимость театральной реформы. Он часто мечтал о возвращении к площадному театру, он часто задумывался над кризисом театра, кризисом зрителя. Тем не менее ни площадного театра, ни нового зрителя он не встречал, да и не мог встретить в условиях старой России.

Революция дала Мейерхольду социальную опору, которой ему недоставало; его ранние беспокойные мечты получают новое выражение в пооктябрьских постановках. Он настолько по-новому оживает в театре, что порой кажется, что ничто не связывает его с его прошлым. Для многих невнимательных исследователей мейерхольдовского творчества оно как бы начинается с Октября. Некоторые его друзья неразумно предпочитают умалчивать о его ранней деятельности, как бы боясь скомпрометировать Мейерхольда. Другие пользуются его прежними эстетическими увлече-

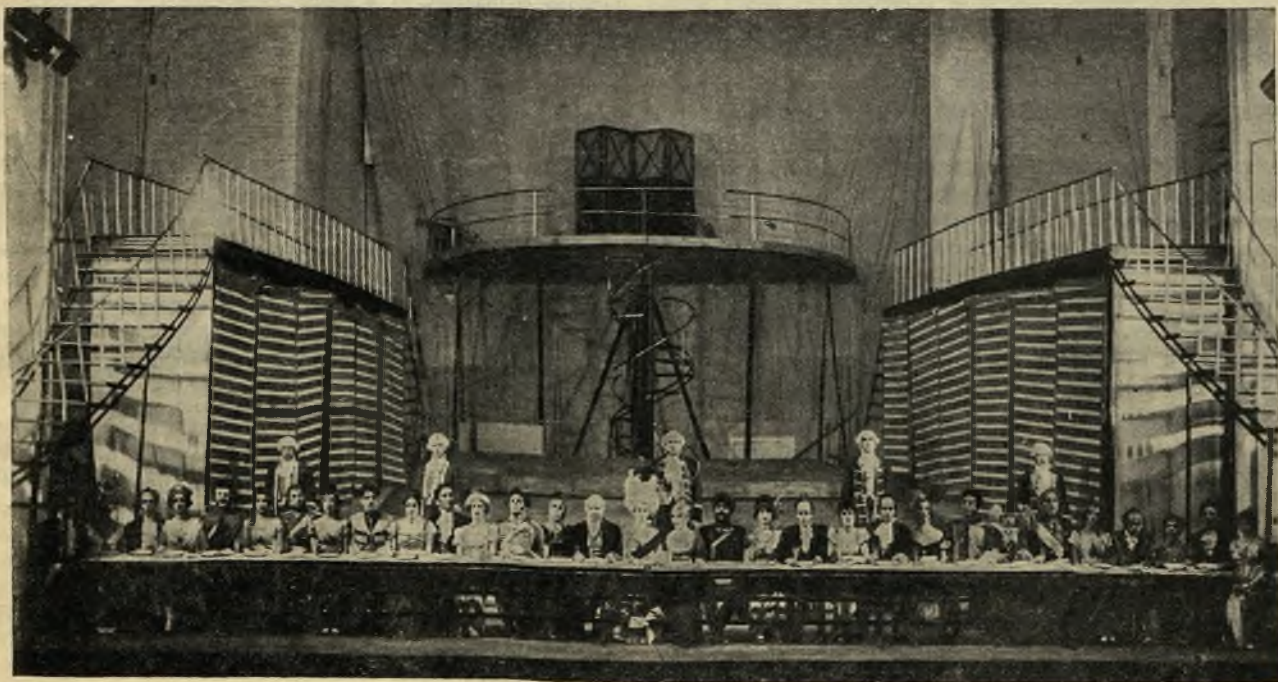
ниями для неожиданных разоблачений сегодняшнего Мейерхольда. Тем не менее ни для одного художника не мыслим такой поворот в 180 градусов, который гипотетически приписывается Мейерхольду. Этот поворот в столь огромном масштабе больше существует в фантазии рассуждающих о творчестве Мейерхольда, чем на самом деле.

Собранный в книге Волкова материал о Мейерхольде позволяет видеть, как отдельные черты ранних мейерхольдовских постановок повторяются после революции в измененном виде и с новым звучанием.

Вместе с тем Мейерхольд и в «Зорях» не освободился от противоречий, которые лежали в основе его раннего творчества, от противоречий, которые связаны с его художественной природой и его театральным мировосприятием. Как в прежних своих постановках, так в постановках позднейшего периода Мейерхольд пользуется театром для выражения своего субъективного мироощущения. Все средства театра — от актера до осветителя — подчинены его личной идее. Чем ближе и теснее связывается его личная идея с идеологией пролетариата, тем замечательнее и сильнее результаты его исканий.

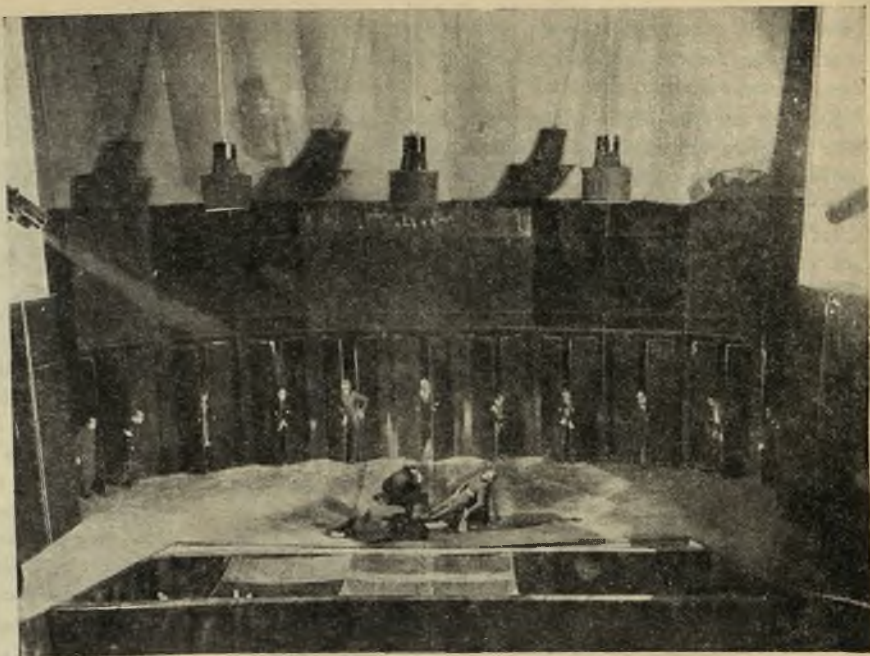
Его можно было бы назвать режиссером-поэтом. Если есть на сцене режиссеры-повествователи, так сказать, режиссеры-беллетристы, как Станиславский, или режиссеры-рационалисты, как Таиров, то с полным правом можно видеть в Мейерхольде режиссера-поэта преимущественно. Это не значит, что его поэтическое мирозерцание сентиментально или не действенно. Мейерхольд остается поэтом-сатириком, поэтом-памфлетистом, поэтом глубоких чувств и страстных мыслей. Поэтому-то ему показались узкими рамки поэзии Чехова и Пшибишевского, поэтому он с такой силой ринулся в объятия Блока и поэтому в предреволюционные годы одним из его наиболее любимых драматургов был Лермонтов, а из пьес Островского он осуществил наиболее страстную и лирическую трагедию «Грозу», а не холодную и сентиментальную, напрасно принимаемую за высокое поэтическое произведение, «Снегурочку».

Но если ранние поэтические стремления Мейерхольда уходили в субъективное выявление личного я, как это было в «Балаганчике» Блока, или в стремление трагически украсить жизнь, как в «Маскараде» или «Грозе», то те-



«Горе уму». Театр им. Мейерхольда. 1928 г.

Театр «Ревизор»
им. Мейерхольда.
1926 г.



перь Мейерхольд становится поэтом пролетариата и здесь находит принадлежащее ему место. Вне этой особенности Мейерхольда трудно уловимы и трудно понимаемы многие качества его последних постановок.

Пересматривая свое прошлое, он не хочет отказаться от своего поэтического зерна — он завоевывает свои новые позиции с трудом. Он жадно ищет литературного окружения, которое помогло бы донести до зрителя возбужденные революцией стремления, мысли и чувства, и он страшно борется с порою возникающим в нем вновь идеалистическим пониманием революции.

Не случайно так тесно связан с ним в течение всей революции был Маяковский, не случайно из всех профессиональных драматургов Мейерхольд предпочитает Юрию Олеши с его полным поэтических, но и идеалистических метафор творчеством. И не случайно он привлек к себе в театр Сельвинского и Безыменского. Дело отнюдь не в формальном приглашении поэтов в театр, дело в родственности подачи современности со сцены. Не случайно Мейерхольд постоянно подчеркивает музыкальность спектакля — свойство, появившееся у Мейерхольда отнюдь не в годы революции, а давно знакомое по его прежним постановкам, как «Сестра Беатриса» или «Маскарад» (для которого Глазунов написал специальную музыку), не говоря уже об оперных постановках Мейерхольда. Музыкальность эту следует понимать, конечно, не как представление той или иной пьесы под аккомпанемент музыки — явление, широко и печально распространенное в наших театрах, — а как внутреннюю атмосферу и общий ритмический рисунок спектакля. Драматические спектакли Мейерхольда по существу музыкальны. Эта музыка живет в ритме движения, в рисунке мизансцен, в построении фразы актеров. Мейерхольд имеет право говорить о сложной музыкальной партитуре спектакля. Он ищет поэзии революции.

Отсюда возникает в значительной мере и метод построения спектаклей по ассоциациям, часто применяемый Мейерхольдом. Мейерхольд делит спектакли на отдельные эпизоды, — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности. Совокупность эпизодов в «Лесе» дает общую тему дореволюционной, помещичьей России.

Мейерхольд даже знаменитый монолог Аркашки и Несчастливцева дробит на отдельные куски. Он хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика, он выхватывает отдельные ее куски для того, чтобы или погрузить зрителя в мягкое любовное объяснение Аксюты и Петра под веселый аккомпанемент гармошки, или для того, чтобы увидеть смешную, преувеличенную до карикатуры фигуру Гурмыжской, или для того, чтобы довести до памфлетической остроты и резкости сцену запугивания актером Несчастливцевым купца Восьмибрата.

Отсюда смешение трагического и комического, лирического и насмешливого, свойственное Мейерхольду во всех его постановках. Он замечает общую атмосферу пьесы — то, что в раннем Художественном театре подразумевалось под понятием «настроение» — и доводит ее до четкой сценической формы. Но эта «атмосфера» — не метафизична, а глубоко социальна. И в своих обличениях, и в своих утверждениях Мейерхольд поднимается до пафоса — или до пафоса памфлетиста, когда он карикатурно и резко сатирически изображает своих врагов, или до пафоса героического певца, когда он создает замечательные сценические памятники гражданской войны, как «Земля дыбом». Он никогда не переносит на сцену людей такими, как они натуралистично ходят в жизни, он их дает такими, как их разгадал его художественный взор поэта. Подобно тому, как эстетизм его постановок мнимый, так же мнима разнообразность. Можно принимать или не принимать, соглашаться или не соглашаться с планами мейерхольдовских постановок, но нельзя не видеть, что принципиально они являются особой природой и формой сценического творчества.

Когда-то Мейерхольд мечтал о постановке пьес Гоцци и Тика. Романтическая ирония привлекала его гораздо более, чем пьесы Андреева или Арцыбашева. Романтическая ирония была сродни поэтической сущности Мейерхольда. Теперь Мейерхольд ставит проблему театра «социалистической поэзии».

В конце концов, проблема Мейерхольда на театре сводится к вопросу — имеет ли или не имеет право на существование театр режиссера-поэта. Думается, этот вопрос разрешается безоговорочно в положительном смысле. Бо-



«Командарм 2».
Театр им. Мейерхольда.
1929 г.

лее того, всякий раз, когда Мейерхольд порывает с этим своим качеством, постановки его немедленно становятся серыми и неинтересными.

Вспомним «Окно в деревню», где Мейерхольд пользовался материалами не литературными и не поэтическими и где он лишь формально выполнял задание спектакля. Мы хорошо уже знаем, что поэт наших дней отнюдь не оторван от жизни. Было бы трюизмом опровергать ложное положение о том, что поэт живет в выдуманных чувствах и в несуществующих мечтах. Подобно Маяковскому, Мейерхольд гневен, страстен, смотрит в жизнь, а не уходит от нее. Но сам способ ее показа отличен от других режиссеров. В годы театральных споров защитники Мейерхольда утверждали его «единственность» на театре. В этом сказывалась не столько глубина анализа, сколько сила их художественных симпатий. Читатель может любить Достоевского и Тургенева, зритель может посещать Художественный театр и театр Мейерхольда. Они не столь разноценны, сколько разноприродны. Поэтому всегда бесплодно слушать критику Московского Художественного театра с позиций Мейерхольда и критику Мейерхольда с позиций Художественного театра. В конце концов, если бы кто-либо вздумал послушаться такой критики, он неизбежно пришел бы к ломке художественных организмов. Впрочем, это такой же трюизм, как и трюизм о поэте.

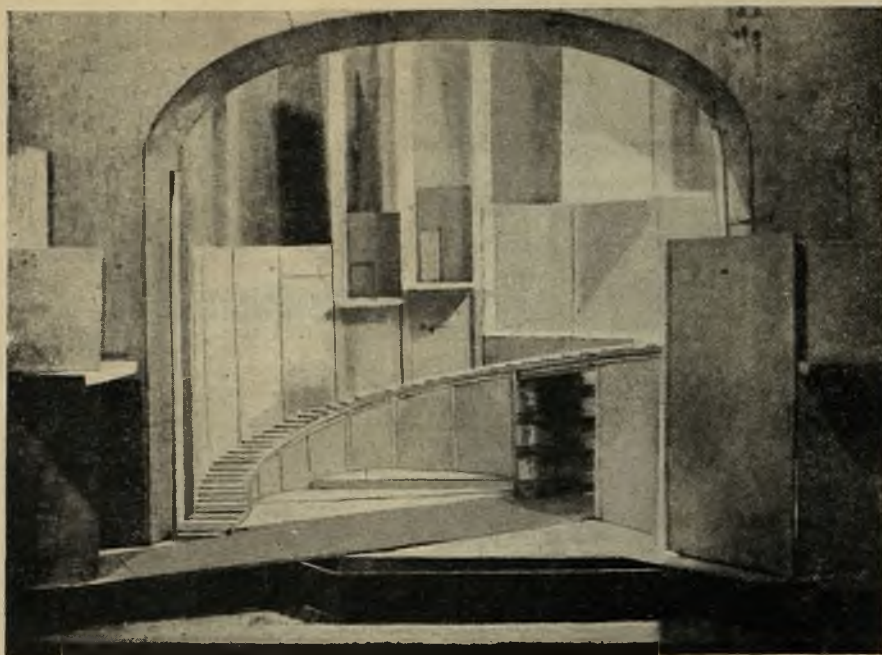
Пересматривая с этой точки зрения творчество Мейерхольда за последние годы, ясно видишь, как часто мы бываем несправедливы к Мейерхольду. Мы часто занимали позиции внешней правоты, а не творческой правды. Так было, например, с «Учителем Бубусом» Файко. Многие из критиков этого спектакля, в частности и я, встали на защиту теперь основательно забытой пьесы Файко, видя в способе ее истолкования Мейерхольдом противоречие с материалом пьесы. Мы заступились за обиженного автора, задавленного масштабами мейерхольдовских замыслов. Но за Файко осталась только внешняя авторская правота, творческая же правда перешла на сторону Мейерхольда, который из легкой комедии Файко, внутренне для себя требовательно и правдиво, строил большой образ музыкального представления, полный сатиры и обреченности зарубежной жизни.

Поставив «Зори» и «Мистерию Буфф», Мейерхольд стал уходить от космических масштабов и театральной беспредметности. Последние их отзвуки по существу прозвучали в

«Смерти Тарелкина», трагической и грандиозной буффонаде о застенках царской России. Чем дальше развивался Мейерхольд, тем стремительней становился его ход к сценическому реализму. Поэт — он глядел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни, отказавшись от ее метафизического и мистического постижения. Уже алгебраически точный «Великодушный рогоносец» окончательно освободил сцену от ложной и надоевшей красоты.

Начиная с «Леса», возникают упреки Мейерхольду в натурализме. Но натурализм Мейерхольда отнюдь не натуралистическое построение спектакля. По мнению многих, Мейерхольд возвращался к натурализму Художественного театра. Однако, средства сценического воздействия в том и в другом театре противоположны, противоположно и их применение. Натурализм Мейерхольда по существу есть натурализм приемов: для того, чтобы данная деталь дошла до зрителя, нужна ударность и резкость. Предшественники Мейерхольда искали ее в отвлеченном эстетизме и в неожиданности цирковых трюков, Мейерхольд — в резкости жизненно-правдивых приемов, подчеркивающих и выделяющих существеннейшие моменты пьесы. В «Лесе» и «Вступлении», «Последнем решительном» и «Командарме 2» натуралистические приемы не требуют соответствующего окружения: реальный стол, беседка без кулис и сукон, клетка с птицей, вместо квартиры, построенной в реалистическом театре или же живописно оформленной сцены стилизованного театра.

Ход к обнаженному и строгому реализму возник у Мейерхольда вместе с преодолением прежнего, идеалистического мировоззрения. Революция, дав социальную опору его творчеству, заставила его непосредственнее и смелее смотреть на окружающее. То, что раньше казалось ему преимущественно эстетическими задачами, теперь волновало и интересовало его своим конкретным содержанием. Гражданская война, эпоха социалистического строительства стали для него проблемами, насыщенными полнотою социальной правды. Он, наконец, увидел цель, к которой ему нужно идти. Куски жизни, которая перед ним развивалась, он переносил на сцену. Он переносил их часто в измененном виде, подчеркивая отдельные черты. Рассеянный свет прожекторов, конструкции из железа и дерева, переплеты перекладин, напоминающие мосты, шум мотоцикла, автомобиль, выезжающий на сцену через зрительный зал, — как



«Командарм 2».
Театр им. Мейерхольда.
1929 г.

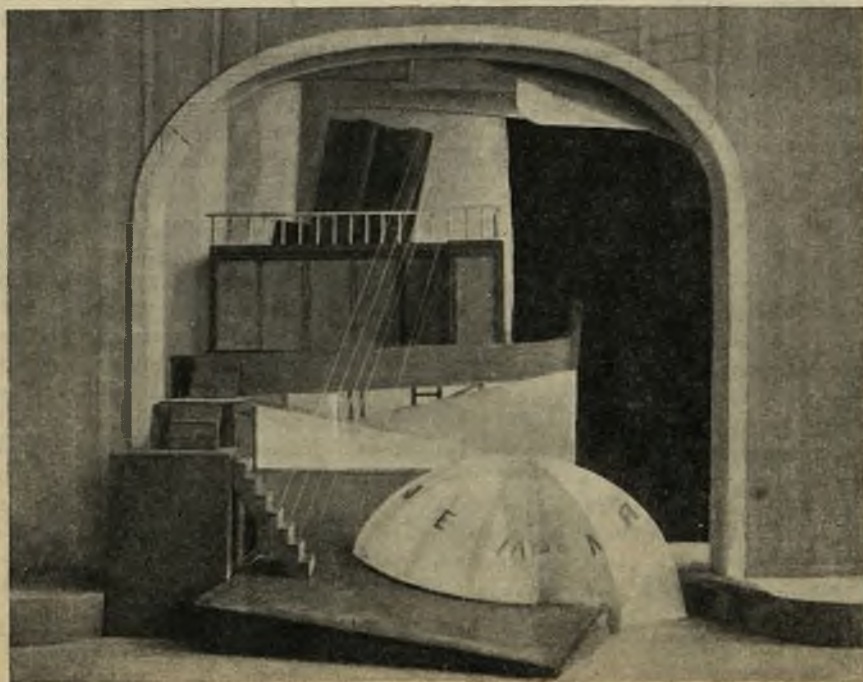
это было в «Земле дыбом», — явились средствами изображения реального мира. Мейерхольд использует вещи не как самоцель, а как конкретный характерный рисунок социального содержания. Он группирует на сцене отдельные вещи и их сочетанием передает атмосферу и настроение эпохи.

С каждой своей постановкой Мейерхольд становится все более конкретным, и бывшие идеалистические, метафизические туманы покидают его творчество, обнажая подлинное лицо Мейерхольда-художника. Он как бы спешит к жизни, останавливая ее лишь на мгновение: он показывает отдельные куски быстро разворачивающейся жизни, раскрывая в этих кусках их социальный смысл и политическое значение. Более чем какой-либо другой режиссер Мейерхольд чувствует динамику не сюжета и интриги, а динамику самой темы. В его спектаклях разворачивается не строгая интрига, а тема в ее различных проявлениях и вариациях: Мейерхольд мечтает о построении спектакля по закону музыкального симфонизма. Этим самым он как бы отмечает иллюстративный и иллюзорный характер спектакля и напрасное житейское правдоподобие. Он пользуется

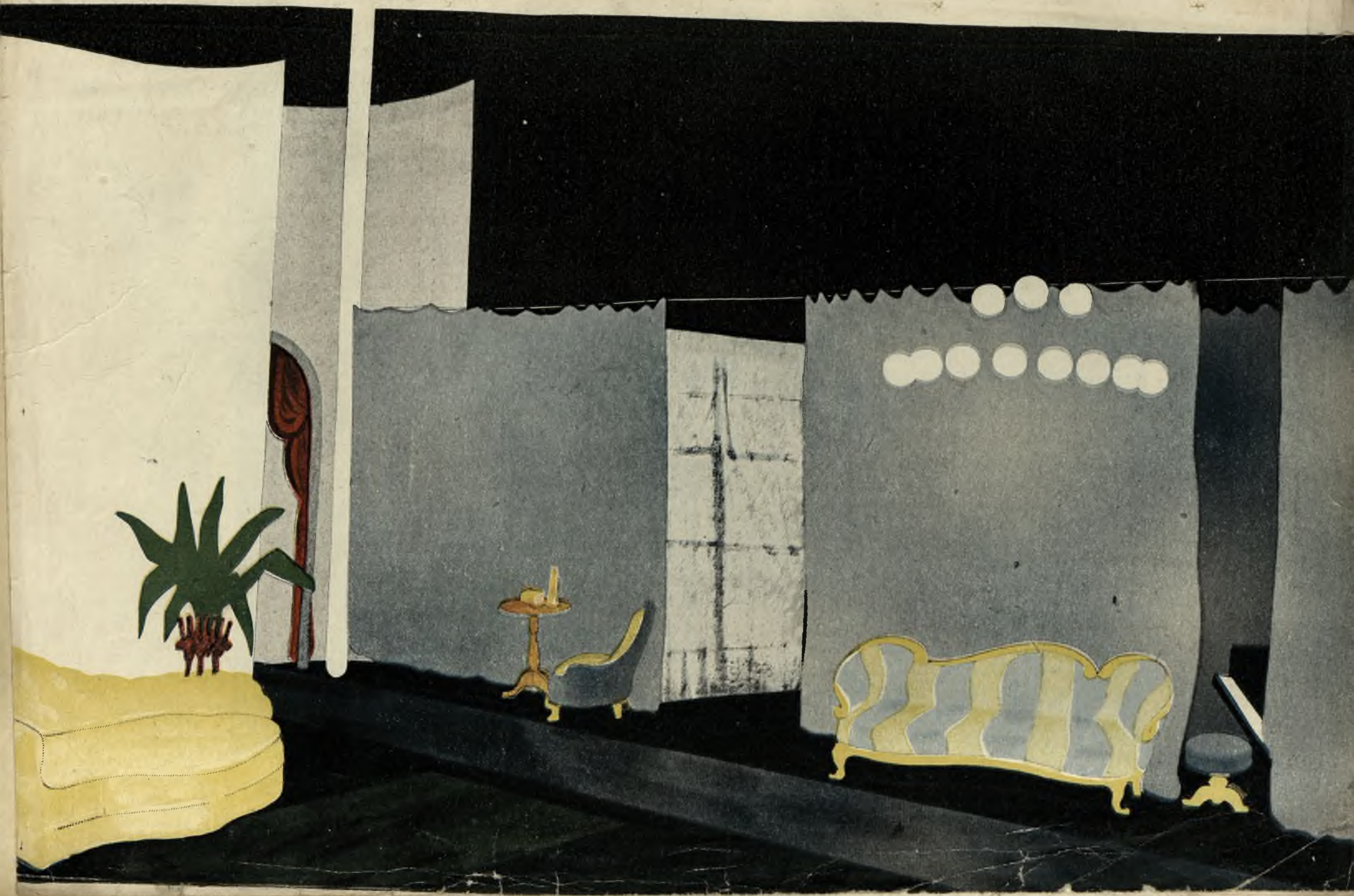
натуралистическими приемами не для того, чтобы подражать жизни, а для того, чтобы вскрыть социальный смысл несущихся событий, социальный смысл затронутой им в спектакле темы.

Поэт Мейерхольд ненавидит мещанство. Мещанство для него — это классовая и идеологическая категория. Оно выражает собой мелкобуржуазную стихию, и с ней сливаются для него реакционное мышление, установленные бытовые нормы, надоевшие моральные правила. Для Мейерхольда отвратительны прописи буржуазной морали, и для него неприемлема тихая мещанская жизнь. По существу он всегда бунтовал против мещанства, но убегал от него в отвлеченные метафизические высоты чистой красоты, не замечая того, что этот путь неизбежно приведет к новому внутреннему тупику.

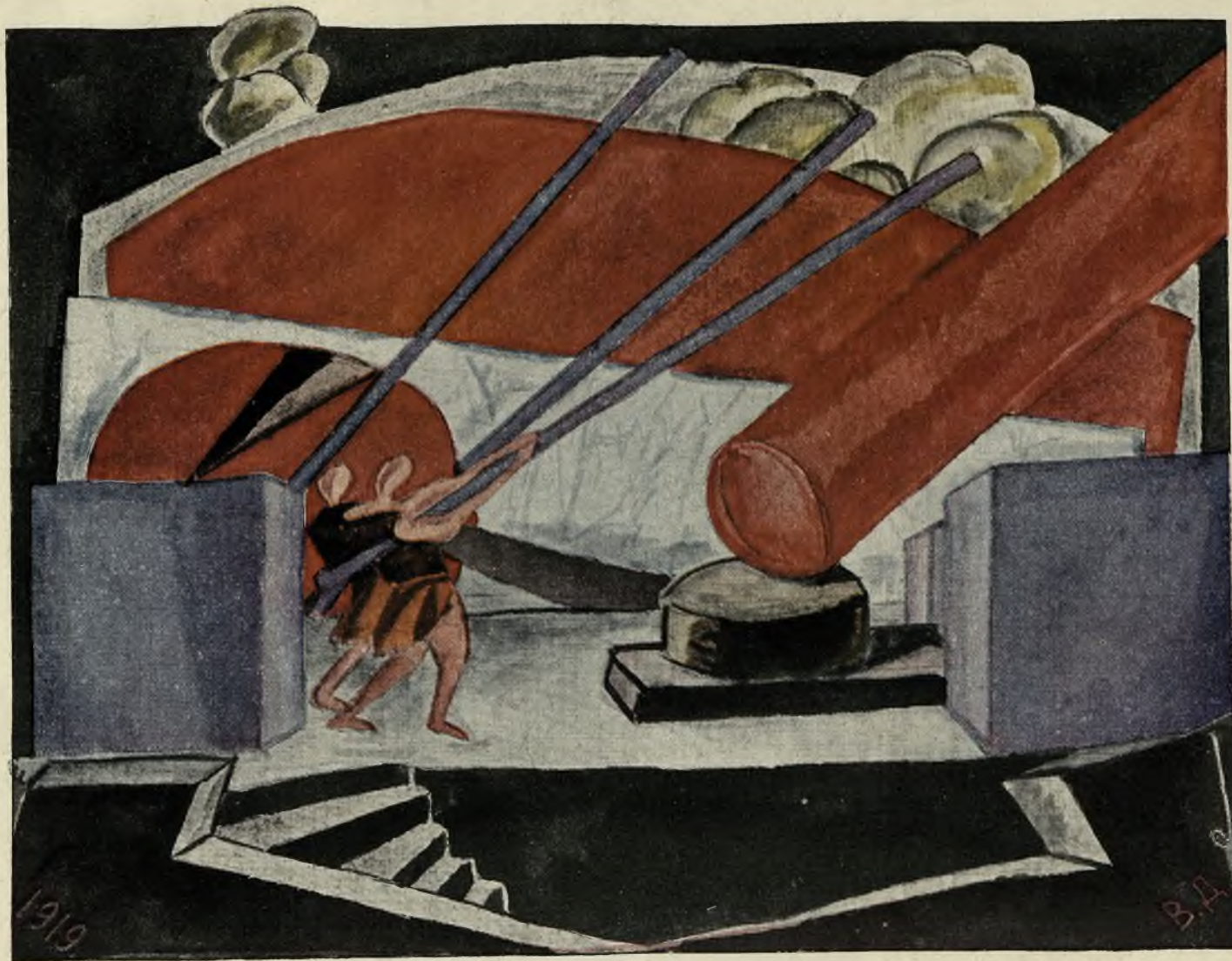
Революция осмыслила его былой протест против мещанства, она помогла Мейерхольду понять мещанство преимущественно как социальную категорию. Так возникло резкое уничтожение мещанства, показанное Мейерхольдом в «Мандате». Его бунтующий лирический темперамент обру-



«Мистерия Буфф».
Театр им. Мейерхольда.
1921 г.







В. Дмитриев

„Зори“ (публикуется впервые). Театр им. Мейерхольда

ЧИТАЛЬНЯ
Школьной Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

"Solely, I agree, but only if you agree."

шивается на мещан как на классовых врагов строительства новой жизни.

Мейерхольд боролся своими постановками против бунтующей мелкобуржуазной стихии, порой преувеличивая ее значение. Это понятно — ведь мещанство было ранее его главным врагом. Порой мещанство приобретало в глазах Мейерхольда такие монументальные очертания, каких оно уже не имеет в нашей жизни. Он приписывал ему порой столь решающее значение, какого на самом деле не было и не могло быть. Оттого-то отдельные образы, да, пожалуй, и целые пьесы Мейерхольд возводил до степени жестокого паноптикума. Он явно собирал воедино разнообразные психологические социальные черты мещанства для того, чтобы создать страшную и разящую сценическую маску. В «Мандате» и в «Лесе», в «Бубусе», в «Ревизоре», «Горе уму» и «Клопе» возникла из фантазии Мейерхольда целая серия образов, зафиксированных с жесткостью сатирика и памфлетиста. Гиперболизируя и увеличивая мещанские черты, он доводит их до размеров колоссальных и пугающих. Борясь против мещанства, он отрицал у его представителей человеческие черты. Эти образы давались преимуще-

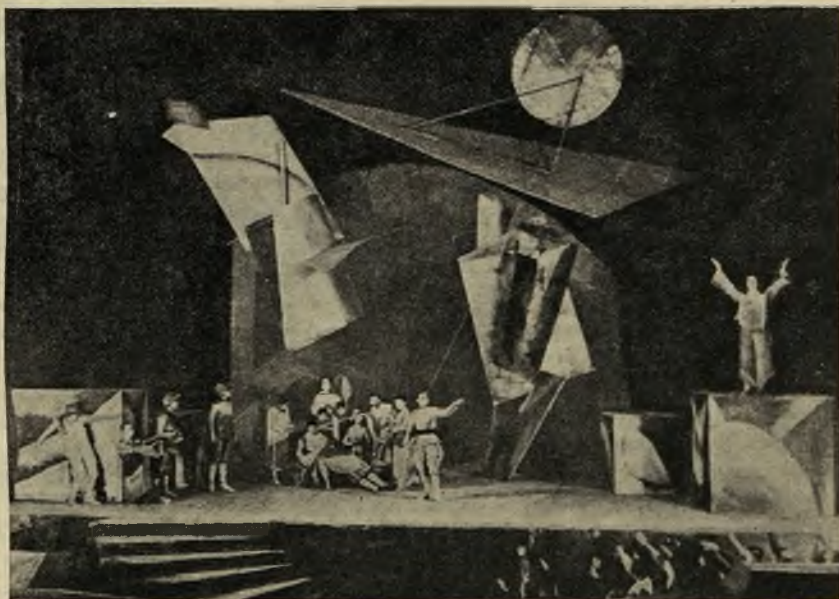
ла в нем своего певца. Но Мейерхольд отлично чувствовал, что разрушение не исчерпывает проблему революции. Когда он впоследствии снова вернулся к теме гражданской войны при постановке «Командарм 2», эта проблема возникла для него уже в другом разрезе. Если раньше он увлекался героическим пафосом эпохи военного коммунизма, то теперь, оглядываясь назад, он видит в этой эпохе начала, обеспечившие социалистическое строительство.

Гражданскую войну в «Командарме» Мейерхольд передает как героическую поэму, как стремительное и торжественное представление.

И люди, действующие в этой оратории, — живые, страстные, печальные и радостные герои 1918—20 гг. Этот спектакль памяти гражданской войны одновременно ставит проблему личности и коллектива, всегда существовавшую у Мейерхольда.

Когда-то поэтический одиночка, Мейерхольд все более ощущает свою связь с окружающим бытом, с окружающей социальной средой. Он хочет стать певцом нового строительства, сохраняя всю ненависть к неискоренному еще мещанству. Трагикомедия смерти часто вырастает в его

«Зори»
Театр им. Мейерхольда
1920 г.



ственно в статическом положении. Они не развивались внутренне, будучи законченными выражениями застоя и реакционного покоя. Мейерхольд подмечал своей ядовитой наблюдательностью отдельные характерные черты и, смеясь и негодуя, бросал их на сцену. Порой кажется, что Мейерхольду мещанство мыслится как некоторая постоянная категория, которая исчезнет только с торжеством бесклассового общества. Возвращаясь к пьесам Маяковского и Безыменского, Мейерхольд с особой силой подчеркивал заключенную в них тему мещанства. Героев Безыменского и Маяковского Мейерхольд рисовал с неподражаемой отчетливостью и монументальностью. Гражданскую войну как тему спектакля он первоначально воспринял преимущественно как разрушительную, а не созидательную стихию. В «Земле дыбом» казалось, что Мейерхольд анархически приветствует разрушительную силу гражданской войны, уничтожающую капитализм и выдвигающую, вместо мелких и средних чувств, большие социальные волнения.

Мейерхольд давал эти спектакли, когда элементы попутничества были в нем сильны. Он как бы присоединился к революции больше для того, чтобы разрушать старый мир, чем для того, чтобы строить новый. Как критик Мейерхольд беспощаден. Поэзия разрушения наш-

произведениях. Вспомним серию его западных постановок в которых он с такой резкой силой передал обреченность западной культуры.

Порой кажется, что в своих обличительных постановках Мейерхольд хоронит собственный былой идеализм, как будто издеваясь над тем, что ему самому казалось когда-то милым и дорогим, издеваясь над теми путями, которые могли его самого привести к творческой гибели. Тревога и ритм обреченности окутывают эти постановки. Как будто все действующие лица спектакля предвидят неминуемую катастрофу и крах их жизни. «Озеро Люль» и «Д. Е.» при всей метафизичности сюжета и сценария служили для Мейерхольда знаком судьбы идей буржуазного строя.

Сейчас для Мейерхольда встает большой важности вопрос о связи и взаимоотношениях с современной драматургией. Исчерпав тему гражданской войны и характеристики Запада, Мейерхольд перешел к классике. Но уже в последних его постановках, как «Вступление» или «Последний решительный», все сильнее и отчетливее выступает на первый план тема классовой борьбы, которая в первых спектаклях носила неотчетливый характер. Мейерхольд находит ей твердую практическую опору в характеристике образов и в развертывании действия.

Гем не менее он воздерживается от постановки пьес о нашей современности, не находя, на его взгляд, родственных себе по методу драматургов.

Вина Мейерхольда, что он не воспитал автора, который помог бы ему раскрыть его поэтическое мироощущение. Эти поэтические черты восприятия современности явственно выступают в отдельных постановках Мейерхольда и в финале «Вступления», когда колышущиеся от ветра занавеси, светлый цвет конструкций передают оптимистическую радость отъезда западного профессора в СССР на работу.

В каждой своей работе, будь то «Свадьба Кречинского» или «Лес», «Горе уму» или «Ревизор», Мейерхольд разрешает не столько проблему данной пьесы, сколько раскрывает основную тему того или иного автора в окружении эпохи. Можно оспаривать и отвергать мейерхольдовское истолкование «Ревизора», но ни один другой режиссер не вскрыл с такой силой мучительный, многообразный и противоречивый образ разрушающегося Гоголя в условиях николаевской эпохи. Мейерхольд не столько ставит данную пьесу, сколько ставит данного автора. Я думаю, ему было бы неинтересно после «Ревизора» ставить «Женитьбу», или, поставив «Гамлета», возвратиться к «Макбету». Он пользуется пьесой для того, чтобы проникнуть в мирозерцание автора и раскрыть его художественные и социальные противоречия. Можно не соглашаться с его толкованием Чацкого, но нельзя не видеть, что трагедия скептического и бесплодного идеализма Грибоедова нигде не была вскрыта с такой силой, как в постановке Мейерхольда. Он ищет у автора ту лирическую струю, которая наполняет его самого. Так создается им свой поэтический театр, непохожий на другие. Поэтому так бессмысленно подражание Мейерхольду без поэтического дара, поэтому так смешны неуклюжие попытки только формальной реорганизации театра.

Мейерхольд стоит отнюдь не на легком пути. Ему стремятся помогать, отводя его с этого пути на путь других театров. Неудивительно, что Мейерхольд яростно сопротивляется. Помощь ему может идти лишь в направлении очищения и развития его мирозерцания, в том, чтобы подкрепить его стремления дружеской поддержкой и товарищеской критикой.

Именно от того, что интересующая его форма театра сложна и противоречива, — так сложны и противоречивы проблемы, возникающие в связи с ней. Любят говорить о том, что Мейерхольд давит актера. Такая постановка вопроса упрощенна и несправедлива. Мы знаем некоторых превосходных актеров, играющих у Мейерхольда и воспитанных им самим, и мы знаем много не менее прекрасных актеров, ушедших от Мейерхольда и играющих в других театрах. Конечно, Мейерхольд как сильная творческая индивидуальность говорит о самом себе через свои спектакли. Конечно, эти спектакли в какой-то мере поэтическая и лирическая исповедь самого Мейерхольда. Быть актером театра Мейерхольда значит не только воспринять формальные принципы биомеханики или построения образов, но совпасть с мирозерцанием и мироощущением Мейерхольда. Только тогда, когда творчество актера совпадает по своему внутреннему звучанию и по своему ощущению с Мейерхольдом, только тогда и наступает счастливое единство работы режиссера и актера.

Может быть, и ранний условный театр Мейерхольда существовал бы немного дольше, чем те два года, которые он существовал в Петербурге, если бы Мейерхольд имел дело с актерами, близкими к символизму. Мейерхольд ищет актера не только мастера, как об этом любят говорить, но и актера-поэта. Он ищет актера, который понимал бы своего учителя. Одно из противоречий Мейерхольда в том, что именно актеров-поэтов мы встречали и встречаем очень мало на сцене и в русском театре. Это такая же особая художественная способность видеть мир и передавать его, как у самого Мейерхольда.

Можно ли обвинять режиссера за то, что он ищет родственных себе творцов и расстается с теми, которые отвергают или отталкиваются от предложенного им понимания искусства и взгляда на мир. Мейерхольд дает суровую и строгую задачу актеру и актерскому искусству. Поэтому-то многие очень талантливые актеры со своим собственным индивидуальным творческим методом, чуждым мирозерцанию Мейерхольда, покидали его театр, хотя их формальное мастерство было близко к пониманию Мейерхольда. Именно поэтому в мейерхольдовской труппе есть много актеров, послушных и не ярких, которые не имеют своего мирозерцания, всецело отдаваясь во власть режиссера, и есть около десятка актеров, совпадающих с Мейерхольдом по своему художественному мирозерцанию и составляющих подлинное и живое зерно его труппы.

Вы видите, дорогие товарищи, что писать статью о Мейерхольде действительно трудно. Лишь только немного задумаешься над его замечательным обликом, как встает ряд вопросов и проблем, подлежащих разрешению или еще совсем не затронутых. Я коснулся лишь одной.

Основной проблемой является сущность театра, задуманного Мейерхольдом, принцип, на котором этот театр построен. Мне кажется, вне понимания сложной поэтической художественной индивидуальности и социальной природы Мейерхольда вопрос не разрешим.

С подлинной силой вопрос о театре социальной поэзии встает в наши дни. Защитники или противники других жанров не должны и не имеют права закрывать глаза на всю важность этой проблемы. Мейерхольд по существу начал ее проводить с первого своего революционного спектакля «Зори». В этом направлении он был последовательным и отнюдь не таким хаотичным, каким он многим представляется. Эти поиски театра он совершает со всеми ошибками и противоречиями, которые свойственны его страстной художественной природе. Но основная линия — при всех его колебаниях — для него внутренне остается неизменной: вера в победу социализма в нашей стране и отвращение ко всему реакционному, препятствующему этой победе. Он воспринимает жизнь обнаженно, нервно и страстно. Остываясь на настоящем, он смотрит в будущее. Поэтому-то его облик одинаково запоминается и тогда, когда он на эстраде театра РСФСР I перед неотопленным залом, перед зрителями, укутавшимися в полушубки, сам в ватной куртке, с красным шарфом на шее, впервые декларировал лозунги театрального Октября, и тогда, когда он с режиссерским карандашом в руках остро и пристально следит за репетицией, врываясь на сцену для того, чтобы передать актеру нужную сценическую задачу, и когда с полемическим гневом и настойчивостью защищает свои художественные позиции.

ВС. МЕЙЕРХОЛЬД

работает над „Дамой с камелиями“

(о диагональной композиции)

Л. ВАРПАХОВСКИЙ

Пятиактная драма А. Дюма, переработанная Вс. Эм. Мейерхольдом в 7 картин, разыгрывается, главным образом, в доме Маргерит Готье (5 картин из 7). Все сцены в доме Маргерит поставлены в разных частях ее дома (гостиная, у входа в столовую, будуар, каминная, спальня) и поэтому самостоятельны в отношении композиции, мебелировки, цвета и освещения. Но во всех этих сценах есть момент, их объединяющий, — все они построены в диагональной композиции.

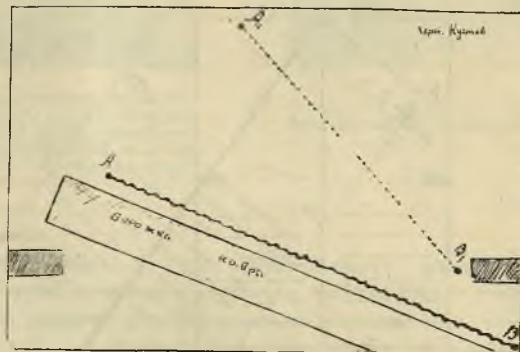
На высоте примерно 3—3½ метров между двумя точками закрепления, расположенными на правой части прощениума и левой части второго плана сцены, натянут тросс, с которого спадают занавесы, имеющие в зависимости от места действия разную окраску и разное чередование затянутых и открытых частей (рис. 1)¹.

Конечно, говоря о диагональной композиции сцен в доме Маргерит, мы имеем в виду не только косо направленный фон. Все подчинено в этих сценах диагональной композиции — и постоянная дорожка ковра, положенная в том же направлении, и расстановка мебели, и, наконец, самое главное — построение *mise en scène* и движений актеров.

Обращение Мейерхольда к диагональной композиции характерно почти для всех его последних работ. Ее последовательное утверждение начинается, примерно, с постановки пьесы И. Сельвинского «Командарм 2» (устройство пола сцены)².

¹ За первым троссом (AB) идет в несколько ином направлении второй тросс. Мы его обозначаем на чертеже пунктиром, поскольку в общей композиции он выполняет функцию, не имеющую к нашей теме прямого отношения.

² С этим вопросом тесно связано постоянное обращение Мейерхольда к круговой дорожке-лестнице. В ряде спектаклей мы видим, что дорожка имеет примерно одинаковое направление и подъем. Линия диагонали всегда возникает в композиции этих спектаклей как радиус или диаметр основного мотива конструкции.

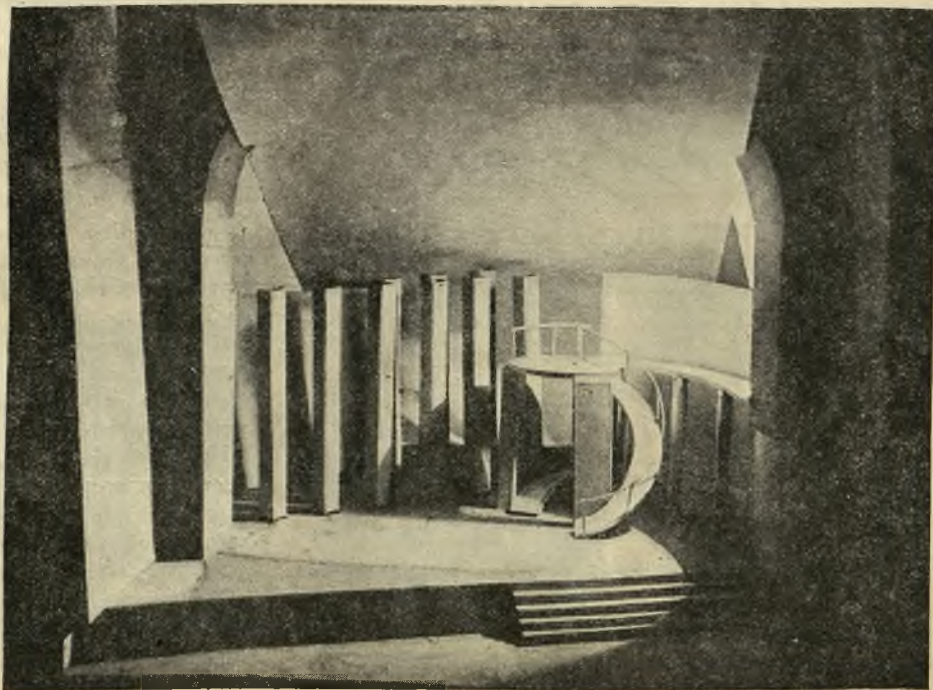


1. Схематический план сцен в доме Маргерит Готье. AB—основной тросс. A₁B₁—второй тросс

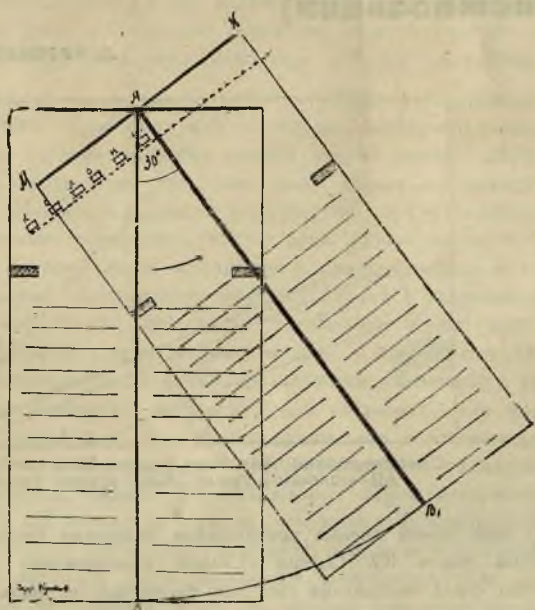
С этой точки зрения чрезвычайно интересна первая редакция пьесы Ю. Олеши «Список благодеев». Пьеса Олеши была поставлена так, как будто бы, по выражению Мейерхольда, «зритель смотрел на сцену из-за кулис», т. е. как будто ось AB (рис. 3), разделяющая сцену и зрительный зал на две равные половины, переместилась вокруг неподвижной точки заднего плана сцены вправо на 30°, создав таким образом воображаемый зрительный зал (мы говорим о воображаемом зале, поскольку зритель, сидящий в настоящем зале, «смотрит как бы из-за кулис»).

Обычно актеры в театре-коробке зажаты между двумя параллельными прямыми, которые образуются задником и первым рядом партера. Построив на смещенной оси воображаемый зрительный зал (рис. 3), для которого должны были играть актеры в «Списке благодеев», мы находим на сцене воображаемую линию (воображаемый задник), служащую им в данной композиции тылом (на нашем чертеже линия MN), с ориентацией на которую

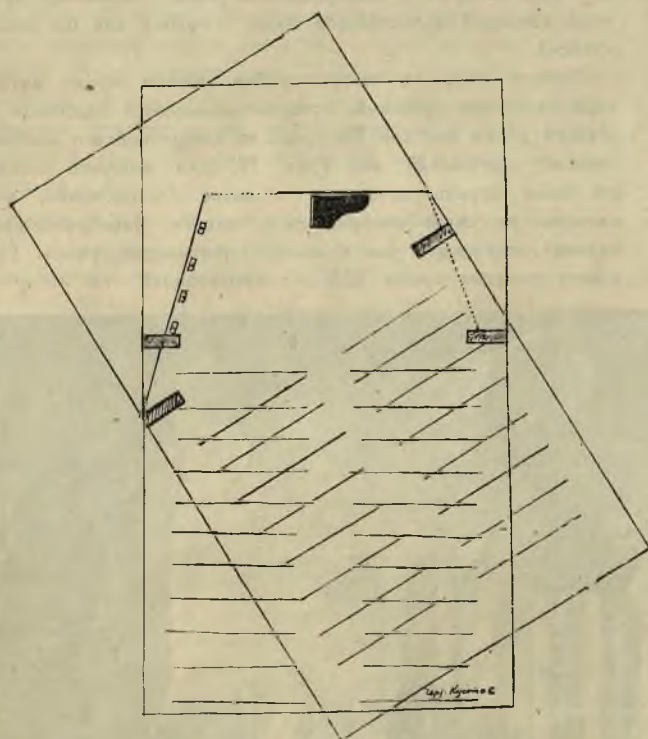
2. «Список благодеев»
Ю. Олеши. Макет



Мейерхольд, несомненно, строил спектакль. Если теперь взглянуть снова на сцену из настоящего зрительного зала, то мы увидим, что линия MN есть по существу та же диагональ, что уже нами была отмечена в «Командарме 2». Между прочим, группа колонн, направление которых параллельно этой линии, до некоторой степени утверждает ее материально.



3. Смещение зрительного зала в постановке пьесы «Список благодетелей». С левой стороны вычерчен реальный зрительный зал, с правой — воображаемый. АВ и АВ₁ — оси, разделяющие эти залы на две разные половины. Линия MN — тыл воображаемого зала



4. Схематический план III акта «Свадьбы Кречинского» в соотношениях воображаемого зала и реального зала (смещенная часть)

Напомним еще об известной сцене на палубе корабля в «Последнем решительном» Вс. Вишневского, где та же диагональ дана в построении шеренги матросов, и, наконец, о планировке III акта «Свадьбы Кречинского» Сухо-во-Кобылина, где диагональная композиция достигнута бла-

годаря тому, что традиционный театральный павильон повернут к зрительному залу, примерно, на 45°.

Стоит нам взглянуть на III акт «Кречинского» из воображаемого зрительного зала, о котором мы уже говорили в описании композиции «Списка благодетелей», и мы увидим традиционный трехстенный павильон (фото 5 и 6).

Новое утверждение диагональной композиции в «Даме с камелиями» проводится Мейерхольдом наиболее последовательно и настойчиво. Это естественно выдвигает вопрос, почему Мейерхольд, который так разнообразно и широко применяет самые различные формы сценической композиции (от фронтальной и симметрической до круговой и асимметрической), почему он так упорно обращается в последнее время к принципу диагонального построения.

О преимуществах диагональной планировки давно уже известно мастерам театра разных эпох и народов. В немецкой театроведческой литературе есть, например, указание на предпочтение построения широких мизансцен по диагонали в классическом японском театре. А в «Правилах для актеров» Гете есть даже специальный пункт, который гласит: «Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступает хорошо, двигаясь по диагонали так, что окажется на противоположной стороне прощания; вообще движения по диагонали весьма привлекательны». Это же правило изустно передавалось от поколения к поколению среди русских актеров.

Давняя и широкая популярность диагональной композиции объясняется тем, что ее преимущества познаются работниками театра эмпирически. Тем не менее пользование этим композиционным принципом до последних работ Мейерхольда носило в большинстве своем случайный характер.

В чем же «секрет» диагональной композиции? На этот вопрос мы постараемся ответить, пользуясь примерами мейерхольдовской черновой планировки первого эпизода «Дамы с камелиями».

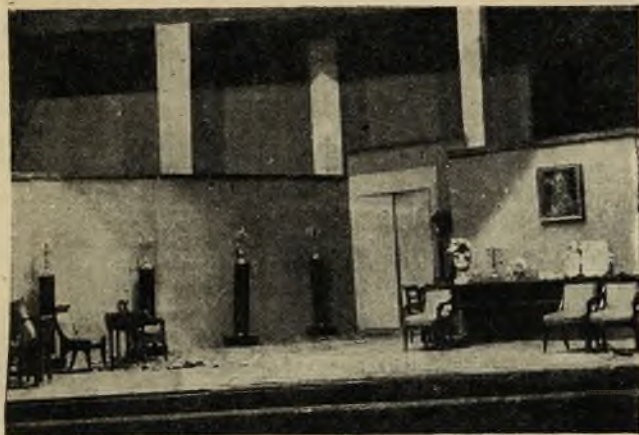
Диагональная композиция дает театру следующие преимущества:

1. Естественное положение актера на сцене, *à trois quarts*, т. е. в самом выразительном для него ракурсе.
2. Наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение двух партнеров различно (таких диалогов большинство).
3. Возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ самая длинная линия на сценической площадке).
4. Наилучшая видимость (прозрачность) в сложных композициях 3, 4, 5, 6 и т. д. действующих лиц и в движениях.
5. Трехмерность диагональной организации пространства.

1

На фото 7 и 8 снят с двух различных точек зрения один и тот же момент — первый выход мосея Кокардо. Мы видим, насколько выигрышнее положение актера на кадре № 7. Ракурс *à trois quarts* сценически выразительнее не только профиля, но ракурса *en face*. Профиль и фас — ракурсы плоскостные, зритель видит в них актера плоским. А в ракурсе *à trois quarts*, в котором одновременно сочетаются профиль и фас, есть объем.

Преимущества объемного восприятия перед плоскостным не только преимущества рельефа, но и композиции, в которой зритель определяет безошибочно место актера на сценической площадке. Последнее происходит благодаря тому, что глаза человека, воспринимая объемное тело, скрещиваются под определенным углом и через мускульное напряжение дают точное представление о расстоянии этого тела от глаз. Это легко проверить на простом опыте. Если предложить кому-нибудь проткнуть карандашом



6. «Свадьба Кречинского». III акт

кольцо, расположенное на расстоянии полувытянутой руки и повернутое к испытываемому ребром, он почти неминуемо проведет карандашом мимо кольца, так как глаза, видя только боковую грань кольца, его плоскость, не могут точно установить расстояния. То же самое произойдет, если повернуть кольцо на 45° («анфас»). Но стоит только выбрать среднее между 1-м и 2-м положением, повернуть кольцом à trois quarts, и рука проткнет его безошибочно в самом центре.

2

Редко в театре бывает так, что два партнера, ведущие диалог, имеют в сценическом куске равное значение. Не случайно в театральной практике привилось обозначение кусков пьесы именем одного персонажа. Например, «сцена Бобчинского», «сцена Кочкарева» и т. д. Ведь выражение «сцена Бобчинского» отнюдь не указывает на то, что Бобчинский один на сцене, оно указывает на то, что в данном отрезке пьесы важнее всех Бобчинский, сколько бы действующих лиц на сцене ни находилось.

Два актера, ведущие между собой диалог, могут занимать на сцене только 3 позиции (черт. 9). Мы опускаем те случаи, когда режиссер сознательно нарушает непосредственное общение между партнерами. Например, в «Учителе Бубусе» Мейерхольд ставил двух партнеров по краям просцениума и строил диалог, обращая их лицом в зрительный зал.

Первая позиция — когда оба партнера находятся по отношению к зрительному залу в профиль (фото 10). Мы уже указывали на то, что профиль — ракурс для актера значительно менее выразительный, чем à trois quarts. Правда, здесь два партнера в равном положении (в оди-

6. «Свадьба Кречинского». III акт. Угол зрения смещен влево на 45°



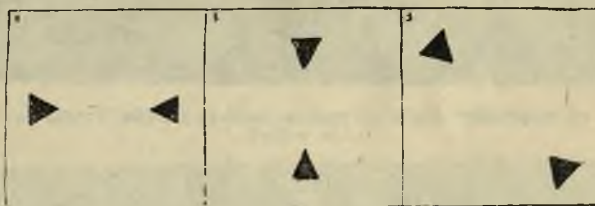
7. Первый выход мосье Кардо (арт. Мологин) в диагональной композиции (персонаж, введенный в спектакль Вс. Мейерхольдом)



8. То же, что на фото 7, но в фронтальной композиции

наково невыгодном), но эта «справедливость режиссера» большей частью вредна для спектакля, так как ставит главного актера данного куска не в самое выгодное для него положение. Такая позиция в диалоге сильно распространена в современном театре.

Вторая позиция, когда один актер стоит лицом, а другой — спиной к публике, настолько явно невыгодна для обоих исполнителей, что почти никогда не встречается в театральной практике. Оба актера — в необъемном ракурсе, причем тот, кто стоит спиной, целиком загораживает актера, стоящего лицом к публике.



9. Три возможных положения двух актеров в диалоге

Наконец, третья, со всех сторон наивыгоднейшая позиция (фото 11), когда главный в данном куске пьесы актер стоит à trois quarts, несколько глубже второго актера, отвернувшегося от публики до полупрофиля. Соединив ноги этих актеров прямой линией, мы получим на прямоугольнике сцены диагональ. Преимущества этой позиции в диалоге следующие:

- а) главный актер сцены — в наивыгоднейшем ракурсе;
- б) главный актер сцены — целиком открыт для зрителей;
- в) значение главного актера сцены подчеркнуто (актер сравнительно выделен);

10. Первая встреча Маргерит Готье (З. Райх) с бароном де-Варвиль (Мейерхольд показывает актеру Старковскому). Маргарит: «Как?!... Уже... Здесь?!» Диалог в первой позиции



11. Первая встреча Маргерит Готье с бароном де-Варвиль. Диалог в третьей позиции. Снимок произведен из центра зрительного зала при перпендикулярном полож. аппарата к портальной рамке сцены





12. Варвиль: „Разве мне не суждено всегда ждать Вас?“



13. Маргерит: „Да, я не могу вернуться к себе, чтобы не застать Вас...“



14. Варвиль: „Мне не везет. До свиданья, Маргерит“. Маргерит: „Прощайте“. Вид сцены из реального зрительного зала



15. То же, что на фото 14. Снимок сделан из воображаемого зрительного зала

16. Первый выход Маргерит Готье



г) ракурс второго актера объемлен и поэтому с нашей точки зрения даже выгодней, чем в первой позиции (профиль).

Фото 10, 11 сделаны одновременно с разных точек зрения. На них изображена первая встреча Маргерит Готье с мосье бароном де-Варвиль. Маргерит возвращается из оперы домой, и перед ней неожиданно возникает вечно ее преследующий барон:

Маргерит. Как! Уже?... Здесь?..

Варвиль. А разве мне не суждено всегда ждать Вас?

Маргерит. А разве мне суждено всегда видеть Вас?

Варвиль. Пока Вы мне не откажете от дома, я буду приходить.

Маргерит. Да, я не могу вернуться к себе, чтобы не застать Вас...

Этот экспозиционный момент пьесы чрезвычайно важен в развитии будущей драмы Маргерит Готье. В нем должны быть раскрыты взаимоотношения Маргерит и барона, причем с драматургической точки зрения, конечно, важнее зафиксировать отношение Маргерит к Варвиль, а не Варвиль к Маргерит. Естественно поэтому, что Мейерхольд в первый момент встречи сталкивает их на диагонали (фото 11) для того, чтобы сразу же в первой реплике Маргерит («Как? Уже?... Здесь?») дать возможность актрисе наиболее выразительно передать чувство неприязни к Варвилью.

Внутренний смысл этой сцены и ее ритмический ход таковы, что в *mise en scène* она требует нескольких переходов и остановок. Маргерит отходит, барон корректно наступает. Это даст возможность Мейерхольду, сохраняя диагональную позицию, на один момент переменить местами Маргерит и барона (фото 12). Мейерхольд это делает в самый важный момент игры барона, когда он произносит фразу, определяющую наиболее полно его отношение к Маргерит (Варвиль: «Разве мне не суждено всегда ждать Вас?»). Дальше новое движение и новая остановка, в другой части сцены, но снова в направлении диагонали (фото 13).

Благодаря общей диагональной композиции всего сценического пространства, диагональная позиция в планировке мейерхольдовских диалогов всегда получается естественной. А в традиционном павильоне, где задний план идет параллельно рядом зрительного зала, диагональное расположение в диалогах получается искусственным, театрально-условным в плохом смысле слова. Это особенно заметно в тех случаях, когда партнеры, ведущие диалог, связаны меблировкой. На снимках 14 и 15 сфотографирован одновременно с двух различных точек зрения конец 5-го явления (Варвиль: «Мне не везет. До свиданья, Маргерит». Маргерит: «Прощайте»). На этом примере мы видим еще раз все преимущества положения на фото 14, т. е. снятого из реального зрительного зала театра Мейерхольда. Для того, чтобы в традиционном павильоне не получилось того, что у нас на фото 15, режиссеру пришлось бы расположить мебель нарочито, специально, вне общей фронтальной композиции.

3

В произведениях живописного, музыкального или сценического искусства мы часто наблюдаем стремления художника к замкнутости, к ограничению композиционного полотна. В живописи можно найти много таких примеров, особенно в искусстве чинквеченто, в музыке мы укажем хотя бы на партитуры Хиндемита, Шенберга, Стравинского, в которых композиторы отказываются от симфонической разработки темы и от возможности использования оркестрового тутти, выражая свои художественные идеи пользуясь камерным составом оркестра, и, наконец, в сцени-

ческом искусстве мы напомним о финальной сцене мейерхольдовского «Ревизора», где множество гостей, пришедших на свадьбу Марии Антоновны, группируются на маленькой площадке, расположенной в центре огромной пустой сцены.

Гораздо сложнее расширить границы произведения, дать максимальное развитие полотна, выбранного для реализации замысла. Когда к этому стремится художник в сценическом искусстве (особенно при построении спектакля в сцене-коробке), он закономерно обращается к диагонали как к самой длинной линии на площадке сцены.

Первому появлению Маргерит Готье предшествует статическая сцена, в которой ведут диалог компаньонка Маргерит Нанин и мосье барон де-Варвиль. Они перекидываются репликами, находясь на разных частях сцены. Нанин вяжет, Варвиль играет на рояле. Такая мизансценировка создает в этой чисто экспозиционной сцене необходимый холодок. Первое появление Маргерит по идейному замыслу спектакля должно быть резко контрастирующим, неожиданным, динамическим. Маргерит возвращается к себе домой из оперы в окружении молодых людей, которых она пригласила на костюмированный вечер. Ее появление разрешено Мейерхольдом в стремительном движении по всей линии диагонали. Маргерит вбегает на сцену, управляя вожжами, в которые запряжены двое юношей, несущихся через всю сцену (фото 16).

Насколько эта сцена потеряла бы в своей выразительности, если бы движение группы не было направлено по диагонали. Благодаря диагональному направлению линия движения удлинчилась вдвое. Ведь если бы группе Маргерит пришлось двигаться параллельно рядам зрительного зала, она, чтобы остаться в пределах сцены, вынуждена была бы остановиться, пробежав немного дальше середины сцены. Уж не говоря о малой выразительности ракурса этого движения, благодаря направлению по диагонали группа Маргерит попадает в чрезвычайно выгодную часть сценической площадки — в правую часть просцениума.

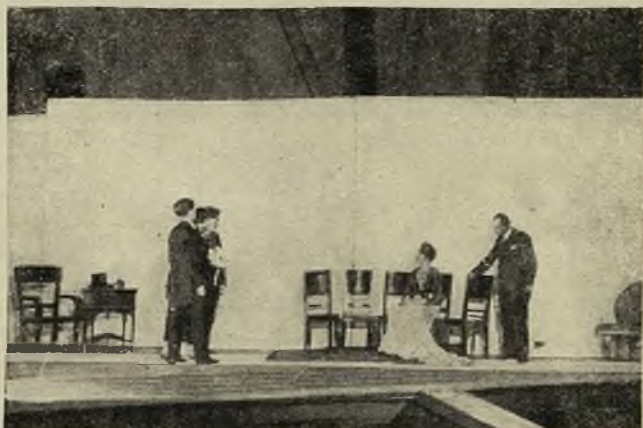
Мы приводим четыре примера из первого эпизода «Дамы с камелями». Каждый пример составляют две фотографии, сделанные во время черновой планировочной репетиции, одновременно, но с двух различных точек зрения. Один аппарат фотографирует с оси, соединяющей центр сцены с центром зрительного зала, а другой — с линии перпендикулярной к диагонали, восстановленной, примерно, из ее середины (вспомним нами уже практиковавшийся поворот оси на 30°). Такая двойная съемка дает возможность наглядно показать, как выглядит одна и та же сцена в диагональной композиции, т. е. в постановке Мейерхольда, и как она же выглядела бы в фронтальном решении.

Конечно, ни одного режиссера не могло бы удовлетворить такое расположение актера, как на фото 18. Он обязательно прибегнул бы к условному ступенчатому расположению актеров, стоящих друг за другом. В результате у него получилась бы та же диагональная линия этих трех актеров, что и у нас в фото 17, но с той лишь разницей, что на нашем примере эта диагональная линия получается естественно, в результате общедиагональной композиции всей сцены в целом, а у этого режиссера диагональ была бы крайне искусственна, фальшива (фото 19).

На примере фото 20 и 21, пожалуй, еще яснее видно, что естественное диагональное положение дивана неминуемо должно было бы быть в условиях традиционной павильонной композиции таким же. Но это была бы такая же неприятная условность, как обязательное диагональное направление боковых стен традиционного павильона (бо-



17. Цветы от барона де-Варвиль — в диагональной композиции



18. То же, что на фото 17, но в фронтальной композиции



19. То же, что на фото 18, но в искусственном диагональном построении положения трех актеров при общей фронтальной композиции сцены

20. Олимпия в гостях у Маргерит («Сцена на диване») в диагональной композиции

21. То же, что на фото 20, но в фронтальной композиции





22. Выход Прюданс (арт. Ремизова) в диагональной композиции



23. То же, что на фото 22, но в фронтальной композиции



24. Гости Маргерит Готье под звуки торжественного марша идут к столу (диагональная композиция)

25. То же, что на фото 24, но фронтальной композиции



ковые стены павильона никогда не составляют с задней стеной прямого угла, угол, ими образуемый, всегда несколько больше прямого). Эта условность неприятна потому, что она создает искусственную глубину (перспективу), что является в искусстве, оперирующем естественной глубиной, величайшей эстетической нелепостью.

Остановимся несколько подробнее на последнем примере (фото 24 и 25). С точки зрения наилучшей видимости каждой фигуры в сложной *mise en scène* преимущества диагональной композиции очевидны. Все 8 фигур участников сцены отлично видны из зала, в то время как на фото 25 хорошо видны только 4 фигуры переднего плана. В данной сценической ситуации движение по диагонали, конечно, является наивыгоднейшим. Ведь есть еще только одно возможное направление — это движение в глубину сцены (фото 26), которое в данном случае совсем неприемлемо, так как две фигуры последней пары закрывают всех остальных участников сцены.

Для ясности изложения мы искусственно разбили наши примеры на несколько групп, иллюстрирующих в отдельности ряд преимуществ диагональной композиции. На самом же деле каждый наш пример может служить почти всеобщей иллюстрацией. Если мы возьмем ту же сцену движения гостей Маргерит парами (фото 24), то увидим, что, помимо выгодной группировки, в которой актеры не закрывают друг друга на протяжении всего перехода, в этой композиции все актеры расположены в объемном ракурсе и движутся в самом длинном направлении. В данной сцене это очень важно.

5

Первые попытки разрешить противоречие между трехмерным телом актера и двухмерной организацией сценического пространства театра-коробки относятся к началу режиссерской деятельности Мейерхольда, к его работам в театре Комиссаржевской в 1906 г. Мейерхольд в работах того периода пытается сделать тело актера двухмерным, подчинив его таким образом законам живописной плоскостной композиции. В ряде постановок («Гедда Габлер», «Сестра Беатриса», «Вечная сказка», «Пелеас и Мелисанда») он развивает один и тот же постановочный принцип. Задний план декорации выдвигается на авансцену (например, в «Гедде Габлер» глубина сцены была раскрыта всего на 5 аршин) и устанавливается фронтально (фото 27). Это сводит всю систему декорации до живописного панно.

Благодаря такой композиции сцена делается настолько мелкой, что актеру приходится почти совсем отказаться от движения в глубину. В его распоряжении остается возможность двигаться только в одной плоскости (*al fresco*) вдоль декорации заднего плана. Но Мейерхольд этим не

26. То же, что на фото 24, но в оставшемся возможном направлении — в движении в глубину





АРТИСТ ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА

игорь ильинский

«Смехом или слезами со сцены помогать добру и правде. Ничего не делать против совести в искусстве. Вот два основных принципа, которым я бы хотел остаться верен в своей работе на театральных подмостках».

первый горьковский драматический театр



М. Горький «Егор Булычев». Постановщик — К. А. Ведерников



Заслуженный артист республики
Н. И. Собошчиков-Самарин



А. Афиногенов «Страх». Постановщик — Н. И. Собошчиков-Самарин

В феврале этого года исполняется пятидесятилетие сценической деятельности одного из крупнейших актеров и режиссеров Союза, заслуженного артиста республики Н. И. Собошчикова-Самарина.

В течение последних десяти лет Н. И. Собошчиков-Самарин возглавляет Первый Горьковский драматический театр, занявший под его руководством одно из первых мест среди театров Советского союза.

Киришон «Суд». Постановщик — К. А. Ведерников

А. Грибоедов «Горе от ума». Постановщик — Н. И. Собошчиков-Самарин



ограничивался. Он для того, чтобы слить тело актера с фоном задника — панно, для того, чтобы оно выглядело как барельеф, как фреска, искусственно его распластывал, делал плоским, условным, вписывая его в живопись Сапунова и Судейкина. При открытии занавеса, на этих спектаклях зал почти всегда оглашался аплодисментами. Открывавшаяся картина этого действительно заслуживала, так она была закончена и гармонична. Но стоило только актерам начать двигаться (пусть в одной плоскости!), как иллюзия гармонии неизбежно рушилась. Движение, даже стилизованное, разрушало искусственно созданную гармонию. Не случайно эти спектакли были статическими¹. В «Гедде Габлер» отдельные персонажи имели даже постоянные позы. Так, например, для Бракка была взята поза Фавна у постаментов, а для Гедды — поза царицы на белом троне.

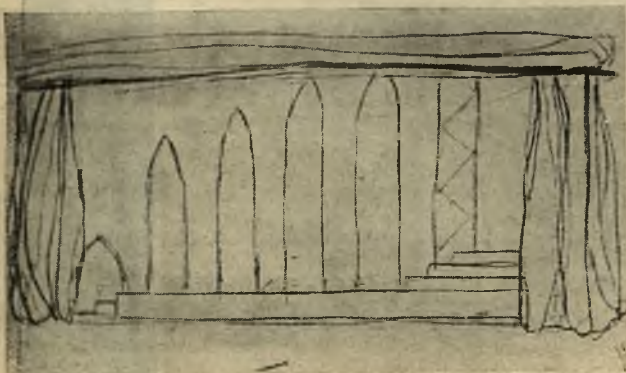
Очень скоро Мейерхольд осознает, что такой метод инсценировки противоречит природе театра, так как превращает актера в придаток к искусству живописца, в живописную краску большой картины. В своей речи на заседании совета театра Комиссаржевской в начале второго сезона он говорит, что следует решительно отказаться от игры актера в условиях декоративного панно, так как это ведет к театру марионеток и можно рассматривать лишь как художественный курьез.

В постановке пьесы Ф. Соллогуба «Победа смерти» Мейерхольд впервые пробует отойти от плоскостной композиции спектакля. В центре сцены было построено несколько ступеней лестницы, ведущей в глубину (объем и отказ от ограничения движений актера только вдоль сцены). Но задний план попрежнему был сильно вынесен вперед, расположен фронтально и нес на себе следы прежних задников — панно. Тем не менее эту постановку следует считать переломной в мейерхольдовских исканиях гармонии актера и сценического пространства (фото 28).

В работе над драмой Л. Андреева «Жизнь Человека» Мейерхольд, последовательно продолжая все те же поиски, пришел по существу к отказу вообще от всякого сценического окружения актера. Вот что писал сам Мейерхольд в своих режиссерских примечаниях к этой постановке: «Пьеса поставлена была мною без декораций, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена была завешана холстами. Не так, однако, как это было в «Балаганчике» (речь идет о первой редакции. — Л. В.), там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешаны были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются «дали».

¹ В задачу настоящей статьи не входит анализ принципов статической инсценировки с точки зрения раскрытия идеи символических драм. Считаем необходимым только заметить, что стиль Метерлинка, несомненно, способствовал развитию данного метода сценической композиции («неподвижный» театр).

27. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Театр В. Ф. Комиссаржевской (1906 г.). Планировочный рисунок В. Э. Мейерхольда



28. «Победа смерти» Ф. Соллогуба. Театр В. Ф. Комиссаржевской (1907 г.). Рисунок декорации А. Любимова



29. «Жизнь Человека» Л. Андреева. Театр В. Ф. Комиссаржевской (1907 г.). Рисунок декорации 3-й картины («бал у человека») А. Любимова



30. «Балаганчик» А. Блока. Зал Тенишевской аудитории (1914 г.). Рисунок Марнова

31. «Великодушный рогоносец» Кроммелинка





32. Артюр (арт. Консовский) в диагональной композиции. Трехмерное тело артиста вписано в трехмерно организованное пространство



33. То же, что на фото 32, но в фронтальной композиции. Объемное тело актера на плоскости

Убраны были совсем: рампа, софиты и всяческие «бережки». Получилось серое, дымчатое, одноцветное пространство».

На зарисовке художника Любимова (фото 29) видно, что свет был так установлен, что не достигал стен театра. Это и создавало впечатление безвоздушного пространства, в котором может торжествовать трехмерное тело актера, не связанное никакими двухмерными композициями.

Отказ вообще от всякого декоративного оформления был закономерным этапом в становлении мысли, что *трехмерное тело актера требует трехмерной организации пространства* (1907 г.). С этого времени начинаются последовательные, но самые разносторонние искания Мейерхольда в этой области: переход от метода панно к методу скульптурной постановки, к первым конструкциям (мост в «Незнакомке» Блока, поставленной в Тенишевской аудитории) и, наконец, к оркестре, вписанной в полукруглый амфитеатр и усеченной конструктивной эстрадой совсем как в театре Эсхила (вторая редакция «Балаганчика» Блока в Тенишевской аудитории — фото 30).

Не требует особых доказательств то, что в спектакле, построенном на площадке, вписанной хотя бы даже напо-

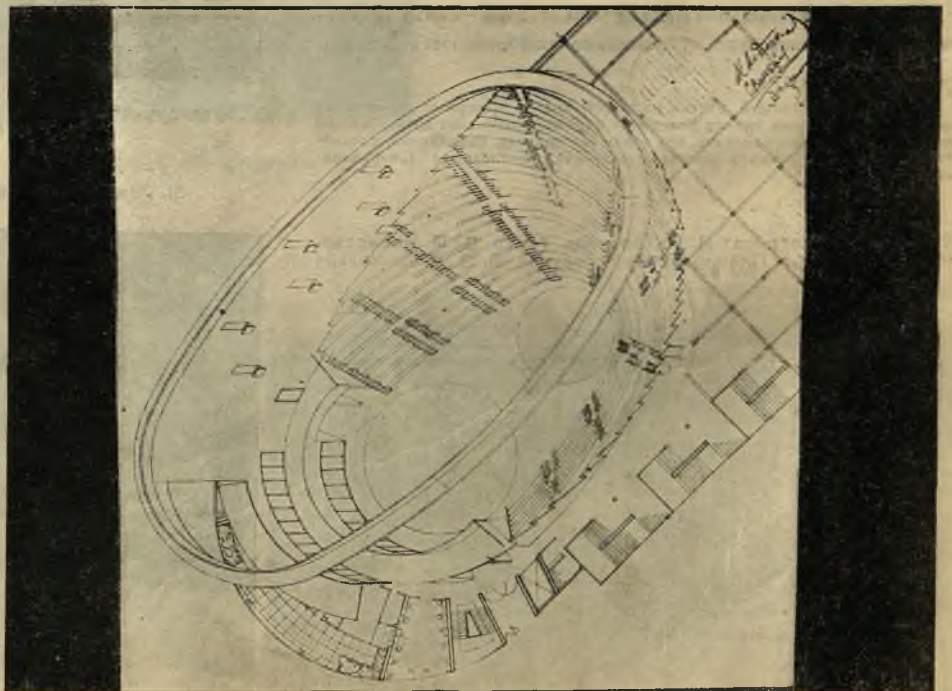
ловину в окружение зрителей, не может быть двухмерной композиции. В театре, где взоры двух зрителей могут встретиться под прямым углом, дворец, нарисованный на холсте, для одного зрителя будет дворцом, а для другого лишь тонким куском тряпки.

Утверждению трехмерной организации сценического пространства посвящены технологические искания Мейерхольда послереволюционного периода. На первых этапах это — утверждение принципов почти абстрактной конструкции, доведенное в «Великодушном рогоносце» до предела (фото 31), а в дальнейшем утверждение новых и гораздо более сложных систем организации трехмерного пространства, приближающихся к подлинному реализму, но реализму, не попускающему на условную природу театра.

С этой точки зрения пространственное решение «Дамы с камелиями» — интереснейший этап в творчестве Мейерхольда. В интерьерной пьесе, требующей замкнутой интимной инсценировки и в то же время связанной с архитектурой театра-коробки, Мейерхольд сумел преодолеть традиционный павильон, создав трехмерно организованное пространство. *Ведь плоскость диагонали, на фоне которой развивается почти вся пьеса, в сценическом пространстве трехмерна.* Для этого достаточно сравнить фото 32 и 33. В первом случае мы видим, что тело актера как бы вписано в фон, на котором мы его воспринимаем. Это происходит потому, что объем тела актера проектируется на фон в нескольких направлениях различной глубины (необходимое условие трехмерной композиции). Совсем иное впечатление получается при фронтальном расположении фона. На фото 33 перед нами объемное тело актера на плоскости. Оно не вписано в фон, так как может быть спроектировано только в одной плоскости.

Постановку «Дамы с камелиями» с нашей точки зрения можно рассматривать как *заключительный этап в поисках композиционной гармонии актера и сценического пространства в театре-коробке.*

Проект строящегося нового театрального здания ГОСТИМ'а, в котором разрушается принцип барочного театра (фото 34), — начало нового периода в режиссерской деятельности Мейерхольда, подготовленного всей предшествующей эволюцией мастера.



34. Вариант проекта нового здания театра им. Вс. Мейерхольда. План оксонометрической проекции сцены и зрительного зала

МЕЙЕРХОЛЬД

ЕФИМ ЗОЗУЛЯ

В праздник Октября 1933 г. улица Горького в Москве была украшена архитектурными планами, проектами и макетами. Во всех витринах были выставлены проекты новых зданий. В одной из витрин был выставлен эскиз академика Щусева — театр Мейерхольда.

Замечательное здание! Оно составит часть будущей Триумфальной площади. Смелая колоннада фронтона придает ему движение и то творческое беспокойство, которое так связано с именем Мейерхольда. Порывистость и беспокойство подчеркиваются и воплощаются фигурой, венчающей здание, а особенно еще тем, что фигура эта стоит не над центром здания, а возвышается над левой его стороной, оформляющей угол площади и улицы. Эта фигура исполнена порыва и стремления.

Эскиз, выставленный в витрине, волновал прохожих, как волнует все, что связано с именем Мейерхольда. Можно было видеть раздраженные лица, презрительные лица — как их можно видеть и на спектаклях театра Мейерхольда.

В один из этих дней у витрины остановился старый актер, работающий на публику, имеющий у нее непрерывный успех, желанный на концертах, непрерывно совершающий турне, ходовой кадровый среднесчастливый актер, всю жизнь проработавший в театре, улыбающийся, танцевавший, говоривший и хохотавший так, как этого требовала публика, как она привыкла это требовать от актеров, — словом, вполне традиционный актер. Он остановился, страдальчески-вдумчиво посмотрел на озаренное славой и исторической значимостью будущее здание театра Мейерхольда, несомненно, подумал, что это не только эскиз, что здание на Триумфальной, действительно, строится и будет достроено вот по этому самому проекту, покачал головой и горько спросил у своего спутника, желчно отчеканивая каждое слово:

— Ну, скажите, пожалуйста, что в нем, в этом Мейерхольде?! Ведь ничего же в нем нет! Вы посмотрите на его спектакли! Ну, ведь, действительно же, ни уму, ни сердцу! Ведь это же действительно... чорт знает что такое!

Спутник актера, внешне спокойный человек, но знающий немало бессонных ночей от дум, от острых дум об искусстве, улыбнулся и ответил:

— Да. Почти каждая постановка Мейерхольда это провал. В той или иной степени провал. В лучшем случае — спорная постановка. И тем не менее, имя Мейерхольда — мировое, и в историю театра он вошел давно. И ясно, что о нем будет большая литература... Его будут изучать десятилетиями. А другие режиссеры почти с каждого спектакля снимают слабочку, имеют успех и сборы и прессу, спектакли идут долго, а потом они забываются, совершенно забываются, как имена их авторов и актеров.

Старый актер, всю жизнь имевший успех, всю жизнь слышавший аплодисменты, имеющий имя, всем известное и никому не дорогое, стоял на тротуаре, старый, известный и в известности своей забытый. Он ничего не сказал и со страдальческой завистью смотрел на эскиз буйного здания, связанного с именем, постигнуть которое он не мог.

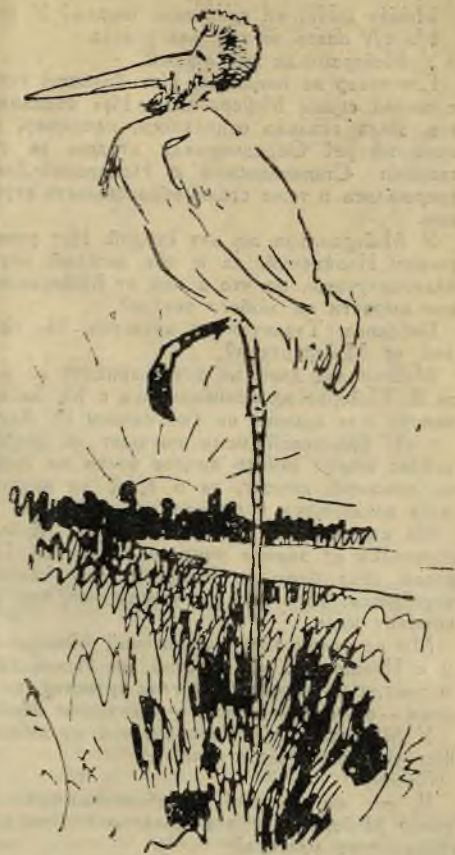
2

В московском журнале «Вестник театра», издания ТЕО Наркомпроса, в номере от 9 октября 1920 г., напечатана выдержка из речи В. Э. Мейерхольда.

«Главное внимание, — говорил Мейерхольд, — и остающиеся в моем распоряжении силы я должен обратить на создание в центре Москвы театра международного Пролеткульта. К этому меня обязывает резолюция 2-го конгресса III Интернационала. Над Пролеткультом довлеет уже не героссийский масштаб, но международный. Главным образом поэтому, а отчасти по причинам автобиографическим, я дал себе слово, насколько возможно, не иметь больше дела с профтеатром».

Совершенно ясно, что Мейерхольд не мог уместиться ни в каком профтеатре. Ему нужен был театр свой. Он получил здание на Триумфальной площади, то самое, которое теперь перестраивается заново.

Он начал — смело и решительно, как всегда, — делать свои опыты.



«Одинокий». Карикатура А. Любимова на В. Э. Мейерхольда. («Театр и искусство», 1961 г.)

...Как неуютно показалось многим зрителям в этом театре!.. Без рампы, без мягкого бархатного занавеса, без тенористых голосов, «театральных» женщин, породистых театральных мужчин в трико и в изящных костюмах...

Уныло смотрела на театральный зал кирпичная стена — задок сцены, обыкновенная дворовая кирпичная стена. Вместо кулис, вместо дверей, окон, потолка — акробатические установки, палки, лестницы, цистерны. Одно время не гримировались, а если был грим, то особенный. Говорили, вскакивая на возвышение. Говорили стилизованными громкими голосами.

Можно сказать без преувеличения — никого, никаких режиссеров никогда так не ругали, как Мейерхольда. Вряд ли можно вспомнить театр, из которого многие выходили бы с таким раздражением, как выходили из театра Мейерхольда.

...А Мейерхольд вводил в свой театр все новое, новое и новое.

...Неуютно было в театре. Сиро. Что же делать, многое новое вначале кажется неуютным.

Бывали огненные диспуты. Чего только ни говорили по поводу его постановок! Кто только ни выступал на этих диспутах!

Они устраивались и в театре, и в Доме печати, и в других местах.

Выступал на них иногда и сам Мейерхольд.

О чем он говорил?

Он характерно поднимал руки и глотал воздух — глазами и открытым ртом.

Он глотал воздух — он замирал с открытым ртом и поднятными руками, но он не изнемогал.

Он никогда не уставал.

Он продолжал свою борьбу — за свое искусство.

В театре шла постановка за постановкой.

Каких только опытов ни делал Мейерхольд!

Был спектакль, когда и по сцене и по зрительному залу проходили с пением и с музыкой красноармейские части. Они были одновременно и зрителями и участниками спектакля.

3

В чем же все-таки успех Мейерхольда?

Какой-то успех у него все же есть.

И большой успех. Мировой успех. Ведь этого никто не может отрицать.

В чем же он?

Может быть, он создатель школы? У него ученики?

Но тут опять не так, как у всех.

У Мейерхольда нет студий.

Его театр не плодится. Нет большой сцены Мейерхольда и малой сцены Мейерхольда. Нет отделившихся коллективов. Ведь сколько отделялось, например, от Художественного театра! Образовывали студии за студией, а потом старики Станиславский и Немирович-Данченко сами не удержались и тоже стали образовывать студии и даже оперные.

У Мейерхольда же нет студий. Нет учеников. Есть один ученик Ильинский, да и тот веселый актер, талантливый благополучный, но что в нем от Мейерхольда? Разве он не мог вырасти из любого театра?

Бабанова. Талантливая артистка. Но опять-таки — что в ней от Мейерхольда?

Мейерхольд даже не хотел принять ее в свой театр. Когда В. Мейерхольд познакомился с М. Бабановой и решался вопрос о ее приеме, он (по словам И. Аксенова) сказал:

— В Бабановой меня смущает ее готовность. Она уже сейчас может занять видное место на любой сцене. Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно. Поэтому я пока воздержусь голосовать за ее прием.

По словам того же И. Аксенова, Мейерхольд публично отреагировал от звания учителя Бабановой. Пребывание Бабановой «под ферулой Мейерхольда» Аксенов называет мучительным, хотя тут же утверждает, что мастер с ней занимался мало.

Мы не знаем взаимоотношений Мейерхольда с Бабановой и с Ильинским, но, конечно, ни Ильинский, ни Бабанова, несмотря на даровитость этих артистов, не являются учениками — в полном смысле — учениками Мейерхольда.

У Мейерхольда нет школы, как их имеют другие театры. Нет учеников. Нет студий.

Почему?

В чем же, острый, необыкновенный, исключительный успех Мейерхольда как новатора? Как крупнейшего, как гениального мастера?

4

Где Мейерхольд выражает себя наиболее полно и непосредственно?

По общему мнению — на репетициях. Это верно.

На репетициях Мейерхольд, действительно, выражает себя. Он играет на своем коллективе, как на сложном, живом инструменте.

В сущности, он играет все роли. Он ежеминутно перевоплощается. Идет непрерывное разматывание какой-то невиданной, исключительной ленты. Бездна знаний — из тех, которых нет в учебниках, — интуиции, вкуса, чутья, изобретательности и выдумки, выдумки, выдумки.

Он видит мир по-своему. И не хочет, потому что в этом нет никакой надобности, видеть его иным. Он глубоко честен, как всякий крупный художник. В этом разгадка его творчества. Форма является у него нераздельной от содержания. Мейерхольд не формалист. Это может подтвердить любой час его режиссерской работы. Он приходит к форме через содержание. Он трактует явления, глубоко в них вдумываясь и творчески пересоздавая.

Принято говорить про Мейерхольда: «Он ищет новых путей». До каких пор будут повторять это общее место?

Он переполнен новыми путями. Он прут из него, эти пути. Он тонет в собственной щедрости. Он раздает себя в своей творческой работе.

Из работы Мейерхольда на репетициях, из творческой режиссерской работы Мейерхольда надо было бы сделать ряд тщательнейших звуковых фильмов — это был бы настоящий театр Мейерхольда, исполненный самим Мейерхольдом.

Это нужно сделать, пока еще жив Мейерхольд и пока он работает в полную силу. А он сейчас работает именно в полную силу, несмотря на свои шестьдесят лет.

Репетиции в театре Мейерхольда происходят почти ежедневно и длятся с утра до пяти вечера и дольше. Чаще всего они не нормированы.

Нельзя без легкой улыбки осматривать мейерхольдовский сценический инвентарь, костюмы, всю обстановку за кулисами. Смешит своеобразный беспорядок, особая неряшливость вещей, мебели, сценических установок...

Впечатление такое, что нет ни одного прочного стула, нет хорошо вымытой и выглаженной скатерти. На кривой, полуприподнятой площадке стоит стол, прикрытый скатертью, но что за скатерть! Как будто бы ее нарочно мiali, как будто ее специально комкали, чтобы сделать невозможно мятой.

Бутафория, жалковатая вообще, у Мейерхольда особенно жалка. На всем театре Мейерхольда лежит печать глубо-



В. Э. Мейерхольд. Карикатура Ю. Анненкова (1917 г.)

кой занятости, взволнованности, творческой рассеянности и устремленности куда-то вывесь... Не до инвентаря, не до бутафории, не до стульев, не до крепко приколоченных досок, хорошо выструганных моделей и зализанных костюмов. Нет, совсем не до этого!

Правда, Мейерхольд нервничает и кричит, когда падает стул, неправильно поставленный на пути актера. Он кричит:

— Кто поставил стул?! Это явное незнание и непонимание плана!

Но стулья часто падают, даже правильно поставленные: они кривые, расшатанные, высокие, низкие.

На одной из репетиций «Дамы с камелиями» Мейерхольд предложил артистке положить ноги на стол:

— Вот так, — поправил он ее позу. — Вот так.

Но тут же развел руками и в раздумьи сказал:

— Я думал, ноги будут длиннее.

Но дело было не в ногах — со стороны это было ясно. Дело было в том, что стол был чересчур высок, а стул низок...

Мейерхольд, воспитанный и выросший в лучших театрах и работавший с образцовейшим театральным инвентарем, так мало внимателен к нему потому, что для него, гениального художника, бутафория — только бутафория и ничто больше. Она ему почти не нужна. Он не прячется за нее, а только обыгрывает ее. Для него костюмы, мебель, обстановка — только средства, причем средства, подчеркнутые условные.

— Цилиндр надо держать так, — кричит он молодому актеру на репетиции «Дамы с камелиями», но показывает, как надо держать цилиндр, без цилиндра в руке, и мы, немногие зрители репетиции, видим его с цилиндром.

На нем обыкновенный серый костюм. Его чуть сутулая фигура с характерным лицом играет тут же женщин, мужчин — без грима, без переодеваний и без особенного пользования вещами.

Но он перевоплощается, и его меняющийся облик убедителен.

Как много он знает! Как разносторонни эти глубокие знания жизни, человеческих движений, сопровождающих великое множество человеческих чувств в их великом разнообразии и в то же время типизированной обобщенности.

— Вам весело! Вам весело! — напоминает он актеру, которому должно быть весело по ходу пьесы. — Вам весело! И вы не можете так сидеть (тот просто окунулся в кресло).

И он подбегает к креслу, садится не в него, а на ручку, вытянув и скрестив ноги, отбросив куда-то в воздух плечи, и — получается неопровержимая веселая фигура, — о, если б она могла такой предстать и на спектакле! Если б все движения, указания, интонации, ходы, прыжки, произнесенные фразы и монологи могли предстать перед зрителем на спектакле — это было бы редкостное, неповторимое зрелище!

Этим вовсе не умаляется коллектив театра Мейерхольда — он передает многое. Этот коллектив, как и всякий другой, живет своей жизнью и развивается по своим законам. Нет коллектива, из которого не выделялись бы талантливые люди, — даже в том случае, если им руководит менее крупный мастер. Если же руководит такой мастер, как Мейерхольд, то, конечно, художественное развитие коллектива

должно идти скорее, неизмеримо быстрее. Но тут мы сталкиваемся с особой, ни на кого не похожей школой Мейерхольда, его особыми, исключительными свойствами, о которых будет идти речь дальше.

Обстановка репетиции довольно торжественна. Мейерхольд сидит в центре зала, в высоком кресле, возвышающемся среди ровных стульев партера. Слева, около одного из входов — рояль. Направо от Мейерхольда — стол. На столе толстая книга для записей.

Из зала на сцену проложена доска-сходня. И сколько раз избегает по этой доске на сцену Мейерхольд! Сколько раз возвращается! Без преувеличения можно сказать, что это может измеряться километрами.

Он неутомим. Помногу, помногу раз он заставляет повторять сценки, отдельные места, отдельные движения.

Он не забывает ни одной мелочи. Он всегда ненавидел и сейчас ненавидит быт. Он передает его сгущенно, типизированно, условно, в одном штрихе, одной чертой, мелочью и поэтому эту мелочь не забывает.

— Все забыл! Все забыл! — кричит он артистке, которая машет рукой без всея.

И он поднимается со своего кресла, бежит через зал и по сходне на сцену и показывает, как надо махать рукой с всею, но показывает это без всея. У него это наглядно и художественно без всея.

Показал. Ушел, оглядываясь. Вернулся к своему креслу. Сел.

Через минуту:

— В четверть голоса! В четверть голоса!

И опять бежит на сцену и показывает, как нужно данное место читать в четверть голоса.

5

Он видит спектакль до всяких репетиций.

До начала репетиции он бродит по сцене и копается в своей рухляди. Как садовник.

Можно представить себе, что так роется в овощных и цветочных культурах Мичурин. Он хочет соединить несоединимое, чтобы выросли новые плоды. Мейерхольд, несомненно, стремится к тому же. Он скрещивает классиков с современностью. Он делает надрезы в их словесной ткани. Он прививает им свои трактовки. Он скрещивает вещи, предметы, идеи, образы и ждет, ждет новых произрастаний. Новых плодов.

Он видит их. Он знает, что они будут, как это знает Мичурин. И у него великое терпение, как и у Мичурина, по двадцать лет ожидающего результатов своих опытов.

Великое терпение.

И перед репетицией Мейерхольд осматривает свой жалкий инвентарь, свой смешные, полуполоманные, непрочные стулья, свои кривые установки и ждет. Уверенно ждет. Каждый день ждет, как каждый день Фурье ждал владык мира для перераспределения земных богатств...

6

Небрежность и неряшливость мейерхольдовского инвентаря умилительна. Она характерна для высокого творчества. Не следует создавать теорий, что высокое творчество связано с неряшливостью, — нет, это неверно. Высокое творчество может и должно быть нераздельно связано со строжайшей опрятностью. Но бывает, что высокое творческое горение не поспевает за всем. Это не теория, а наблюдение.

Мейерхольд к тому же сознательно, где только возможно, игнорирует вещи. Он освобождает людей от вещей, ибо его главная забота — человек.

В известной мере его новаторство — это борьба с вещами. Он, как известно, отбросил занавес, рампу, обстановку, кулисы, размазки, разную мишуру.

Он избрал вертикаль, чтобы приподнять человека, чтобы лучше показать его, чтобы лучше звучал его голос, чтобы лучше и виднее двигались его ноги, его руки, его тело, чтобы каждое его движение могло быть лучше доведено до конца.

7

Есть партитурное чтение нот. Говорят, Ленин партитурно читал книги, то-есть он схватывал глазом сразу много строк и сразу их читал.

Мейерхольд — сознательно или интуитивно — стремится к партитурным постановкам, к тому, чтобы зрелище шло



В. Э. Мейерхольд. Карикатура К. Елисеева (1917 г.)

сразу в нескольких планах: наверху, ниже, в середине, над полом и над самым основанием своей площадной вертикали.

8

Репетиция продолжается.

Ему все ясно, что происходит на сцене. Но часто он вдруг проникается острым беспокойством: а вдруг что-либо будет неясно зрителю?

На сцену выходит мужчина, по ходу пьесы переодетый в женское платье. Артисты должны встретить его смехом. Смех всеобщий, дружный, начинающийся до того, как смешная фигура появляется на сцене.

Это часто бывает. Это в традициях театра. Актеры смеются до того, как видит объект смеха зрители. Зрительный зал заинтересовывается, настораживается, и, когда из-за кулис появляется источник смеха, зал присоединяется к смеющимся артистам.

В данном случае смешная фигура появилась за большим щитом, невидимая зрителю. Актеры разразились смехом, и Мейерхольд взволновался:

— Рано!

— Рано!

— Рано!

— Рано! — кричал он.

И, как всегда, он побежал на сцену давать объяснения. На этот раз они были полны досады и удивления:

— Что вы делаете?! Ведь зритель не будет понимать, отчего вы смеетесь. Ведь он же не виден зрителю! Надо подождать! Надо подождать! Неужели же мне нужно говорить такие аксиомы! Еще раз!

Сценка повторяется. Но он еще не спокоен.

Доходчивость спектакля в целом и отдельных мест для Мейерхольда — один из самых существенных вопросов. Это неверно, что он не «считается» со зрителем. В его театре вопрос о взаимоотношении актера и зрителя неустанно разрабатывается. Мейерхольд считает, что планово изготовленный спектакль, оставаясь в целом одним и тем же, в деталях, при различном составе зрительного зала будет иным. В его театре актерам сообщают, какой зритель присутствует на данном спектакле. «Как оратору перед его выступлением» — сравнивает Мейерхольд.

Он хочет быть ясным, определенным, точным. Он хочет — понятно и ясно — доводить каждое сценическое положение до конца. Мейерхольд вовсе не принадлежит к типу тех новаторов, которые говорят или думают: да черт с ним, со зрителем! Пускай недопонимает! Пускай думает, как хочет.

Нет, Мейерхольд верит в понятность и доступность своего искусства. И заботится о еще большей его понятности и доступности.

9

Он старается каждое положение довести до конца, до предельной выразительности.

На этой же репетиции.

Молодой человек преждевременно и дерзко предлагает свою любовь женщине. Она сидит на стуле. Рядом с ней свободный стул. Молодой человек обнимает ее за плечи,

нагибается к уху и шепчет. Она отстраняет его, полуоборачивается и говорит то, что полагается говорить в таких случаях:

— Да вы с ума сошли!

Мейерхольду этого мало. Он поднимается со своего кресла и бежит через театр к той же сходне и объясняет артистке, что ей мало сказать эту фразу. Она должна еще, освободив свои плечи от прикосновения рук молодого человека, одновременно с восклицанием пересесть на рядом стоящий стул.

Казалось бы, резко, но Мейерхольду и этого еще мало. Двое приятелей молодого человека стоят у стола. Они видят неуспех своего товарища, и Мейерхольд учит их смеяться:

— Вы должны смеяться громко. Вы должны смеяться над вашим соперником, над его неуспехом.

Молодые люди громко смеются.

— Громче, — говорит Мейерхольд. — Еще громче, чтобы все было понятно!

В «Ревизоре» есть сцена, когда городничий впервые приходит к Хлестакову в номера для приезжающих.

Как ее трактует Мейерхольд? Как он передает место, когда городничий прогоняет полового, пристающего к Хлестакову со счетом?

Десятилетиями городничий кричал громовым голосом:

— Пошел вон!

Для этого классического «пошел вон» артист обычно набирал воздух полной грудью. Это «пошел вон» должно было быть и бывало чем-то непревзойденным по крику, по дикости, по азиатско-полицейской грубости.

Московский Художественный театр это место трактовал по-иному. Городничий не орал свирепым криком: сделав чрезвычайно любезное лицо, насколько гоголевский городничий способен это сделать, он, галантно повернувшись к половому, — так, чтобы его движение и выражение лица видел Хлестаков, — с жантильным движением руки, мягким светским голосом, каким-то благодушным полушопотом говорил половому: «Пошел вон!»

Художественный театр объяснял это место так: ведь городничий хочет понравиться Хлестакову. Он хочет показать ему, что даже «пошел вон» в этом прекрасном городе говорят мягко, изысканно, вежливо и нежно.

Как трактует это место Мейерхольд?

Его Хлестаков, — кстати сказать, непохожий на общепринятого Хлестакова, — лежит справа. Слева лесенка. Недалеко от лесенки, спиной к зрителям, стоит городничий. Половой на лесенке на две-три головы выше городничего. И вот, когда приближается знаменитый момент, — никакого «пошел вон» не раздается в театре Мейерхольда. Городничий молниеносно приближается к лесенке, чудовищно размахивается и отпускает половому, значительно выше его стоящему и, следовательно, хорошо видному зрителю, такую пощечину, что она парализовывает смех острой внезапной мыслью.

О чем же? О всем том еще непоказанно диком, страшном, нечеловеческом, что отличало эту эпоху.

Зал не смеется. Здесь нет ничего смешного. Этот момент, как и многие другие, сразу переносит зрительный зал в эпоху, которую не всегда следует показывать в чисто комедийных тонах, вызывающих веселый смех, а в тонах подлинной страшной правды.

Ведь в сущности мы так мало знаем о дореформенной крепостнической России. Недавно вышла книга записок и писем некоей Омер де Гель, французской кокетки, авантюристки, подвизавшейся в прошлом столетии лет пятнадцать-двадцать в «высшем свете». Среди прочих мужей ее мужем был и русский помещик Тюфякин, обладавший богатыми поместьями в южных губерниях. Она стала таким образом русской помещицей и бесхитростно, с поразительным цинизмом французской содержательницы публичных домов записывала свои будничные записки и похождения. В советской прессе уже было отмечено, и это совершенно верно, что такой правдивой книги о крепостном праве еще не было у нас.

Прочитайте эту книгу, и вы поймете, как прав и художественно глубок Мейерхольд, именно так, а не иначе разрешивший и эту и многие другие ситуации в пьесе Гоголя.

«Основное, что влияет со сцены на зрителя, — это мысль, идея, содержание» — говорит в своих высказываниях о театральной культуре Мейерхольд.

каждой фразе, к каждому слову и к каждому движению. Разница в глубине мысли, в ее теоретической культуре, в степени ее продуманности.

— Это мимоходная фраза! Это фраза-бросок! — кричит из зала Мейерхольд. — Это фраза случайная.

Через десять минут он волнуется, что вескую фразу, содержательную фразу произносят без достаточной выразительности.

— Что вы! Что вы! Эту фразу надо рассыпать по всей сцене. Рассыпать ее надо!

Он не может сидеть. Опять и опять (в который раз!) он отрывается от своего кресла, бежит через зал, бежит по сходне на сцену и показывает, как надо произнести эту фразу, чтобы она рассыпалась по всей сцене...

Действительно, в его устах она рассыпается. Вот она выпала из его уст. Часть ее, после мгновенного поворота головы, упала на плечо, была подхвачена рукой и мягко рассыпана на авансцене; другая рука разбрасывала другую половину по разным другим местам...

Иногда он кричит со своего места:

— Хорошо!

И тоже безудержен:

— Хорошо! — повторяет он. — Хорошо!

Иногда аплодирует. Аплодирует один, в темном зале, на своем кресле — удачному движению, удачной интонации.

Через полминуты он опять поднимается со своего кресла, полубежит через театр и опять на эту сходню. До чего он гибок и молод в свои шестьдесят лет!

На сцене танцуют. Цепочка людей танцует на одной ноге, другой размахивая в воздухе. Канкан. Мейерхольд влетает в ряд танцующих. Он танцует и при этом поясняет:

— Надо ногой двигать медленно, в такт музыке. Кто выбрасывает сильно ноги, тот кажется топчущимся на месте, а не стремительно бегущим!

Танец повторяется несколько раз. Мейерхольд не устает.

Ему ничего не стоит нагибаться до земли, ложиться на пол, вставать, опять ложиться, опять нагибаться.

Он чувствует глубокую связь движения со словом.

Вот он, объясняя роль актеру, пронесся по сцене, полусогнутый, на носках, втянув голову, растопырив руки, и вдруг застыл перед репетиционным суфлером. Застыл и со сдержанным раздражением сказал:

— Дайте же словечко! Словечко дайте! Я побсжал и повис в воздухе без слов! Как же можно не подсказать?

— Слов нет! Слов нет! — часто кричит он из зала, из своего кресла.

— Больше согласных! Больше согласных!

— Ноги! Ноги! Нет ног!

— Смеха! Нет смеха!

Ему нужны слова, ноги, смех, голоса, согласные, а главное — ему нужен человек, его чувства, его страсти, их полное и ярчайшее выражение.

Особенно трогает его то, когда он переплетает музыку со словом.

— Подпойте, — просит он пианистку. — Подпойте!

Ему мало музыки, ему нужен человеческий голос, ему нужны слова, ему нужны сочетания.

Он никогда не бывает спокоен, уравновешен и удовлетворен.

11

«Основное, что влияет со сцены на зрителя, — это мысль, идея, содержание» — говорит Мейерхольд.

Это не случайные слова.

Это основа его мировоззрения. Мейерхольд решающее значение придает идейной основе искусства.

«Необходимо ясно понимать, — говорил он недавно трагикам, — задачу каждой роли. Пьес без тенденций нет, и ролей без тенденций нет. Выдающаяся пьеса прежде всего поражает своей глубокой идеей, т. е. она ярко тенденциозна, она хочет обработать зрителя. И задача каждой роли — политическая (идейная) направленность. Исполнение актера всегда агитационно: актер не только исполняет роль связано с общей задачей спектакля, но хочет часть этой задачи проагитировать необычайным темпераментом».

Мейерхольд подчеркивает:

— Входя в образ, актер не имеет права забыть себя как носителя определенного мировоззрения.

Мейерхольд неустанно думает о театре. О нем можно уверенно сказать, что он в такой же мере практик театра, как и его теоретик. Нет вопроса, по которому не высказывался бы Мейерхольд.

По вопросу о преемственности культуры он любит цитировать слова Ленина: «Без ясного понимания, что толь-

ко точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить proletарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить».

«Надо тщательнейшим образом, — говорит Мейерхольд, — изучать искусство прошлого, а также и те выводы, обобщения, сопоставления, которые искусствоведы и критики прошлого строили на основе современной им художественной практики. Надо знать, как архитектура роднится с музыкой, как изобразительное искусство вторгается в театр и т. д.».

Мейерхольд идет и всю жизнь шел по линии наибольшего сопротивления. В его устах фраза: «желание освободиться от трудностей» — звучит как тяжкая обида.

Мейерхольд — приверженец реалистического искусства. Ему ненавистен быт, ему ненавистен натурализм, но он считает себя реалистом, и это верно.

«Наш подход к построению образа, мизансцен, спектакля в целом — глубоко реалистический».

«У нас условные приемы, но в рамках условного театра мы строим глубоко реалистические образы».

12

Мейерхольд всю жизнь отдал искусству. Он беспрестанно думал о нем и думает сейчас. У него колоссальный опыт. Он один из крупнейших мастеров не только СССР, но и всего мира. Он гениальный режиссер. Он фанатик и энтузиаст нового театра. Он всю жизнь боролся и сейчас борется, как всегда, за свое творческое лицо, за желание быть самим собой в великом коллективе — что, собственно, и является подлинным взаимоотношением между коллективом и личностью. Он хочет оставаться самим собою и отдавать все лучшее, что у него есть, коллективу.

Ни в одном театре актерам, как правило, не сообщают, какая публика сидит в зале. В театре же Мейерхольда перед каждым спектаклем артистам официально сообщают, какой зритель присутствует на данном спектакле; в зависимости от этого артисты различным образом соответственно настраиваются. «Зритель, — говорит Мейерхольд, — регулятор и корректор спектакля».

Это — уважение к зрителю, но ни в коем случае не приспособление к нему. Мейерхольд никогда не приспособлялся к зрителю. В чем угодно можно упрекать Мейерхольда, но только не в том, что он когда-либо приспособлялся к отсталым вкусам зрителя.

Нет, Мейерхольд всегда вел зрителя за собой, и в той смелости, в том мужестве, в той настойчивости и в идейности, с какой он это делал, — его главное достоинство.

Но это — достоинство и других смелых новаторов. В чем же характерное отличие именно Мейерхольда?

Почему так резко не похожа на других его жизнь и его работа? Мало ли театральных новаторов! Многие стараются обновить театр. Почему их имена не овеяны такой славой, боевой репутацией?

Почему имя Мейерхольда — мировое имя?

Причем — мировое имя, несмотря на то, что, как было сказано в начале этого очерка, почти каждая его постановка спорна.

Несмотря на то, что, по общему мнению, репетиции в его театре чаще всего интересней спектаклей.

Несмотря на то, что его спектакли чаще всего носят в разной степени, но почти неизменно, лабораторный характер.

Чем же объясняется это, казалось бы, странное явление, что, несмотря на все это, имя Всеволода Эмильевича Мейерхольда несокрушимо и начинает собою одну из крупнейших и интереснейших глав не только в истории нашего театра, но и театра всего мира?

13

Это объясняется особым характером неслыханного дарования Мейерхольда. Это объясняется необыкновенной щедростью этого дарования, которое раздает себя не по мелочам, не по школкам и не по выдалбливанию «способных» учеников, а, так сказать, оптом.

Но по умению раздать себя массам по тем невидимым путям, по каким всегда вначале идет новое искусство для того, чтобы потом соединиться в широкие пути и охватить большие пространства.

У Мейерхольда нет школ, но можно сказать с уверенностью, что у него учатся и к его школе принадлежит лучшее, что есть в театрах всего мира.

Да, всего мира.

К его школе принадлежит почти все новое, что применяют лучшие мировые театры, причем характерно то, что многие, подходя к театральному искусству по-новому и ставя новое, может быть, не знают, что это идет от Мейерхольда.

Есть рассказы, которые сами собой проникают в читательские массы всех стран. Они неудержимы в своем движении. Их переводят, скажем, на французский язык, но с французского на польский, на японский, с японского на испанский, с испанского на английский и с английского опять на польский. В них меняются заголовки, начала, концы, перевирается стиль, но основной смысл доходит до людей и проникает в сердца.

Очень часто бывает, что ощущение искусства, передаваемое Мейерхольдом, не сразу проявляется. Оно должно долго зреть в чужом сознании, пока созреет, пока найдет отклик и расцветет.

Очевидно, искусство Мейерхольда слишком густо, чтобы оно могло быть сразу передано, слишком сконденсировано.

Мейерхольд любит учить молодежь. Он учит ее не только на репетициях. Многие из его глубоких, ярких, новых, художественно новых, прямых, смелых и честных мыслей молодежь получает на спектаклях.

В театре Мейерхольда, как правило, собираются не совсем обычные зрители. Это легко видеть и «невооруженным» глазом. Преобладает молодежь. Редко можно встретить в театре Мейерхольда успокоенных людей, которые явно пришли «наслаждаться».

Не только сцена театра Мейерхольда, но и его зрительный зал твердо покончил со многими театральными традициями.

Театр Мейерхольда — не развлечение. Он адресован не к человеческой мягкости, желающей поплакать и посмеяться в «храме искусства», а к твердой человеческой мысли.

«Мысль, идея, содержание — основное в искусстве» — неустанно повторяет Мейерхольд.

И молодые рабочие театры всех народов и, может быть, стран могли бы взять у Мейерхольда лучшие принципы его искусства и, переработав их, создать какой-нибудь вид театра социалистического.

В № 3 (МАРТ) ЖУРНАЛА

театр и драматургия

МХАТ И СОВЕТСКИЙ ДРАМАТУРГ. Статьи: А. Афиногенова, Ф. Ваграмова, Вс. Иванова, Л. Леонова, П. Маркова, В. Сахновского, И. Суданова, Д. Талыникова, Н. Тренева и Ю. Олеси. Письма: Леонида Андреева — Вл. Ив. Немировичу-Данченко.

КРОМЕ ТОГО В НОМЕРЕ: «Жизнь зовет» — пьеса В. Билль-Белоцерковского; «Корни оптимизма» — О. Литовский; «Комеди Франсэз» и Парижская Коммуна — Ю. Данилин и др.

НА РЕПЕТИЦИЯХ „РЕВИЗОРА“

СТЕНОГРАММА РАБОТЫ В. МЕЙЕРХОЛЬДА С АКТЕРАМИ (1926 г.)*

I АКТ

13 февраля

В. Э. Мейерхольд (исполнителю роли городничего). Весь выход отыграть до текста. Раз мы сговорились, чтобы вести роль на темпе, мне как технику надо сделать так, чтобы облегчить работу актеру, подумать, как создать такую обстановку, чтобы актеру было легко. Актера надо освободить от всех вещей, которые создают тяжесть. Старческую дикцию вам надо убрать. Пусть по гриму ему будет 50 лет, а по дикции он молодой. Разберем и причину этого. Мне кажется, что в таком окружении, среди кунсткамеры идиотов — ведь и попечитель — идиот, и Лука Лукич, и судья — идиот, и почтмейстер — идиот, и вот среди идиотов и таких совершенно погрязших, чорт те что людей все же городничий выделяется. Он похитрее и поумнее, и человек, имеющий какой-то лоск. Возможно, что городничий вчера был где-то в другом городе. Не в столице, конечно, но если это уезд, то в губернском. Он вылез в люди, где-то побывавши. Все директивы его показывают, что он намного голов выше остальных. В городничем есть следы внешнего лоска, трудно сказать — образования. В том, что он говорит об учителях, что он что-то знает по истории, в его распоряжениях — памятник какой-то затеял, — в этом есть квази-культура! Ну, конечно, какая там культура! Когда он говорит, он владеет языком, он строить фразы умеет, гораздо, например, лучше, чем Бобчинский и Добчинский. У них мозги туго работают, а у него какая-то распорядительность, он ориентируется, раз он может ладно сказать. Он оратор *sui generis*, он может монолог сказать. Омолодить его необходимо. Характерную дикцию иметь невыгодно: трудно. Выгоднее ее забыть. Иметь надо подвижную дикцию. Почему так случилось, что городничего все до сих пор играли старым? Потому, что городничего постоянно играли актеры старые, с большим стажем. Макшеев, например, Владимир Николаевич Давыдов, играли уже в летах, и когда за эту роль брались молодые, они играли, положим, под Давыдова, и все стали подражать. Я не знаю, как играл Владимир Николаевич городничего, когда он был молодым, еще у Корша в Москве, но возможно, что традиция сказала, он и тогда играл старика. Так narosли все эти приемы и интонации, которые все крепили благодаря тому, что играли, имея примером стариков с большими именами.

Поскольку вы молодой — потому что вы ведь лет на 20, на 15 моложе меня — забудьте старческую дикцию. Жарьте с совершенно хорошей свободной, отчетливой дикцией. Стона пока не изображайте, это потом, после того, как немножко разберемся. Может быть, мы дадим уже на репетиции вам кресло — сели, подумали, устроились, начали.

До омундирования городничий все время в халате. Может быть, что он после обеда спал, а потом получил письмо, еще в постели, и дал распоряжение вызвать всех заведующих, а сам заболел.

Дайте ему кресло из «Леса». Он сидит больной. И стакан воды отварной дайте.

Городничий. Он, может быть, в очках письмо читает?

Мейерхольд. Нет, не надо утяжелять. Письмо без очков. Свечку будут перед ним держать.

Вопрос. Значит, вечером действие происходит?

Мейерхольд. Да, вечером. Мы хотим сделать вечером.

Добчинский. В послеобеденное время, значит Бобчинский и Добчинский целый день бегали по городу.

Мейерхольд (Гибнеру). Вот какая задача у врача. (Это чистая вода? Отв.—Да.) Вы мешаете ему — время от времени даете пить с чайной ложечки. Мешаете ему. А он должен принимать. Принял, иногда отстранил, иногда попил, сам взял в руки стакан и сделал несколько глотков; это такая микстура, которую можно пить стаканами. А вы должны взять текст по-немецки, чтобы его говорить и чтобы его текст путался с вашим. Это поможет ему несколько преодолеть трудность. Вы будете утешивать. Это будет первая помеха, и вы поможете ему убыстрил. Поскольку есть препятствие, является желание и необходимость его устранить. Вы даже громко можете говорить, пускай публика слышит. Постоянно что-то говорить. Он такое *perpetuum mobile*. Вы говорите по-немецки. Вы ведь из немцев!

Есть ли платочек, шаль у кого-нибудь? (Городничему окутывают голову.)

Вот. Вы будете ходить около него, стучать грудь, на пятки горчичники поставите — оттягивать кровь от головы. Вы можете какой-нибудь текст по-немецки? Повторяйте какие-нибудь фразы.

Все на близких планах, там — никого.

Все сидят. Городничий выходит. Но мы начнем с покойного состояния, когда он устроился в кресле. Он стоит. Вы (Гибнеру) готовите микстуру и всякие штуки. Когда он скажет несколько строк, начинаете пить.

Когда все говорят: «Как, ревизор?» — нельзя одинаково. Некоторые — «ре-ви-зор». Разнообразие логических ударений, а также одни коротко говорят, а другие растянули.

«Вот те на!»... и т. д. — очень быстро. Реакция очень быстрая, и они не в характерах это говорят. Публика все равно не разберет, кто говорит. Они сидят скученные на диване, их чуть не десять человек. Надо затушевывать характерность. Публика не поймет, кто Аммос Федорович, кто Артемий Филиппович, кто Лука Лукич — все говорят вместе. Надо выпалить.

Авдотья здесь же участвует. Авдотья стоит на коленях, чешет пятки. Мишка держит свечу и письмо. Городничий, может быть, поручил ему нести письмо и свечу.

Мейерхольд (городничему). Стон. Стон помогает повысить тон, и сразу из стона слово: «Так вот какое обстоятельство».

Городничий в кресле. Мишка, Авдотья, Гибнер около него. Это, кстати, даст — «генералиссимус» такой он лежит. Вроде царя в этом городе.

Мейерхольд (Аммосу Федоровичу). «Я думаю, Ант. Ант., что здесь тонкая...» — нужно больше интонаций «на ухо». Я не знаю, как это может быть на сцене. Больше конфиденциальности, наушничества такого. Не в раздумье, а наушничает. Тогда можно утешивать.

Мейерхольд (Гибнеру). Всякий раз волнение на доктора действует. Он успокаивает городничего: «Sein sie ruhig!» и как-то накидывается на говорящих. Волнение для больного вредно. Я не знаю что, но вы что-то говорите и им и ему. Городничего это раздражает, и это раздражение на доктора дает возможность утешивать. Доктор каждого как-то увещевает и продолжает ухаживать за городничим. Тут очень сложная штука, тут надо пригласить инструктора. «Warum sprechen sie so?» что-нибудь в этом роде. Гибнер — громадная роль, больше, чем у городничего. «Вы не...» Аммоса Федоровича — Гибнеру. Тот мешает.

(Городничему). «Особенно вам, Артемий Филиппович» и дальше — выпалил вдруг, одним дыханием.

* Запись М. М. Коренева.

(Гибнеру). Он, когда слышит свое имя, сейчас же начинает говорить: „Das habe ich schon gesagt“.

(Городничему). Замечания судье с большим раздражением, тогда темп подойдет. «Впрочем, я так только упомянул... Бог ему покровительствует» — купюра. Задерживает темп. Это хоть вкусно, но беллетристика.

Мы сделаем таким образом. Мы вас (городничего) посадим к ним в полоборота, чтобы вам все время, освободившись от Гибнера, к кому-то повертываться. «А вот вам, Лука Лукич»... «особенно, насчет учителей». Поднимается, становится на кресле на коленях. Приподнялся и жарит прямо с экспрессией. Нюансировка и тогда подойдет сама. Он приподнялся, а Гибнер брюки снимает, ставит горчичники, пользуется переменной положения. Это я все даю, чтобы подъемы темповые делать.

«Один из них...» — не очень громким голосом, на быстроте, чтобы легче, прозрачнее.

Лука Лукич отвечает в темпе.

Городничий говорит, а Лука Лукич не молчит, а говорит «но что же мне делать» или что-то такое.

Смотритель училищ — чтобы городничего можно было видеть. Не роняйте («Оба пальцем в небо попали»). Городничий говорит раздраженно. Его раздражает, что они свихнулись. Вместо того, чтобы держаться около этого события, — смеются. Дезорганизовались, так сказать.

Городничий не только подзывает почтмейстера, но и привстает, опираясь на врача и на него. Говорит конфиденциально, но быстро и громко, чтобы было слышно. Понимаете, конфиденциально, но ужасно убыстренно.

Мейерхольд (городничему). Вы его (почтмейстера) держите и душиге, тогда ему легче выкарабкиваться, а Гибнер все время по-немецки ворчит — «Dieser Postmeister»... «Gott!»

Мейерхольд (почтмейстеру). «Вот — погодите, погодите». Роемся. У него во всех карманах письма. Это ходячий шкаф.

Зачем задерживаете темп, неситесь, неситесь. Давайте на репетициях ему уйму писем, чтобы он вынимал, копался в них, выбирал, нашел.

Мейерхольд (городничему). К «шашть» лучше стоит на ногах; уходит, опершись на врача, а потом выходит уже без компрессов к сцене.

Нам врач поможет очень сильно и даст возможность темп этот удержать.

Так лучше, совершенно ясно.

I АКТ

4 марта

Мейерхольд (городничему). Достижения есть. Превосходно. Добыта у городничего острота, под текст подложена хлесткость особенная, появилась чеканка курсивов, вытарчивание словечек отдельных, стали выступать словечки. По-моему, это надо считать большим плюсом. Этим вы перешли в ту плоскость, на которой легко будет вести работу по дальнейшему усовершенствованию. При этом усовершенствовании придется добыть больше легкости, сейчас это немножко тяжело еще, но первая половина особенно отработана в смысле остроты, хлесткости, четкой чеканки, и даже появился нестарик, нет старческой жвачки, которая всегда так портила, теперь молодой голос, и звучит даже иногда несколько польская четкость и легкость текста, что очень хорошо, недаром он Дмухановский, в этой фамилии что-то от поляка.

Сейчас стон звучит несколько стилизованно. Конечно, этого не будет, потому что вы это опрокинете тем, что он будет не везде одинаковым. Затем будет, вероятно, так — после стонов будут иные чередования текста, после стонов иногда возникнет некоторая утомленность. Стоны определяют музыку слов, вернее, тембр текста. И в смене таких

моментов будет игра. Он будет хвататься за какое-то место на груди, за сердце, у него перебои. Надо дать публике понять, что стоны не стилизация, а что у него действительно что-то неладное с сердцем. Он так стонет, так хватается за сердце, так, чтобы у публики была боязнь, что его вот-вот хватит кондрашка, апоплексический удар сделается. Надо, чтобы это испугало.

Теперь детали, которые могут дать объяснения. «Оно, конечно, домашним хозяйством заводится всякому похвально...» и дальше — у вас он берет в скобки и потому снижение. Невыгодно брать в скобки. Поэтому лучше на счет снижения взять быстро. Держать в уме — «неприлично». И слова перед ним произносить не как снижение, не как текст, взятый в скобки. Это трамплин в сторону «неприлично». «Неприлично» — он уже с самого начала держит в уме — тогда весь монолог и держится в экспрессии. Надо, чтобы все время было «чорт бы его побрал» — ненависть к человеку. Всегда основная в городничем тенденция — в движении в тексте, он его несет.

Сейчас пойдет уже легко роль.

Сцена городничего с почтмейстером. «Нам будет плохо, а не туркам. У меня письмо». Городничий обязательно должен передать письмо почтмейстеру, а почтмейстер опытным глазом наскоро просматривает его. Вы же умаете быстро читать письма, это ваша специальность. Останавливайтесь, делайте паузу — остановка: прочел. Потом — «а, если так...», т. е. правда, что написано. Мотивацию надо дать фразе, а то она ничем не определена. И эта пауза запомнится тем, что городничий подходит к почтмейстеру и сразу снижает на конфиденциальный шопот. Надо в другом тоне, чтобы интимнее, вкрадчивее, потому, что такую штуку, как «распечатать письмо» сразу сказать ему трудно. И публика отдохнет — городничий говорит очень тихо, быстро и одноотонно. Раз на ухо шепчешь — не очень украшаешь вещь всякими мелодическими украшениями. Пусть еле-еле, чтобы публика напряглась — что он там говорит. И вам отдых и публике. И почтмейстер — «это преннтересное чтение» — впадает в этот же тон. Потом роется в письмах и передает письмо в руки городничему. Городничий глупо смотрит в него. А сам где-то там — о ревизоре думает, о письме полученном, а почтмейстер сунул в руки и тычет пальцем — «не так смотришь». Чтобы была дрожь писем, много писем, чтобы описания обычного не было. Текст тут, в сущности, не при чем. А то всегда описание бала именно так читают, а надо легонечко, чтобы шопотком. А потом — ну, что же вы смотрите. Ну, «хотите» я сам «прочту» — вырывает из рук письмо. Чтобы была игра с предметом.

Судья неверно вступает. Он лезет в группу и всовывает среди писем маленького щенка, мягкого, слюнявого. Он бурчит, тискает его и показывает, что он женского полу: «родная сестра тому кобелю». Чисто физиологическая сцена, сцена приятная, как бывает в хирургической лаборатории какой-нибудь, когда вынимают железы и пересадку делают, и все смотрят, принимают участие. И они тоже смотрят, а он положил щенка на спину, раздвинул ноги — и все глядят, хотят удостовериться. Лаборатория, щенок — тут разделяем.

«Не милы мне ваши зайцы» — не нужно говорить, лучше мимически. «Отворится дверь и шашть...» — проговорил и понял, что с этим народом ничего не поделаешь. Только уйти остается, тогда он кобеля сует. Я места укажу, тогда в мизансценах сцена должна быть очень здорово сыграна. Я возвращусь потом к городничему.

Теперь Артемий Филиппович. Хорошо. Первое, что он сказал, — замечательно. Сладко так — замечательно, патока льется, земляничная такая. Я не знаю как дальше. Не выходит из-за того, что в диалоге Артемия Филипповича с Аммосом Федоровичем очень резонируют. Надо играть

не то, что написано, а другое. «Идем, идем, Аммос Федорович»... и дальше. Должна быть топотня текста. Надо дать бессмысленную ссору. Пусть у публики будет впечатление, что они ссорятся и раздраженно спорят неизвестно почему. Городничий всех взбудоражил, встревожил, и они так раздражены, что выведены из состояния спящих, вот этой мути провинциальной. Такие люди, которые, по существу, Обломовы, всегда раздражаются, когда их заставляют что-нибудь делать. Тут не важно, чтобы публика слышала все слова, тут должно между ними звучать — «да ну вас к чорту». В словах о Соломоне и суде — тоже злоба. Надо, чтобы было какое-то биение текста, чтобы публике было то слышно, то не слышно. Тут не перевернется в гробу Гоголь. Надо, чтобы была суматошность, какая-то раздраженность тут имеется, это в сущности, сам по себе, как немцы говорят, *an und für sich*, монолог, диалог не слышно, какое-то ворчание.

Мейерхольд (*судья*). «И с тех пор от него отдает немного — (остановка) — водкой». А то у вас получается, литературно, неразговорно. Он не хотел этого сначала сказать — просто «отдает немного». А потом пришлось прибавить «водкой», которое таким образом звучит отдельно от всей фразы. Я не знаю, как вы это произнесете. Вы это лучше меня скажете, а сейчас не ищите. А то уж очень все похоже получается. «Что же вы полагаете, А. А., грешками?» — вы говорите, когда тот сердится: «Это уж так самим богом устроено, и волтерьянцы напрасно против этого говорят». «Что же вы полагаете»... — уже «шаль» в голове, а у вас «шаль» возникает неожиданно, — необходимо подготовить. Нужно, чтобы два человека на теме одной грызлись. Вы смеетесь — не надо смеяться. Обрезал: «шаль» — пауза — вонзил.

Мейерхольд (*городничему*). А вы не должны тут сразу брать. Сразу даже как будто растерялся, а потом: «а я каждое воскресенье бываю в церкви». Немножко как анекдот — «а ты у меня портсигар украл». Поняли, судья, в чем штука?

Вот, Лука Лукич, при такой трактовке городничего (новой) — неверно. Он лезет на него: «что же мне, право, с ним делать...» Он должен лезть, наступать, как человек, который, опровергая, оплевывает вас, лезет — «разве я виноват, это все — они». И все время на него налезает. Пока городничий что-то говорит, он: «ну, что ж мне с ними делать» на разные интонации, все время врзает. А то стилизованно очень. Он, как стилизованное, хорошо говорит, но не имеет живой, земной хватки. «Ух, сволочи, не приведи бог служить по ученой части! Ах, сволочи!» Выходит, что уж такие учителя, что он с ними ничего не подделает. Такое впечатление, что банда — учителя, они виноваты во всем.

Городничий тихо, а вы (Лука Лукич) резко опять к нему, и опять ваш лейтмотив: «да что же мне с ними делать?» И он уж стих, а вы к нему лезете: «Ну, что я могу сделать, ведь это же банда». Тогда городничему легче, вы не замечаете ничего, вы уж с ума сошли, а он: «ай, боже мой, боже мой!»

Очень хорошо, что сцена с Бобчинским и Добчинским продвинулась вперед, не стоит на месте. Обыкновенно, когда сцена задается, то она уже остается без движений, а тут все еще растет и совершенствуется относительно нюансировки.

Теперь Добчинский говорит — «непредвиденное... дело». Вы стилизуете, а тут действительно «непредвиденное» («дело» — почти не слышно), не нужно стилизовать.

Городничий — «у меня сердце не на месте» — легкий стон. Стон физиологически определяемый. «Сердце не на месте». У него порок сердца, и он должен это сейчас же зарегистрировать.

Бобчинский. «Как только имел я удовольствие выйти от вас». Самое главное — «выйти», а не «от вас».

Растаковский должен быть на сцене. Нужно, чтобы и Растаковский и Коробкин были на сцене. «К» — он ищет и находит. Кого нет, того не найдет. Он может растеряться, тогда «к» скажет в пространство — другие интонации будут. Вот теперь что сделаем.

Добчинский. «Возле будки, где продаются пироги».

Бобчинский сердито смотрит на него и повторяет: «Возле будки»... Добчинский доканчивает.

И во всех трех случаях та же игра: «ну дда, да!» Три раза. Бобчинский, сердясь, начинает фразу, Добчинский доканчивает.

«За боченком... — для французской водки».

«Недурной наружности... — в партикулярном платье».

Мейерхольд (*Бобчинскому*) «Ей-богу... у вас, я знаю, один зуб...»

«Я знаю» — вы в скобках берете, а надо — знак восклицательный.

«Один зуб» — чтобы было; не подберешь, как сказать — «со свистом». Впечатление надо такое, чтобы тут срезал текст, а то у вас немного литературно.

Нотицию «ревизор» — очень торопитесь, не доносите.

«Ре-ви-зор» — отчеканивая, опять курсив должен быть в произношении. И вторая часть акта гораздо слабее первой. Вероятно, от того, что отсутствуют полицейские.

Свистунов отвечает у актера не по-городски, не городской человек отвечает, а деревенский. Если бы даже парень был из деревни, поскольку он вышколен, должна быть военная выправка. Парень из деревни, а как-то омилиитаризован в условиях города. Надо придумать. И ответы поточнее: «никак нет», «точно так». Везде должна быть точность, это уже не ваша вина, а задача режиссуры.

Городничий. Как, Всеволод Эмильевич, может быть, команду давать на разные расстояния, одному ближе, другому дальше?

Мейерхольд. А мы просто поставим их на разных от вас расстояниях. Команда у вас есть, нет крика, голоса сегодня. Это временно, конечно. Хорошо, что преодолели традиционную размякшую тонировку.

Превосходно добыта острота, хлесткость. Первая часть здорово сделана. И острые жесты, марионеточность появилась. Болезненности это не повредит. Хорошо, когда будет легкость. Трудно добывать, а когда получится легкость, — болезнь появится. У вас одна нота в тонах, а когда появится разнообразие, нюансировка, тогда болезнь будет. И это не будет так резко выступать. Тогда будут новые моменты, новые предлоги к стомам, и это перебьет некоторую искусственность.

Городничий. А возможен этот тихий тон по отношению к Луке Лукичу?

Мейерхольд. Конечно, вы тут поменяетесь ролями. Вы стихнете, а Лука Лукич — он будет напирать на городничего.

Вам еще придется с тем считаться, что когда вы выстроите всю роль, то после V акта, после монолога, в общей тональности все будет изменено. В городничем, если не принять в расчет всю роль на протяжении всей пьесы, можно в I акте все выдать. Надо так дать роль, чтобы шло нарастание, а то может быть срыв, так что ничего не останется, кроме I акта. Вы выиграли много, найдя все краски, а когда вся система роли развернется, мы увидим, что так как монолог V акта доминирует, то как сойти с ума в V акте, вы будете знать, когда вам будет уже известно, как будут вестись у вас переговоры с Хлестаковым во II акте. Как вы будете держать себя в сцене вранья или потом в сцене с Анной Андреевной, когда уже все достигнуто, — от этого будет все зависеть, и после этого вы обязательно скажете монолог уже так, как надо.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ГОРЬКОГО

п. новицкий



Бородатый солдат. Гравюра на
дереве Б. Грозевского

1

«Василий Достигаев» — гораздо более трудное и более сложное произведение Горького, чем «Егор Булычев». Лишенное всяких внешних эффектов и драматически выразительных положений, осложненное исключительно трудным образом Достигаева и вводом целого ряда образов новых людей, ослабленное незаконченностью и эскизностью большинства образов, это произведение по глубине своего содержания и сложности своего построения стоит гораздо выше «Булычева» и других драм Горького.

Драматургия Горького, несмотря на свою исключительно роль для творческого роста советского

театра, не пользуется должным вниманием со стороны советской театральной критики и марксистского театроведения. Нельзя говорить о заговоре молчания, но нужно говорить о неглубоком и поверхностном, малокультурном отношении к ней советской театральной мысли. Распространено мнение о «искусственности, статичности, композиционной, образной слабости драматургической формы Горького. О драматургии Горького непростительно мало говорят и пишут непропорционально мало в сравнении с величайшим влиянием этого драматурга на весь нынешний этап в развитии советского театра. На театральных диспутах без всякого отпора выступают сикофанты и парадоксалисты из породы духовных наследников Корнея Чуковского, Философова и Мережковского и говорят о недостатках драматургической формы Горького, о художественной бедности его последних драм. Говорят, что успех «Егора Булычева» объясняется исключительно сочным психологическим письмом основного образа и прекрасной работой талантливого актера Щукина. Все остальное в пьесе и спектакле — натуралистический штамп. Такие, довольно нередкие, выступления только отчасти выражают методологические предрассудки литературных староверов, сторонников классических драматургических схем и канонов. Гораздо чаще они являются выражением идейно-творческой ненависти к Горькому как представителю особого типа драматургического мышления. Мы ленивы и нелюбопытны. Мы непростительно быстро и легко многое забываем. Если бы мы вспомнили историю литературно-политической травли Горького в эпоху буржуазной реакции 1907—1917 гг., то в нашей памяти всплыло бы много имен и дат, с которыми связаны прямой преемственностью многие нынешние выступления.

Довольно охотно говорят о недостатках драматургии Горького. Между тем Горький-драматург еще не разгадан

и не раскрыт советским театром во всех заложенных в нем творческих возможностях. Горький-драматург еще не понят и не освоен советским театром. Культурная зрелость советского театра еще не осилила этого трудного и сложного драматурга.

Трудность драматургии Горького заключается прежде всего в принципиальном отказе от сложной фабульно-сюжетной линии, обусловленной судьбою одного героя.

Движущим началом действия для Горького являются не перемены в жизни одного центрального героя, не перипетии в его судьбе, а изменения, происходящие в общественной среде, живые столкновения конкретных социальных сил, отражением и выражением которых являются отдельные люди. Поведением этих людей управляют не слепые стихийные биологические силы, лежащие в индивидуальности, а силы социальные, классовые противоречия и отчуждения, обуславливающие индивидуальную судьбу героев.

Темой драматических произведений Горького является не биологическая судьба отдельного героя, а социальная судьба классов, целостный и единый социальный процесс, двигающий поступками, поведением и переживаниями людей. Психологический рисунок образа, конкретная и сложная психологическая его характеристика у Горького всегда имеют социологический подтекст, определяющий характерность индивидуальной судьбы героя.

«Егор Булычев» кажется как будто бы исключением из этого правила. Эта пьеса как будто бы написана на тему об индивидуальной биологической трагедии личности. Так кажется поверхностному взгляду. На самом деле малейшее изменение настроения Егора Булычева отражает глубочайшие изменения в том процессе классовой борьбы, процессе развертывания буржуазно-демократической революции в социалистическую, который происходит за стенами булычевского дома. «Егор Булычев» — пьеса не о смерти личности, а о гибели и творческом бессилии класса. И только в этой связи ставится и углубляется тема о смерти, получающая и величайшее лирическое звучание в образе Булычева.

Эта бессюжетность драматургии Горького до сих пор кажется многим наивным людям непростительным его недостатком, свидетельством его творческой бедности. Наивные люди мыслят по прописям старых школьных учебников и не могут отрешиться от индивидуалистических привычек мысли, от заплесневелых предрассудков, превративших привычные драматургические нормы в канонические правила.

В статье «О пьесах» в первом сборнике «Год шестнадцатый» Горький говорит, что Чехов, ослабляя сюжетную линию драмы, создал новый тип драматургического мышления — тип *лирической комедии*. Горький продолжил это нововведение в драматургической технологии, исходя из совершенно иных идеологических заданий. Для Горького главная композиционная задача драматурга — дать ощущение единого социального процесса, характерного во всех своих индивидуальных проявлениях.

Отсюда вытекает вторая трудность драматургической формы Горького, заключающаяся в принципиальной «разорванности» композиции, в полифоническом построении его пьес.

Своеобразие драматургической манеры Горького заключается не в частичном нарушении классической драматургической схемы, а в последовательном и решительном отказе от канонического построения действия. Горькому не нужны завязка и развязка, концовка действия, законченный драматический каркас. Он творчески сознательно и намеренно показывает сложность социального процесса, разыгрываемого за пределами индивидуальной судьбы единичного героя и за пределами пьесы. Это не значит, что Горький не заботится о композиционной стройности своих пьес. Их композиционная стройность не совпадает только с сюжетно-фабульной законченностью индивидуальной судьбы центрального героя. Композиционный рисунок Горького обогащен чрезвычайно глубокой разработкой вещественно-бытовой обстановки действия и психологических характеристик образов. Горький детально разрабатывает психологическую и вещественно-бытовую стороны групповых мизансцен и часто вводит режиссеров и артистов в соблазн натурализма.

В этом заключается третья трудность драматургической формы Горького. Богатейший бытовой и психологический материал, использованный в пьесах Горького, не лежит в них мертвыми сырыми пластами. Весь этот материал переработан и использован в целях беспощадно идеологической борьбы. Горький нигде не рисует жанровых бытовых картин и не дает внешней характеристики персонажей вне их классовой оценки, не раскрывая их социальной сущности, не освещая их светом глубочайшего классового анализа и пристрастия.

Сила классовой ненависти Горького безгранична. Здоровый, жизненно-активный романтический пафос, которым проникнуты все произведения Горького, его революционно-пролетарское активное отношение к изображаемой действительности, его проповедь социального героизма и его пламенная ненависть к мещанству отличают также и все его

драмы. Трудностью его драматургии является глубочайшая смысловая нагрузка его образов, связанная с детальной разработкой бытового и психологического материала, использованного в образах. Если режиссер и актерский коллектив хотя в малейшей степени пренебрегут разработкой смыслового богатства образов Горького и нажмут педали на его жанровом или психологическом богатстве, то получится нестерпимый натурализм.

Горького неоднократно обвиняли в натурализме, не понимая, что пассивное, созерцательное отношение к действительности и безвольная имитация жизни, лежащие в основе натуралистического метода, в корне чужды основным творческим установкам Горького. Но натуралистические соблазны заложены в детальной разработке Горьким вещественно-бытовых и психологических материалов действия. Московский Художественный театр превратил в 1902 г. «Мещан» Горького из социальной драмы в драму натуралистически-бытовую, забыв о смысловой нагрузке его образов и использовавши натуралистические элементы пьесы. То же сделал Большой Драматический театр в Ленинграде в 1932 г. с «Егором Булычевым». Задача театрального прочтения социальных драм Горького заключается в углублении и широком раскрытии социального смысла действия и поступков героев, в оправданности каждого образа и каждого отдельного куска действия содержанием того единого социального процесса, о котором рассказывается в действии и который двигает людьми.

Четвертая трудность драматургической формы Горького заключается в ее монументальности, в колоссальной внутренней масштабности его тематики и материалов, привлекаемых для раскрытия темы. Константин Державин называет это качество эпическим размахом Горького, а драматургический жанр Горького — эпической драмой.

Эпичность драматургии Горького заключается и в ее тематике (исторические судьбы классов и классовых культур), и в ее стиле. Ее стиль характеризуется социальной обобщенностью образов, размахом проблематики, скульптурной лепкой образов, мощной выразительностью языка. Этот тип драматургического мышления наиболее соответствовал типу той классовой культуры, которую создавал в процессе своей классовой борьбы революционный пролетариат. «Эпическое мышление как форма поэтического сознания и как метод претворения действительности в образах искусства в условиях развития и борьбы классовых идеологий начала XX века являлось той формой литературного творчества, которая больше всего соответствовала подъему и организации революционного сознания пролетариата. В этом отношении пролетариат должен был явиться наследником величайшей эпико-реалистической формы повествовательного искусства, которая была утверждена монументальным творчеством Бальзака¹. Что касается меня, то я на этой стороне драматургической формы Горького достаточно остановился в статье о постановке «Егора Булычева» в театре им. Вахтангова².

Пятой трудностью драматургической формы Горького является преимущественное внимание драматурга к образу классового врага, прикованный взор его к облику, типу, психологии, бытовым привычкам классового врага. Ожесточенная классовая борьба равномерно не показывается Горьким на всех своих участках. Он преимущественно интересуется теми площадками действия, где оперирует наиболее непримиримый и смертельный противник. Он жадно собирает материалы по бытовой, политической и культурной истории верхних слоев буржуазии, истинных хозяев и распорядителей жизни в капиталистическом обществе. Изобра-



¹ Конст. Державин «Драматургия М. Горького на русской сцене». Сборник «Горький и театр». Изд. Госуд. театра драмы, 1933, стр. 123.
² «Советский театр» 1932, № 10—11.

жая этапы разворачивающейся пролетарской революции, Горький почти не показывает партийную и рабочую среду, но с жадностью рисует, как отражаются малейшие политические изменения на настроении, бытовом укладе и взаимоотношениях наиболее реакционных слоев буржуазии и буржуазной интеллигенции. Это иступленное внимание пролетарского драматурга к бытовому и психологическому облику смертельного врага пролетарской революции показывает степень его революционной прозорливости и классовой бдительности. Но это обстоятельство удешевляет трудности театрального прочтения Горького. Гораздо легче показать классовую борьбу в ее внешних столкновениях, в ее военной обстановке, в обнажении ее флангов, чем с одного только фланга, в переживании и действиях главным образом только одного классового лагеря.

Все эти трудности характеризуют своеобразие творческой манеры и стиля Горького-драматурга. Это не недостатки, а особое качество драматургической формы, более сложное и высокое, чем качество индивидуалистической камерной субъективно-психологической драматургии, ограниченной рамками индивидуальной судьбы личности и сюжетного построения. Театры, берущиеся за Горького, обязаны осознать это качество и преодолеть эти трудности! *Творческие неудачи, которые сопряжены с неглубоким прочтением Горького, коренятся не в недостатках драматургической формы Горького, а в недостатках творческой культуры театра.* Горький наиболее трудный и наиболее новый драматург, как бы ни шипели сикофанты и парадоксалисты.

2

Трудности, характерные для всей драматургической продукции Горького, наличествуют и в «Достигаеве». В этой пьесе нет такой сильной и яркой самобытной индивидуальности, как Егор Булычев. Булычев умер. Личность расплылась и измелъчала. Достигаев является центральным образом пьесы, но Достигаев ни в какой степени не герой. Не Достигаева, но достигаевщину показывает драматург, обобщая и размельчая явление. Темой пьесы поэтому не является индивидуальная судьба Достигаева. По поводу Достигаева не повернется язык говорить о биологической трагедии личности. И не приспособленчество, не социальная мимикрия умирающего класса выдвигается в качестве центральной темы последней пьесы Горького. Темой «Достигаева» является тема всей трилогии: судьба класса, история гибели, крушения и вырождения российской буржуазии как класса. В образе Достигаева индивидуализируется и типизируется эта тема. Умирая, обреченный класс трансформируется на тысячи ладов, пытается спастись. Враг приобретает чудовищную социальную эластичность и гибкость, пытается выйти из борьбы, приспособиться к новому социальному строю, паразитически присосаться к его новым молодым тканям, чтобы ослабить и отравить их. Враг виляет, скулит, вынюхивает, оправдывается, замешает следы, отмалчивается, острит, подхалимничает, выпускает жало тонкой иронии и изящного скептицизма, томной лирики и зверского, жестокого цинизма. И во всех своих обликах остается врагом, подлым, гибким, вкрадчивым, умным, смертельно опасным и чужим! Таков Достигаев, этот Передонов гибнущей буржуазии, пытающейся биологически спастись методами социальной мимикрии и трансформации.

Исключительно трудным и сложным образом Достигаева, дальнейшим развитием ярких образов, развернутых или показанных в «Булычеве», вводом ряда новых не менее ярких и четких, скульптурно осязательных образов, почти физическим ощущением надвигающейся пролетарской революции, глубиной содержания и сложностью построения,



Василий Достигаев — арт. Басов

наконец, драматической насыщенностью и динамическим ритмом действия «Достигаев» возвышается над всеми другими эпическими драмами Горького, в том числе и над «Булычевым».

Первый акт «Достигаева» показывает растерянность и панику различных групп русской буржуазии после июльских дней 1917 г., накопление контрреволюционной энергии и собиравание противобольшевистских сил. Демократическая возня различных буржуазных групп происходит на фоне сплошного эсеровски-кадетского митинга и сплошной политической дискуссии. Все групповые мизансцены освещены трагическим светом неотвратимо и неумолимо надвигающейся власти советов. Основной лейтмотив — почти физическое ощущение гибели и конца. Эта трагикомическая болтовня выдвигает громадный вопрос, который ставят грозные силы, накапливающиеся за стенами купеческого собрания, и который с различной силой отражается в сознании и психологии различных групп контрреволюционной буржуазии: «возьмут ли, удержат ли большевики государственную власть?» Лейтмотив гибели и конца, приближающейся катастрофы и бессилия ее предотвратить придает внутреннее единство первому акту и громадную драматическую напряженность.

Второй акт показывает конкретную реальность большевизма. Большевизм не стихийный призрак пролетарской революции где-то в Петрограде и на фронте, а конкретная действительность, вторгающаяся в быт и социальную ткань каждого провинциального города, каждой семьи, каждой квартиры. Вторым актом показывает, как накапливаются силы на классовых полюсах, как бездарно бессилие обреченного класса и как прекрасна мужественная уверенность в своей правде и в своей силе восходящего. Встреча Достигаева с Рябиным — центральный эпизод всей пьесы. Обобщаю-

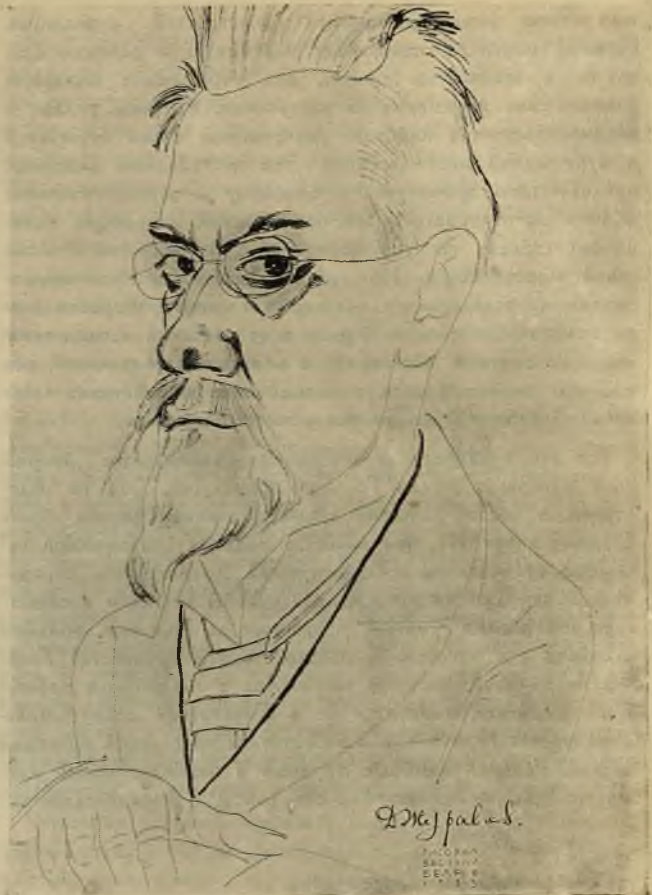


Глафира — арт. Алексеева

шая сила этого эпизода потрясает своей социальной символикой. Горький достигает здесь вершин своего творчества. Буржуй забегает мелким бесом, лебезит и вопрошает вождя местных большевиков: что есть истина? А как будут использованы опыт и способности буржуазии? Он понимает свою обреченность, он вынюхивает пути отступления и оспаривает темпы своего уничтожения. Замечательная сцена, которая должна потрясать своим драматизмом и ненавистью!

Третий акт показывает полное гнилое разложение и политическое бессилие обреченного класса. Процесс завоевания власти и жизни пролетариатом продвинулся вперед. Большевики взяли государственную власть. Организация сопротивления со стороны буржуазии не может повернуть историю вспять. Затруднить строительство новой жизни буржуазия еще может тысячами способов, но опрокинуть советскую власть и восстановить свое государство не может. В третьем акте Горький показывает политическую и моральную катастрофу класса и те массовые силы, которые пришли ему на смену. Лицом к лицу стоят два мира. Новая грядущая сила олицетворена в образе бородатого солдата, представителя грандиозных крестьянских резервов пролетарской революции. Эпическое величие и простота этого образа имеют такое же символическое значение, как встреча Достигаева с Рябининым во втором акте.

Нужно уметь показать, как драматическая напряженность первого акта увеличивается столкновением двух классов сил во втором акте и разражается катастрофой в третьем. Динамическая восходящая кривая чрезвычайно ясно прощупывается в развертывании драматического действия в пьесе Горького. Режиссер обязан дать эту ритмическую линию, обязан всеми выразительными средствами театра подчеркнуть лейтмотивы каждого действия и показать нарастание драматического действия к концу пьесы.



Нестрашный — арт. Журавлев

Образы бородатого солдата и Рябининого становятся наиболее ответственными образами всей пьесы.

Трудности театрального истолкования блестящей драматической эпопеи Горького увеличиваются еще тем обстоятельством, что Горький противопоставляет силам пролетарской революции главным образом верхние оголтело реакционные слои буржуазии, Горький, показывая движущие силы революции 1917 г., почти совершенно не видит мелкой буржуазии. Среди его персонажей почти нет меньшевиков и эсеров. На первом месте черная сотня, уже обессиленная и обреченно мечущаяся, но наиболее активно себя проявляющая. Представители кадетской партии являются только добавлением к откровенно черносотенной контрреволюции: Комиссар временного правительства, кадет Звонцов — мелкотравчатый шкурник, жалкий и дрянной трус, весь набитый мелким тщеславием и чужими фразами. Горький хочет сказать, что либеральной буржуазии в 1917 г. уже не было, она отвратительно выродилась и представляла черносотенные силы. После Февральской революции буржуазия быстро эволюционировала в сторону Корниловых и Каледина, т. е. в сторону генеральской черносотенной контрреволюции. Можно согласиться с таким показом основной силы, враждебной пролетарской революции. Но недопустимо забыть о политической мелкобуржуазной агентуре буржуазной контрреволюции. Здесь театр должен решительно исправить драматурга.

Театр должен посчитаться с трудностью многих образов пьесы. Свой целостный разворот они получают только из сложения всех трех частей трилогии. Чтобы зритель мог составить себе представление о Шуре Булычевой, Пятине, Пропотее, Якове Лаптеве и других персонажах, необходимо ему последовательно просмотреть все три части трилогии. Перед зрителем встают громадные трудности разрозненного восприятия. Эти трудности усиливаются от того, что третьей части трилогии еще нет. Это обстоятельство тре-



Рябинин — арт. Толчанов



Шура — арт. Мансурова

бует от театра *глубочайшего постижения и социальной разработки* каждого образа. Актер, который не проработает колоссального материала (бытового, исторического, психологического), данного Горьким только в намеке, в эскизе образа, не сможет справиться с образом. Актер обязан изучить *замысел* драматурга в каждом образе, исходя из материала всей трилогии и всего творчества Горького. Иначе он никогда не овладеет правильным психологическим рисунком образов Горького. В «Достигаеве» есть образы просто мало проработанные, только намеченные драматургом, например, бледный, пунктиром обозначенный образ Калмыковой. Театр должен или выбросить этот образ или его доработать. В средствах и возможностях театра дать богатую и убедительную характеристику любого художочного драматургического образа, не прибегая к текстовым интерполяциям.

В «Достигаеве» выведена целая группа новых людей, большевиков: Яков Лаптев, Калмыкова, Рябинин. Центральным образом пьесы, героем третьей части трилогии, образом новым с точки зрения драматургической методологии, является образ Рябинина. В нем Горький дал образец глубокой психологической характеристики, лишенной психологической рафинированности и множественности качеств. Горького интересует не пестрая множественность стремлений и характерных черт, а целеустремленная основная, главная сила в характере человека. Эту силу он резко и властно очерчивает в образе прежде всего. Он интересуется социально-психологической доминантой в индивидуальном характере, а не психологической сложностью образа, не пестрым нанизыванием многих противоречивых свойств и черточек. Горький полемизирует с любителями психологической «сложности» и выдвигает принцип психологической глубины, определенности и собранности. Какое же содержание он вкладывает в образ нового человека?

«Люди очень сложны, и, к сожалению, многие уверены, что это украшает их. Но сложность — это пестрота, конечно, очень удобная в целях приспособления к любой данной обстановке — в целях «мимикрии». Сложность — печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мешанского общества, непрерывной мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Именно «сложностью» объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей, одержимых одной страстью — великих людей... Самым драматическим героем современности является человек миропонимания, он стремится изучить и принять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный, поэтому он яростно ненавиден людям старого мира. Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было. Он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все *Дон-Кихоты и Фаусты прошлого* (курсив мой. — П. Н.)¹.

Эти мысли Горького чрезвычайно важны. Они решительно порывают с теми методами индивидуализации героев, в основе которых лежит представление о типе психики, выработанном определенной, исторически ограниченной культурной формацией. В человеке надо видеть основные ведущие силы, которыми он одержим, которые определяют его поведение. Кропотливый психологический анализ многих психических реакций, мелочная и множественная индивидуализация иногда скрывают основные ведущие

¹ М. Горький «О пьесах». Сборник «Год шестнадцатый».

линии характера, определяющие личность и ее жизненную ценность.

Образ Рябинина написан блестяще. Он весь одержим одной, преобладающей, господствующей в нем, торжествующей страстью — страстью борьбы за победу пролетарской революции. Все другие его черты подчинены этой основной. Отсюда его непримиримость, твердость, четкость и ясность мысли. Немногие глубоко индивидуальные и в то же время глубоко типичные черты дополняют и приближают к нам образ. В свете основной страсти они приобретают особое качество, — это рябининское упорство, лукавство, предельная простота и тонкий иронический, умный и хитрый юмор. Вот и весь Рябинин, глубокий и сложный, а главное *цельный и монолитный* характер. Подробности его переживаний не важны, не нужны. Кто хочет, пусть догадывается и анализирует. Важно главное, основное, определяющее. Только в свете этого главного углубляются его интимные черты. Образ получает теплоту и предельную четкость.

3

Театр им. Вахтангова справился с большинством трудностей, вытекающих из своеобразия драматургической формы Горького, но далеко не со всеми. Социологический подтекст драматического действия понят правильно. В спектакле разрабатывается не тема о судьбе отдельных героев, а тема о судьбе буржуазии как класса, тема нарастания революционного процесса. Режиссерские интерполяции отрывков из статей и речей политических деятелей буржуазной контрреволюции, отрывков из стихов и романсов поэтов упадочного символизма, режиссерские вводы в пьесу фигурантов и персонажей всюду оправданы. Постановщик Б. Е. Захава с достаточной твердостью и убедительностью исправил промахи драматурга, забывшего мелкобуржуазные партии в расстановке основных движущих сил буржуазно-демократической революции 1917 г., перераставшей в социалистическую. Пьеса Горького понята и поставлена как социальная драма. Смысловое богатство большинства образов Горького проработано с большой тщательностью и глубиной. Вообще постановщик, преодолевая громадные трудности драматургической формы Горького, проявил себя как большой и зрелый мастер. Его работа должна быть оценена очень высоко. Это не избавляет его от указаний на весьма существенные, допущенные им промахи.

Композиционный рисунок Горького, обогащенный чрезвычайно глубокой разработкой вещественно-бытовой обстановки действия и психологического материала групповых мизансцен, как уже указано, легко вводит режиссера в соблазн натурализма. Б. Е. Захава не преодолел этого соблазна. В первом акте он нажал педали на жанровом богатстве мизансцен и раздробил целостность действия на ряд эпизодов, механически сцепленных друг с другом. Композиционная дробность первого акта ничем не оправдана. Лейтмотив гибели, надвигающейся катастрофы и нарастания революционного процесса разбит жанровым натурализмом групповых мизансцен, которые выпирают на первый план, рассеивают внимание и не дают возможности целостно охватить общий смысл разыгрывающегося действия. Сценический круг с шумом вертится, персонажи участвуют в утомительной карусели эпизодов, и зритель с досадой рассматривает бытовые картинки, не чувствуя громадной драматической напряженности действия. Теряется социальный смысл и композиционная нагрузка всего акта. Сквозь него прорывается сочная, необычайно колоритная в жанровом отношении фигура Губина, великолепно сделанная В. Москвиным. Социально-бытовая характеристика этого самодура-купца, не знающего удержа своей разудалой натуре, проведена талантливо и ярко, но эта

яркость разбивает и убивает драматическую напряженность и целостность всего акта.

Также перегружен жанром и второй акт. Бытовые детали мешают основному смыслу происходящего процесса. Драматизм встречи-столкновения Достигаева с Рябининым, когда лицом к лицу становятся представители двух миров, мог бы быть более напряженным и глубоким. Вообще восходящая динамическая кривая не удалась постановщику. Дело ясное: в пьесе разыгрывается нарастание революционного процесса. Такова тема спектакля. Драматическая напряженность должна нарастать от первого акта к последнему. В третьем акте надо показать политическую и моральную катастрофу обреченного класса и столкновение двух миров. Вместо этого натуралистический жанровый колорит первых двух актов в третьем сменяется субъективно-психологическим колоритом. Тона приглушены, социальная драма вырождается в драму настроений, эгегические стоны умирающей купеческой молодежи сменяются утробной лирикой супругов Достигаевых, пытающихся урвать от жизни хоть шерсти клок.

В связи с приглушением драматической динамики всего спектакля находится и трактовка образа бородатого солдата.

В пьесе три основных образа — Достигаев, Рябинин и бородатый солдат. Композиционная и смысловая нагрузка всей пьесы опирается на эти три образа. Достигаев олицетворяет большую внутреннюю силу сопротивления разгромленного эксплуататорского класса. Рябинин олицетворяет организаторскую мудрость и революционную волю передового восходящего класса. Бородатый солдат олицетворяет громадную силу необозримых трудящихся масс, оканчивающих империалистическую войну, сбрасывающих вековое иго эксплуатации и начинающих строительство новой жизни. Это — эпическая фигура колоссального размаха и колоссальных масштабов. Выньте ее из третьего акта — и не только сломается вся его композиция, но изменится замысел всей пьесы. Но эпическая сила этой фигуры ничего общего не имеет с народнически сусальным представлением о массах. Никакого эпического добродушия эта фигура в себе не содержит. Ни к какому Платону Каратаеву, созданному сентиментальным воображением морализующего народолюбца-интеллигента, ее не сведешь. В этой фигуре, представляющей крестьянские резервы пролетарской революции, должно быть дано ощущение *грозной исторической силы!* Дыханием гражданской войны и эпосом красного массового террора должно веять от этого образа. Бородатый прошел сквозь огонь и воду, сквозь все испытания империалистической и гражданской войны. Он является представителем тех грозных сил, которые действуют за сценой. Его устами говорит история. Необыкновенная простота его слов и действий сочетается с эпическим спокойствием, страшной уверенностью в своей силе и в своей исторической правоте. Поэтому режиссура поступила неправильно, передав роль бородатого солдата актеру, в арсенале выразительных средств которого нет эпической мощи и грозного драматического тона. Тов. Кольцов — прекрасный и способный актер. Он вылипл великолепенный образ трубака в «Егоре Булычеве». Но роль бородатого солдата должна была быть поручена не ему, а самым сильным актерам театра, обладающим максимальным творческим темпераментом и эпическим размахом психологического письма. Театр совершил ошибку, отказавшись поручить эту ответственную роль самым крупным и ведущим своим представителям. Слабость, малейшее интеллигентское благочестивое сюсюканье, малейшая иконописность в этом образе снижают стиль всего спектакля. Режиссура обзавана была это знать и чувствовать, однако не проявила в этом отношении достаточного художественного и политического чутья.



Художественный руководитель
З. М. Славянова



И. Микитенко «Девушки нашей страны». Постановщик — Н. Ф. Лукин



М. Шолохов «Поднятая целина». Постановщик — З. М. Славянова

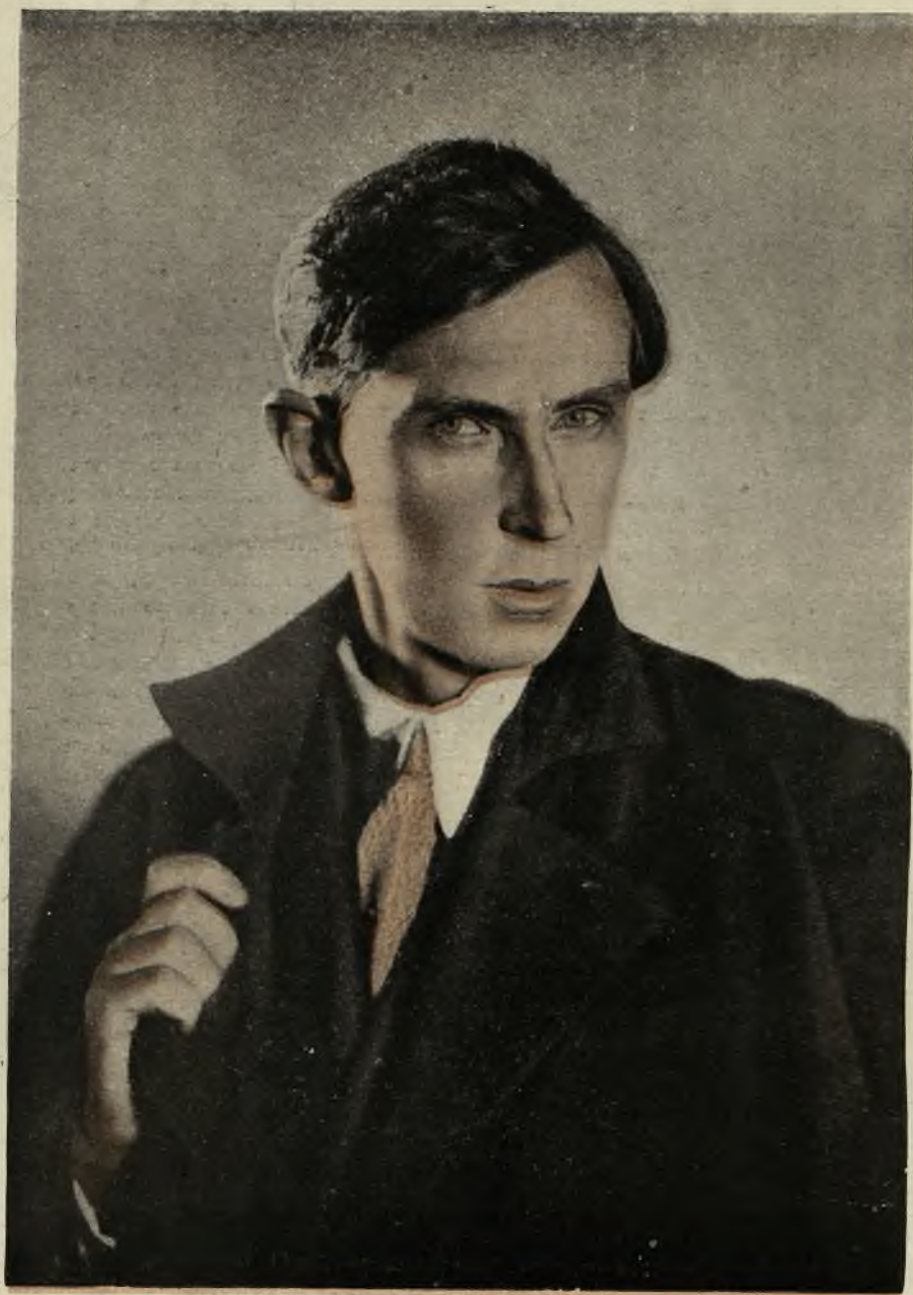
М. Шолохов «Поднятая целина». Постановщик — З. М. Славянова

смоленский драмтеатр

Коллектив Смоленского городского драматического театра сформирован в 1931 г. главным режиссером и художественным руководителем этого театра З. М. Славяновой.

Целесообразное сокращение количества премьер наряду с общей правильной организацией работы создало в театре условия для углубленной художественной проработки новых постановок. Это в свою очередь повысило посещаемость театра рабочим зрителем. Театр добился небывалой для Смоленска повторяемости пьес («Междубурье» — 50 раз, «Коварство и любовь» — 45 раз, «Девушки нашей страны» — 45 раз).





АРТИСТ ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА

эраст гарин

«Свой театр я всегда ощущал как театр реалистический. И теперь, вместе с театром, я ищу путей, которые принесут в его глубоко реалистический организм основу социалистического».

Образ бородатого солдата тесным образом связан с образом Рябинина. В трактовке И. М. Толчанова образ Рябинина приобретает некоторые жесткие и рационалистические черты. Это очень умный и настороженный человек, овладевающий положением и понимающий удельный вес каждого участвующего в борьбе персонажа. Твердая негнущаяся воля и целеустремленность четко и ярко подчеркнуты в роли. Но всего этого мало. Надо было показать революционный темперамент, революционную страсть борца, вдохнуть в него колоссальную эмоциональную энергию. Тогда образ был бы теплее, ближе, правдивее и сильнее. И. М. Толчанов дал великолепный и тонкий, глубоко продуманный рисунок роли, но несколько засушил образ.

Этого нельзя сказать о работе О. Н. Басова. Его Достигаев — результат громадной исследовательской и творческой работы. Основные черты Достигаева не только виртуозно переданы Басовым, они собраны в один фокус, переработаны, обобщены и раскрыты методом беспощадной классовой иронии. Это очень сложное дело — дать такой тонкий и целостно задуманный, отшлифованный и законченный образ умного, хитрого и бесконечно гибкого врага. И скульптурную его монолитность сочетать с яростным сатирическим разоблачением классовых корней его психологии. Басов это сделал. Он показал громадную зрелость и высокую культуру своего мастерства.

В спектакле мы можем поздравить с творческой победой многих актеров. Образ Шуры Булычевой сделался более целостным и жизненным. Ц. А. Мансурова ее играет с ярким темпераментом и острой психологической выразительностью. Уже намечена социальная судьба образа, вскрыты и подчеркнуты черты социальной раздвоенности, рефлексии, внутренней недисциплинированности, невыдержанности, иррациональности.

Почти гротесково, но всегда психологически полноценно подан образ трусливого адвокатишки Звонцова Л. П. Руслановым. Высокое мастерство показала и Русинова в роли игуменьи Мелании. Это уже не властная и торжествующая хищная сила, с величайшей страстью и натиском утверждающая себя в «Егоре Булычеве». Это — уже обессиленная и потрепанная хищница с опаленными и помятыми боками, еще способная укусыть, но не способная придумать свою жертву. Психологический рисунок этой роли с большой четкостью вычерчен в работе Русиновой.

В спектакле выдвинулись трое молодых актеров. Двое из них показали свое умение достигать законченной и острой психологически-бытовой характеристики образов. Об одном — В. Москвине — я уже говорил. Должна быть отмечена и тончайшая работа Покровского в роли битого уездного попика, презренного, подлого и несчастного. Нельзя забыть о волнующем, трогательном, лирически заражающем и характерном образе послушницы Тансии (артистка Бажанова), с таким трагическим напряжением рвущейся к новой жизни.

Четкость большинства образов настолько прозрачна и органична, что приходится в их оценке прибегать к графическим обозначениям. Только образ Пропоты не вскрыт Семеновым в своей социальной значимости. Замысел драматурга остался актеру неясным и непонятным. И на образе Нестрашного в исполнении Журавлева лежит печать раздумья и неразрешенности.

Каковы же итоги?

Театр им. Вахтангова понял и передал природу эпической социальной драмы Горького. Он дал громадное количество скульптурно-вылепленных сочных образов, обладающих острой, классово выразительной, бытовой и психологической характеристикой. Он передал ощущение эпохи и



Губин, городской голова — В. Москвин

выражающего ее революционного процесса. Но он не справился со всеми трудностями драматургической формы Горького. Он увлекся разработкой жанровых мизансцен и позабыл, что нарастание революционного процесса определяет композиционную сущность всего спектакля. Неприятно признаваться в застарелых болезнях, от которых хочется навсегда освободиться, но которые время от времени вылезают наружу. В постановке «Достигаева» театр не освободился от рецидивов натурализма и субъективного психологизма. Этому посылно способствовал художник. Театр им. Вахтангова не умеет выбирать художника. Он должен иметь своего художника, обладающего чувством острой и обобщенной театральной формы, обладающего чувством углубленной классовой иронии, а главное — высочайшим классовым энтузиазмом. Постановочному стилю театра именно этого и недостает — высокого энтузиазма, без которого театр не достоин носить имя Евгения Вахтангова. Между тем театр легко прибегает к услугам всякого модного и значительного художника, выдвинувшегося в творческой практике других театров. Театр им. Вахтангова не проявляет необходимой творческой разборчивости и требовательности.

В «Егоре Булычеве» В. Дмитриев по крайней мере справился с формой пространственного образа спектакля. Он применил принцип так называемой симультанной декорации, увязав в общий композиционный узел отдельные площадки действия. В «Достигаеве» не разрешена и отвлеченно формальная задача. Художник не дал пространственного решения спектакля, не понял и не почувствовал сущности драматургии Горького.

К Горькому он отнесся как к второстепенному бытописателю, специалисту по жанровым сценкам и сочному быту. Как будто после 1910 г. художник не читал произведений Горького, всех его потрясающих эпоей, дышащих грозным дыханием невиданных в мире потрясений! Поэтому В. Дмитриев распылил грозную эпичность «Достигаева» в «фламандской кухне пестром соре», в мелком жанре. Холодный натуралистический формализм художника, не понявшего пламенной сущности произведения Горького, больше всего способствует снижению стиля спектакля. Если режиссер был готов поддаться натуралистическим соблазнам, то художник сталкивает весь спектакль в самый грязный натуралистический подвал. Стиль Горького — стиль патетический, стиль высокого революционного энтузиазма. Он свидетельствует о величайшем героизме масс и о рождении нового типа человека. Снижение стиля Горького не может быть никому прощено.

„ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ“ в МХТ II

И. АКСЕНОВ

ПЬЕСА

Бывают странные приключения с заглавиями пьес. Старинный французский переводчик, как и многие из его соотечественников по ремеслу, посредственно понимая язык, с которого переводил, столкнувшись с испанским словом «конвидадо» (гость), почему-то решил его передать словом «угощение», — так драма о Дон-Жуане, севильском обольстителе, в первом французском переводе получила подзаголовок: «Каменное угощение», вместо «Каменный гость».

Проходили годы, и привычка театральной афиши продолжать воспроизводить нелепое заглавие, данное давно умершим переводчиком; сам Мольер, знавший по-испански достаточно, чтобы оценить нелепость «каменного угощения», сохранил его в неприкосновенности, означая титул своей бессмертной комедии. Привычка — великое дело, и в театре с ней особенно считаются.

Заглавие «Двенадцатая ночь» для нас так же нелепо, как и помянутое «Каменное угощение». По-английски это словосочетание имеет определенное и совершенно недвусмысленное значение. Двенадцатая ночь от рождества — ночь Крещения, святки. Но первому переводчику комедии Шекспира лень было разбираться. Он перевел дословно и перевел бессмысленно. Однако, комедию под этим новым названием по-русски читают не один десяток лет, настолько к нему привыкли и настолько связали с ним свои представления об истории Мальволио, Виолы, Себастьяна и Оливии, что всякое другое покажется неверным. Лингвисты любят анекдот о немке, спросившей француза, как по-ихнему будет «сыр»; получив ответ: «фромаж», немка впала в крайнее недоумение: «ведь кэзе куда естественнее!»

И я не стал бы останавливаться на старинном недоразумении, имея слова «Двенадцатая ночь» только значение даты. В самом деле, что нам до того, если комедия эта была предназначена к святочному спектаклю при дворе королевы, короля или кого-либо из вельмож, покровителей ее автора? К тому же она в подзаголовке определяется, как «Все что угодно», то-есть предлагает назвать себя любым именем, какое заблагорассудится дать ей читателю или зрителю. Почему и не называть ее так, как ее числят по нашим репертуарным спискам? Король Карл I, в своем экземпляре первого издания сочинений Шекспира, подчеркнул этот титул и написал просто: «Мальволио». К сожалению, святочная ночь была временем маскарадов, прогулок ряженных по знакомым и незнакомым домам, всяческих шуток и мистификаций, которые возникали на этой почве. Благодаря этому словосочетание, которое здесь называлось столько раз подряд, означало и всяческую путаницу, всякое принятие одного лица за другое, кутерьму и неразбериху. В этом смысле оно не просто дата спектакля, а краткое изложение фабулы комедии и в настоящем своем переводе не выполняет авторского намерения — в двух словах предупредить зрителя о том, что он увидит на сцене.

Не будем слишком придирчивы. Мы знаем пьесы Шекспира лучше его современников и знаем, что нас ждет от спектакля под привычным нам заглавием. Предупреждать нас и зазывать на него не нужно. Если я останавливаюсь на самом названии пьесы, то потому, что смысл ее на первый взгляд может показаться не яснее смысла ее теперешнего у нас титула. Игра ее красок так пестра и шуточки ее так легки и непринужденны, что чувства наши скользят по ним, не задерживаясь, и только по гармонии частей всего построения мы догадываемся о замысле, достаточно прочном, чтобы нести на себе всю эту веселую

святочную сумятицу и удержать ее от падения в хаос и грубую нелепость.

Именно в крещенскую ночь 1602 г. видел эту комедию Джон Мэннинггэм, первый, кто сохранил нам известие об ее представлении. Она давалась частным образом в помещении, какое мы теперь называли бы клубом адвокатов. Мы не знаем, когда она была разрешена к представлению, ни когда ее премьера прошла в театре. По своему жанру она относится к циклу довольно ранних произведений Шекспира, так называемых «романтических» комедий, связанному с беспечальным временем дружественных отношений к Саусэмптону, Эссексу и прочей золотой молодежи, будущим заговорщикам 1601 г.

Именно эта историческая дата и заставляет думать, что представление, которое рецензировал Мэннинггэм, не является премьерой нашей комедии и что она была написана не в тот год, когда он ее увидел на сцене. Заговор был ликвидирован в феврале 1601 г., и к дате спектакля в адвокатском клубе все друзья Шекспира сидели по тюрьмам, глава же кружка еще украшал своей отсеченной головой баллюстраду балкона Виндзорского замка. Все прежние романтические комедии, непосредственно примыкающие к сонетам, писавшиеся в пределах кружка или для его членов, как и эти сонеты, обращаются к молодым друзьям, либо утешая их в любовных приключениях, либо предупреждая о незамечаемых ими трудностях их политических предприятий. К кому же было обращаться этой комедии? К памяти о прошлых счастливых днях? В комедии это не делается, разве на старости лет, когда всеизглаживающее время прошлошь рукой по давно затянувшимся ранам молодости. Здесь же приходится иметь дело с писанием веселой комедии, точно воспроизводящей стиль своих предшественниц, стиль кружка погибших друзей чуть ли не на другой день после их казней и заточений. Таких вещей просто не бывает в природе, и нет никаких разумных причин утверждать, чтобы комедия, такая близкая по своему языку к «Как вам угодно», а по манере предупреждения — к «Много шуму», по своей сатирической же направленности — к «Венецианскому купцу», должна быть оторванной от этого цикла и переместиться в непосредственное соседство «Гамлета» и «Меры за меру» — произведений совсем другого круга идей, образов и стилистических особенностей.

Я редко бываю убежден формальными доводами сэра Эдмунда Чемберса, но на этот раз должен принять его датировку комедии.

Она писалась раньше разгрома веселого кружка, она проникнута любованием жизнью, радостью, молодостью, красотой и музыкой. Она писалась в 1600 г., а может быть, и в конце 1599-го. То, что некоторые песни, в ней распеваемые, встречаются в песеннике, напечатанном только в 1600 г., не такой уже сильный довод, — собиратели не были авторами этих песен, они существовали до сборника и могли быть известны автору текста нашей комедии в той же степени, как и своим будущим издателям.

Она не дублирует своих соседей по циклу. Ни одно произведение Шекспира не дублирует своих родственников. Она их дополняет и завершает. Она от них отличается одной особенностью: в ней явственно чувствуется литературное влияние младшего современника. Херфорд называл ее самой джонсоновской комедией Шекспира.

Она, действительно, имеет сходство с сатирой неистового Бена, но лишена всякого неистовства вообще. Это свойство было в корне неприемлемо Шекспиру. Она един-

ственный раз сходится с воззрениями Джонсона на природу человеческих заблуждений и на необходимость для комедии играть людскими причудами, а не человеческими преступлениями. Преступление замышляется в «Венецианском купце», интрига Дон-Жуана несомненно преступна, благородные изгнанники Арденнского леса — жертвы преступления, но кто же сочтет преступным хоть одно из действующих лиц нашей святочной комедии?

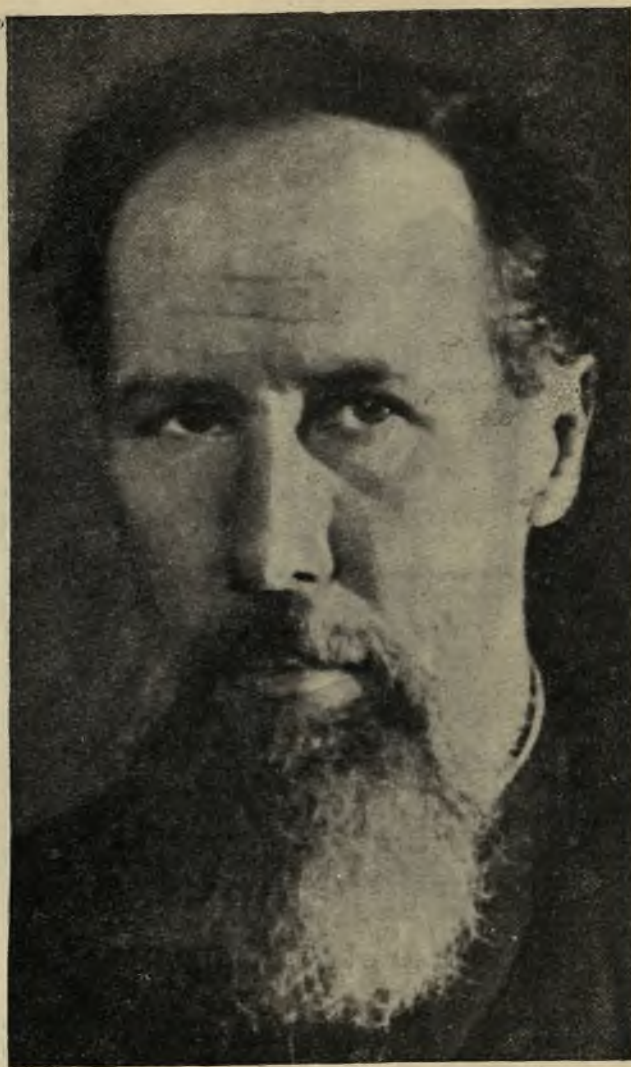
Бен Джонсон утверждал ложность культа личности, столь прославленной Марло и его ближайшими друзьями. Он утверждал, что стремление к индивидуальности приводит к культу ничтожных причуд личности, которые становятся карикатурным уродством своих обладателей и прославителей. Он искал средства излечить людей от этих капризов и видел его в подчинении личности интересам общественным.

Личная причуда стоит в центре комедии Шекспира. Только причуда эта не бичуется — на нее ласково, хотя и настойчиво, указывается. Она, как и причуда героев Бен Джонсона, ставит своих поклонников в нелепые, смешные и даже опасные положения, но она не отнимает у героев комедии их привлекательности. Она не делает их уродами, как это случается с лицами комедии Джонсона. Она не отвратительна. Она не отвратительна даже в комиках прощениума — ни недоросль-деревенщина сэр Эндрю Эгчик, неведомыми путями попавший из своего английского захолустья в «Иллирию», ни сам Мальволио не доходят до отталкивающей нелепости мастеров Стефена и Матью, хотя несомненно состоят в родстве с персоналом той первой из знаменитых комедий Бен Джонсона, которую Шекспир не без скандала переманил из театра Генсло в свой собственный и в которой играл сам.

Последовавшая вскоре война театров, где труппа Шекспира оказалась против Джонсона и где сам Шекспир выступал, по уверению одного из своих сослуживцев, против недавнего своего протеже (как — об этом мы только еще гадаем), успела отшуметь, и Шекспир, даже и во время самого ее разгара не забывавший достоинства Джонсона (если верить, как это делают многие, что Жак в «Как вам угодно» — портрет молодого сатирика), мог спокойно показать что именно он уважает в своем недавнем противнике и в чем они расходятся. Шекспир не любил грубости и низменности характеров автора первых комедий нравов, он был реалистом, но натурализм казался ему неудачным литературным стилем. Он учился искусству жить и радоваться не у тех людей, у которых эти уроки брал Джонсон, и не к этим людям обращался с поучением своей комедии о святочной путанице человеческих причуд, которая переряживает до неузнаваемости подлинные человеческие чувства, заставляет их блуждать по змеевику мнимых представлений о своих и чужих привязанностях, способна довести слабейших до безумия и достойна быть помещенной в страшу, которую по созвучию со словом «делирио» — бред — достойно называть Иллирией и которая может находиться решительно где вам угодно.

Мне кажется, комедия должна была предшествовать восстанию и быть сыгранной на святках 1601 г. Если этого не произошло, то потому, что заговорщики потребовали более по их мнению возвышающего душу зрелища — исторического примера удачного восстания против недостойного властителя и его низложения. Они заказали театру историю Ричарда II, старую пьесу, которая давно уже не делала сборов и которую приходилось освежать к представлению, а ожидаемый от нее дефицит отнести за счет заказчиков.

Они не смогли сдержать своего обещания: в их карманах не набралось мелочи на десять условленных фунтов. Все они вскладчину сумели отсчитать театру только два, пятую часть обещанного. Дурное предзнаменование для предприятия, призванного перестроить историю страны и дать пример всему миру!



В. А. Фаворский

Великодушные мечтатели видели, что общество их родины, то общество, которое они считали достойным этого названия, то-есть их собственное, явно начинает тускнеть. Период первоначального накопления, со всем блеском той игры острых мыслей и утонченных чувств, которые мы называем стилем Возрождения, заканчивался. Что должно было его сменить, оставалось еще невыясненным. Оно во всяком случае было хуже того, в чем привыкли купаться молодые люди, воспитанные строгим Берлеем. Понять неизбежность исторического процесса они, конечно, не умели: в те времена думали не с той точностью, с какой привыкли думать мы. Они не понимали, но именно оттого чувствовали особенно остро и действовали особенно прямолинейно. Их задачей было не поворачивать колесо истории вспять, а перебросить его над печальными опасностями настоящего в будущее, которое сохранит и все прелести недавнего доброго времени, сохраняя и все доброе от настоящих дней. Проще говоря, речь шла о союзе передового дворянства с передовым купечеством.

Дворянская реакция, досаждавшая и тем и другим, была объектом непосредственной атаки; для ее успеха нужна была физическая сила — ее могли дать ремесленники и подмастерья, связанные с купечеством, отчасти уже превратившимся во владетелей промышленных предприятий. Для успеха закрепления победы нужна была помощь финансовых кругов Сити, а люди денежные отнюдь не были людьми передовыми, в том смысле, в каком это понятие толковалось друзьями Шекспира. Это были пуритане, по



В. Фаворский. Эскиз костюма придворного

мнению молодежи, люди, враждебные и радости жизни, и роскоши, и свободе мышления, опиравшегося на опыт античности, Шейлоки, предпочитавшие библию Гомеру и Сафо.

К ним обращается увещательная сатира на злонравие Шейлока. Их мир представляется неоднородным, в нем есть свои Джессики и Ланчелоты Гоббо, привлечь их на свою сторону задача вполне осуществимая. Она, к сожа-

лению, требовала времени. К тому моменту, когда восстание стало неотложным, его уже не оставалось. Шейлок, как показывал Шекспир, являлся врагом непримиримым, Антонию же насчитывались единицами. План превращался в авантюру. Молодежь слишком была уверена в своей неограниченности, и правота дела, казавшаяся им очевидной, окрыляла их самыми радужными надеждами. Их поэт не доверял им. В комедии «Много шума» он уже показывал им, что не все в действительности является тем, чем оно кажется, и очевидность не является критерием действительности. Сейчас он возвращается и к этой теме и к вопросу о пуританах.

Он еще раз остерегает друзей от соблазна принять чуждое и желаемое за сущее, от опасности замыкаться в мир своих собственных надуманных, хотя бы обольстительно красивых представлений. Отречение Оливии от радостей любви — надуманно, оно покоится не на ее действительной скорби, а на воображаемой, и она отвергает любовь прекрасного герцога для того, чтобы вздохнуть по переодетой девушке. Еще раз ее причуда сыграет с ней шутку и, думая венчаться с мнимым Цезарю, она соединит свою судьбу с действительным Себастианом. Поза безнадежной влюбленности и неустанный домогательство, усвоенная причудой герцога Орсино, также нелепа: она грозит необходимостью принести в жертву своей фантазии девушку, которую он уже полюбил больше всего на свете, думая, что любит только непреклонную Оливию; сам благородный Антонио отрекается от дружбы к Себастиану, когда Виола не может возвратить ему кошелька, ею от него не полученного. Надо ли говорить о почти джонсоновских «настроениях» сэра Эндрю и Мальволио, о воображаемой непобедимости одного и воображаемой неотразимости другого? Даже благоразумнейшая и самоотверженнейшая Виола попадает на удочку иллюзии и верит в отвагу и бретерство трусливейшего сэра Эндрю. Всем дана иллюзия, и никто не остался в обиде. Все могут выслушать предложение, которое делается любя, а не в укор.

Но поучение сопровождается советом. И здесь Шекспир поступает как мудрец. Поздно уже уговаривать. Решение принято. Остается вселить бодрость в бойцов. Пуритане не так страшны, как кажется. Не так страшны, как он сам их малевал еще недавно. Шейлок переделан в Мальволио, это, как показывает его имя, даже не враг, а только

«12-я ночь». Акт I.
Последняя картина



недоброжелатель. Он не является существом другой породы, каким изображен Шейлок. В сущности, он хочет того же, что и молодежь, и если бранит ее образ жизни, то только потому, что сам не может его вести. «Пошлите за Мальволио,— говорят победители в комедии,— надо с ним помириться». Главное победить,— Мальволио примкнет к победителям.

Бой был дан, начат и веден необдуманно, а проигран мгновенно. Но ведись он умнее и окончись даже физической победой повстанцев, он был бы начисто проигран в идейном смысле. Для победы надо было бы перескочить не более не менее, как через три с третью столетия,— это никаким заговорщикам не под силу. Не мудрено, что это им не удалось в 1601 г.

Это, однако, удалось Шекспиру. Удалось потому, что в своих комедиях он не давал формул, определяющих с точностью правила поведения в обществе, которое строилось воображением его друзей, и не задавался целью изобразить его в практических его подробностях. Он писал своих героев с натуры в том смысле, что показывал лучшее, что проявлялось в них по тем редким мгновениям их жизни, когда им удавалось быть тем, чем они хотели бы быть всегда. Его реализм не был простым копированием всего увиденного, он был реалистическим отбором действительно наблюдаемого и проводился во имя определенной цели. Цели прогрессивной, хотя и выдвинутой классом, уже обреченным на слом. Поэтому-то этот класс и мог выдвинуть против буржуазии требования и постулаты, опережавшие буржуазные идеалы,— он ничем не рисковал в борьбе с предопределенным к победе противником.

И Шекспир, не умея, как и любой другой из его современников, дать логическую формулировку этих требований, чаяний и ожиданий, выразил их в образах и сочетании образов, в форме поэтической и сценической. Этому творчеству удалось донести до нас волнения и радости людей, которые никогда не были до конца тем, чем они изображены в поэмах Авонского лебедя, но считали, что будут такими, когда наступят лучшие времена. Эти времена у нас уже наступили теперь. Поэтому, мы, выполняя чаяния прошлых веков и отвечая на вопросы, доносящиеся к нам из-за трехвекового пространства истории человечества, не можем быть равнодушны к творениям Шекспира. В них мы узнаем свое и его осваиваем. Этому узнаванию нельзя не



В. Фаворский. Эскиз костюма шута

радоваться, как не могут разлученные судьбой герои комедии не радоваться, когда узнают тех, кого считали навеки потерянными.

Поэтому и постановка жизнерадостной пьесы Шекспира была проникнута сквозной, светлой радостью, захватившей и исполнителей, и художника, и весь зрительный зал, столь непохожий в это утро на обычный зал столичных премьер.



„12-я ночь“. Акт II
Кабачок

Те, кто знают творчество В. А. Фаворского только по его гравюрам, украшающим текст изданий, которыми гордится наша полиграфия, меньше всего способны были подозревать его в способности к жизнерадостному лиризму романтических комедий Шекспира. Предупреждением их в ошибочности такого взгляда мог служить двухтонный форзац к тому лирики Гете, выпущенному издательством «Академия». Живопись Фаворского, занятие которой падает на ранние годы его карьеры, почти никому не известна, а прекрасные фрески, написанные им недавно на стенах выставочного зала Дома охраны матери и ребенка, что на Кропоткинской улице, не попали в поле зрения широкой публики. Решиться привлечь к театральной работе по такому ответственному спектаклю столь «молодого» декоратора было дело рискованное, и руководители МХТ II обнаружили большую смелость, не уступающую их чуткости к проявлениям пространственных искусств нашей современности. Владимира Андреевича Фаворского надо рассматривать как дебютанта-декоратора.

То, что он вышел победителем из трудного испытания, разрешив поставленную ему и театром и самим собою задачу с тем совершенством, точностью и уверенностью, какую мы можем сейчас наблюдать, является победой не только его или театра, где она одержана, но всего нашего пространственного искусства: она открывает ему совершенно новые перспективы. На этой работе, несомненно, будут учиться, и она произведет на наших сценических площадках здоровое и многочисленное потомство.

Она удивительна тем, что не порывает ни на одном своем квадратном метре с гравюрной манерой своего автора и в этом отношении является более цельной, чем его фрески. С видимой радостью дать торжество графической манеры художник набрасывал подвешенный рисунок деревьев на боковиках и с еще большей радостью дал одно из них в чистом сочетании белых и черных линий.

Он не забыл о том, что Иллирия, имя которой он вырезал своей кистью в буквах ленты, развевающейся над сценой, как она вьется над старинными гравированными планами-перспективами городов елизаветинской эпохи, эта загадочная страна находится по времени в области Ренессанса, и построил сцену так, как строили картину мастера тех времен, сводя все линии к центру и отмечая его архитектурным сооружением.

Оно точно рассчитано на поверхность круга вращающейся сцены театра, который принято прятать. Фаворский и не подумал о таком ложном шаге. Вращающийся круг вещь настолько хорошая, что его не прятать, а подчеркивать надо, и он это сделал, устлав его поверхность теми квадратами, напоминающими шахматную доску, которые так любили выписывать мастера раннего итальянского Возрождения, воспроизводя мраморную шашку полов своих палат. Только в прочерчивании разбивки своей круглой шашечной доски, по которой так изящно вычерчивается шахматная королева Кемпер-Оливия, Фаворский допустил лукавое новшество. Центр своей сценической композиции он вынес вперед по отношению к центру круга вращающейся площадки, и оттого линии, на которые она разбита, расходятся в глубину, создавая нечто вроде обратной перспективы: более удаленные квадраты кажутся крупнее более близких. Так поступил и Кончаловский в первой своей декоративной работе — занавесе одного театра миниатюр. Очевидно, эта соблазнительная дерзость непреодолима для декораторов-дебютантов.

У Фаворского она образует очень острую игру с реальной перспективой планировок его персонажей и не менее реальной и подчеркнутой перспективой золоченых колонеток, украшенных ионийской капителью, вроде тех, которые



В. Фаворский. Эскиз костюма Антонио

можно видеть на картинах Карпаччо. Эти колонетки, не переставаясь, путем подвешивания к ним ковров, расширенных аппликаций (вроде сюзани) по белому фону, то образуют колоннаду аллеи парка с ее длинной и глубокой перспективой, то украшают собою балкон Оливии, то террасу герцогского дворца, то исчезают, уступая место живописному изображению богатств погреба палатца. Оливии, то превращаются в детали центрального здания одной из площадей столицы, то служат поддержкой писаному фасаду дома, с его пилястрами, оконными проемами и рустовкой, нанесенными откровенно черным по белому.

Высоко поднимающаяся к колосникам панорама города, расположенного по уступам скалы, сторожащей веселый приморский край, написана с тем любованием оттушевкой теней на плоскости, которое казалось утерянным в области современной живописи и восходит к Беллини и Мантенье. Это заднее полотно сцены планировано с таким точным расчетом, что люди, расставленные в глубине сцены, не нарушают его пропорций, как это, к сожалению, обычно происходит в подобных случаях, а сами превращаются в стаффаж композиции. Перспективный фокус, которым достигнут этот эффект, очень прост: он возникает из сочетаний обратной перспективы шашечной доски, рассчитанных пропорций задника и дополнительных архитектурных сооружений, разбросанных по второму и третьему плану сцены, на которые, к счастью, никто не влезает, не садится, не прыгает, одним словом, не «обыгрывает» их по долгу службы. Откуда взялось это знание у художника, имевшего до сих пор дело с ограниченной глубиной книжной иллюстрации?

Во-первых, от нее же. В малом, но зато сильно сосредоточенном объеме эта иллюстрация приучила его мысль и руку оперировать плоскостями, силуэтами и массами. Во-вторых, некоторые из его замыслов прошлого лета выхо-



В. Фаворский. Эскиз костюма капитана

дили уже за пределы книжной страницы и повели к ряду наблюдений, открывших его перспективному чувству неприличные для многих наших живописцев возможности.

Мне кажется, я не совершу нескромности, рассказав о том, что приблизительно с мая прошлого года, именно в то время, как начиналась его работа над комедией Шекспира, Фаворский увлекался мыслью награвировать план-панораму нашей советской Москвы. Он много пересмотрел материала в связи с этим и неоднократно поднимался на хорошо всем москвичам знакомом АНТ'е, чтобы объединить в реальном восприятии предметы своего кабинетного изучения.

Те, кто летила над поверхностью, богатой разнообразными зрительными объектами, знают, какие неожиданные изменения претерпевает перспектива пейзажа, в зависимости от характера линии и скорости полета. Для нас, простых его участников, это только любопытная подробность в ряду других ощущений, для художника — источник неисчислимых возможностей и бесконечный ряд открытий. Фаворский не мог остаться вне их влияния, и можно удивляться не наличию их в его теперешней композиции, а разве только той быстроте, с которой он разобрался в основах наблюдаемых эффектов, и той уверенности, с какой он отобрал нужные для своей первой сценической композиции.

Этой своей аэропланностью она становится современной и ускользает от вечной опасности стилизаторства, которая подстерегает всякого художника на путях графического изображения обстановки времен былых. Более того, в рамках такого сценического убранства илирийские времена, как оно и есть, становятся только условно былыми, приближая нас к читаемому со сцены тексту больше, чем любая его литературная модернизация.

Светлые и легкие деревья распускают свои кроны с легкостью той музыки, которая под ними поется, и тех

чувств, которые излагаются в их тени. Фантастическая святочная интрига переряженных близнецов и переряженной симметрии влюбленностей кружит свой хоровод в лад поворотам шахматной доски на кругу вращающейся сцены. Нереальные и такие убедительные ковры оттеняют призрачность маскарада и действительность той радости, которой проникнуто праздничное веселье крещенских забав людей, умерших триста лет назад, но передавших нам свои чувства и мысли в комедии своего гениального современника.

Нигде не сказалось так присущее Фаворскому безукоризненное и непогрешимое чувство формы, как в костюмах, которыми он украсил игру исполнителей. Исходя от фантастичности своей Илирии, где правит герцог римской фамилии и живут английские помещики, доводящиеся родственниками итальянских графинь, он не останавливал выбор своего стилистического понимания костюма ни на одном из столетий итальянского Возрождения. Он объединил на палитре спектакля костюмы по фрескам треченто с темперой пятнадцатого века и масляной живописью станковых портретов шестнадцатого столетия. Объединенные гармонией формы и введенные в рамку сценического убранства, эти костюмы оказываются в естественном сочетании, заставляющем забывать об их хронологической разделенности. Не стилизация, подлинный стиль, стиль итальянской сонетной лирики проникает сцену герцога и Виолы, где разрыв эпохи костюмерных атрибутов исполнителей достигает наибольшего раствора и где уже упомянутая черная с белым графика среднего полотнища действительно изображает тот самый кипарис, который призывает на свою безвременную могилу влюбленный, обреченный на смерть холодностью своей жестокой и единственной в воображении возлюбленной.

Можно пожалеть только, что лиловый цвет бархатной епанчи, закрывающей со спины великолепно разрешенный костюм Орсино, до того затаскан традицией наших оперных постановок, что волей-неволей кажется выпадением из общей новизны столь часто трактовавшейся темы. Это впечатление редко — только в те мгновения, когда Орсино поворачивается в глубь сцены, но оно все же существует, и было бы совсем хорошо, если бы его не случилось вовсе. Впрочем это уже педантизм, за который меня мог бы высмеивать и сэр Тобби и тот поэт, облик которого в достаточной степени воспроизводит Готовцев. Я вижу, что говорить о любой части этого сценического праздника невозможно, не соскльзнув на общую характеристику спектакля. Он настолько прочно собран во всех своих членениях, что, остановившись на большой победе Фаворского, организованной МХТ II, приходится еще раз указать на то, что эта победа является и победой театра в целом, то-есть его исполнителей в частности.

ИСПОЛНЕНИЕ

Проще было бы выписать всю афишу, в том ли порядке, в каком она отпечатана под обложкой гравюры Фаворского, или в принятом теперешними анонсами нейтральном порядке алфавита: боюсь, что это слишком удлиннит статью, и потому мне придется себя ограничить. Устаю себя мыслью, что в этом я только последую примеру участников замечательного спектакля, которым, конечно, не малого труда стоило ограничить себя от использования всех огромных возможностей, возникающих в передаче ролей, позволяющих так много вышивать на основе своего текста. Они ограничивали себя сознательно, чтобы не перегрузить зрелища и не разбить строгости его свободной формы. Это не малое самопожертвование, и оценку себе оно редко находит. Зритель восхищается легкостью и стройностью представления, не задумываясь над тем, чем она достигнута и во что она обошлась его создателям.



„12-я ночь“. Акт III.
Арест Антонио

Двое из них являлись и его режиссерами. Трудность их задачи необходимо отметить. Они долго играли первую редакцию этой постановки и вжились в нее. Теперь им приходилось ее перестраивать: дело это очень тяжелое — осваивать и истолковывать надлежало не только наследие Шекспира, но и наследие Студии. Трудность была, стало быть, двойная. К ней прибавилась третья: игра в спектакле, режиссером которого они являлись. Коммисаржевская признавала это непосильным бременем для своей игры. Она не могла выступать в собственных постановках, так как признавалась, что на сцене больше внимания уделяла чужому, чем своему исполнению. В. Э. Мейерхольд ссылался на этот же мотив, объясняя свой отход от лиризма. Его пример не вполне убедителен. Как раз в одной из своих наиболее тщательных и новаторских постановок, в «Балаганчике» Блока, он создал совершенно исключительный образ Пьеро. Примем же, что возможность играть в собственной постановке актеру-режиссеру имеется, но она сильно затруднена против возможностей игры в спектакле, не самим актером поставленном. Гиацинтова и Готовцев лишний раз подтвердили это и подтвердили блестяще.

Как мы уже видели, этнический характер населения воображаемой Илирии надо признать весьма смешанным, и Гиацинтова вполне права, когда не останавливается перед обликом гречанки, который врезается в восприятие зрителя с первого ее выхода в бледнозеленой тунике. Она увлекательно шутит со своими партнерами, чудесно и заразительно смеется в сцене опьянения теплым и заразительным в своей мягкой теплоте смехом. Она, за все время сложных и путаных положений и усложняющихся мизансцен, не упускает своей хитрой работы и весело, с мнимой беззаботностью, прядет тонкую нить, какой предстоит обратиться к концу игры в ту основательной прочности веревочку, на которой быть-таки сэру Тобби Белчу.

Его играет Готовцев и играет в гриме достаточно близком (оставив в стороне пышность его бороды) к известному портрету Бен Джонсона. То, что мной было сказано выше о несомненном влиянии этого поэта на комический стиль данной пьесы, делает этот поклон в сторону славного драматурга вполне уместным. У Готовцева сэр Тобби шутит легко, и его шутки всегда уместны. Эксплуатация им безмозглой и претенциозной деревенщины (Эгчик у Китаева временами кажется забитым и жалким, что компрометирует невинность его высмеивания; мало подчеркнуто,

что этот парнишка богат и сам достаточно хорошо умеет выкачивать деньги из своих фермеров) сохраняет на всем протяжении пьесы характер веселой игры, несмотря на обстоятельства, только что указанные мной в скобках. Это умение уравновесить колебания в конструкции ансамбля дается только большой опытностью и безукоризненным сценическим чутьем.

Азарину выпала труднейшая задача играть Мальволио после такого создателя этого образа, каким являлся Михаил Чехов. Он не повторил его рисунка и освободил роль от той нервной экзальтации, без которой Чехов вообще шага



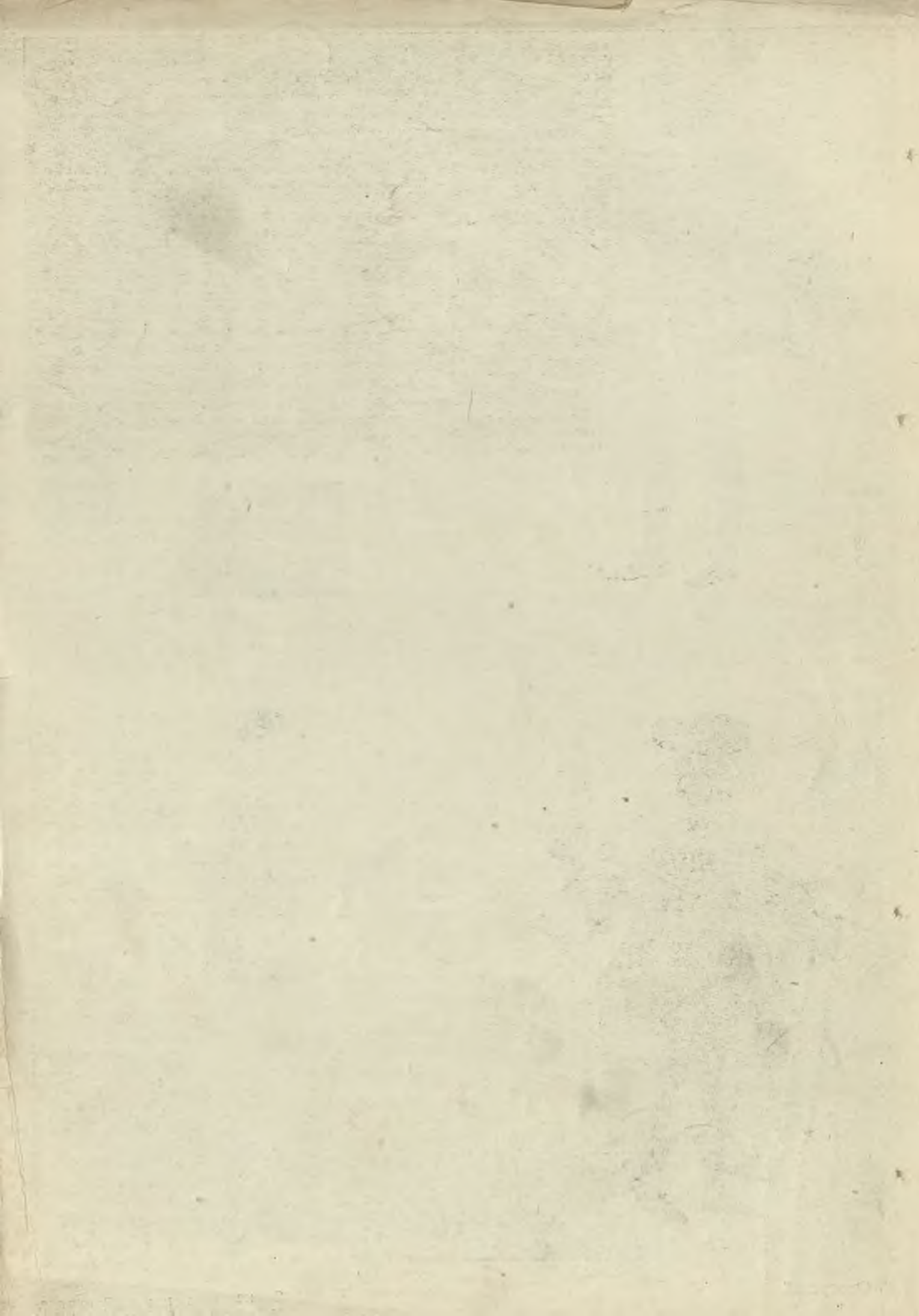
В. Фаворский. Эскиз костюма Фабиана



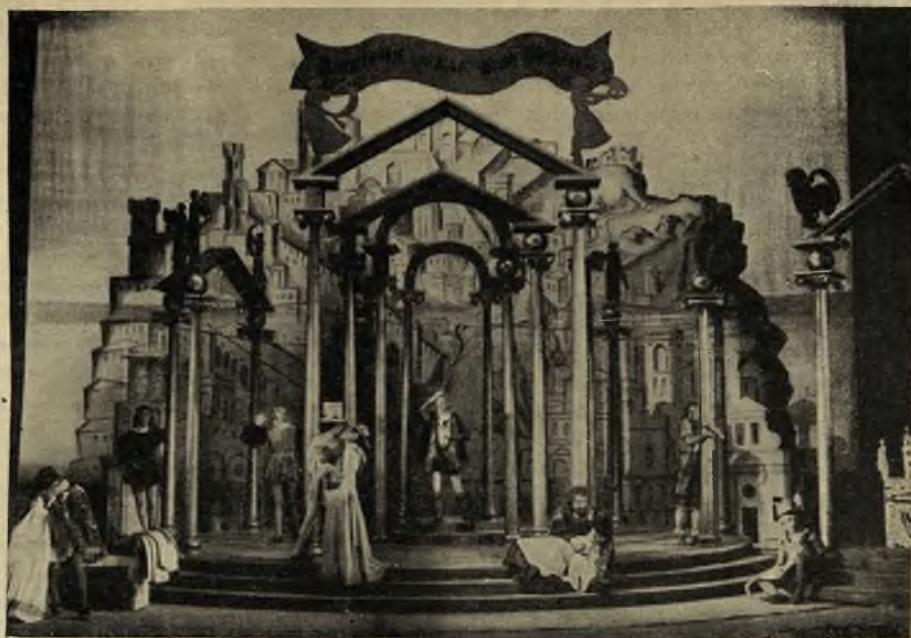
В. Фаворский

Эскизы костюмов к „Двенадцатой ночи“ В. Шекспира (МХТ 2)

Вверху: слева — костюм герцога, справа — костюм Марии. Внизу: слева — костюм Мальволио, справа — костюм Оливии



„12-я ночь“. Акт III.
Финальная сцена



ступить не мог. Когда я смотрел игру Азарина, мне все время приходила на память параллель игры, которую я видел когда-то. Только после спектакля я вспомнил, что мне вспоминалось на нем, не находя себе словесного закрепления. То, что помнил я, Азарин, по своему возрасту, видеть не мог: это был Варламов в роли отца Ланчелот Гоббо в давней александрийской постановке «Венецианского купца». Я говорю о стиле интерпретации, конечно, а не об очертаниях роли. Боюсь только, что великолепную сцену обольщения Оливии заключительный прыжок не заканчивает, а обрывает. Экцентричность такого любов-

ного жеста настолько выходит из рамок всего поведения Оливии и ее окружающих (когда они у нее на глазах), что естественно требует сценического уравнивания. Оно имеется в дальнейших похождениях Мальволио, но именно это место текста выпущено постановщиками и выпущено совершенно в согласии с общим замыслом спектакля. Для нас издевательства над сумасшедшим, хотя бы и мнимым, в рамки клоунады не вписываются. Но если такую клоунаду не развивают, может быть, справедливее было бы ее не начинать. Я говорю о детали, это показывает, что спектакль заставляет смотреть себя очень внимательно и игра Азарина тоже.

Клоунады Шекспира, как и всякие клоунады даже не столь отдаленного времени, — часть его текста, наиболее трудно воспринимаемая публикой, отделившейся от их создания тремя с третьими веками. Всем памятно, как Толстой упрекал ими Шекспира и признавался, что ему стыдно от несмешной претенциозности его шуток. Этого чувства никто из бывших в зале отчетной премьеры не испытывал. Образцову удалось создать образ действительно остроумного шута, и его игре смеялись, может быть, не так громко, как во время ее исполнения Кемпе в «Глобусе», но, вероятно, таким легким смехом, который был бы особенно приятен «вежливому» Шекспиру.

Он, автор «сладчайших» сонетов, каким его славили современники, сам аплодировал бы Орлову за передачу томной влюбленности Орсино. Именно так тосковали по «бесчеловечной» в дни увлечения петраркизмом любовной декламации. Но томность в те времена увязывалась и с решительностью поступков. Той «бледной ярости», которая до сих пор процветает у итальянцев, так легко хватающихся за нож, Орлов не показал в катастрофе комедии. Легко объяснить это тем же опасением выйти из общей грациозной легкости всего замысла, но краткость этого эпизода и великолепный темп, в котором он ведется Орловым, мне кажется, могли бы ему позволить попытку убедить зрителя, что он действительно готов заколоть своего Цезарю, чего на спектакле, которому я был свидетель, не случилось.

Почему афиша переводит «морской капитан» («капитан корабля») словом «пират», мне непонятно. Антонио решительно отвергает этот титул, а он человек правдивый. Таким его изображает и Арнольд, создавший прекрасную фигуру... Но я вижу, что делаю именно то, чего обязался не делать, и начинаю переписывать афишу. Да не



В. Фаворский. Эскиз костюма Эгчика

обидятся же на меня те, о ком я вынужден заставить умолкнуть мое красноречие. Бумага моя на исходе, а они сами научили меня во-время себя ограничивать. Мне еще надо сказать об одном непременно участнике премьеры, о котором обычно говорят меньше, чем он того заслуживает.

ПУБЛИКА

Без этого участника, как известно, никакое представление немислимо. Приятель Шекспира, Томас Хейвуд, в прологе своей лучшей драмы обращался к зрителю, возлагая на него ответственность за успех спектакля, который создается публикой зала на тех же будто бы правах, как и актерами подмостков. За поправкой на любезность заискивающего пролога, надо признать справедливость такого мнения.

Премьер я пересмотрел на своем веку порядочное количество, но давно не помню такого веселого спокойствия и радостного настроения в их публике. Она была почти той же, какую я привык встречать на премьерях последних лет. И эта публика на этот раз казалась мне подмененной. Я не видел ни кислой надменности наигранного всезнайства, ни не менее наигранного пренебрежения к малейшему подозрению себя в способности быть удивленным и взволнованным чем бы то ни было. Нечего греха таить, если французы идут в театр с заранее обдуманном намерением найти в нем предлог для смеха или елез. стараясь затем плакать или смеяться за свои деньги, мы, отправляясь на премьеру, оковываем себя броней бесчувственности и стремимся доказать себе самим и всем окружающим, что скучаем от первого акта до последнего. Наши театральные разъезды напоминают уличный разговор участников семейного вечера «добрых старых времен», когда было при-

нято обсуждать поведение хозяев. На этой премьере я ничего похожего на это не видел.

Винить ли в таком превращении пьесу, которая старше колокольной Ивана Великого, или игру ее исполнителей, или декорации Фаворского, или просто отнести это на действие нашего времени, меняющего образ восприятия людей, его населяющих, как оно меняет образ нашей страны? Не берусь делать выбор из этих причин — для меня они связаны. Для меня не случайно и неотделимо от времени, в котором мы гордимся жить, возрождение интереса к драматургии Шекспира, как неотделимо от него и то искусство ее передачи, которое нашло себе выражение на первом шекспировском спектакле этого сезона и какого в прежних сезонах не замечалось.

Я слышал в публике (и это не звучало злорадством), что МХТ II своей постановкой задал другим театрам нашей столицы очень трудную задачу сделать лучше его или в крайнем случае — не хуже. Что ж, и это в стиле нашего времени: мы знаем, на что способно соревновательное начало, когда оно приложено к достойному работы объекту. Мы можем только радоваться, что серия шекспировских постановок, намеченная большинством наших сцен, начинается с такого блестящего достижения. Да послужит оно залогом дальнейшего торжества в освоении наследства, оставленного нам эпохой, которая хотела быть возрождением человечества и не могла им стать.

Эпоха подлинного возрождения человечества наступает только теперь и первые шаги свои делает по нашей стране. Она строится нашими усилиями, и старые желания, старые чаяния, старые надежды, донесенные нам в образах величайшего поэта сцены, только у нас и могут жить полной жизнью и звучать во всю полноту своего голоса, который только здесь способны понять.



В. Фаворский. Эскиз костюма Виолы

ТЕАТР СТАРИКОВ

Б. ДУНАЕВСКИЙ

Большое солнце медленно проходит над станицей.

Лето. Жара. Пыль.

Пыль укрывает разбитую колесами дорогу, вскипает крохотными смерчами на пустынной исполкомовской площади, густо лежит на афишной доске звукового кино. На доске нарисовано страшное лицо Мустафы и написано про путевку в жизнь, но за пылью рассмотреть это трудно. Да и незачем: помещению звукового кино уже давно найдено другое применение. В станице, в недавние дни, пробудилось стремление к чистоте, красоте и к аккуратной прическе, и, следуя голосу времени, густо взросли парикмахерские: в пустынном зале звукового кино, как сверчки, застрекотали проворные ножницы, и хриплое дыхание одеколонного дождика заменило шипящие звуки экрана. Звуковые же фильмы в станицу почти не доходят и конкурировать с парикмахерской не могут. Поэтому глядящие с досок у входа в кино большеглазые красавцы, с завитыми в стрелочку усами и пышными прическами, похожи на портреты победителей.

Теперь, в эти знойные утренние часы в бывшем кино тихо, темно и прохладно, и веселые парикмахеры, стоя у дверей, перекликаются со своими коллегами из парикмахерской напротив, из парикмахерской слева, из парикмахерской справа.

Из греческой столовой «с подачей пива и вина» слышны медленные вздохи баяна. Баянист, работающий в столовой за оркестр, играет «Черные глаза». Музыке молча внимают липкие столики, рыба, расслабленно лежащая на прилавке, да молоденькая буфетчица. За полным отсутствием посетителей вздохи баяна адресованы ей одной. Буфетчица медленно и сладко вздыхает. Медленно и сладко вздыхает баян:

Та-рита-та, та-ри-та-та.

Зной, сон, баянные вздохи не мешают горячему спору, бурно кипящему у лавки Станпо. Как торговые корабли от пристани, один за другим отплывают от Станпо в золотые, хлебные моря груженные товарами возы. Они торопятся, им надо к обеду поспеть в полевые бригады, развернуть там торг, наградить колхозниц цветастыми платками, их мужей одеть в костюмы, детей снабдить тетрадками и обувью. Разъездные продавцы окружают заведующего, и каждый старается получить товар побольше. Им уже довелось столкнуться с растущим спросом колхозника на разнообразные товары, и теперь они готовы вступить в рукопашную, чтобы только избежать упреков и насмешек требовательных покупателей.

— У меня двенадцать кил на трудовень приходится, а ты мне ютовую шиблету даешь? — кричит черноробордый пожилой продавец, потрясая тяжелой «ютовой» шиблетиной. — Куда я с нею денусь, горе мое?

— А мне с этой дерюгой что делать? Чи с нее спидницу бабе шить, чи ею рыбу ловить как бреднем, чи ее тебе на лавку как хлаг привесить? — молодой белообрый приказчик наступает на заведующего со штукой действительно неважной материи.

Низенький обелиск на площади бело сияет под солнцем. Высеченные на нем надписи густой россыпью имен напоминают о Таманской армии, некогда прокатившейся здесь «железным потоком».

Густая трава беспризорно растет обелиску по пояс. Придет время, — ее скосят. Сейчас — некогда. Сейчас станица пуста.

Станица пуста потому, что облитый солнечным золотом звенит в полях драгоценный колхозный трудовень, а на заводе, на самом большом в Европе консервном заводе, недавно введенном вон там, за речкой, непрерывно шумит работа.

Поэтому-то закрыли дома свои зеленые решетчатые ставни, поэтому-то нет у веселых цирюльников иного дела, кроме как судачить с соседями, поэтому-то одной лишь буфетчице отдано ленивое та-ри-та-та баяна.

От обелиска на площади до звукового кино тянутся 70 метров единственного в станице тротуара. Когда изнемогшее за день солнце падает за синие конусы гор и быстрая темень, без сумерек, легко летит с востока, — в поле остаются одни лишь тракторы да дозорные урочья.

В это же время завод протяжным гудком освобождает одну рабочую смену и призывает другую.

Вспыхивает электричество над 70 метрами мощеной земли.

В этот час на единственный в станице тротуар вступают обитатели Прицепиловки, Греческой слободы, Нахаловки и Казачьего Кутка. Из всех станичных углов сходятся сюда молодежь коротать вечерний досуг. Здесь, стиснутые в шумную, плотную и не очень веселую толпу, будут ходить люди взад и вперед, взад и вперед — семьдесят метров в любую сторону — пока не разойдутся по домам, в Заречье, в слободку, в Казачий Куток.

Это изменится. Завод начал строить стадион. Политотдел МТС подымает голос за парк культуры и отдыха. Но пока что ничего другого еще не предоставлено молодежи Крымской станицы.

Правда, — кино. Шесть раз в месяц в досчатом его помещении показывают фильмы. В соответствии с настроением механика они то мчатся с неукротимой резвостью, го, как снятые «рапидом», медленно плывут по экрану. На экране — где бы и когда ни происходило действие — идет дождь. Сюжет, который зритель увидит в фильме, целиком зависит от него самого. Это уж его дело сложить в цельное произведение исхлестанные дождем куски, разделенные частыми обрывами.

Герою и героине предстоит встретиться. Не подозревая об этом, идут они навстречу друг другу. Что-то мелькает, рвется, дрожит, и... зажигается свет. Через несколько минут фильма продолжится. Герой уже на пароходе. Где героиня — неизвестно. Может быть, зрители догадаться сами, что произошло с героями драмы, пока механик вырезывал и склеивал обрыв? Поэтому кино посетителями далеко не переполнено.

— А какие фильмы присылают?! Это же насмешка одна!

Помполит Крымской МТС, подробно описавший только что станичные досуги, усмехается иронически и грустно. Уже не мало горьких слов сказано об этих досугах здесь, в притихшем к ночи помещении политотдела. Об отсутствии театра, а также о том, что идет зима и надо разворачивать культурную работу. О скудости средств говорят оба помполита, участвующие в нашей поздней ночной беседе, и о том, что нет пьес и неизвестно как и откуда их достать, а также о том, что все — и комсомольцы и старики — властно и настойчиво требуют культуры, книг, театра, кино и музыки.

Из соседней комнаты, из типографии приносят только что отгиснутую газету. С маленького листка черной россыпью букв вызывает письмо комсомольцев Кононовской МТС. «Мы понимаем, — пишут кононовские комсомольцы, — мы понимаем, что наша зажиточная жизнь не может быть похожа на ту, которую вели в старое время зажиточные крестьяне, с ее пьяной темнотой и невежеством. Мы знаем, что наша жизнь должна быть совсем другой: богатой и культурной, интересной и веселой».

Путру, на самом рассвете, подпрыгнув на последнем ухабе, высаживает меня тряский фолд в 40 километрах от политотдела, на границе земли колхоза «Земледелец». Отливающая серебряным блеском дорога покато бежит вниз и там, вдали, упирается в новые, аккуратные, белые, кирпичной кладки хутора. В полях, протянувшихся на километры по обе стороны дороги, как видно, уже не первый час идет работа.

С осенней пахотой колхоз опаздывает и на работу выезжает затемно. Это — колхоз «Земледелец», старый, двенадцатилетнего возраста колхоз, в котором есть и драмкружок и струнный оркестр, в котором видны контуры будущей культурной жизни. По крайней мере такая о колхозе идет слава.

Человек медленно идет по дороге. Лошадь следует за ним в поводу — шаг в шаг. По временам человек останавливается, останавливается и лошадь. Человек вынимает из кармана бумагу и про себя читает. Затем он идет дальше. На ходу он говорит, сильно жестикулируя. Лошадь спокойно кивает головой. Человек идет и говорит:

— Послухай, ридна моя доню, и ты, Даныло, послухай. Як тої слий, жив я за глытаями, воны мени очи замазали своїми подарунками та своїми гришмы... Ни, не так, не виходить, — говорит человек тихо и повторяет уже по-иному:



Совхозно-колхозный театр № 7 в поле (Ср. Волга)

— Ридна моя доню, и ты... ну, znovu не так.

— Ридна моя доню, и ты, Даныло...

Но тут человек замечает меня и обрывает речь. Он, здороваясь, трогает рукой фуражку.

Дальше мы идем уже вместе.

Он ведет меня с собой по полям — председатель колхоза «Земледелец» т. Дмитриенко. Он рассказывает мне о прошлом и настоящем руководимого им колхоза, он говорит о семье колхозника Колесниченко, заработавшей тысячу трудодней и не знающей, куда сложить 5 тонн пшеницы и 8—кукурузы, которые ей полагается получить.

Он показывает мне садика, ведущие ровный, как туго натянутая нитка, посев. Он любовно забирает в пригоршню рыжую полевую землю.

— Это ж пух, прямо хоть зарюй на ей,— говорит он восхищенно.

Зачерпнув из садика зерно, он любится ровным золотом отобранной для посева пшеницы.

— Не меньше как 20 центнеров пшеничка даст! Как вы, дяденька Грецкий, думаете, даст пшеница 20 центнеров?

Грецкий — 65-летний инспектор по качеству — не спешит с ответом. Только подойдя вплотную и вежливо с нами «поручкавшись», он говорит степенно:

— Як робить будем, Иван Димитрович. Як что будем робить по-ударному, как говорится,— и больше как 20 на такой земле взять можно. Ну, а как недоробим,— тогда извиняйте: не соберем 20. Нет. Ну, пока что, грех сказать, обработка не то что летшний год — на 100 процентов лучше, я считаю.

Он вглядывается вдаль, где медленно движется одинокая садика. Старик заметил какой-то непорядок в работе.

— Шумни ты на него, Иван Димитрович! — торопливо просит он председателя. — Шумни на него, чтоб стал, бо я голосом несдужаю,— и торопливо устремляется к остановившейся садике.

— Старики же у нас! — восхищенно говорит председатель, продолжая путь. — Они же лучше молодых до колхоза приверженные! Это ж ударники, чистые ударники...

Но я думаю все время о странных словах председателя, что подслушал на заре. Любопытство мое достигает предела, и, должно быть, я не утерпел бы и спросил у т. Дмитриенко, как это вышло с ним, что он, коммунист, председатель колхоза, подпал под влияние глотаев (кулаков) и перед кем он собственно оправдывался здесь, в чистом поле, где его никто не слышит.

Но он останавливается и говорит:

— Вот вы, наверно, знаете. Дело, значит, такое. Был человек, ну хоть бы и я, самый настоящий подкулачник, хотя и бедный. Теперь, отдаю я за кулака дочку, а дочка любит другого, то сказать — революционера Данилу. И он ее тоже. Ну, потом с течением времени я осознаю и говорю так.

Он останавливается и, протянув руки, произносит высоким голосом:

— Слухай, моя доню, и ты, Даныло, послухай... Тут, понимаете, плакать полагается, ну, только я не умею.

И, видя мое все возрастающее изумление, он смеется залиvisto и долго, потом говорит:

— Так разве вы не понимаете? Постановку мы готовим. Даму ставим своим драмкружком. Дядьку Алексея я там играю — роль. По этой роли мне полагается плакать.

— Ну, я пробую, а слезы у меня не выходят. Вот я, значит, и упражняюсь, репетицию сам себе делаю, пока я в поле и никто не мешает. А то после у меня ни минуты свободной не будет. Вот как вы, наверно, по театрам бываєте, я и хотел, чтобы вы сказали, какая у меня есть недовостача в голосе.

И перед публикой, состоящей из одного меня, произносит товарищ Дмитриенко монолог из пьесы, которую готовит колхозный драмкружок к октябрьской годовщине.

И как раз тогда, когда Алексею обязательно полагается плакать, а плача у него не получается, слышен звучный, умело интонирующий голос:

— Та годи вам, дядько Алексею, турбуваться. Хиба цьому дилу слезами поможеш?

Тов. Дмитриенко оглядывается: — Это ж Данилу играет, це наш секретарь ячейки товарищ Прус.

И дальше уже втроем обходим мы широкие «ланы» и новые, красивые, каменной кладки, хутора колхоза «Земледелец». Большое, крепкое, растущее хозяйство развивается передо мной. Тридцать резвых «стригунов»-годовичков скачут по двору конефермы.

— Не достанется нам из них ни одного,— с каким-то веселым сожалением сообщает т. Дмитриенко.

Дело в том, что колхоз получает тех лошадей из приплода своей конефермы, какие будут выбракованы из ремонта РККА. Но как будто из трех десятков выбракованных не будет.

Два добродушных быка, два громадных швица, стоят во дворе МТФ. На 60 стойл раскинулись сараи. В стороне, у самого выхода в поле до поздней ночи шумит крохотная, но для колхоза достаточная, своя собственная электростанция. Электростанция, построенная на базе динамомашины, а главным образом, на базе энтузиазма ее начальника, бригадира и рабочего Максима Ивановича Шевченко. Им же устроен из обыкновенной бочки трансформатор.

И т. Шевченко, и т. Бондарев, инспектору по качеству, и т. Баясному, одному из первых организаторов колхоза, ныне занятому спешной работой — приведением клуба в порядок — и многим другим были вручены кратенькие записочки:

«Савва Ив. Сегодня репетиция».

Сегодня репетиция, и это требует многих хлопот. Кладовщик торопливо выгружает из клуба последние мешки зерна. Семидесятилетнему Савве Васильевичу Баясному поручено привести в порядок клуб. За день, конечно, его не отделаешь, но надо ж хоть на сцене закончить работу — иначе где же репетировать?

Колхозному бухгалтеру т. Кушниренко тоже приходится выкраивать минуты, чтобы переписывать роли для всех участников — и для диды Пылыпы, которого играет отец бухгалтера, старик Кушниренко, и для «героини», его, бухгалтера, жены и для Баясного, который играет старика, не имеющего в пьесе имени, и для товарищей Пруса и Дмитриенко, с ролями которых мы уже познакомились.

Но уже небагает тьма, и серебряные парашюты звезд летят над землей, и стихает день в поле, и в огнях керосиновых ламп (еще не проведено в клуб электричество) начинается вечер в еще незавершенном ремонте клубе.

Приходит т. Кушниренко, режиссер и руководитель драмкружка, человек, театральный опыт которого вывезен с любительских подмостков Краснодарского агротехникума, где учился он колхозной бухгалтерии.

Приходит старик Бондарев, не пропускающий ни одной репетиции, участвующий во всех спектаклях, человек, организовывавший драмкружок в колхозе и остро переживающий все его успехи и неудачи.

Вдвоем рассказывают они о своих театральных делах, об успехах и горестях театра колхоза «Земледелец».

— Ты не обижайся, Иван Васильевич,— открывает беседу Бондарев,— ну, только я скажу. Большая у нас нужда: репетитора бы нам надо хорошего, как бы сказать, регента, который бы нами регентовал в театральном деле. Иван

Васильевич — хороший репетитор, старательный, ну, знания же мало. Нам бы такого, чтобы во! А силы у нас есть. Я скажу — у нас хорошие силы есть. Вот Митро Яковлевич Прус — наш секретарь, из жинок где кто... И гримировку всякую, или разрисовку (декорацию. — Б. Д.) — ту всю мы достать можем. Из Краснодара или там из Новороссийска — ну, краску мы привезем. Другая беда — ставить нечего.

— Играть нам нечего, хоть ты кричи. Пьес нет. Или не пишут их люди, что до этого приставлены, — так того быть не может. Или скорей всего, я думаю, не доходят они до нас из Москвы. Далеко мы живем. 2 тысячи верст, а километров этих так еще больше. А у нас самих какие же пьесы? Где, когда доведется в Краснодаре быть или в Новороссийске — ну, только и там нет подходящих.

— Нам что в пьесах нужно? Нам современная жизнь нужна. До того у нас доходит, если где драму найдем, мы ее сразу ставить начинаем. Даже если плохую — все равно ставим. Хороших-то негде взять?!

А от таких пьес нам росту настоящего нету, и колхознику польза не та, и интересу мало.

Ставили мы драму... Как она называется?.. Забыл! Оно ничего драма, ну это же старое все. Уже колхозник другим понятием дышит. А тут бы ему показать его жизнь — на вот, любуйся, погляди, что правильно?

А ведь они — не может того иначе быть — есть такие драмы? В Москве? Ну, только не дошли еще до нас наверно. Куда там. Две тысячи километров.

А надо бы. Надо. Вот я думаю, что бы нам самонужнейше, это как товарищ Сталин говорит про тихую сапу — тут бы ее со сцены: на, смотри! А она же есть — та-ти-хая сапа. Ну, только, может, мы не очень замечаем. Вот театром бы ее раскрыть! Что, Иван Васильевич? Правильно я говорю?

— Пьесы нас режут, это правильно, — подтверждает Иван Васильевич. — Тут бы хотелось комедию какую-нибудь, короткую вещь какую-нибудь, вроде Синей блузы, ну, только нет у нас репертуара. Опять же, какая вещь колхознику нужна? Такая мебельная, как я называю, вещь — не нужна. Ему жизнь хочется смотреть в театре, чтобы вещь была, как бы сказать, психологическая, чтоб она ему показала как и что. Ну, словом, жизненная нужна вещь. А что, есть они в Москве, такие пьесы?

От необходимости ответить на этот трудный вопрос он избавляет меня, стремительно сорвавшись с места, так как собрались уже все участники будущего спектакля.

Медленно, очень медленно идет репетиция. Суровый «репетитор» Кушниренко не пропускает ни одной ошибки, ни одного промаха. Он заставляет повторять дважды и трижды, и можно позавидовать ему — так дисциплинирована его труппа.

— Василь Макарович, — говорит он сурово своему отцу, — вы стали задом до публики. Выйдите еще раз от двери. Прodelайте эту сцену.

— Массовая сцена у нас не выходит. Не умеем. Так не должно быть, когда все сразу говорят одно предложение. Вразбой надо, вразбой.

— «А ну, горазд, пишылы». Это предложение надо не хором говорить и с разным жестом.

— Вы, товарищ Прус, не отсюда выходите, а с той стороны. До вас на свиданье должна притти ваша коханна, вы идете и останавливаетесь. Вам кажется, что уже пора, а ее нет. Тут вы говорите:

— Невже ж вона не вийде?

Пьеса трудна для участников. Потомки давних запорожских выходцев, жители бывшей Черноморской области, сохранили в основном украинский язык. Но за долгие годы русификации язык этот сплетался с русским языком, на котором говорят в линейских станицах Кубани, и с своеобразным донским наречием и с говором Терской области, похожим на смешанный русско-украинский язык, которым говорят в нынешней ЦЧО.

От этого в украинской пьесе, которую разучивают кружковцы, многие фразы даются с трудом, некоторые слова даже непонятны. Но «репетитор» строг и добивается настоящего выговора, настоящего звучания.

А тем, кто сейчас репетирует пьесу, она трудна еще и по другой причине. В пьесе пять длинных действий. Люди работали весь день. Дневная работа была напряженной. Все же непришедших на репетицию — нет. Все явились, и все старательно постигают тайны актерского искусства. Однако к 11 часам усталость подсказывает участникам отступление.

Участники убоялись трудностей новой пьесы. Они предлагают отложить ее. А на октябрьские праздники, к которым и готовят они постановку, они поставят опять «Невольника» — пьесу уже знакомую. Малодушное это реше-

ние уже готово восторжествовать, несмотря на протесты режиссера и председателя колхоза, когда выступает вперед Баянский, которого уважают за возраст, за то, что он один из первых вступил в колхоз, за то, что он инспектор по качеству.

— Та разве ж можно так, товарищи?! Да мы, старики, того не позволим. Что ж мы всю жизнь так и будем «Невольника» играть? Попервоначально трудновато, слов нет. Без трудности ничего не бывает. Я голосую продолжать.

Его поддерживают выступившие единым фронтом старики — инспекторы по качеству. Красная повязка политотдела рождает в них чувство особой ответственности за качество не только непосредственно полевых работ.

Репетиция продолжается. Снова произносит лирические монологи Даныло, секретарь ячейки Прус. У председателя снова никак не получаются слезы.

— А нельзя чтобы не плакать? — спрашивает он режиссера.

— Нельзя, — сурово говорит режиссер. — Эффекту не будет. Эффект у том, что человек, который как будто и не может плакать, а плачет, значит, его допекло. Вот вы еще раз постарайтесь, Иван Димитриевич.

И Иван Димитриевич старается еще раз, и у него выходит.

С т. Прусом выходим мы из клуба, прямо под бархатный купол кубанского неба.

— Конечно, есть наша ошибка в том, что мы не подготовились к урожаю, — пришлось клуб хлебом засыпать. Но к октябрю все будет сделано, и пьеса у нас пойдет. Того не может быть, чтобы не пошла. Знаете, что я думаю? — говорит он тихо, после паузы. — Мы наш драмкружок по соседним колхозам повезем. А ихние — соседних колхозов кружки — к нам! Тогда нам на всю зиму хватит. Ну, кроме того у нас оркестр еще есть, мы его расширим. О культуре сейчас много приходится думать. Нельзя же без этого. Сейчас каждый требует: дай ему постановку, кино, музыку. Человек хочет развиваться, опять же молодой хочет танцевать. Так надо развернуть дело, чтобы клуб каждый вечер в ключ кипел от народа. Библиотеку мы расширим, оборудованье клубу прибавим. Думаю, что выйдем мы на хорошее место в крае за свою культурную работу.

А вы как считаете? Хорошие наши силы в кружке? Можем мы хорошую постановку сделать? Я считаю, что можем.

Из клуба вырвалось согласное, серебряно звучащее хоровое пение, заканчивающее пьесу. Густой и красивой волной плыло оно над широким колхозным двором, над амбарами, полными зерна, над затихшей на ночь электростанцией, над высокими силосными башнями, над обширными черепицей домами колхозников. В хоре пел Шевченко, заработавший 500 трудодней и недавно свезший к себе домой 4 тонны зерна и кукурузы и получивший 3 000 рублей, пел Колесниченко, который на заработки нынешнего года оденет, обуе всю свою многочисленную семью, выдаст замуж дочерей и покроет свои нужды, пели Бондарев, Баянский, Ступин, которые днем сообщили мне спокойно:

— А вы поглядите: разве ж мы не зажиточно живем? Медленно кончалась нарядная южная ночь.

По дороге протарахтели первые мажары, выезжавшие в поле, везшие колхозников работать на земле, некогда принадлежавшей графу Сумарокову.

Тонкой сиреневой полоской на горизонте начинался день. День большого труда и большой, интересной, сытой и культурной жизни колхоза «Земледелец». Не худшего и не лучшего — среднего в районе и в крае колхоза.



Обслуживание производственной бригады в поле (Ср. Волга)

ДЕЛЬТА

Новое качество зрителя. — Проблема режиссера и „трюкачество“. — Москвичи на развлекательном вояже. В погоне за шахтерскими лампочками. — Опыт „Интервенции“ на периферии. Романтизация „разложения“.

Открывшийся повсеместно зимний театральный сезон поставил в этом году с особым акцентом вопросы, касающиеся нового зрителя и организации его вокруг театров.

Архангельский Большой театр, начав сезон в новом составе актеров и руководителей, ставит «во главу угла изучение зрителя», а местный «Северный комсомолец» требует «создания творческого актива зрителя, отвечающего общественным функциям театра — познания и воздействия на действительность». Другая местная газета «Правда Севера» вместе с крайпрофсоветом собрала широкое культурное обсуждение вопроса: почему рабочий зритель в прошлом сезоне явно обходил театр, и зал, вмещающий 2 тысячи зрителей, часто насчитывал не более 200—250 человек?

Встречу с ударниками-металлургами устроил накануне открытия сезона Таганрогский театр, приурочив это открытие к окончанию конкурса домен, мартенов и шахт — конкурса рабочих черной металлургии. Об ориентации театра на рабочего зрителя говорит и «Северная Сибирь», рязанский «Ленинский путь», «Пролетарий Осетии», который останавливается на опыте культурников местных заводов (г. Орджоникидзе), купивших ряд спектаклей целиком, приобретших ложи для ударников на весь сезон, — форма закрепления мест, принявшая теперь повсеместный характер.

Число этих фактов, рассеянных по газетным листам нашей периферийной прессы, фактов, рисующих новое качество зрителя, можно было бы умножить бесконечно: всюду, где есть театр, театральная ячейка, — на арену выступает и этот новый зритель со своим влиянием, своими требованиями. Форма взаимоотношений театра и зрителя самая разнообразная.

Свердловская «На смену» рассказывает об организованной «встрече» молодых зрителей с молодыми актерами, «смычке искусства с молодежью», «первом серьезном шаге к укреплению совместной работы комсомола с театрами»:

«Театр никогда не видел такого количества молодежи: пришли слесаря Уралмашзавода, Верхнеисетского завода, сталевары-мартеновцы, смазчики с железной дороги, прядильщицы, студенты; тут же было несколько сот работников свердловских театров. Рабочий посещает театр значительно больше, чем в прошлые годы; помимо абонементов и целевых спектаклей, в театре им. Луначарского, например, 14 постоянных мест закреплено за лучшими свердловскими ударниками. И вот молодые зрители предъявили ряд конкретных требований по организации работы со зрителем, репертуару и пр.».

«Чего мы ждем от театра?» На эту тему знакомый уже нам Таганрогский театр устроил диспут, на котором рабочий зритель получил возможность заявить о своих требованиях к театральному коллективу, о своих художественных вкусах и пожеланиях. Основные требования рабочих «Трубопостройки», завода № 31 и других сводились, как передает «Таганрогская правда»:

«к необходимости воспитательно-культурной работы вокруг спектакля, ознакомления рабочего зрителя с социально-экономической обстановкой, в которой развивается действие пьесы, к необходимости до и после постановок привлечения рабочих к обсуждению спектаклей и пр.».

Горячую отповедь получили, по словам газеты, заявления культуполномоченного одного из заводов о том, что вкусы рядового рабочего зрителя еще очень примитивны, что, например, в «Бульчине» ему запомнится разве только сцена с трубачом.

Рабочий зритель, — говорили ораторы, — умеет по достоинству оценить хорошую, социально значимую постановку, отдать ей предпочтение перед развлекательной пустышкой, в какие бы нарядные покровы она ни драпировалась.

На диспуте был поднят также вопрос об упорной борьбе со всякими попытками «протасовать на сцену халтуру, балаганщину, потворство мещанским вкусам, будь то наезды тех или иных гастролеров, «малые формы» и т. д.».

2

Мы здесь только мимоходом — в порядке обзора последних газетных откликов нашей периферии — могли коснуться крайне значительного вопроса о качестве нового зрителя, об его взаимоотношениях с театром — этого интереснейшего явления подлинного обречения театра активной рабочей общественностью, органического вхождения этой общности в жизнь и повседневный быт театра.

Проблема зрителя разрешает и ряд других, чисто творческих, как будто «внутренних» вопросов театра, творческих взаимоотношений действующих в нем сил. В театре нашем сейчас назревает повсеместно проблема освоения новых творческих методов, наиболее отвечающих задачам современности, методов, родившихся из неучтенных еще нами во всей своей сложности взаимоотношений театра и нового зрителя.

Отсюда возникают и новые в своем качестве проблемы отношений театра и драматургии, взаимоотношений актера и режиссера, правильное разрешение которых становится все более необходимым в строительстве нашего театра, в организации нужного качества его продукции.

Новому качеству зрителя должно отвечать новое качество и актера, и режиссера, и художника, и всех творческих сил театра.

Режиссер Пензенского театра Н. Медведев в своей декларации в «Волжской коммуне» заявляет, что новый правильный спектакль может быть создан только «актером-общественником, актером, стоящим близко к жизни своего рабочего зрителя, знающим нашу жизнь не по книгам и газетам, а вошедшим в самую гущу ее». И вот неудачу «Интервенции» в Ростовском театре местная «Большевистская смена» объясняет главным образом «ощутительным отрывом театрального коллектива от общественности, от заводских коллективов», противопоставляя этой оторванности крепкую связанность Таганрогского театра со своим рабочим театральным активом, который обсуждает все постановки театра еще до премьеры. Такая связь поднимает чувство ответственности театрального коллектива перед своим зрителем, дает постоянное ощущение близости, помогает театру в его сложной творческой работе...

Тот же пензенский режиссер говорит и о возникающем в нашем театре новом качестве режиссера: «Мы отказались в нашей работе от шукачества и трюкачества. Пролетарский зритель хочет видеть в театре правду жизни, ему нужен активный, бодрый, пронизанный яркими красками жизни спектакль». «В наших спектаклях не должно быть ничего неясного, недосказанного, непонятного. Предельная простота, активность, бодрость должны быть непременным качеством наших спектаклей».

Под углом этих новых требований, отстаивающихся в процессе театральных споров и исканий, требований предельной простоты, ясности, социально-художественного качества и содержательности театрального спектакля, и следует рассматривать продукцию наших театров текущего сезона на периферии. Новый зритель предъявляет социальный и художественный «заказ» своему театру.

3

Прежде чем обратиться непосредственно к рассмотрению этой продукции, несколько слов о «гостях» из центра, о выезжающих на гастроли центральных театрах. Москвичи и ленинградцы, отправляющиеся на развлекательные вояжи в провинцию, совершенно не учитывают тех больших требований нового зрителя, о которых мы выше говорили. Что из этого, кроме конфуза, может получиться в лучшем случае?

Так Москва послала в совхозы Западной Сибири художественную агитбригаду Московского театрального техникума. Проработавши в совхозах, бригада решила показать свои достижения и городским рабочим и устроила специальный двухдневный показ на эстраде Бийского городского сада. Местная «Звезда Алтая» так расширяет смысл этого показа: «Полюбуйтесь, граждане, какой паршивенький репертуар мы состряпали и с ним лезем в совхозы!» Центральный номер программы — обозрение «Бой за хлеб» —

газета расценивает как исключительное «убожество и упрощенчество», где роль кулака-вредителя сведена к нулю, его любой лентой выявит. «Оппортунист — это такой человек, который только собирает цветочки, а большевик занимается лишь тем, что приказывает». «Руководители Московского театрального техникума, — констатирует бийская газета, — не имеют понятия о классовой борьбе в деревне». Другие номера программы (как, например, скэтч «Саша и Маша») рассчитаны на наивный возраст. «Бессодержательная балаганная клоунада выдается за нечто художественное. Нельзя же чепухой пичкать совхозного и колхозного рабочего, а главное, нельзя размагничивать его, представляя классовую борьбу как нечто забавное и упрощенное». Здесь налицо имеется неизжитое еще старое отношение к «провинции» — она все съест. Ошибаетесь!

Халтурить умудряются «гастролеры» не только в глухих сибирских совхозах, но и под самым боком центров. Горьковские газеты много справедливого гнева уделили недавним гастролям ленинградского театра оперетты ЛОУТ. «Город Горький давно уже не видел, — писала «Нижегородская коммуна», — таких откровенно халтурных спектаклей, как эти спектакли, ничем не отличающиеся от спектаклей какого-нибудь захолустного провинциального дореволюционного театра». «Сборов нет — ничего не подделаешь» и на афишах запертели: «Подвязка Борджиа», «Веселая вдова», «Жрица огня». «Беспринципность в подборе репертуара, беспардонная небрежность оформления, возмутительно безответственное отношение к качеству продукции, отсутствие ансамбля — и над всем этим печать унылого, рабского, беспомощного следования самым затхлым традициям мешанской буржуазной оперетты, с вереницей штампов, трюков, «гвоздей», рассчитанных на давно уже выброшенного из театрального партера зрителя», — вот что увидела газета на этих гастролях. Театр не учел нового зрителя, — он еще работает на обывателя из «Итальянского квартала»... Но квартала-то нет больше!

Театральные руководители, выступавшие на созванной недавно в Харькове специальной конференции по обмену опытом летних поездок московских театров в Донбасс, указывали между прочим на то, что театры зачастую рассматривают свои гастроли в крупнейших рабочих районах как способ для получения почетных грамот, шахтерских лампочек и других эмблем, украшающих фойе театра, мало заботясь о художественно-идеологическом качестве своей работы («Пролетарий»).

Хорошую предварительную просветительную работу вокруг своих спектаклей, очевидно, намечает гастролирующий в Бежице (Западная обл.) Московский областной оперный театр, судя по подробной ориентирующей статье о «Риголетто» С. Чемоданова, напечатанной перед спектаклем в «Бежидом рабочем». Такому литературно-сценическому комментарию спектаклей, призванному обслуживать рабочего зрителя московских театров, между прочим должен быть посвящен и новый тип театральных программ («Театральная декада»), выпускаемых Московской центральной театральной кассой.

Перебирая харьковские газеты, мы нашли в «Пролетарии» очень толковый отзыв о новой постановке Московского рабочего художественного театра («Женитьба»), впервые, до Москвы, показанной харьковскому зрителю и встреченной им сочувственно. Достоинство этого спектакля, где «наново прочитан Гоголь», газета видит в том, что «совершенно невероятное событие», рассказанное в «Женитьбе», стало вполне вероятным сценическим изображением эпохи, в которой жил Гоголь, эпохи «позора и проклятия России» (Ленин). Автор отмечает, однако, и режиссерские «штукатурства», от которых зовет, как мы видим, отказаться пензенский режиссер: выпячивание положений, приобретающих самостоятельный характер (сцена подглядывания одева-ния Агафьи), что расходится с основной линией комедии характеров, какою является комедия Гоголя, такие «трюки», как flock волос Кочкарева, оставленный в руках у невесты, злоупотребление музыкой будильника и пр. Спектакль искусственно замедлен, стремительное развитие интриги остановилось, пьеса отяжелела, спектакль растянулся на целых 4 часа. От «режиссерства» все эти качества, и опять вспоминается требование «предельной простоты» — требование нового зрителя.

Под этим углом взаимоотношений театра и нового зрителя, новых нарастающих требований к режиссеру и актеру, и необходимо, как мы уже сказали, оценивать продукцию идущего на местах зимнего сезона.

На первом месте идет всюду «Интервенция».

О чем же говорит опыт показа «Интервенции» перед массовым зрителем? Ряд неудач постановок коренится в недостатках самой пьесы. Ростовский «Молот» отмечает излиш-

нее увлечение внешней эффектною, недоработанность ряда тем и образов, налет люмпенской «одесской» (под Бабеля) романтики, балагурства и острот, недоработанность индивидуальных характеристик. И «Поволжская правда» говорит о «налете ничем не оправданной романтизации бандитизма в подаче ряда персонажей, выпадающих из общего плана пьесы, не двигающих ее основной мысли, живущих в пьесе самостоятельно (Филька и Имердаки): ряд сцен без ущерба можно выбросить. Это и сделал, например, Сталинградский театр, выбросив сцену со взломом шкафа. Иваново-вознесенский «Рабочий край» видит недостаток в самом построении пьесы в виде драматической хроники, смонтированной из многочисленных пестрых эпизодов

Несмотря на все эти недостатки, постановщик иваново-вознесенского спектакля (Артаков) использовал большую политическую идею пьесы («неизвестный солдат», пушечное мясо империалистической войны, превращается в солдата революции) и создал очень интересный и занимательный спектакль с нарядным и изобретательным оформлением.

Крупную неудачу «Интервенции» в Ростове-на-Дону рецензент «Молота» относит не столько к недостаткам пьесы, о которых мы выше говорили (эти недостатки, как указывают цитированные выше газеты, преодолены большими достоинствами пьесы, которая дает сюжетный игровой сценарий с богатыми возможностями сценической расцветки и позволяет развернуть жанрадостойный, содержательный и социально-значительный спектакль), сколько к расчету ее театрального разрешения. В спектакле не было ансамбля, единой художественной целенаправленности, органичности; в этом — главная вина режиссуры, ее «беспринципного и формалистического подхода».

Проблема режиссера, взаимоотношения актера и режиссера в современном «режиссерском» театре, о которой мы говорили выше, встает перед зрителем данного спектакля с обостренной силой. Вот опыт данного спектакля. Селестена хорошо и мягко играет артист Белоусов, но «режиссерский образ выхолощен», пропала центральная тема образа, столь значительная для спектакля, тема внутренней противоречивости роста сознания и духовного перерождения Селестены. «Над углублением идеи образа актер не работал: это и не входило в режиссерские планы». Другой пример в образе Фильки (актер Леондор) то, что идет от анекдота, от бандитской романтики, от «Одессы-мамы», подано мастерски, но с «возмущающей беззаботностью к вопросу о социальной реакции этого образа у зрителя». Зритель беззаботно улыбается пошлым обывательским кааамбурам. Выпотрошив «философию», театр оставил у Фильки один балаган, — и в этом вина не только автора пьесы, но и не в меньшей степени автора спектакля, постановщика. Режиссура, любовно показав сцену «разложения» буржуазии (в кабачке), не сумела наполнить целеустремленностью одну из труднейших сцен пьесы — сцену в беложивой мастерской: «режиссер оформил эту сцену так разноразно, что с четвертого-пятого спектакля пришлось ее и вовсе снять».

Качество спектакля, актерской игры определено здесь в полной степени качеством режиссуры и — в общем плане с ней — качеством оформления.

Отсутствие общей идейной пронизанности характеризует это оформление (Б. Эрлман), которое режиссер В. Вильнер характеризовал в предварительном сообщении как создание «своеобразной и совершенно по-новому разрешенной шекспировской сценической площадки». Зритель иначе воспринял это оформление. Декоративный фон не способствует уяснению темы спектакля. Система подвешенных макетов не оказалась целесообразной: макет висит как «крикливый аргумент неумения художника избавиться от ненужного формалистского штукатура».

И в новосибирском театре «Красный факел» (режиссер П. Рудин) неудача постановки, оказавшейся ниже пьесы, объясняется отсутствием единого стиля, ансамбля в спектакле, который весь распадается на детали. И опять режиссерские трюки, которые, увы, не спасают уже: бандитские песни и пляски в сцене в кабачке режиссер превратил в ряд «вставных номеров эстрадного пошиба»...

Эту общую ошибку, на которой пыталась «заработать» в ряде мест режиссура «Интервенции», повторил и Бакинский рабочий театр, показав слишком большую сочность «одесского колорита» и пышность картин разлагающейся богемы, особенно в исполнении Соколова, «остроумно, ярко и с блеском» (по оценке «Бакинского рабочего») сыгравшего «симпатичного бандита с философией». Постановщик Ридаль в общем создал, однако, красочный, имевший успех, занимательный спектакль, раскрывающий тему силы рабочего класса в борьбе с интервентами.

С. И. Амаглобели

Я закончил пьесу «Хорошая жизнь». Для меня работа над этой пьесой была интересна главным образом как опыт создания лирической комедии, все действующие лица являются положительными образами советской действительности.

Пьеса «Хорошая жизнь» является утверждением нового театра «социального оптимизма», принципиальные установки которого я опубликовал в первой книге журнала «Театр и драматургия».

До сих пор на нашей сцене отрицательные персонажи удавались гораздо больше, чем положительные. Это ведет к очень яркому показу наших больных сторон и к далеко недостаточному освещению наших достижений. Мне хотелось, чтобы моя пьеса не только отрицала отрицательное, но и утверждала то положительное, что довлеет над нашей советской действительностью.

Моя задача сводилась к показу всех сложнейших вопросов общественных и личных отношений, разрешающихся между действующими лицами так, чтобы аудитория ощущала идущую со сцены атмосферу любви и дружбы, атмосферу «хорошей жизни».

Ф. А. Ваграмов

Осенью 1933 г. во время моего отпуска я был уполномоченным политотдела Ильинской МТС, которая подшефна нашей писательской ячейке. За полтора месяца, под руководством политотдела, мне довелось провести ряд работ, связанных с уборкой урожая. Здесь я столкнулся с самым неожиданным человеческим материалом. Я увидел новые, неизвестные мне формы труда и был свидетелем того, как раз и навсегда совершенно изменены и повернуты в сторону социализма быт и производственная жизнь старых поволжских деревень Тверской губернии.

В комедийной пьесе «Алена» я пытаюсь поднять самые насущные вопросы колхозного строительства: вопросы трудовой дисциплины, расценок и норм выработки, распределения рабочей силы и, наконец, распределения урожая.

Очень хочется сделать нужную пьесу о политотделах.

Фридрих Вольф

Ленинградский театр ЛОСПС и Московский латышский театр «Скатува» приняли к постановке мою пьесу «Трагедия крестьянина». Эта пьеса, вышедшая уже в Германии нелегально, была переведена на русский язык Уманским. Теперь она переведена и обработана для советской сцены Вс. Вишневским.

«Трагедия крестьянина», или «Крестьянин Бэтц» — третья из моих вещей крестьянского цикла.

Первая из вещей этого цикла, написанная в 1925 г. и шедшая в очень многих театрах Германии, «Бедный Конрад», посвящена крестьянскому движению XVI в., описанному Энгельсом в его истории крестьянских войн.

Вторая пьеса того же цикла — «Колония Кунд». Тема пьесы — организация колонии поселенцев из вернувшихся с войны рабочих и крестьян. В течение трех лет колонисты, поселившиеся на болотах северной Германии, пытались организовать производственную коммуны в условиях капиталистического общества.

Попытка эта, конечно, не удалась. Колония очень скоро встретила сопротивление и со стороны властей и со стороны кулаков.

Правительство отдало приказ о ликвидации колонии. Поселенцы, доведенные до полной нищеты, подожгли свои дома и амбары, и большинство из них попало в тюрьмы за нарушение «общественного мира».

Вещь эта в Германии была запрещена.

Мое третье произведение этого же цикла — «Крестьянин Бэтц» («Трагедия крестьянина») — посвящено аграрному кризису в Германии и его революционному разрешению, которое возможно только на почве боевого единения пролетариата с крестьянством.

Крестьянин-бедняк из южной Германии не в силах больше платить налоги и долги. Является судебный исполнитель, чтобы согласно закону забрать последнюю корову и плуг неплательщика. Доведенный до отчаяния Бэтц убивает чиновника. Бэтца арестовывают и заключают в тюрьму.

Вся деревня окружена полицией, всякие сборища запрещены. Но именно из протеста против этого нажима восстает вся деревня, впервые организуется подпольный крестьянский комитет и выходит газета «Красная крестьянская метла». Движение растет и охватывает окрестные деревни. О событиях узнают железнодорожники ближайшего города. С этого момента начинается смывка рабочих и крестьян.

Рабочие делегаты появляются в деревне, а крестьяне отправляются в город и организывают демонстрацию в защиту Бэтца.

Под давлением общественного пролетарского мнения суд вынужден отказать от обвинения в умышленном убийстве, но приговаривает совершенно здорового человека к... пожизненному заключению в сумасшедшем доме.

Но чем больше старается буржуазный суд похоронить Бэтца и изолировать его от масс, тем большее поражение терпит эта попытка, тем шире становится движение протеста.

Кульптоход им. Ворошилова

Обращение артистов, художников и режиссеров МХАТ о культпоходе им. Ворошилова встречено с огромным воодушевлением театральной общественностью крупнейших центров Союза. Коллектив Ленинградского Большого драматического театра взял на себя ряд обязательств по шефской работе в красноармейских частях. Виднейшие ленинградские артисты взяли на себя индивидуальные обязательства (шефство над группами затейников, щеголов и т. д.). Слет ленинградских работников искусств обязался организовать в частях Красной армии 300 художественных самодеятельных коллективов.

В Харькове обращение работников МХАТ вызвало не менее горячий отклик. ВУК рабис обязался организовать в Украинском военном округе 296 самодеятельных кружков, выслал на месячный срок 12 высококвалифицированных бригад для обслуживания частей округа. Ряд народных и заслуженных артистов Украины взял на себя консультацию красноармейской художественной самодеятельности.

В Минске для участия в культпоходе им. Ворошилова и укрепления красноармейской самодеятельности выделены лучшие силы белорусских театров. Минские гостеатры организуют показ новых постановок в частях.

В культпоход им. Ворошилова, развешивающийся во всесоюзный смотр-соревнование шефской работы, включились также театры Самары, Горького и других городов.

98 000 зрителей

За первую половину сезона Ярославский театр им. Волкова обслужил 105-ю постановками 98 380 человек, в том числе свыше 75 тыс. человек в организованном порядке. Удельный вес организованного зрителя увеличился против прошлого года более, чем вдвое. Ряд пьес выдержал по 18 спектаклей.

Театральный сезон в Эривани

1 ноября открыла второй сезон госопера Армении. Прошлогодний сезон по ряду объективных причин был кратковременным и продолжался с апреля по июнь. За этот период было дано 39 представлений 4 опер («Амаст» — Спендиарова и «Фауст» — на армянском языке, «Севильский цирюльник» и «Евгений Онегин» — на русском). В текущем году репертуар значительно расширяется: кроме старых постановок, опера готовит на армянском языке — «Кармен», «Чю Чю-сан», «Качназар», «Ануш», «Аст-вадзор», на русском — «Риголетто». Главный режиссер театра — Бурджалов, художники — Аручян и Сарьян, дирижеры — Будагян и Чариков.

Отв. редактор А. Н. Афиногенов

Пом. редактора И. Крути

Технический редактор Г. Белинский

Журнально-газетное объединение.

Тираж 5 000

Сдано в набор 7/II 1934 г. Подписано к печати 21/II 1934 г. Кол. зн. в печ. л. 49 280. Бум. лист. 5. СтАт А4—210×297.

Уполн. Главлита В—79.821

Изд. № 1.

В. Т. 49.

Отп. в 7-й типографии Мосооблполиграфа «Искра революции», Москва, Арбат, Филипповский пер., 13.