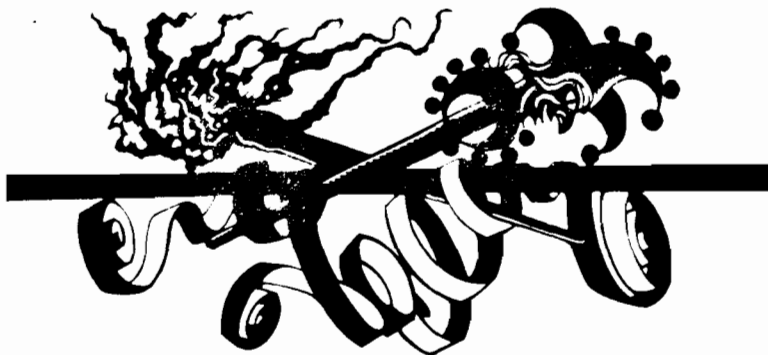




И. Вишневская
**ДЕЙСТВУЮЩИЕ
ЛИЦА**

*Заметки о путях
драматургии*

Москва
Советский писатель
1989



ПАМЯТИ МОЕГО ОТЦА

ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

Я задумала эту книгу о драматической литературе несколько необычно.

Здесь не будет исторического очерка русской и советской драматургии, здесь не соблюдена четкая хронология, где все развивается плавно, социально и психологически обуславливая друг друга.

Мне хотелось написать своеобразные портреты лучших русских и советских пьес, постаравшись укрупнить их анализом, окружить любовью, остановить их на мгновение в движении творческой их жизни, чтобы можно было пристальнее взглянуть в этот самобытный неповторимый мир. Не подробная история создания тех или иных драм занимала меня в этой книге, не трудности их продвижения к сцене, занимали меня именно сами пьесы в первую очередь, пьесы, которые так редко читают, больше встречаясь с ними на подмостках, не проникая мыслью и сердцем в каждую отдельную реплику, не слыша ремарок, воспринимая все это уже как целостное сценическое произведение.

Естественно, я выбирала для анализа любимые свои драматические произведения, ставшие в чем-то и моим

духовным миром, неотъемлемой частью творческой жизни. Но одна лишь субъективная любовь критика еще не проясняет общественного интереса к тем или иным явлениям искусства.

Отбирая пьесы для пристального их рассмотрения, я думала и об определенных художественных закономерностях, о том, чтобы «портретируемые» драмы, пусть и не передавая всех особенностей литературного процесса, все же подводили читателей к мысли о том, почему одним из древнейших видов художественного творчества стала именно драматургия.

И действительно, в колыбели цивилизации — Древней Греции — именно драма была высшим судилищем человеческих пороков и высшим форумом, где вознаграждались гражданские добродетели. В величавом и страстном диалоге лучше всего раскрывались диалектика мышления, противоречивость бытия, объемность характеров.

Как раз здесь, в древнегреческом театре, родилось и знаменитое аристотелевское определение катарсиса, то есть духовного потрясения, а затем очищения слезами и смехом. Очищение души как понятие теоретическое возникло именно в связи с драматургией — нигде в другом роде литературы нет такой мгновенной нравственной отдачи, потому что нигде более не встречаются читатель и зритель с активно действующими лицами, когда ни мгновения статичности, когда даже сами рефлексия, нерешительность, бездействие все равно ведут к изменениям, к нарастанию драматических коллизий.

Выбирая те или иные пьесы для анализа в этой книге, я думала о тех драматургах, кто не просто определял своим творчеством плавную эволюцию, но и революционно разрывал с предыдущей традицией, беря от нее лучшее, но не целиком укладываясь в ее уже открытые, уже устоявшиеся формы.

В России было немало отличных драматургов, но создателями новых драматургических школ были немногие, те, кто по-своему умел «выступать» из традиции, новаторски соединять уже существующие законы драмы с велением нового исторического, «эстетического» своего часа.

Для моей книги интересны будут именно они, те, кто

решительно изменял самую поэтику сценической литературы, не просто соотносясь со временем, но подчас и стремительно, радостно для будущего, трагически для себя это время опережая.

Да, я писала не хрестоматию, не историю драмы, выбор героев здесь произволен, в некоторых случаях и просто субъективен; и действительно, не выглядит ли странным, что в книге нет рассказа о пьесах Чехова, но есть подробная «тургеннана»? Казалось бы, не равна их «доля» в мировом театральном процессе, восторженно питающемся чеховской традицией, уважительно знакомом с тургеневскими драматургическими заветами.

Но помимо личных пристрастий меня занимали как раз те пьесы, которые подготавливали театр будущего, вели свои разведочные работы для театрального строительства новых времен.

Именно поэтому «Бесприданница» Островского, «Месяц в деревне» Тургенева рассмотрены мною и как замечательные творения великих художников, и как особая предчеховская литература, как своеобразные этюды к «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам», «Вишневому саду».

Меня особенно волнуют пьесы одновременно и свершения и предчувствия — пьесы на переломе, пьесы, таящие в себе не только воспоминания о былых традициях, но и предвестия традиций новых. Рассматривать «внутренний мир» таких пьес — это особая радость и особая трудность для исследователя. Проследить мгновение, когда уже сложилась какая-либо драматургическая школа и в то же время видно, как зреет в ней другая, как сталкиваются в одном и том же произведении гармоническая классичность и дерзкое прозрение, — не есть ли это тоже своеобразная драматургия литературоведения? А вдруг и сумеет критик уловить неуловимый момент, когда накопленное художественное количество обернется новым художественным качеством?

И не только о пьесах хотелось мне рассказать будущим моим читателям, но по возможности и об их авторах. Там, где речь идет о классике, я пыталась пристально взгляды, любовь и негодование влияют на творчество, что же это значит — быть гениальным драматургом, только ли

природные данные, или, быть может, еще и самовоспитание, самоусовершенствование, какая-то особая гражданская совестливость. Там же, где речь идет о драматургах советских, я хотела рассказать о тех, с кем встречалась, работала, дружила, с кем сталкивала судьба на критико-педагогических дорогах. Ответственный секретарь Комиссии по драматургии Союза писателей СССР, профессор кафедры литературного мастерства Литературного института имени М. Горького, театральный критик, я самой волей служебных обстоятельств близко и тесно стояла рядом со многими самыми разными писателями.

При мне постепенно сходило со сцены «классическое» поколение советской драматической литературы, при мне постепенно всходили на подмостки новые драматургические поколения...

И каждый раз я вновь и вновь читала пьесы, слушала их в авторском исполнении; и когда стареющий Борис Лавренев знакомил писательскую общественность с новой своей драмой о Лермонтове, и когда входящий в профессиональную силу Леонид Зорин приносил сатирическую свою комедию «Гости», и когда начинающий Александр Вампилов читал одноактные свои миниатюры «Двадцать минут с ангелом» и «Случай с метранпажем».

И главное, чего хотелось мне добиться, — заразить всех тех, кто, быть может, встретится с этой книгой, любовью к чтению пьес, собственно пьес, высокой и самостоятельной литературы.

Без общения с миром драмы неполным, обедненным может оказаться и сам духовный мир человека.

Мне кажется, нет ничего прекраснее чтения пьес, именно чтения — постоянного, сознательно медленного, если можно так сказать — «чувственного», когда наслаждение рождается от каждой реплики, ремарки, исповеднического монолога, острого, словно бой на рапирах, диалога, от холодного ужаса трагического, от безудержного веселья комического, от предощущения очистительного катарсиса, от живого, дружеского, близкого — глаза в глаза — знакомства с людьми, взятыми на решительном переломе судьбы, на самом пике эмоциональных потрясений, в самой гуще социальных событий, без которых нет, по существу, и самих конфликтных ситуаций.

Да, оно прекрасно, чтение пьес; открывая лучшие из них, ты как бы окружен целыми народами, разными эпохами, ты — победитель и побежденный, поднятый или посрамленный, ты — боец или негерой, ты — влюбленный или ненавидящий, ты — действующий или не решающийся на действие, словом, ты сам — целый мир, втянутый в роковые события, переворачивающие жизнь человека и общества.

Чтение пьес — это активное участие в поступках людей, именно поступках, а не описании этих поступков; действие — вот во что втянут читатель, проживающий за короткие мгновения подчас всю жизнь, вздыбленную свершениями, резкими переменами.

Читая пьесы, ты стоишь перед выбором, мгновенным, единственным, определенным, когда нет пути назад, так как сам выбор здесь не умозрителен, не описателен, не только произведен в душе человека, но обращен в действие, опрокинут в поступок, замкнут победой или смертью, позором или торжеством, ростом личности или ее обеднением, благотворным подъемом общества или печальным разложением среды, окружающей героя.

Ситуация выбора разных дорог, лежащих перед героем, всегда была источником драмы, тяжким духовным борением, изначалием драматургического конфликта. Еще тогда, когда перед Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем и Алешей Поповичем разбежались несхожие пути — пойдешь налево, одно тебя ждет, направо — другое, — драма поселилась в эпическом спокойствии былин — куда же идти? День, прожитый без необходимости выбора, — внедраматический день человека, если понимать драму не как случайное стечение внешних событий, но как неизбежность личных самостоятельных решений. Выбор то ли немедленный, то ли мучительно обдуманный, то ли счастливый, то ли печальный, то ли трагический, то ли комедийный, то ли мелкий, своекорыстный, то ли жертвенный, гражданский, но всегда выбор — ничего не вернешь потом, ничего не переделаешь в жестких, архитектурно четких рамках драмы; здесь сюжет не вернется вспять, здесь нельзя передумать, отказаться, проиграть судьбу заново, что можно, скажем, в прозе или поэзии, где на помощь придут описания и биографии, метафора и символика.

Что выбрать, — как бьет по нервам, по совести, по соб-

ственному, в конце концов, твоему быту, по собственной подчас твоей нерешительности — этот взведенный, словно курок над виском, вопрос драмы. Спокойное учение в философской Германии или душевные муки в Дании-тюрьме? Постылое замужество или несколько часов за Волгой, а потом смерть? Что выбрать, что предпринять, за кем идти? Делом, судьбой, жизнью и смертью, долгими раздумьями, жертвами отвечали на эти, на другие вопросы совершенно разнохарактерные, разносоциальные герои драм, трагедий мирового театра. Читая пьесы, ты и сам должен немедленно и неизбежно, следя за любимыми персонажами, встать на чью-то сторону, как бы помочь им в решительном жестоком выборе между долгом и чувством, революцией и любовью, народом и личным счастьем, гражданскими добродетелями и душевным покоем, выборе, быть может, убивающем человека, но делающем его личностью.

И, участвуя в выборе позиций героев драмы, читатель и сам, быть может, незаметно для себя влечется к более действенным, быстрым решениям, что-то надсадно, тревожно, мучительно зревшее в душе вдруг прорывается и собственным выбором — в каждодневных делах или в экстремальных ситуациях.

Читая пьесы, ты стремительно, без предварительных объяснений, описаний, прологов, рассказов об обстоятельствах действий, погружаешься в круговерть событий, и не падает напряжение, и невозможно оторваться — скорее, скорее узнать, чем же кончится эта схватка, эта борьба, это столкновение, кто же победит в нем, что же там, в финале, — куда выведут нас все эти вздыбленные, все эти разломанные, а потом, может быть, и собранные, сложенные, успокоившиеся или по-прежнему бурные судьбы.

И ничто не помогает тебе в этом чтении. Не помогает автор, скрытый, затененный, молчаливый, невидимый вроде бы за самостоятельно действующими, живущими, разговаривающими людьми. Здесь нет подсказок, нет авторского голоса, нет наводящих сюжетных ходов, нет рассказа о том, что мы должны видеть, слышать и чувствовать, — воображению здесь раздолье, ты рисуешь картины, недосказанные в жизни, ты домысливаешь пейзаж, ты представляешь себе воочию все, о чем идет сейчас речь.

Да, я люблю читать пьесы, читаю их постоянно, все это мои старые и новые многоголосые собеседники. На моих глазах пишутся и новые молодые пьесы, они окружают меня всегда, как быт, как воздух, подчас как еще большая реальность, чем даже и сама жизнь, — в пьесе все собрано, осмыслено, поэтически подсвечено. Я вижу, как будущие драматурги «наращивают» в себе личность — ведь им надо стать и философами, и политекономом, и поэтами, и прозаиками, и судьями, и прокурорами, и защитниками, для того чтобы стать драматургами. Драматург — это как бы сама сфокусированная мудрость бытия, надо не только описывать движение жизни, надо видеть, что в ней утвердилось, а что сгорит, какие противоречия временны и случайны, какие — социально закономерны и протяженны, где истинно общественные столкновения, а где обывательская распря, завершаемая при закрытых дверях квартир и конфликтов. Заглянуть в самое пекло общественных противоречий, раздуть здесь угли, чтобы еще яснее осветить правых и виноватых, — какое же это опасное, благородное, ответственное дело.

Венцом литературы, самым трудным родом литературы называют обычно драму.

И действительно, эпически захватывая целые жизненные пласты, проза имеет право на огромную протяженность событий, на возрастные изменения героя, на помощь пейзажа, на опоры в философских раздумьях, на отступление в историю, на ассоциативность легенд и мифов.

И поэзия, вглядывающаяся в настроения души, имеет право на голос лирического героя, на быстролетность эмоций, на переливчатость минуты, на остановку мгновения, на размытость вопросов, на элегичность ответов.

И лишь драма, сохраняя объемность великой прозы, не теряя изящества чудотворной поэзии, не имеет права ни на что извне, она — в слове человека, она в поступке человека, она в выборе позиции, она — в действии, она «беспомощна» в опорах наружных, и она сильна — в опорах внутренних. В ней все: и концы, и начала, она сама — и живопись, и музыка, и поэзия, и проза, и философия, и политика, и социология, она сама — жизнь, движущаяся, борющаяся, говорящая.

Драма всегда останавливает на себе самое пристальное внимание и друзей, и врагов. Друзья счастливы ее открытиями, враги — озлоблены этими же ее откровениями.

Я хочу рассказать о самом действенном роде литературы, где все кратко и глубоко, где все совершается в сжатые, спрессованные временные сроки. Там, где прозе нужны подробнейшие рассказы и события, там, где эпос разворачивает добрый свиток описаний, драме хватает двух-трех скрешивающихся реплик.

Драматический конфликт — особая специфическая форма существования пьесы — позволяет все и всех стянуть к центральному событию, словно молнией озарить судьбу, которая в пьесе не может разворачиваться в долгих временных измерениях, которая всегда перед нами. Она, эта судьба, на наших глазах в течение каких-нибудь двух часов раскрывается: достигает вершины или ломается. Сшиба противоречий, тугой клубок разных взглядов на мир и на жизнь, столкновение противоположных характеров и течений — все это цементирует драматическое время, делает драму всегда современной. Ничто не описывается в драме в минувшем времени — характеры в этом роде литературы живут и трепещут только как глубоко современные, сиюминутные.

Драма — наиболее организованный и, если позволено так сказать, в хорошем смысле *нормативный* род словесности, который можно было бы сравнить с архитектурой и музыкой по строгости творческих законов и творческих расчетов. Всего 70, от силы 75—80 страниц — жизненное пространство драмы, где не может быть уже хотя бы поэтому подробных биографий, отступлений в сторону, возвращений в иные эпохи, ответвлений в иные сюжеты, не может быть длинных описаний внешности героя или его привычек.

И поэтому драматург в определенном смысле архитектор, строитель, он выбирает каждое слово, каждую реплику, будто бы фундамент или колонны, несущие балки или сваи, чтобы крепко держалось на века рассчитанное здание. Ремарка, реплика в пьесе — это уже в чем-то и биография героя. Исход конфликта — взорвавшаяся трагически или комедийно, но абсолютно измененная жизнь человека.

Когда имеешь дело с подобным литературным материалом, яснее видятся герои и их идеалы, они наглядны, они высвечены искрами столкновений, здесь от завязки драмы до ее развязки проходят как бы мгновения, и вместе с ними — целая жизнь.

Вот я говорю о пьесах, о драматургии. Но что же театр? Неужели и действительно пьеса может жить без сцены, для которой она написана, на которую рассчитана, неужели и вправду можно читать пьесы сами по себе, как высокую изящную словесность? Ведь всегда считалось и считается, будто пьеса лишь материал для последующего спектакля, что это своеобразная творческая «заготовка» для режиссерских исканий и актерского воплощения литературных образов. Это распространенное мнение, подкрепленное самыми уважаемыми авторитетами в области театральной практики и теории, конечно, имеет под собой живое основание. Конечно же пьеса пишется для театра, и нет в мире драматурга, не желавшего бы увидеть свое детище, облеченное в плоть и кровь спектакля, зазвучавшее голосами великих актеров времени, согретое самобытной режиссерской мыслью, одетое в красочные костюмы, разворачивающееся на фоне правдивых и образных декораций.

Все это так, но тем не менее мысль о некой неполноценности драмы самой по себе, как рода литературы, если она не получила сценического воплощения, представляется мне спорной, во всяком случае — неоднозначной. Конечно же пьеса прежде всего явление литературное; об этом говорится вполне определенно в литературоведении, где драма поставлена в один ряд с эпосом и лирикой. Судьба русской классической драматургии, где одни пьесы так и не были поставлены при жизни их создателей, другие были трагически искажены театральной цензурой, третьи ставились в урезанном виде, четвертые оказывались непонятыми конкретным театром своего времени, свидетельствует об этом.

Многие великие русские пьесы жили своей суверенной жизнью, воспитывали поколения силой литературного слова, силой примера неподражаемо выполненных характеров, силой свободолюбивых гражданских идеалов, запечатленных в апогее драматической борьбы.

Обстоятельства дореволюционной действительности

в России выводили драму, именно драму, а не театральное ее воплощение, на авансцену отечественной литературы.

И действительно, где, как не в пушкинском «Борисе Годунове», найдем мы наиболее откровенные, предельно смело высказанные мысли гениального писателя о губительности самодержавия в любых его формах и проявлениях. Но ведь ни «Борис Годунов», ни маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» не знали счастливой сценической истории. Их долго не ставили, а когда и приходили они на сцену — постановки оказывались полуудачами, не раскрывали глобальности пушкинских проблем. Однако какой огромной, невосполнимой потерей была бы даже мысль о том, что пьесы эти всего лишь *материал* для будущего театра, но не самостоятельное, воспитывающее душу человека и души граждан чтение. Более того, без знания и глубокого понимания пушкинских трагедий нельзя постичь и смысл «Евгения Онегина»; не может быть постигнут без «Моцарта и Сальери» ни один самый великий роман послепушкинской поры, как не может быть он понят и без «Бориса Годунова»; без осознания проблематики этой трагедии нельзя приступать к изучению прозы Толстого, прозы Достоевского...

Не увидела света рампы при жизни Грибоедова и комедия «Горе от ума». Но именно в этой комедии был создан характер, которого не знала даже самая передовая проза того времени, характер революционный, проникнутый и светлыми надеждами восходящей национальной зари 1825 года, и мрачными аккордами неизбежной трагедии бунтарского одиночества. Александр Андреевич Чацкий — персонаж не менее типический, нежели Гамлет или Дон Кихот. Именно он одним из первых в истории русской литературы бросил вызов своему обществу с таким пылом, с такой яростью, с такой откровенностью, что общество искренно — в этом все дело, именно искренно — приняло его за сумасшедшего. Нормальный человек, с точки зрения Фамусовых и Молчалиных, не мог отказаться от взяток и чиновничества, от крепостных душ и блестящей карьеры любой ценой. И думается, что глубоко неверно, когда основное внимание обращается на сугубо театральную, условную интригу, отмеченную всеми драматургическими приметами своего времени, интригу, затеянную Софьей, желающей отомстить Чацкому и на-

зло ему распускающей сплетню о его внезапном безумии.

Но суть трагедии, заключенной в грибоедовской комедии, состоит еще и в том, что Чацкий поистине ненормален для Фамусова, «разум» века в другом, полагает фамусовская Москва. Столкновение устоявшейся морали с идеями Чацкого и составляет стержень конфликта этой пьесы, и хотя Чацкий обречен, его правда, высказанная так безоглядно горячо, становится реальной в сознании людей, и горе фамусовским «законам», уже навсегда подточенным друзьями литературного Чацкого — реальными Чаадаевым и Кюхельбекером, Пестелем и Каховским.

И как было бы губительно для изучения русской литературы думать, что не поставленная в течение многих лет, в полном своем объеме, комедия Грибоедова — лишь половина прекрасного, лишь не воплощенный до конца авторский подвиг. Не читая пьесу «Горе от ума», многие поколения так бы и не осознали, что наиболее революционный герой возник впервые на страницах русской литературы в ее драматическом жанре.

Трудную сценическую судьбу имела и трагедия Л. Толстого «Власть тьмы». В ней не только были высказаны почти все любимые мысли автора, но и освещены они были широко, гласно высказанным народным мнением. Именно в пьесе «Власть тьмы» Толстой рассказал о победе духовного света, всегда присущего здоровой природе русского крестьянства, если и попадающего во тьму невежества и корыстолюбия, то всегда находящего верные пути к нравственному самосовершенствованию. Не включая пьесу «Власть тьмы» Толстого в контекст всего его творчества, мы никогда не поймем до конца ни Платона Каратаева из «Войны и мира» с его философией непротivления злу насилием, ни тысяч русских солдат и офицеров с их философией беспощадного сопротивления врагу. Только скрещиваясь, обе эти позиции и создадут неповторимый национальный характер народа, бесконечно доброго и терпеливого и если уж берущегося за дубину справедливой народной войны, то не оставляющего ни одного врага на своей земле.

Вспомним и совсем далекие от нас пьесы, такие, скажем, как сатирическая комедия XVIII века «Ябеда» Кап-

ниста, имевшая в тогдашней прозе только один аналог — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. Из этой пьесы мы узнаем, что Кривда засела в российском судопроизводстве, что Правды не добиться без «капканной», оставляющей человека нищим Взятки. Это в пьесе «Ябеда» опьяневшие от вседозволенности и бесконечных подношений чиновники поют знаменитый свой гимн: «На что ж привешены нам руки, как не на то, чтоб брать, брать, брать». Это в комедии «Ябеда» Капнист дал судье «говорящую» фамилию — Хватайко. Русская литература не знала более злой сатиры, прямые традиции которой перейдут впоследствии к гоголевскому «Ревизору», а затем и далее — к «Доходному месту» Островского.

Всего лишь раз показали на сцене капнистовскую «Ябеду», а затем автор ее был отправлен в Сибирь. Комедия была «арестована» как сценическое произведение, пьеса замолчала, ее словно лишили театрального языка. Но это вовсе не значило, что прогрессивная, мыслящая Россия так и не услышала капнистовского гнева. Стоит всегда помнить, что истинные литераторы почитали диалог — оружием, конфликт — взрывчаткой, не случайно ведь говорили, что комедии Бомарше словно ядра били по Бастилии.

От «Ябеды» XVIII века прямая дорога ведет к знаменитой трилогии Сухово-Кобылина, написанной во второй половине XIX века: «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». Замечательные фигуры выведены в этой трилогии — замученный, убитый взяткой честный человек Муромский и олицетворяющий «капканную» «глобальную» Взятку государственный чиновник Варравин. В смертельной схватке сошлись два этих характера, два типа жизни — и выживет Варравин, Муромский погибнет.

Трилогия Сухово-Кобылина, во всяком случае две пьесы из нее — «Дело» и «Смерть Тарелкина», ставились, да и ставятся, на сцене чрезвычайно редко. Театр разных эпох, включая и наше время, все еще не может найти точный режиссерский ключ для решения этих произведений. Что же следует из этого печального обстоятельства? Неужели то, что пьесы эти будут считаться всего лишь заготовками для спектаклей? Нет, конечно...

Естественно, невозможно даже бегло рассказать обо

всех пьесах русской классики, которые, являясь суверенной высокой литературой, передают идеи и образы жизни в сгущенной, действенной форме, как того требуют именно законы драмы, постоянно идущей на обнажение серьезных реальных противоречий. Но важно помнить, что многие великие пьесы русских писателей — столь же совершенная литература, сколь и проза, и поэзия, литература не «прикладная» к сцене, но глубоко, принципиально самостоятельная.

Все эти же качества, свойства, достоинства, особенности классической драмы унаследовала и советская драматургия. И здесь действует тот же закон — подлинно реалистическая, граждански значительная пьеса живет по своим внутренним законам.

Когда мы говорим о драматургии как о большой литературе, речь идет о выдающихся произведениях искусства.

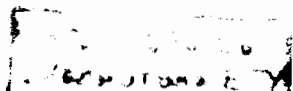
Советская драматургическая классика — это пьесы, отмеченные высокой мыслью, печатью яркой и страстной идеи, пьесы, в которых есть крупные, яркие характеры, волнующие каждое время, входящие в духовную жизнь людей как святые примеры, как властители дум, как нравственные наставники. Советская драматургическая классика — это пьесы, к которым не остывает интерес зрителей и читателей, хотя события, о которых написаны эти пьесы, хотя судьбы, которым они посвящены, быть может, давно уже отошли в прошлое, и давно уже развязаны все их конфликтные узлы. Уходят события, разрешаются конфликты, но остается классическая литература, потому что запечатлено в ней неумирающее, непреходящее — это горячее сердце людей, отдавших свою жизнь за родину, это великие ленинские идеи, освещавшие путь первых сынов и дочерей революции, освещающие путь их потомков.

Советская драматургия, как правило, всегда была в авангарде времени, в авангарде событий. Еще только складывались большие прозаические эпопеи, а уже воевала за новую революционную власть молодая советская драма. Еще только шел второй, тяжелейший год Великой Отечественной войны, а советская драматургия во весь голос говорила о близкой победе. Еще только разворачивалось мирное строительство, а его опережала драматургия ярчайших характеров строителей новой жизни. Еще толь-

ко набирала темпы научно-техническая революция, а об ее открытиях громко возвещали глашатаи советской драматургии. И так каждое время рождало свою легкую кавалерию, свою оперативную разведку, свой фронтовой авангард — драматическую литературу. Быть может, только с поэзией, только с песней может сравниться в этом смысле советская драма. В годы Великой Отечественной войны рядом с замечательным стихотворением К. Симонова «Жди меня» шла его сложная психологическая драма «Русские люди». Эмоциональная поэзия и мудрая драматургия оказывались сестрами на поле боя.

...Свой рассказ о пьесах и их творцах я хотела бы начать с вершин русской классики.

ВЕРШИНЫ





ТОСКА ПО ИДЕАЛУ

(Н. В. Гоголь)

В Риме особенно все полно нашим Гоголем. Вот улица Систи́на, где в доме за номером 125 провел он долгие четыре года. Взгляд прохожих и приезжих обязательно остановится на мемориальной доске, сделанной здесь русской колонией: «Величайший русский писатель Николай Гоголь в этом доме жил с 1838 по 1842 год, размышлял и писал свой шедевр» («Мертвые души». — *И. В.*). Вот прославленное бессмертной славой нашего земляка кафе Греко на улице Кондотти — над излюбленным местом Гоголя за маленьким столиком какой-то особенно живой его портрет-медальон.

...А были мы в Италии на симпозиуме «Горизонты мирового театра», и среди других докладов и выступлений пост-пост-авангарда речь шла и о том, что слово на театре устарело, что смысл только сдерживает образную силу искусства, что важны, мол, сегодня сугубо формальные искания.

Все это было на итальянско-гоголевской земле, именно там, где он жил, размышлял и писал свой шедевр. Все это было в вечном городе Риме, воспетом и самим Гоголем, в колыбели незывлемых эстетических ценностей, где почти

каждое художественное имя, строение, фреска, мозаика, картина, колоннада, галерея — символ всечеловечески прекрасного, непреходяще содержательного, зовущего к духовному очищению.

На этой земле по-особому остро представляли вечные гоголевские уроки современности. Как важно это слово на мемориальной доске, что на доме по улице Систина, — «размышлял». Не только писал, но и размышлял Гоголь о судьбах родной литературы, о значительности ее содержания, о блеске, изяществе ее формы. Задумаемся и мы еще раз о гоголевских «студиях» для современной драматургии.

Гоголевское направление, определенное некогда русской революционно-демократической критикой, не просто одно из литературных направлений, пусть даже и самых модных, чье неотразимое влияние испытали на себе поочередно все русские классики, появившиеся на творческой орбите после Гоголя, все наиболее значительные писатели Запада.

Гоголевское направление — это особый тип художественного мышления, особый угол зрения на реальную действительность, особая, не преходящая вместе с тем или иным общественным строем система образов, способ постижения жизни, не связанный лишь с одной конкретной манерой письма, но обновляющийся с каждой подлинно художнической индивидуальностью. Гоголевское направление «направлено» свонми ослепительными прожекторами на литературу каждого времени, оно не исчерпывается ни критическим реализмом, ни сатирическим обличением, не сменяется иным качеством реализма — психологическим, не вычленяется из реализма фантастического.

Гоголевское направление, вобравшее в себя открытия догоголевского периода (несомненно, что Гоголь во многом начался до Гоголя — в творениях Пушкина, в Чацком и Фамусове Грибоедова, в трагедо-комедиях Крылова, в сатирах Капниста и в «Приезде из столицы» Квитки-Основьяненко), могуче сконцентрированное, живет и в период послегоголевский, постгоголевский, как сказали бы мы сейчас. Живет, не истаивая ни в романтизме, ни в психологизме, ни в публицистике, ни в революционной патетике, ни в народной героике, ни в одном другом жанре, виде сценической литературы. И дело не только в том, чтобы связывать с гоголевской манерой те или иные прекрасные писательские театральные имена, будь то В. Маяковский,

М. Зощенко, Н. Эрдман, Ю. Олеша, нестареющий М. Булгаков или молодой А. Вампилов, мучительный Кафка или светлый Чаплин. Так удостоверяется только конкретная творческая общность, но не безмерные масштабы самого гоголевского направления в сфере художественного творчества, направления, вбирающего не только «себе подобное» стилистически, но и себе подобное философски, содержательно, мироощущенчески, нравственно.

Гоголевское направление оттого так бесконечно протяженно, что оно, по существу, олицетворяет собою не одну какую-либо функцию литературы, не одну какую-либо ее роль — обличения зла или утверждения добра, — но целостное народное понятие литературы как единого комплекса воспитания настоящего, прозревания будущего, борьбы с общественными пороками, воспевания общественных добродетелей.

Гоголь не определил бы своим именем целый период в русской литературе, более того — движение литературного процесса, живи в его творчестве одна только сатирическая стихия. Подлинная народность писателя, его бессмертие зиждется на более широком фундаменте. «Все, что есть действительно живого в явлениях современной изящной словесности, — писал А. Григорьев, — идет от него (Гоголя. — *И. В.*), поясняет его или даже поясняется им. Идеальная, полная художественная натура Гоголя как будто бы разветвляется в различных сторонах современной словесности»¹. Именно разветвляется полная гоголевская традиция — она и в сатирическом гротеске, и в романтической гиперболе, и в преувеличенной характеристике, и в восторженной сказовости, и в исполинской метафоре, и в лихорадочной патетике, и в смертной тоске по идеалу, и в ласковом юморе, и в жгучей ненависти к сытой пошлости пошлого человека.

Думается, что стоит всячески расширять гоголевскую традицию, а не сужать ее до сатирического обличения. Гоголь-обличитель остался бы классиком своего века, Гоголь — обличитель и романтик, сатирик и лирик, психолог и фантаст, опередивший свое время потому, что думал о России будущего, — создал не только традицию, но и само новаторство.

И в первую очередь потому Гоголь для нас самый современный писатель, что был озабочен этот неистовый сатирик неистовыми, раздирающими сердце, терзающими как самая непреходящая боль поисками положительного

идеала. Самые великие западные писатели не бились так страстно над разгадкой темных пока в веках судеб своей земли, не искали ее предназначения, не мучились над неразгаданным ее предначертанием, не выясняли у людей и у неба, какова же историческая миссия их народов. Никто из них не погибал под тяжестью непереносимого и сладостного избранничества ответчиков за свои народы перед будущим, создателей и воспитателей такого человека, который поборол бы чичиковщину, хлестаковщину, карамазовщину, черта в себе и в мире, вышел бы впереди всех на новые, метельные дороги грядущего.

И действительно, невозможно не изумляться этой постоянной гоголевской тоске по идеалу, нельзя не поражаться тому, как сатирический вроде бы по преимуществу талант измучен художником, взыскующим добра. Необходимо, наконец, самым серьезным образом прислушаться к творцу «Ревизора», который столь настойчиво объяснял, кто же честный, кто же главный герой его великой сатиры.

Казалось бы, к чему комедиографу, предпринявшему самое дерзновенное открытие в истории русской комедии, отказ от положительного героя, расставание с неким обобщенным Чацким, — так бесконечно объяснять театру и литературе, что добрый герой в его пьесе не исчез бесследно, что добродетель находится не где-то за рамкой, но здесь же, внутри его пьесы, как некая новая театральная субстанция — солнечный, животворный Смех.

Ведь это Гоголь написал вокруг «Ревизора» целую серию маленьких пьес, эссе, критических миниатюр, объяснительных писем, если так можно сказать, вокруг гоголевской пьесы теснятся этюды, зарисовки, наброски, картоны, как у великих живописцев, пишущих свои немеркнущие картины. Около «Ревизора» у Гоголя сложился свой дополнительный театр — «Предупреждение тем, кто пожелал бы как следует сыграть «Ревизора», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Развязка «Ревизора», «Дополнение к развязке «Ревизора». И главное, что хотел сказать писатель всем этим «мини-театром», — как страдает он из-за отсутствия зримого идеала, как мечтает он передать хотя бы его дыхание, его ощущение, если невозможно ни отыскать живую плоть образа, ни пользоваться старыми, уже отжившими штампами. Отказавшись от Чацкого как собирательного положительного символа, Гоголь одновременно решительно выиграл как художник

и надорвал свою душу, столь полно погрузив ее в ад хлестаковско-городничевского мира. «Мини-пьесы», окружающие «Ревизора», — это попытка писателя, не пожелавшего ограничивать себя идеальными лицами старой комедии, все же прорваться к идеалу, сказать свое слово не только сатирой, но и предощущением доброго человеческого общества. В «Театральном разъезде» мелькают не только реплики, фразы, высказывания, мысли, оценки, возмущающие писателя. В пьесе этой слышится и доброе действенное слово, и голос народа, и понимание гражданской роли писателя, и обращение к будущему. И не только символическое звучание есть в маленьких пьесах около «Ревизора». Устами первого актера, устами других действующих лиц этих пьес Гоголь настойчиво говорит о загадке своей комедии. Мы знаем, что «дополнений» к «Ревизору» не принял, не захотел услышать великий актер Щепкин, написавший Гоголю, что он не отдаст ему даже и Держиморду, если речь пойдет о чем-либо другом, нежели о прямой сатирической трактовке характеров «Ревизора». Отдадим должное художническому чутью бывшего крепостного Щепкина, чье письмо к Гоголю было как бы «пред-письмом», предчувствием знаменитого письма Белинского. И все же заметим, что Щепкин, сражавшийся за конкретные гоголевские фигуры, был замечательным актером, а Гоголь, пытавшийся дать этим конкретным сатирическим фигурам дополнительный нравственный подтекст, был гениальным художником, опередившим свое, а значит, в чем-то и щепкинское время.

Этой загадкой, остающейся на дне всех без исключения характеров «Ревизора», этим романтическим «остатком» сатиры мы бы назвали беспримерную попытку Гоголя заглянуть в такие понятия, как опустошенный у его героев, но все-таки существующий у каждого человека некий чистый «душевный город».

Именно в «Развязке «Ревизора» впервые возникает это понятие — «душевный город», и не кроется ли здесь изначальное новой формы и нового содержания психологического письма, обнимающего трудную нравственную работу, которую ведут люди, чтобы стать лучше? Думается, потому-то и смог Чернышевский создать столь объемлющее понятие, как «гоголевское направление», в русской литературе, что увидел в Гоголе совершенно новые, не открытые еще вполне возможности такого сатирического

письма, когда начало нравственно-психологическое грозно сольется с обличительно-комедийным.

Гоголь искал положительный идеал всюду, не случайно названа поэмой сатирическая эпопея «Мертвые души», ведь в этом слове «поэма» (которое не раз, естественно, подвергалось самому пристальному вниманию исследователей) — некое новое освещение всего могучего гоголевского замысла, единого как в «Мертвых душах», так и в «Ревизоре». Поэма для Гоголя все, что не есть частное обличительство, все, что не есть указание на злоупотребление без освещения жизни светом идеала. И конечно же знаменитые лирические отступления первого тома «Мертвых душ» — это и есть положительное начало поэмы, где словно в контрапункте поэтический подтекст сопрягается с сатирическим текстом. Лирические отступления первого тома «Мертвых душ» — это как бы и есть «духовный город» идеальной личности, не вмещающийся ни в сатирические характеры, ни в сатирические ситуации.

Нельзя не заметить, говоря о Гоголе, и дошедшего до нас варианта второго тома «Мертвых душ», где еще более активно высказывается духовная драма писателя, не умеющего увидеть реальных действенных сил общества и готового на самую страшную трагедию, лишь бы участвовать в общественном движении к прогрессу. Приготовить души тех, кто должен двинуться дальше, — вот о чем размышлял Гоголь, создавая бессмертную свою сатирическую поэму и второй том «Мертвых душ» в частности. «Что значили эти рыдания? — спрашивал автор по поводу слез своего Тентетникова о несостоявшейся чистой жизни. — Обнаруживала ли ими болеющая душа скорбную тайну своей болезни, что не успел образоваться и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек...»

Строительство человека — вот к чему стремился Гоголь; внутренний человек в сатирическом внешнем обличье — такого примера еще не было в предыдущей литературе. Дерзнем сказать, что Гоголь — первый писатель на Руси, как бы открывший новую эстетическую категорию — нравственное самосовершенствование. И тем поразительнее эта мысль художника, что исходит она от гениального сатирического таланта.

Рядом с мыслью писателя о том, что Тентетников скорбел из-за того, что так и не достроился в нем «высокий внутренний человек», стоят вот какие слова: «...нет теперь никого во всем свете, кто бы... крикнул душе пробуждаю-

щее слово: *вперед!*...» Символично, что два эти понятия поставлены здесь рядом — «строящийся высокий внутренний человек» и движение к идеалу. Для того и надобно было воспитать свой нравственный мир, чтобы двинуться вперед.

Заметим и еще один гоголевский урок новой литературе — постоянное внимание художника к вопросам воспитания. Во весь рост вырисовывается во втором томе «Мертвых душ» фигура учителя Тентетникова, человека, одушевленного истинной заботой о нравственной подготовке юного поколения. Наблюдения Гоголя над наставниками молодежи не ограничиваются патетически темным Лукой Лукичем Хлоповым, смотрителем училищ в «Ревизоре». В системе гоголевских образов есть и идеальное лицо учителя Тентетникова, как мечта самого писателя о прекрасном человеке, зовущем за собою других. Думается, и сам Гоголь не случайно оказался на кафедре, с которой, как пишет он, сошел «неузнанным». Сошел, быть может, неузнанным, не его был здесь талант, но взошел на нее точно зная для чего — чтобы воспитывать юношество на исторических примерах прогресса. Он и театр называл, как известно, «кафедрой, с которой можно много сказать миру добра».

С новой стороны стоит посмотреть и на мысль Гоголя о том, каким человеком представлялся ему преданно любимый учитель и друг Пушкин. Ведь о Пушкине можно было сказать многое, многое и говорилось о нем — высокое, значительное, определяющее его сущность неповторимого художника. Но никто, кроме Гоголя, не сказал так: «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». В каждом явлении, останавливающим его внимание, сатирик поначалу искал приметы идеала. Пушкин, великий сочинитель, прежде всего рассмотрен Гоголем как движение человеческого характера в его наиболее полном, всестороннем и прекрасном выражении.

Если отбросить несколько мистическую фразеологию в высказываниях И. Анненского в «Книге отражений», где он говорит о Гоголе, мысль критика станет точной. Трагедия Гоголя, считал Анненский, состоит во многом в том, что всю свою творческую жизнь был он обречен писать грешников, чертей, дурных людей, стремясь в то же время выполнить великую миссию каждого художника — написать свою «Мадонну Звезды», прекрасный облик прекрасного человека. Фигуры детей тьмы и зла, которые должны

были быть у него лишь фоном для самовыражения ангелов, вышли на первый план, стали столь неотразимо победными и многозначительно властными, что Гоголь «должен был сам убежать», так как не мог «смело смотреть на на-малеванного им дьявола... Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал... что они — это он... Гоголь уже давно и ранее болезни своей провидел», что «мистический страх» будет «сторожить его выморочное существование»².

Я соглашусь с Анненским за тем лишь исключением, что Гоголь будто бы так и не «осветил своих грешников» светом красоты. Лирические отступления в «Мертвых душах», патетический пафос второго тома «Мертвых душ», попытки поведать о «душевном городе» в «Развязке «Ревизора», народное мнение в «Театральном разъезде после представления новой комедии», финальный монолог Автора о воспитательной силе «побасенок», монолог первого Актера в «Развязке «Ревизора» о загадке бессмертной комедии, монолог Городничего, обращенный через рампу к публике всех времен жизни и театра, — все это и есть тот «блеск красоты», который постоянно сопровождал гоголевское творчество сквозь незримые миру слезы.

Свой идеал искал Гоголь и в ранних «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Любопытно заметить, что эти гоголевские произведения каким-то образом не входят у нас в понятие «гоголевского направления». Однако если изъять это роскошное пиршество радостной, пока что не уязвленной трагедией, души из гоголевского направления, само направление бесконечно обеднеет, будет пропущено важнейшее звено гоголевской тяги к идеалу. Ранние произведения Гоголя, такие, как «Тарас Бульба», «Ночь перед Рождеством», будто скатываются к сказке, к опере, к хрестоматийному школьному чтению, не включаясь как равные в бессмертное гоголевское творчество. Как правило, в центре исследований о Гоголе, особенно на Западе, да и у нас самих, остаются «Ревизор» и «Мертвые души» — действительно вершины гоголевского гения, но вершины не голые, окруженные блеском лукавого юмора «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством». Не случайно ведь Пушкин понял Гоголя сразу же, еще до «Ревизора» и «Мертвых душ», когда прочел его первые произведения, когда сказал, что еще со времен Фонвизина не смеялись так русские читатели, когда отметил как общественное событие, что смеялись сами набор-

щики, набравшие гоголевские тексты, наборщики, то есть сам народ, который в этом случае никак не «безмолвствовал».

Но ведь и Тарас Бульба, и Остап были фигурами героическими, подлинно народными, понимаемыми Гоголем как полнейшее выражение народного идеала в самые драматические, экстремальные мгновения. И фигуры эти также написаны Гоголем, никем другим, и о них следует постоянно помнить как о серьезнейших завоеваниях гения, готовящегося двигаться дальше по жизни, бок о бок с Чичиковым и Хлестаковым, и «забирающего из юности в жизненную дорогу», как писал он сам, побольше светлых, радостных впечатлений. И кузнец Вакула не проходная фигура в творчестве Гоголя, скромный работающий человек, постоянно восторгающийся крепкой мастеровитостью; интересно, что в Петербурге он в первую очередь обращает внимание на изумительную отделку чугунных перил дворцовой лестницы. Какая поразительная деталь! Кузнец, попавший к царице, смотрит поначалу не на нее, но на то, как сделана работа во дворце. «Добрые были мастера!» — умозаключает Вакула, даже и забывши, что пришел сюда за царскими черевичками для капризной своей красавицы Оксаны. Заметим еще, что Гоголь сталкивает своего Вакулу, прибывшего во дворец на самом черте, с реальным Фонвизинным, затерявшимся в толпе придворных. Для чего бы? А, быть может, затем, чтобы подсказать литературе, особенно сатирической, некие новые лица добрых людей, делающих жизнь своими руками.

Какие же уроки должна вынести современная драма из этой неутоимой гоголевской жажды прикосновения к идеалу? Вероятно, не нужно здесь никаких особых монологов под занавес, не было их и у самого Гоголя. Ясно одно — писать только об антигероях трудно, да и нет в этом никакой нужды для сегодняшних драматургов, иные из которых так опасно-кокетливо заигрывают именно с антигероем, прямо и обозначая его среди действующих лиц как раз там, где должна располагаться фигура героя. Неужели разумно лишить себя величайшей писательской радости — изображения и светлых сторон человеческой натуры? И ведь не случайно завещал Пушкин помнить себя в первую очередь потому, что «чувства добрые он лирой пробуждал». Не Пушкин ли написал «Станционного смотрителя», «Дубровского», «Моцарта и Сальери», навсегда подарив миру солнечную моцартовскую натуру, навсегда

отвратив его от сальериевского зла? Пушкин не мыслил искусства, где бы жили одни Сальери, одни Скупые рыцари, одни Троекуровы. Рядом с Троекуровым возникал Дубровский, рядом с Сальери — Моцарт.

Разобраться в силе гоголевского направления — это значит разобраться и с такой категорией, как «анекдот комедии», «анекдот драмы», понимаемый как частный житейский случай, от которого впоследствии отталкивается в своем сюжете писатель. «Анекдота» как основы сюжета искал Гоголь постоянно. Ко всем обращался он, в частности, и к Пушкину, с просьбой дать ему анекдот, некое конкретное частное происшествие, на основе которого можно было бы сделать этические и социальные обобщения. Как на небольшой «анекдот» смотрел поначалу Гоголь на сюжет «Мертвых душ», лишь постепенно разворачивая путешествие Чичикова вширь и вглубь. Да, действительно, мы не найдем ни в пьесах, ни в повестях Гоголя масштабного сюжета, охватывающего сразу многие стороны жизни. Размах сюжета нередко заменяется у него углубленным исследованием «анекдота». О скромности гоголевских сюжетов говорил Белинский, называя самую их «мелочность» поэзией реальности. «Простота вымысла» — вот что такое одна из главных особенностей Гоголя в определении Белинского.

Все это так. Но гоголевская традиция, понимаемая подчас как узкие рамки бытового анекдота, не ведущего к обобщениям, может стать бесполезной, попросту стать не гоголевской традицией. И действительно, невозможно остановиться в гоголевской традиции только лишь на простоте вымысла, то есть на частном, житейском происшествии. Чем проще бывала история, положенная Гоголем в основу его сюжетов, тем свободнее взмывала к вершинам обобщений. Незначительность события неожиданно вела к выводам огромным, к раскрытию социального типа, социального явления. Границы анекдота нисколько не мешали у этого писателя выявлению безграничности необыкновенного в обыкновенном. «По крайней мере, верно, немногие знают, — писал Гоголь, — на какие сильные мысли и глубокие явления может навести *незначущий* сюжет...»³ На какие сильные мысли может навести незначущий сюжет — как многозначительно это сказано, и как важно заметить именно эту часть гоголевской фразы о сильных мыслях и глубоких явлениях, не сосредоточиваясь на незначущем сюжете.

Реальные люди из реального гоголевского «анекдота» вырастают у него в грозные, радостные или печальные символы, как Акакий Акакиевич, желавший всего лишь получить новую шинель и ставший после смерти срывать шинели со Значительных лиц, как обычная тройка, отделившаяся в своем движении от Чичикова, чтобы прогрохотать в будущем, как на секунду прозревший Поприщин, как Подколесин, всю жизнь собиравшийся жениться, да и выскочивший в окно перед самой женитьбой, впервые проявив дерзкую решительность доселе обломовски-нерешительной натуры.

Если же остановиться на незначашем сюжете, на бытовом анекдоте, если радоваться каждый раз, когда пьеса не выходит из границ «беспронисшествия», мы придем скорее к гоголевским иеремиям по этому поводу, нежели к гоголевскому направлению. Сам вроде бы ратовавший за незначашие сюжеты, Гоголь неожиданно зло смеется над такими сюжетами в «Театральном разезде после представления новой комедии»: «Ну да мало ли есть всяких смешных... случаев? Ну, положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез на Выборгскую или к Смольному монастырю. Мало ли есть всяких смешных сцеплений?»

Множество раз упоминается в связи с гоголевской традицией «маленький человек». «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — фраза, сказанная Достоевским, давно уже стала как бы определением гуманистического лафоса русского реализма. Но, во-первых, формула «Все мы вышли из гоголевской «Шинели» может и должна быть расширена. Интересную попытку предпринял В. Каверин, заметивший в своем предисловии к пьесам М. Булгакова: «Кто не знает знаменитой формулы Достоевского: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»... — теперь, в середине XX века, следовало бы добавить: «И из гоголевского «Носа»⁴. А во-вторых, понятие маленького человека у самого Гоголя не носит сугубо однозначного, только лишь жалостливо-кроткого характера.

Маленький человек у Гоголя — и это давно пора увидеть — натура особая, таящая в себе огромные действительные возможности. Именно Акакий Акакиевич Башмачкин, самый маленький из всех маленьких людей русской литературы, стал после смерти страшным мстителем, наводящим ужас и панику на всех и всяких Значительных лиц, перед которыми прежде трепетал. Бунт гоголевского ма-

ленького человека, пусть и после смерти (гоголевский фантастический реализм имел право на подобные сдвиги реальных пропорций), это как раз и есть своеобразие маленьких людей у Гоголя, их некротость, их невсепрощение. Мы подчас не видим этой особенности, стараемся всячески упрятать бунт гоголевских маленьких людей в узкобытовые рамки, снять здесь гоголевское фантастическое начало. И поступаем так зря — это губительно и для самого Гоголя, и для гоголевского направления.

Вспомним хотя бы маленького человека — Поприщина из «Записок сумасшедшего», который так дерзко беседовал с директором своего департамента, позволил себе влюбиться в воздушную его дочку, да еще и возомнил себя в конце концов королем Испании. Поприщин был сумасшедшим, да, мы помним об этом. Но не физиологически-медицинская картина интересовала здесь писателя. Сумасшествие Поприщина, как и смерть Башмачкина, — их особое инобытие, в котором они смогли действовать, это своеобразное освобождение души от страха, превращение маленького человека в грозное Привидение, в самого короля Испании. От маленького до гиперболически большого — таков был диапазон гоголевского маленького человека, и не заметить этого нельзя, нельзя оставаться постоянно при одной и той же мысли, что маленький человек — это кошка, тихая, кротко жужжащая над ухом у сильных и значительных.

Но если такова трансформация маленьких людей у самого Гоголя, почему именно сегодня возникла в нашей драме такая тяга именно к образу маленького человека, к изображению тихой, комнатной натуры?

Вне социального климата понятие маленького человека не существует вообще, тем более должно быть пересмотрено оно сегодня, когда *маленький*, сознательно отстраненный от великих дел и забот, превращается в *мелкого*, из категории страдающего переходит в категорию обывателя.

...Гоголевское направление с нами и сегодня как одно из самых действенных направлений драматической литературы. Чтобы понять это вполне, надо снова и снова перечитывать Гоголя.

Перечитаем же еще раз бессмертную комедию «Ревизор», как просил того сам Гоголь, «свежими нынешними очами», задумаемся в то, что еще скрыто в этой сатире.

В 1836 году после премьеры в Александринском театре Гоголь написал: «...«Ревизор» сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно»⁵.

Нет в мировой литературе пьесы более ясной, нежели «Ревизор», и нет в мировой литературе пьесы менее ясной, чем «Ревизор». Как и «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» все еще не сыгран. Великая русская трагедия и великая русская комедия, на мой взгляд, до сих пор не открылись во всей своей полноте.

В течение всех лет, что живет «Ревизор», усилия неоглядной армии исследователей идут приблизительно в одном направлении — представить новаторство гоголевской комедии как решительный разрыв с традициями, как отказ от многих завоеваний предшествующей литературы, от практики современной Гоголю сцены, от добытого им самим в произведениях, созданных до «Ревизора». Считается, будто чем больше Гоголь расставался в «Ревизоре» со своим же писательским добром, тем больше он обогащался, мужал, входил в сонм великих.

Если согласиться с такими утверждениями, мы увидим Гоголя, пришедшего к «Ревизору» без водевиля и малейшей водевильной интонации. Без романтического мироощущения, столь звучного в его ранних творениях. Без элементов фантастики, присущих другим его произведениям. Без темы маленького человека, столь излюбленной им самим и последующей, осененной его именем литературой. Без психологического анализа характеров, не открытого якобы его временем. Без гротесковых фигур, характерных якобы лишь для реакционных немецких и русских романтиков. Без протеста против крепостного права, заметного в «Мертвых душах». Без «внешнего комизма», без того желания смешить и развлекать, какое было в первом периоде его творчества. Без умения самому находить сюжеты. Даже без хорошего знания жизни — ведь в списке действующих лиц «Ревизора» нет необходимых для тогдашнего города лиц (например, казначея). Без пламенного сатирического одушевления, так как начатая и не оконченная им смелая комедия «Владимир 3-й степени» не могла бы пройти через штыки цензуры, а более «безобидный» «Ревизор» прошел через них. У этой комедии отнимают еще и ее бунтарский характер: Жандарма, поя-

вившегося в финале, иногда считают посланцем правительства.

Все, что остается после этих далеко не полностью перечисленных изъятий, называется бессмертной комедией «Ревизор». Препарированная подобным образом, когда богатства ее объявляются грехами, неуклонно, хоть и не до конца, изживаемыми писателем от варианта к варианту, пьеса слабеет, приходит к сцене обескровленной.

Особенно активно отбираются у «Ревизора» малейшие связи с водевилем, с водевильными предшественниками гоголевской комедии. В этом случае ссылаются на высказывания самого Гоголя, сокрушительно высмеивавшего бессмысленный лепет залетных гостей, а кроме того, на оценки Белинского, считавшего водевиль пустопорожней забавой, абсолютно не отвечающей высоким задачам русской сцены. Гоголь не раз с презрением и гневом нападал на водевиль, по разным поводам обнажая пустоту, ничтожность и общественную несостоятельность этого жанра. «... Русские водевили! Это немножко смешно... потому что эта легкая, бесцветная игрушка могла родиться только у французской нации, не имеющей в характере своем глубокой физиогномии...»⁶ Не жаловал водевили и Белинский. Убийственная реплика критика о том, что водевиль, заполонивший отечественную сцену, так же нужен русской публике, как овчинные тулупы или санная езда жителям Неаполя, близка мыслям Гоголя не только по существу, но даже и стилистически. Единодушие того и другого было здесь полным, безоговорочным.

Известно, что главное свое неудовольствие тем, как Дюр играл на Александринской сцене Хлестакова, Гоголь в первую очередь связывал с водевильными штампами: «Дюр ии на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался... чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров».

Основываясь на отношении к водевилю Гоголя и Белинского, почти все пишущие о «Ревизоре», а вслед за ними и ставящие «Ревизора» на сцене полагают, что гоголевская комедия не имеет ничего общего с этим жанром. А иной раз, не отрицая присутствия водевильных черт, стараются их сгладить, боятся их как незаконно проскочивших в гениальное произведение, где им не место.

«Гоголь отвергал пустой, бессмысленный смех водевилей...»⁸

«Последняя отделка комедии все больше заостряет ее сатирическую направленность, а вместе с тем исчезают фарсовые ремарки и значительно сокращается водевильный элемент пьесы...»⁹

«...Смысл еще не выявлен был в полной своей художественной сочности и силе, он тонул в море просто комического, беспечного, фарсового содержания пьесы»¹⁰.

Желая объяснить, почему Николай I смеялся на премьере «Ревизора», исследователи полагают, будто все дело было в водевильном, фарсовом тексте первой сценической редакции 1836 года, резко отличающейся от редакции канонической, 1842 года. «...Присутствовавший на спектакле вместе с наследником государь «был чрезвычайно доволен, хохотал от всей души» — это Николай-то Первый на «Ревизоре»!.. И пьеса была разрешена николаевской цензурой к постановке. Есть от чего прийти в недоумение современному читателю, не знающему истории текста гоголевской пьесы»¹¹. А ведь на деле-то редакция 1842 года не так уж и значительно, с точки зрения очищения от «водевильных приемов», отличается от редакции 1836 года.

Работа драматурга шла по линии уточнения социального прицела и политических адресов комедии, более глубокой психологической характеристики персонажей. Однако, замороженные смехом Николая I, многие исследователи гоголевского творчества пытаются доказать, что царь с наследником видели полуводевиль-полуфарс Гоголя, а советские зрители видят гоголевскую сатиру. Обманутые водевильными одеждами «Ревизора», коронованные особы пропустили мимо ушей грозный смысл того, что происходило на сцене, а когда одежды эти были скинуты, зрителям других эпох открылся действительный «Ревизор» — социальная комедия. Такой в общих чертах предстает картина премьеры «Ревизора» в работах, посвященных театру Гоголя.

Однако царь — одно из важнейших действующих лиц «ревизорианы» — видел почти ту же самую пьесу, которую видим теперь и мы. Да и выйдя после спектакля, царь, как вспоминали современники, перестал смеяться и произнес слова, которые вряд ли могли относиться к безобидному водевилю: «Ну, пьеска, всем досталось, а мне — более всех»¹². Отчего бы ему сказать это, если «при первой постановке эта гениальная сатирическая комедия... была сыграна как обыкновенный водевиль»?¹³ Значит, замысел

«Ревизора» не был скрыт водевильным исполнением роли Хлестакова или тем, например, что Бобчинский совсем по водевильному падал вместе с оборвавшейся дверью.

Однако точка зрения, что Гоголь в «Ревизоре» от редакции к редакции изживал водевильные черты, держалась в литературоведении довольно долго. «Идейная суть... пьес Гоголя густо прикрыта парадоксальными сюжетными ситуациями, «совершенно невероятными событиями», внешним комизмом, водевильными и фарсовыми эпизодами... Дерзновению смелая политическая сатира, глубоко социальная идейность «Ревизора»... прикрыты пеленой внешнего комизма. В трактире «дверь обрывается, и подслушивавший с другой стороны Бобчинский летит вместе с нею на сцену...». Городничий «вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр», на приеме у Хлестакова зритель училищ Хлопов от волнения закуривает сигару не с того конца и роняет ее... Городничий уверяет мнимого Ревизора, что унтер-офицерская вдова «сама себя высекла», Хлестаков «бросается на колени» перед женой Городничего и «с пламенем в груди» просит ее руки... Подобными многочисленными приемами внешнего комизма создавалась иллюзия, будто «Ревизор» — легкая, гротескная, анекдотическая комедия...»¹⁴

Итак, все смешное в «Ревизоре» настойчиво объясняется «внешним комизмом», родимыми пятнами водевильного первородства, спасением от глупой цензуры и недалекого императора. «Нет, сила «Ревизора» не в комизме, а в идее»¹⁵. «Не в комизме, а в идее» — здесь примечательно это противопоставление, будто бы идея в комедии выражается не присущим ей способом, не через комедийные характеры и положения, но как-то совсем иначе. «Гоголь осудил и строй, породивший его «героев», и самих этих «героев». И *все же* он написал комедию, притом очень смешную, и даже *отчасти* веселую»¹⁶ (курсив мой. — И. В.). Прямой путь видится от всех этих высказываний к скучным спектаклям «Ревизора», на которых «все же», «отчасти» смеются. Крайне решительно утверждает эту мысль Н. Степанов: «Конечно, комедии Гоголя ничего общего не имели с водевилем»¹⁷. Минуя многих других, писавших и говоривших то же самое, процитируем по этому вопросу высказывания Ю. Манна. Исследователь, самостоятельный в оценках и выводах, в понимании проблемы водевиля и своеобразия комедии Гоголя, стоит на тех же позициях. «Фарсовые элементы водевиля вели к древ-

ним традициям «грубой комики»... Этим термином характеризуется более или менее устойчивый круг примет внешне-го комизма. Психологической и типологической характеристике персонажей «грубая комика» помогала мало. В работе над «Ревизором» драматург отталкивался от традиции «грубой комики». Это хорошо почувствовал такой тонкий и образованный литератор, как Вяземский. «За исключением падения Бобчинского у двери, нет ни одной минуты, сбивающейся на фарсу...» В интересах точности, — продолжает далее Ю. Манн, — заметим все же, что кроме падения Бобчинского в «Ревизоре» есть еще несколько сцен и подробностей, близких традиции «грубой комики», напоминая их: отдавая спешные приказания к приему «ревизора», Городничий путает слова: «Пусть каждый возьмет в руки по улице... черт возьми, по улице — по метле...» Минуту спустя он хочет надеть вместо шляпы бумажный футляр. В записке, полученной Анной Андреевной от мужа, содержится забавная путаница: «Я ничего не понимаю: к чему же тут соленые огурцы и икра!» Поздравляя Анну Андреевну с обручением дочери, Бобчинский и Добчинский «подходят в одно время и сталкиваются лбами» — вот, пожалуй, и все подобные сцены. Нельзя не видеть, что «количество» «грубой комики» в «Ревизоре» самое минимальное...»¹⁸. И снова «внешний комизм», «грубая комика», и опять пресловутый футляр вместо шляпы, который хочет надеть Городничий, футляр, уже «обревизованный» ранее Н. Пиксановым точно по этому же поводу.

Так постепенно, статья за статьей, книга за книгой, оттачивалась мысль о том, что «грубая комика» не помогает психологическому и типологическому раскрытию характеров. И не странно ли, что «грубая комика», взятая современными исследователями как определение целого ряда особенностей гоголевского творчества, совпадает с понятиями «грязной литературы», «низкого комизма», которыми оперировали когда-то при сценическом рождении «Ревизора» Булгарин и Сенковский, пытавшиеся зачислить несравненный юмор Гоголя в разряд «низших» жанров, в разряд «грязной комики»¹⁹. «Грязная комика», «грубая комика»... Не рождает ли это совпадение ощущение крепкой устойчивости в решении центрального вопроса — быть ли комедии смешной или быть ей несмешной, гордиться ли ей своим неумирающим юмором или стыдиться его, как чего-то отжившего, грубого, низкого, несовместимого с психологическим театром?

А ведь при вхождении «Ревизора» в мир звучали не только голоса Булгарина и Сенковского. Восприимчики «Ревизора» Пушкин и Белинский, истинные его крестные отцы, смеялись, не смущаясь мыслью, что попали под власть «грубой комики», что это низко. Смеялся Пушкин и не смеялся барон Розен, который гордился тем, «что когда Гоголь на вечере у Жуковского в первый раз прочел своего «Ревизора», он один из всех присутствовавших... ни разу не улыбнулся, и сожалея о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом и во все время чтения катался от смеха»²⁰. Не становимся ли и мы подчас этими баронами, когда объясняем, что Гоголь не хотел смешить своим «Ревизором»? И отчего же тогда мы скучаем в театрах, где дают «Ревизора» и где не услышишь взрывов смеха?

Именно Пушкин постоянно говорил о смехе Гоголя как о важнейшем качестве его таланта, неотделимом от других качеств и не противоречащем высокому назначению сатирика. «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки», — писал Пушкин. — Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная... Наборщики *помирали со смеху*, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с *истинно веселою* (курсив мой. — И. В.) книгою»²¹. «Вчера Гоголь читал мне сказку, — записывает Пушкин в дневнике, — Как Ив. Ив. *поссорился* с Ив. Тимоф., — очень оригинально и очень смешно»²². Или в другом месте: «Все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего... этой веселости, просто-душной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина...»²³

О «комическом одушевлении» Гоголя — как одной из главных примет восходящей литературной звезды — написал Белинский в своей статье «О русской повести и повестях Гоголя». Разумеется, не один смех, не одну веселость видели Пушкин и Белинский в произведениях Гоголя. Каждый из них внес свою лепту в формирование и осознание писателем неповторимой специфики своего юмора: «смех сквозь слезы».

Трудно выяснить (и нужно ли?), кто первый дал это лаконичное определение, емкую формулу — Белинский, Пушкин или сам Гоголь. По степени своего участия в создании этой формулы все они — ее авторы, ее творцы.

Пушкин прибавил к слову «веселость» слово «слезы», когда слушал, как читал Гоголь «Мертвые души». Слушал, слушал и вдруг сказал: «Боже, как грустна наша Россия!»

Белинский дополнил свою формулу «комического одушевления» второй ее половиной — «всегда побеждаемого глубоким чувством грусти и уныния»²⁴. Оба они, впрочем, вывели идею «смеха сквозь слезы» не из одних только произведений Гоголя, но из самой природы русского национального характера, который оба знали разносторонне, диалектически. «В этом отношении,— замечает Белинский, говоря об умении Гоголя грустной нотой завершить самое раздольное веселье в своих творениях,— русская поговорка: «начал во здравие, а свел за упокой» — может быть девизом его повести»²⁵.

Итак, «смех сквозь слезы», но именно смех. Сначала — смех. Смех как изначалие замысла, основа таланта, принцип мироощущения. Однако уже тогда, когда только складывался образный мир Гоголя, некоторые современники его, желая, с одной стороны, привить ему серьезный взгляд на Россию, а с другой — дать понять окружающим, что это именно они привили ему такой взгляд, начали подтачивать живой и веселый смех великого юмориста. «...Жуковский,— писал С. Т. Аксаков,— не вполне ценил талант Гоголя. Я подозреваю в этом даже Пушкина... Оба они восхищались талантом Гоголя в изображении пошлости человеческой... восхищались его юмором, комизмом — только. Серьезного значения, мне так кажется, они не придавали ему»²⁶. Серьезное значение в этом случае как бы противопоставляется комическому звучанию произведений Гоголя. Ревнителю серьезного значения творчества Гоголя даже внешний вид молодого Николая Васильевича времен «Ревизора» как-то не устраивал. «Наружный вид Гоголя был тогда совершенно другой,— пишет С. Т. Аксаков,— и невыгодный (курсив мой.— И. В.) для него: хохол на голове, гладко подстриженные височки, выбритые усы и подбородок, большие и крепко накрахмаленные воротнички придавали совсем другую физиономию его лицу; нам показалось, что в нем было что-то хохлацкое и плутовское»²⁷. Сохранился портрет Гоголя кисти А. Г. Венецианова приблизительно этого же времени, очень точно совпадающий со словесным описанием наружности Николая Васильевича Аксаковым. Всматриваясь в портрет, невозможно согласиться с Аксаковым. Изображенный на нем чело-

век, по-видимому, имел легкий характер, еще не усложненный жизненной борьбой и внутренними противоречиями, характер веселый, устремленный в будущее. Гоголь времен «Ревизора» весело, открыто смотрел на мир, на людей.

Смех царя, а также слово «фарс», прозвучавшее в связи с комедией Гоголя, заставляют вот уже не одно поколение исследователей и практиков театра отрешиваться от смешного в «Ревизоре».

Критики, писавшие о первых представлениях «Ревизора», отнесли к комедии как к анекдоту и фарсу. «Гоголь явно не выполнил даже своего анекдота», — писал Сенковский в «Библиотеке для чтения»²⁸. «Так «Ревизор», — замечал Н. Полевой, — ...фарс. Язык в нем неправильный, лица уродливы, характеры — китайские тенн, происшествие несбыточное и нелепое, но все вместе уморительно смешно, как русская сказка о тяжбе ерша с лещом...»²⁹

Им не дано было понять, что Гоголь наполнял целый ряд старых форм новым содержанием, переосмысливал уже добытое с позиций новых задач драматургии и театра. Переосмысливать — не значит изживать. Искать новое — не значит начисто отвергать прежние формы. О том, как помогал Гоголю водевиль, мы скажем ниже, когда будем производить работу, обратную привычно разъединительной, когда будем пытаться собрать воедино богатство гоголевской комедии, собрать отсеченные от нее, как от знаменитой красной свитки, куски.

Кроме очевидных примет водевильного жанра, у «Ревизора» последовательно и настойчиво отбирали также элементы фантастики. Если в ранних произведениях Гоголя фантастическое вполне допускалось исследователями, то, переходя к «Ревизору» и «Мертвым душам», они с облегчением сообщали, что фантастический элемент здесь исчезает и писатель окончательно вступает на дорогу реализма. «И как только Гоголь нашел бытовую основу, из которой вышли его пустые и смешные герои, так исчезло все фантастическое»³⁰. В этом, как и в других подобных высказываниях, ошибочно противопоставляются понятия «фантастика» и «реализм» как исключаящие друг друга. И в результате получается: «Вий» или «Портрет» — произведения нереалистические, фантастические, а «Мертвые души» — реалистический роман, «Ревизор» — реалистическая пьеса, ну, а если они реалистические — значит,

фантастике в них нет места. От противопоставления фантастики и реализма в творчестве Гоголя страдают, естественно, и «фантастический» «Портрет», и «реалистические» «Мертвые души», и «реалистический» «Ревизор», и «фантастический» «Вий».

Если «Мертвые души» или «Ревизор» лишить элементов фантастики, реализм их становится плоским, однолинейным, негоголевским. Если таким произведениям, как «Вий» или «Нос», отказать в реализме, то из мировой реалистической литературы должно уйти многообразие форм постижения человеческого бытия и внутреннего мира человека. Реализм в приложении к Гоголю не есть то же самое, что реализм в приложении к Островскому, например. У Гоголя другое качество таланта, иная природа творчества. И потому, несмотря на фантастический сюжет «Вия», это произведение реалистическое. Рассказ о Хоме Бруте — достоверный, психологически углубленный, открывающий в нас самих нечто такое, чего мы никогда, быть может, не узнали бы без того невероятного, что произошло у гроба умершей панночки.

И напротив, «Мертвые души» — произведение в определенной мере фантастическое, так как энциклопедия «гнусной расейской действительности» познается здесь также в формах невероятного происшествия — живой покупает у живых мертвые души.

Фантастика у Гоголя — это не отказ от действительно-го, а действительное — не разрыв с фантастическим. Однако именно в этом вопросе все еще существует, как мне кажется, упорно и решительно отстаиваемая путаница. Представляется, будто бы допущение фантастического элемента в таких произведениях, как «Ревизор» и «Мертвые души», снизит величие их реализма.

На самом же деле происходит обратное. Отнимая фантастический элемент у «Ревизора», «Мертвых душ», «Шинели», мы снова, как и в случае с водевилем, обесцвечиваем понятие реализма, лишаем Гоголя своего, гоголевского, индивидуального почерка.

Фантастический элемент никогда не уходил из произведений Гоголя, никогда не маскировался он бытом, но, напротив, остраивал быт, высекал из него огонь грандиозных обобщений. Есть эта фантастика и в «Ревизоре», не замечать ее — значит в результате обеднить спектакли по этой пьесе, разлучить ее с гоголевской традицией.

С фантастическим элементом в поэтике Гоголя тесно связано понятие странного, необычного, от которого также открешиваются. И вот почему.

Размышляя о мелодраме, Гоголь однажды написал: «Если собрать все мелодрамы, какие были даны в наше время, то можно подумать, что это кунсткамера, в которую нарочно собраны все странные происшествия... странное сделалось сюжетом нынешней драмы. Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное...»³¹

Обратив внимание на это высказывание Гоголя, многие исследователи считают, что он никогда и не прикасался к эстетике *странного*, никогда не писал странных сюжетов. Нередко рядом с именем «Гоголь», рядом со словом «Ревизор» стоят слова, словно взятые из лексики литературоведческого анализа пьес Островского: «обычный», «обыкновенный», «каждодневный», «рядовой» и т. д. «В повседневном, будничном Гоголь умел найти главное, основное... В его пьесах проходит обычная жизнь заурядных людей разного чина и звания...»³² Будничное существование заурядных людей — так, и то с оговорками, можно сказать по поводу персонажей пьес Островского, ближе такое определение к персонажам произведений Писемского, Глеба Успенского. Но у Гоголя обычная жизнь предстает в резко смещенных планах.

«Совершенно невероятное событие» — вот единая жанровая конструкция его произведений, к какому бы жанру они ни относились — повести, поэме, комедии. Трудно увидеть будничное в «Ревизоре». Все странно в «Мертвых душах» — и сюжет, и люди, и события. Презируя странные, то есть нелепые сюжеты мелодрам, удивляясь тому, что странные события стали содержанием пьес, Гоголь сам писал о странном, но по-иному, в основу своих произведений брал странные события, но под другим углом зрения. Считая, что ничего странного, необычного нет в комедии Гоголя, мы теряем способность видеть ее отличие от других пьес русского театра, разрываем ее связь с гротеском Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина. У истоков фантазмагии с Тарелкиным или щедринского Органчика — сцены из «Ревизора» и «Мертвых душ», именно они являются прологом всех необыкновенных гипербола русской сатиры. «Странное» в мелодраме и «странное» у Гоголя было разным: там убийства и пожары, здесь тоже убийства, но без оружия, тоже пожары, но без огня. Иная стилистика

странного у Гоголя. Однако странное от этого не перестает быть странным, не становится будничным.

До «Ревизора» Гоголь, как известно, задумал «Владимира 3-й степени», но комедия эта «не пошла, не излилась». Считается что Гоголь оставил работу над ней потому, что масштабный замысел комедии и злая социальная сатира, заключенная уже в самом замысле, были слишком очевидны и цензура не дала бы комедии прийти к читателю и зрителю. Обычно цитируется письмо Гоголя, где он говорит, что перо его «толкается» в такие места, которые ни за что не будут пропущены цензурой.

Вынужденный бросить работу над «Владимиром 3-й степени» и, как пишет он сам, придумать такой сюжет, который не обидит и квартального, Гоголь принимается за «Женихов», а затем, не закончив их, за «Ревизора». В поисках менее острого сюжета для комедии Гоголь обратился к теме «Женитьбы» — так считал С. Данилов. Другие исследователи считают, что и к сюжету «Ревизора» Гоголь пришел по той же причине. «Для поверхностного восприятия сюжет Гоголя казался безобидным, даже забавным...»³³ И напротив, во «Владимире 3-й степени» было, мол, много «соли и злости».

Постоянно поднимая социальное значение «Владимира 3-й степени» за счет сатирической мощи «Ревизора», некоторые исследователи идут еще дальше, отбирая у комедии пафос социального протеста. «...Как часто еще сила «Ревизора» выводится из того, насколько велик размер должностных злоупотреблений его персонажей. Между тем, с этой точки зрения, Гоголь уступал некоторым своим предшественникам. В «Ябед» Капниста была выведена целая «шайка» жуликов и проходимцев... В другой комедии — «Несчастье от кареты» Княжнина — показывалась несправедливость крепостного права — тема, совершенно обойденная в пьесе Гоголя... Гоголь в этом отношении несколько отступил от «уровня» своей первой комедии...»³⁴

Открытые обличения, свойственные догоголевской комедии, действительно в «Ревизоре» отсутствуют. Гоголевское скрытое обличение в другом — в исследовании глубин человеческой психики, пружин и механизмов человеческих страстей, в проникательнейшем анализе системы социальных пороков. Но у гоголевской комедии подчас отбирали и глубину исследования человеческой психики, и гениальное постижение разнообразных характеров. «Гоголь дает ударную черту внешнего облика персонажа и ве-

душую основную особенность его морального облика. На эти «озаглавливающие» черты внешнего облика и характера персонажа он и наслаивает все новые и новые детали, не раскрывая характеров в их динамике, в их социальных противоречивых отношениях»³⁵.

В результате всех изъятий возникает грустная картина — меркнет «Ревизор», приближаясь к Театру.

А может быть, целесообразно оставить «Ревизору» все то, что вложил в него Гоголь? Думается, давно настало время не разбирать «Ревизора» на несоединимые, мертвые части, но, окропив живой водой, собрать его из этих частей как единое и прекрасное целое.

Итак, о водевиле, о «внешнем комизме», заслоняющем якобы идейную суть «Ревизора». Комедия Гоголя велика не вопреки водевилю, но и благодаря ему, его огромному накопленному опыту общения со зрительным залом. Да, Гоголь и Белинский решительно выступили против водевиля в России. Но было бы неверно каждое теоретическое высказывание художника немедленно соотносить с непосредственной его творческой практикой, укладывая ее необозримость в жесткие рамки эстетических формул. Выступая против засилья водевилей, Гоголь хотел очистить русскую сцену от дешевого репертуара, приобщить ее к «Борису Годунову» Пушкина, к своему «Ревизору», а впоследствии к пьесам Островского, Тургенева — словом, к высокому репертуару. Расчищать площадку для будущего — не значит отрекаться от ценных накоплений предыдущих эпох.

Высмеивая водевиль как единственную, слепую страсть тогдашнего театра, Гоголь высоко ценил лучшие его достижения. И пусть он не говорил о них ни в статьях, ни в письмах, он использовал их как строительный материал в целом ряде картин «Ревизора», а не только эпизодов. На них замешена комедийная стихия пьесы. И работа его от редакции к редакции «Ревизора» шла не по одной лишь линии изъятия отдельных фарсовых, водевильных элементов, хотя и этим он, несомненно, занимался. Подчас работа его была как раз обратной: от сравнительно скромного реалистического эпизода он шел к невероятной комической гиперболе. Так, например, в редакции 1836 года Хлестаков, завравшись, говорит, что умолять его принять на себя управление департаментом мчались «курьеры, курьеры... курьеров пятнадцать». В окончательном тексте 1842 года еще как-то возможные пятнадцать курьеров превращают-

ся в абсолютно невозможные «тридцать пять тысяч одних курьеров!». Даже ритм комедии меняет Гоголь — из бытового, достоверного делает его легким, водевильным. В редакции 1836 года Хлестаков объясняет чиновникам, почему он стал управлять департаментом: «И так это странно случилось: директор по болезни уехал в свою деревню...» В редакции 1842 года уходит эта достоверная мотивировка. Ее сменило легкомысленно-водевильное объяснение: «И странно: директор уехал,— куда уехал, неизвестно». Именно — неизвестно, ничего не известно в миражном, придуманном им мире.

Все это частности, однако они опровергают распространенное мнение, будто работа Гоголя над комедией шла главным образом по линии изживания водевильных черт. И спор по поводу этих частности не случаен. Сегодня, когда борьба с водевилем уже не составляет прямой гражданской задачи, когда отошли в прошлое сражения молодой натуральной школы за свои плацдармы, можно спокойно разобраться в истинной ценности классического русского водевиля, в том, что он дал дальнейшей комедийной традиции.

Нельзя отрицать, что большинство водевилей, составлявших основу репертуара современной Гоголю и Белинскому сцены, были действительно мелкотравчатыми, пошлыми, крайне далекими от духовных потребностей времени. Но нельзя забывать и о том, что в бойком водевиле исподволь зарождалась социально острая, тревожащая демократическую публику проблематика.

Русский водевиль — это не только бессодержательный смех и безобидная путаница. Русский водевиль — это первые подступы к теме маленького человека, несчастного и запуганного жизнью, безденежьем, высшими чинами, самим Петербургом, столь равнодушным к ним — Ладыжкиным и Синичкиным. Это ранние подступы к физиологии Петербурга, к чердакам и мансардам, к забытым богемным квартирам и грязным кухмистерским, к темным передним, к облитым помоями лестницам, к мрачным дворам-колодцам, навсегда стиснутым громадами доходных домов. Русский водевиль — это откровенное обращение к зрительному залу, смелый выход с куплетом (этой первоначальной формой публицистического, политического театра), обращенным прямо к людям. Водевиль — это своеобразная журналистика времени, формирующая общественное мнение, решающая живые вопросы. Русский воде-

виль — это скорый и броский суд над несправедливостями, пусть и не коренными, но все же несправедливостями.

Русский водевиль никогда не прославлял знатных и богатых. Как правило, дураки в нем — князья и графы, как правило, в дураках здесь — сановные и чиновные, а торжествуют бедные и честные. Демократический дух пронизывает лучшие водевили России.

Реализм и водевиль были явления вполне сочетаемые, когда в мир водевиля входил настоящий актер. Водевиль, как и все подвижные литературные формы тогдашней России, стихийно влекся к реальной действительности. Не случайно не любивший водевилей Белинский называл сразу же после Мочалова еще одного трагического актера, «трагического актера водевиля» — Мартынова. Именно Мартынов умел рассказывать в водевиле о жалких людях, забитых жестокой жизнью. Адский хохот мочаловского Гамлета, докатившись до Александринской сцены, отозвался здесь слезами мартыновского Ладыжкина.

И, возможно, без водевильной традиции, без лучшего в этой традиции мы не узнали бы ни Акакия Акакиевича Башмачкина, ни Макара Девушкина, не узнали бы их такими, какими они вошли в наше сознание — жалкими страдальцами, окруженными морем юмора, прохваченными светом иронии, не мелодраматичными, но трагическими.

Водевиль появился в России в период между догоголевской русской сатирой и комедиями Гоголя. Незатейливый юмор водевиля помог органическому переходу от ранней сатирической дидактики к усложненной форме сатирической комедии, смехом убивающей зло.

Исчерпывающую характеристику добрым качествам водевиля дал на одной из репетиций «Льва Гурыча Синичкина» Станиславский: «Принято думать, что водевиль — это какая-то особенная... «условность». И поэтому, ставя водевиль, можно все делать шиворот-навыворот, не считаясь с законами логики и психологии. Это большая ошибка... Мир водевиля — это совершенно реальный мир, но необыкновенные происшествия случаются в нем на каждом шагу. Жизнь в водевиле течет по всем законам логики и психологии, но ее беспрерывно прерывают неожиданности... Персонажи водевиля очень жизненны и просты... Хороший водевиль всегда демократичен, а в качестве злых сил в нем выступают часто всякие аристократишки... Это

скромный, незатейливый по сюжету и персонажам жанр, но обязательно с душой и теплотой»³⁶.

Имеет ли смысл разрывать с такой традицией, когда речь идет о «Ревизоре» Гоголя? Необходимо рассматривать «Ревизора», не накладывая на него привычной сетки из гоголевских выступлений о водевиле. Комедию эту надо уметь понять не только в соотношении с публицистикой времени, но и саму по себе.

Водевиль и «Ревизор» — две вещи вполне совместимые. И не пять или десять, а гораздо больше примеров «грубой комики» можно насчитать в «Ревизоре». Примерам этим будет другая цена, если рассматривать их не как не стертые с серьезного лица комедии пятна, но как естественное и живое выражение этого лица, не как «остаточные» приметы водевиля, но как черты, определяющие стихию пьесы. Интересно понять, как использована водевильная тональность в этой пьесе. И путаница, начинающаяся сразу же после прочтения письма о ревизоре; и Хлестаков, стоящий на коленях то перед маменькой, то перед дочкой; и дети Добчинского, все как один рожденные от судьи Ляпкина-Тяпкина; и бесконечные «тормоза» в рассказах действующих лиц, так и не доводимых до конца; и зуб со свистом; и карман с прорехой; и комические звуки, издаваемые вместо слов немцем-лекарем; и Осип, упирающийся какому-то просителю руками в брюхо и выпирающийся вместе с ним в прихожую, — все это, как, впрочем, и многое другое, стихия водевиля, его краски, его ритмы. Для чего они нужны Гоголю?

Падает вместе с дверью подслушивающий Бобчинский. Смешно? Конечно. Но не только. В этом проявляется и характер, и особая судьба персонажа. Если рассматривать вместе образы Бобчинского и Добчинского, словно слитые в пьесе (недаром они сталкиваются лбами, подходя к ручке Анны Андреевны, или говорят наперебой), в них откроется кое-что совсем неожиданное. Смешные сплетники, городские лгуны, подловатые прихлебатели, они и еще нечто другое. Вот вбежали, сообщили, что приехал ревизор. На секунду — герои. Это — их миг, такой же, в какой и Акакий Акакиевич вышел, наконец, на улицу в новой шинели. Это миг, когда Поприщин взял да и ушел из присутствия, объявив, что он испанский король. Это мгновение, когда Бобчинского и Добчинского уважают, когда они — наравне со всеми, а может быть, и больше, чем наравне. Но ничего не удастся всем этим маленьким людям.

Сняли шинель с плеч Башмачкина. В сумасшедший дом свезли Поприщина. Пачкунами объявили Бобчинского и Добчинского: ведь запутали всех, сбили с толку, — и вот, в который раз, они смешны и жалки. Поехал Бобчинский к ревизору, вот-вот у цели был, первым мог все узнать о знатном вельможе, но оборвалась дверь — и он растянулся как «черт знает что такое».

Две просьбы, на первый взгляд нелепые, слышит Хлестаков, а на самом деле — вопиющие о поправном человеческом достоинстве. Это просьбы Добчинского и Бобчинского.

Один просит, чтобы сын его, рожденный до брака, считался рожденным законно, «как бы и в браке». Вспомнив сообщение Земляники о том, что все дети Добчинского — «вылитый судья», можно понять, что незадачливый человек просит не за себя, за детей, и не за своих даже — за чужих, знает он, наверное, что такое быть незаконнорожденным.

О чем же просит Бобчинский? «Я прошу вас... как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский... Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».

Неожиданная и совершенно противоестественная просьба. Все в городе озабочены одним — только бы не дошло до Петербурга, только бы не узнал никто, что живут они в таком-то городе, только бы не дошло до государя.

Хлестаков — и тот озабочен тем же, а представляя себя в сцене вранья значительным лицом, озабочен от его имени. «Иван Александрович, ступайте департаментом управлять!» Я, признаюсь, немного смутился... хотел отказаться, но думаю: дойдет до государя...» Все этого боятся. И лишь один из них, самый жалкий, умоляя, выставляет единственную сердечную просьбу: «Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол... в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».

В этот момент из-за смешной фигуры городского сплетника как будто выглянул маленький человек, униженный, ни в чем не повинный, словно лезущий всем на глаза со своей шинелью, словно шепчущий всем, вплоть до госуда-

ря: «Я брат твой...» Но еще секунда — и мы уже не видим жалких черт неудачника. Вновь все завертится в водевильном водовороте — и уже как будто неуместны здесь слезы. Их быстро и почти незаметно сотрет смех.

Так неожидан этот момент в «Ревизоре», так неслыханно дерзка эта связь между водевилем и трагедией, что не верится даже и в реальность подобных фигур. Интересно, что, объясняясь по поводу возможных аналогий между гоголевским Городничим и городничим города Устюжна, о котором, как тогда считалось, писал Гоголь, сын устюжнинского городничего замечает среди других «промахов» писателя еще и такой: «Добчинский и Бобчинский — лица, выдуманные ради комизма»³⁷.

Но Бобчинский и Добчинский выдуманы не ради комизма. В них запечатлен еще один поворот судьбы незначительного человека с испуганной душой, подточенной мелкими и глупыми заботами.

Внешним комизмом, прикрывающим идейную суть «Ревизора», считает Н. Пиксанов историю об унтер-офицерской вдове, которая, как известно, «сама себя высекла». Но меньше всего «внешний комизм» имеет отношение к истории унтер-офицерской вдовы. Поразительно настойчиво напоминает нам Гоголь об этой унтер-офицерше. Этот мотив начинает звучать в первый раз вовсе не «на приеме» у Хлестакова, а намного раньше: узнав, что ревизор живет в трактире вот уже две недели, Антон Антонович в растерянности выкрикивает: «Две недели!.. Батюшки, сватушки! Выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена!..» Вскоре этот мотив снова зазвучит. Городничий в номере у Хлестакова. Дрожа и заикаясь, первое, о чем говорит он, как о самом страшном и значительном происшествии в городе, о котором мог бы узнать ревизор, — о случае с унтер-офицерской вдовой: «что же до унтер-офицерской вдовы... которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу клевета. Это выдумали злодеи мои...» И Хлестаков, ровно ничего не понявший пока из бессвязных реплик Городничего, почему-то наиболее явственно ухватывает сюжет об унтер-офицерше. «Хлестаков (в размышлении). Я не знаю, однако ж, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь...» Потом и сам Хлестаков встретится с унтер-офицершей. Ее обида на Городничего будет высказана кратко: «Высек, батюшка!»

И, наконец, финальные аккорды этой истории. Хлестаков делает предложение Марье Антоновне. Испуганный жалобами купцов и прочих жалобщиков, Городничий ничего не слышит, не разбирает. «Унтер-офицерша нагала вам, будто бы я ее высек», — пробивается он к сознанию Хлестакова... «Провались унтер-офицерша — мне не до нее!» — подводит итог всей этой эпопее Хлестаков.

Неужели писатель не сумел бы найти у Антона Антоновича другие грешки, кроме порки унтер-офицерши? Почему он с такой настойчивостью обращает наше внимание на эту историю?

Здесь Гоголь применяет особый прием. Слова о выпоротой унтер-офицерской вдове расставлены в пьесе как будто случайно, вдруг промелькнул ни с того будто бы, ни с сего. А когда комедия закончится, в наше сознание прочно войдет грандиозный образ всеобщей порки, образ города, который сам себя высек, и образ государства, во главе которого стоял Николай по прозвищу «Палкин».

История с унтер-офицерской вдовой — одно из средств выражения идейной сути произведения, это, как и блистательные гоголевские афоризмы, — не маскировочное средство, а способ наиболее яркого образного раскрытия смысла комедии.

Связь «Ревизора» с водевильной традицией ощутима и в финале комедии, когда, казалось бы, нарастает и перекрывает комическое трагедийная нота. Верно замечено родство водевильного куплета с последним монологом Городничего в статье «Н. В. Гоголь о сценическом искусстве»³⁸. Авторы ее не отторгают «Ревизора» от водевиля, они осмысливают новые функции актера, который вчера еще должен был обращаться к публике с заискивающей просьбой о снисхождении, а сегодня мог бросить ей гневные обличения Гоголя.

Переводя понятие «смеха сквозь слезы» в формулу «гнева сквозь слезы», «обличения сквозь слезы», мы способствуем появлению в театре особого жанра, типичного спектакля «Ревизор» — «скука сквозь слезы». Отказавшись от внешней занимательности, интриги, основанной на смехе ради смеха, «Гоголь создал подлинно реалистическую комедию»³⁹, — нередко придерживаются такой точки зрения. Слова «подлинно реалистическая комедия» в таком контексте означают: совершенно не смешная комедия.

Процесс превращения «Ревизора» в несмешную комедию, как ни печально, сродни процессу превращения само-

го Гоголя из живого, веселого человека в... мертвеца, случайно забредшего в поселения живых. Невольно вспоминается Д. Мережковский: ему виделся вечно мерзнувший Гоголь, словно таивший в себе холодного, остывшего мертвеца...

Нельзя отделить «Ревизора» и от поэтики исключительного, странного потому только, что Гоголь выступал против странностей в мелодраме.

Если странное мелодрамы содержало нетипические случаи и характеры, то странное у Гоголя раскрывает четкую закономерность жизненных явлений.

Странное в «Ревизоре» — квинтэссенция форм житейского, распространенного.

Реализм «Ревизора» отличается от реализма, скажем, «Грозы» Островского или «Чайки» Чехова. Как справедливо заметил В. Брюсов, «для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного — он знает только безмерное и бесконечное»⁴⁰.

Разъясняя, как играть «Ревизора», Гоголь заметил, что персонажи его — не карикатуры. Это соображение Гоголя так же в чем-то повредило сценической судьбе «Ревизора», как и его публицистические выступления о вреде мелодрамы и водевиля для русского театра. Карикатуру нередко путали с гротеском, с гиперболой, объявив эти понятия тождественными и убеждая режиссеров, что Гоголь не имел никакого отношения к гротеску. «Характер его героев правдивый, это не *гротесковые* карикатуры»⁴¹ (курсив мой. — И. В.). «Декаденты писали, — читаем мы в одной из статей о «Ревизоре», — что художественным приемом Гоголя является ирония, гротеск... Пресловутый гротеск начинает применяться многими незадачливыми режиссерами»⁴².

Но остерегая актеров от карикатуры, Гоголь имел в виду не одни только внешние формы образа. Речь шла не о мгновенных и эффектных аллюзиях с современностью, радующих остротой сиюминутного узнавания, но неизбежно мертвых в будущем. Интересно, что не требуется комментариев к непонятным местам гоголевской комедии, потому что таких мест, понятных только современникам драматурга, в «Ревизоре» минимальное количество. Нужны комментаторы, как только встречается упоминание о коляске «от Иохима» или платье «от Руча», о котором мечтает Хлестаков в одной из первых редакций «Ревизора». По возможности Гоголь отказывается от всяких кон-

кретных упоминаний злобы дня — платья «от Руча», например, нет в окончательной редакции «Ревизора». Говоря о карикатуре, Гоголь толковал об изобилии намеков на реально существующие лица вместо подлинного проникновения в образ, о мелких журнальных уколах вместо постижения социальных процессов действительности. Как пример сатиры, чуждой Гоголю, может служить пьеса Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Сума-тоха в уездном городе», наполовину посвященная перебранке между различными русскими журналами того времени. Неподготовленному читателю или зрителю сейчас трудно понять, чем отличается «Библиотека для чтения» от «Московского телеграфа», «Дамский журнал» от «Инвалида», а «Северная пчела» от «Сенатских ведомостей».

Любопытно также отметить, что пьеска «Настоящий ревизор», претендующая на продолжение «Ревизора» и состряпанная ремесленной рукой некоего Цицианова специально для дискредитации гоголевского творения, откровенно построена на нелепом окарикатуривании знакомых нам персонажей комедий. Словно наперекор Гоголю, выступающему против карикатуры, автор в списке действующих лиц «предупреждает»: они «должны быть разнохарактерные... в *карикатурном* виде» (курсив мой. — И. В.)⁴³.

Именно такую карикатуру — пересмеивание, вышучивание, мелкое зубоскальство — отрицал создатель «Ревизора». Кроме устюжинского городничего, за честь которого заступились его дети (было известно, что Пушкин рассказывал Гоголю случай с ревизором, происшедший именно в городе Устюжна), никто конкретно не узнавал ни себя, ни кого-либо из своего окружения ни в Хлестакове, ни в Землянике, ни в других гоголевских типах.

Никто не подставлял вместо гоголевских имен имена тогдашних сановников, но между тем вся Россия узнала себя в «Ревизоре», а значит, многие нашли в себе и нечто хлестаковское, и нечто от Шпекина или Ляпкина-Тяпкина. Гоголевские типы не карикатурны, но это не значит, что манера их авторского исполнения такова же, как манера исполнения Островским своих Телятевых или Жадовых.

«Ревизор» начинается вовсе не так обычно, как любят об этом писать в статьях и рецензиях, восхищаясь мастерством краткой и энергичной завязки. Завязка «Ревизора» при всей своей энергичности — необычна. Она вне четкого определенного быта, в ней нет постепенности нарастания событий, как, скажем, в драмах Островского.

«К нам едет ревизор» — удар, молния, гром среди ясного неба. А уж от этого грома пойдут рассыпаться долгие дробные звуки и отзвуки. Сразу же оглушительный аккорд, и сразу же — немая сцена. «К нам едет ревизор» — и окаменели чиновники. Верх напряжения всех сил и чувств — в начале и в финале.

Речь идет об особой поэтике, поэтике необычного, неожиданного, через которое впоследствии раскроется закономерное. Знаменитые две крысы из сна Городничего — крысы «необыкновенные», — поставленные в начале пьесы, дают настрой всему действию.

Необыкновенные крысы неестественной величины не могут быть вестниками событий обычных, дел заурядных, характеров нестранных. От этих неестественных крыс очень недалеко до не менее знаменитой и неестественной бурой свиньи, которая украла из суда прошение Ивана Ивановича Перерепенко.

Крысы как бы объявляют о приезде ревизора, они его представляют, это его визитная карточка. Бурая свинья — представитель Ивана Никифоровича в суде, ее разумения как раз хватает на такое, а не другое ведение этого нелепого дела. И необыкновенные крысы неестественной величины отлично символизируют мышино-крысиную возню, которая завертелась вокруг мнимого ревизора.

И дальше странно будет развиваться действие комедии. Городничий, который сам обманывал всех и каждого, вдруг окажется обманутым «сосулькой», «тряпкой». «Сосулька» будет писать письмо в Петербург какому-то литератору и выскажет много здравых суждений о Городничем и его «аппарате». А потом, вместо того, чтобы приехать инкогнито, как предупреждали Городничего в письме, вдруг Жандарм громогласно возвестит о новом, настоящем ревизоре. И, наконец, Городничий подойдет к рампе и скажет публике: «Чему смеетесь?» Все необычно, не так, как это делалось в «благоустроенных государствах», по словам Земляники.

Странность, необычность, «гротесковое освещение» комедии теснейшим образом связаны с фантастическим ее элементом, который неизменно присутствует во всех произведениях Гоголя и не может вдруг выпасть из одной этой пьесы, являющейся к тому же вершиной его творений.

Вспомним об этом, когда будем вновь перечитывать пьесу «Ревизор», когда стремительное действие комедии вдруг словно запнется, остановится на финальном моно-

логе Городничего. Городничий Гоголя как бы сходит здесь со сцены-реальности, покидает город конкретный, отделяется от толпы индивидуализированной и поднимается до исповеди. Сатирический доселе персонаж обретает право на исповедь, потому что внезапно прозрел — «Чему смеетесь! Над собою смеетесь». И это обращено к каждой будущей эпохе, где подчас кипят те же пустые страсти карьеры, наживы, взятки, обмана, лицемерия, интриги, нелюбви к ближнему, дурного исполнения долга. Так и смейтесь не только над дураком Городничим, но и над собой, в душах которых также должна совершиться эта сатирическая, эта лирическая, эта смехом порожденная, эта смехом остановленная Ревизия.

«Ревизор» — народное зрелище, а не «комедия из частной жизни». И поэтому театр имеет право выйти из конкретно-реалистических стиливых рамок времени, активно вторгаясь в зрительный зал. Примечательно, что Станиславский, ставя «Ревизора», давши сценической коробке воображаемую «четвертую стену», более чем кто-либо другой ратовавший за реализм актерской игры, резко ломал природу спектакля к моменту финального монолога Городничего. Как известно, Москвин, игравший эту роль, выходил прямо к суфлерской будке и слова: «Чему смеетесь?» — бросал прямо в зрительный зал, где к этому времени давали полный свет (до монолога Городничего свет постепенно убавлялся), как бы соединяя сцену и публику, расширяя рамки сценического реализма.

Однако к кому же сегодня обращается Городничий, неужели к нам, людям нового свободного общества? Что-бы избежать этого вроде бы противоречия, делались различные режиссерские попытки. Так, в целом ряде спектаклей Городничий поворачивался лицом к своим, а спиной — к зрительному залу, к городу обращаясь со словами «Чему смеетесь?». Таким образом, зрители наших дней смотрели как бы замкнутую в себе историю из прошлого, присутствуя при обличении несуществующей ныне царской России.

Но Гоголь ведь не задумывал свою комедию как произведение узковоспитательное — кого воспитывал монолог Городничего? Неужели Хлопова или Ляпкина-Тяпкина? Но если не их — на кого же в таком случае рассчитана сегодняшняя воспитательная роль «Ревизора»? «Просветить, — писал Гоголь, — не значит научить, или наставить... но всего насквозь высветлить человека во всех его силах,

пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь»⁴⁴.

Гоголь смотрел на свою комедию шире, чем только на комедию, обличающую пороки десятка тогдашних чиновников. В каждом, как писал он, скажется иногда Хлестаков. И конечно, в чем-то и над собой смеются зрители, смеющиеся над обманутыми городничими.

Фантастическое будет сопровождать русских писателей разных эпох, в любых жанрах их реалистических произведений. Двойники героев Достоевского, раздвоенность в их сознании — не гоголевская ли закваска реализма оказалась в этом? Еще более удивительно присутствие фантастической жилки в насквозь социальном, «бытовом» Тургеневе. Однако и он постоянно тянулся к описанию сил необычных, мира еще непонятного. «Стучит» и «Эллис», «История лейтенанта Ергунова» и «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви» и рассказ «Собака» — подчас кажется, что не Тургенев написал эти произведения. Но и это Тургенев, писатель, продолжающий своеобразную традицию русского реализма, всегда имевшего горьковатый вкус необычного.

Где же в «Ревизоре» самая яркая вспышка странного, фантастического?

Она в финале «Ревизора», в сцене появления Жандарма.

Кто такой Жандарм? Любопытно: ни в одном варианте «Ревизора» Жандарм не попадает в список действующих лиц комедии, хотя, казалось бы, в нем есть и гости, и случайные фигуры, и те, кто, как доктор Гибнер в окончательной редакции пьесы, вообще не выговаривает ни одной связной фразы. Но Жандарм, имеющий реплику, да еще венчающую комедию, среди действующих лиц «Ревизора» не значится. Мало того, Жандарма Гоголь не упоминает даже там, где полагалось бы его назвать, — в «Замечаниях для господ актеров»: «Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг», — пишет Гоголь. Чье это последнее слово? Естественным было бы назвать Жандарма — он не назван. Фраза о последнем произнесенном слове остается безликой, словно сознательно завуалированной.

Итак, Жандарма нет среди действующих лиц «Ревизора». Он не житель этого города, не «коллега» Держиморды и Свистунова, что видно хотя бы по характеру его реплики, отстраненно холодной, монолитно-безразличной.

Будь он из среды Городничего, очередным Держимордой, местным жителем, разве так объявил бы он о приезде знатного чиновника? Разумеется, нет. Проскользнули бы и интонации уважительные, и нотки привычно-фамильярные, может быть, и страх, и изумление, и желание помочь, и предложение услуг, и многое другое. Нет, этого не происходит. Жандарм безучастен и к Городничему, и к заботам города. Он явно не с ними.

Жандармерии и вообще не было в уездных городах того времени. Там власть поддерживалась полицейскими, а жандармы не спускались ниже губернских городов. «Аппарат отдельного корпуса жандармов состоял из штаба, нескольких окружных жандармских генералов, подчиненных им жандармских штаб-офицеров, жандармских дивизионов в Петербурге, Москве и Варшаве, 123 команд, расквартированных по всем губерниям...»⁴⁵

Быть может, Жандарма привез с собой настоящий ревизор (который явился, нарушив условие завязки пьесы, — прибыл не инкогнито, а открыто)? Но почему бы обычному ревизору ездить с Жандармом, ведь ничего особенного в этом городе не произошло, никаких необыкновенных злоупотреблений, с точки зрения царя или министров, еще не было вскрыто, отчего же такая помпа, такое величие — с Жандармом! Пока что не надо никого арестовывать, никого «хватать», идет обычная ревизия, так почему же с ревизором Жандарм?

В перечислении обязанностей жандармов, как видно по одному из новейших исследований, нет пункта о сопровождении ревизоров, хотя, возможно, как исключение это случалось. «Чины жандармерии предназначались для приведения в исполнение законов и приговоров суда. Они посылались на поимку беглых крестьян, на преследование воров, корчемников, контрабандистов, на «рассеяние законом запрещенных скопищ», на препровождение особо важных преступников и арестантов. Кроме того, жандармские чины присутствовали на ярмарках, торжищах, церковных и народных празднествах, гуляньях, разного рода съездах, парадах. Жандармские генералы и штаб-офицеры осуществляли надзор за местным государственным аппаратом, докладывая в Третье отделение о настроениях в местном «обществе» и среди крестьян»⁴⁶.

Итак, Жандарм не живет в городе, где хозяин Городничий, и, выскажем предположение, не был привезен но-

вым, настоящим ревизором. Тогда кто же он? Откуда возникает в доме Городничего?

Стоит задуматься и вот еще над каким обстоятельством. Отчего так испугались чиновники? Что заключено в этой сцене, какая тайна? Ведь письмо, незадолго до этого распечатанное Шпекиным и прочитанное в гостиной Городничего, раскрыло чиновникам, кем был на самом деле Хлестаков. И о том, что должен приехать настоящий ревизор, они тоже знают. Что же так потрясло их в сообщении Жандарма? Кого видят перед собой чиновники в Жандарме? Что предстает перед ними — обычная красная морда некоего чина? Или...

Представляется, что не просто жандармское рыло узрели чиновники. «Ничего не вижу, — скажет за секунду до его прихода Городничий. — Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...» Ближе к «свиным рылам», на мой взгляд, и лицо Жандарма. И свиное рыло нередко появлялось в финале гоголевских произведений, соединяя реальность с фантастикой, предупреждая земное о нелепости его существования. «Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: «А что вы тут делаете, добрые люди?» Так заканчивается одна из главок в веселой «Сорочинской ярмарке». И еще одна фраза из следующей главки: «Ужас сковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень»⁴⁷. Такая же примерно сцена разыграна под занавес и в «Ревизоре». Так же с шумом брякнула дверь, и страшная свиная рожа Жандарма выставилась в гостиной... Ужас охватил всех присутствующих, они окаменели — возникла немая сцена.

Появление Жандарма — момент фантастический, нереальный, это гротесковый исход комедии. И к моменту этому кое-что должно измениться в общей картине. В редакции 1836 года Гоголь более подробно описывает внешний вид своих чиновников и гостей у Городничего. Так, например, о Землянике сказано все то же самое, что мы знаем теперь, плюс еще одна фраза: «Костюм его: довольно широкий фрак, но в четвертом действии является в узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти закрывающим уши». И о гостях: «В дамских костюмах та же пестрота: одне одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, но что-нибудь долж-

ны иметь не так, как следует, или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный».

К финалу что-нибудь должно быть у персонажей «Ревизора» *не так*. Земляника в каком-то фантастическом мундире, словно еще одно произошло с ним превращение, — вначале он был немного ниже ростом, по замечанию Хлестакова, а к концу огромный воротник предохранит его от возможного наказания. Это плут первейший: пока еще не изучил нового ревизора, голову вобрал в плечи, воротником закрылся, — а вдруг да что-нибудь стряется в гостиной у Городничего. И у гостей странные чепцы, ридикюли. Реальный быт обретает символическую окраску. Реальные Земляники и другие гости Городничего начинают выказывать свою нереальность, «призрачность», по меткому слову Белинского. Так готовится выход Жандарма.

Особую, тревожную атмосферу финала комедии, как видно, хорошо чувствовал Станиславский, полагавший, что ко времени появления Жандарма должна сгуститься тьма. «Режиссер, — писал один из рецензентов того времени, когда во МХАТе шла гоголевская комедия, — нашел замечательный штрих, ведущий как будто к принятию и раскрытию трагической сущности такого появления (Жандарма. — И. В.)... Режиссер вводит такой замечательный прием, как постепенное сгущение темноты, яркий день тускнеет, меркнет, вползает мрак, и в самый момент появления Жандарма на сцене почти темно...»⁴⁸

Итак, на сцене почти темно, уродливые лица и костюмы гостей в каком-то новом, фантастическом свете; снова, как и в завязке, гром, молния: там — из небытия — Хлестаков, здесь — Жандарм.

Удивительно совпадает этот гоголевский финал с концом пушкинского «Каменного гостя»: статуя Командора и Жандарм, словно такая же статуя, наводящий окаменение на всех окружающих. Это единая фактура письма, письма подлинно реалистического, завершающегося мощным аккордом необычного, странного, фантастического.

Но фантастическое только острее выявляет реальное, а не служит разрешением противоречий действительности. Ни пушкинский каменный Командор, ни гоголевский зловещий Жандарм не решают исход пушкинской трагедии, исход гоголевской комедии. Означают ли они возмездие? Разве возмездие, присланное силами мрака, преисподней, силам жизни, Дон Гуану, признано Пушкиным справедливым? Неужели для того, чтобы провозгласить средневеко-

вую мораль Командора, стал бы он писать своего Дон Гуана?

И Жандарм, объявляющий новую ревизию, — не возмездие чиновникам. Жандарм, думается мне, — лицо нереальное⁴⁹, не существующее на реальном фоне пьесы, фигура эта выполнена, как мы видели, в совсем иной манере, нежели остальные персонажи «Ревизора». Представитель Третьего отделения, лицо из полиции политической, Жандарм совсем ни к чему в истории о заурядных взятках, в которой действуют вполне «благонамеренные» Ляпкины-Тяпкины и Земляники...

Не наказывали на Руси подлецов и жуликов, доставалось тем, кто поднимал свой голос в защиту человеческих прав и демократических законов. И даже не Держиморда, но Жандарм, политическая полиция, выйдет через пьесу «Ревизор» к Гоголю. Обратится к Гоголю страшный каменный лик статуи Жандарма и спросит: «А что вы тут делаете?» И пусть Гоголь не разделит трагической судьбы русских литераторов в полном смысле этого слова. Он не был в ссылке, не умер в заточении, не был убит на подлой дуэли. Но страшная душевная пытка, годами мучившая писателя, доводившая его почти до самоубийства, его долгие и трудные взаимоотношения с цензурой, активно «ревизовавшей» его творения, — все это было. Все это было личной его каторгой, своего он имел Жандарма, как и Радищев, и Грибоедов, и Пушкин, и Лермонтов. Гоголь часто думал о страшной судьбе писателя в России. «Слышно страшное в судьбе наших поэтов... Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества... и никого это не поразило... Даже не содрогнулось ветреное племя...»⁵⁰

...Да, собственно, и не должен приезжать никакой новый ревизор в город Городничего. По существу, ревизия уже совершена, ревизованы все звенья чиновного аппарата, все пороки государственной службы. Не Хлестаков ревизует их. Тень ревизора породила в городе взаимную ревизию, взаиморазоблачение — это особый тип драматического конфликта, найденный Гоголем.

Взаиморазоблачение органически сочетается в этой комедии с приемом, казалось, старым, ведомым еще от классицизма — саморазоблачением. Но старый этот прием у Гоголя заиграл новыми красками.

Еще до приезда нового ревизора чиновники разоблачили и себя, и свой город, и друг друга. Сам Городничий ревизует всех, и все ревизуют его. Интересно, что никто не сопротивляется, не обижается, как бы их ни честил Городничий. Напротив, чиновники сами спешат с самообличением. Здесь пока что «свои». Свои люди, свои дела. Чиновники торопятся сказать побольше о себе, друг о друге, но здесь царит полное взаимопонимание и никто не будет осужден.

Эта взаиморевизия строится в самых разных планах, ритмах, аспектах. Ляпкин-Тяпкин на замечание Городничего о взятках говорит, что берет лишь борзыми щенками. Городничий: «Ну, щенками или чем другим — все взятки». Судья не медлит с репликой — обратной ревизией: «Ну нет, Антон Антонович. А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...» Вопрос о взятках двумя этими собеседниками выяснен полностью. Все рассказав о чиновниках, Городничий переходит к купцам. Его монолог, обращенный к купцам после того, как они жаловались Хлестакову, а он, Городничий, выдает за него дочь, — ярчайшее разоблачение природы и характерных черт купеческого сословия. Монолог этот и сам по себе построен чрезвычайно интересно. Хотя перед Городничим стоят купцы, а не один какой-нибудь купец, он обращается к ним в единственном числе: «Сделаешь подряд с казною, на сто тысяч надуешь ее, поставивши гнилого сукна, да потом пожертвуешь двадцать аршин, да и давай тебе еще награду за это?..»

Сцена эта построена по принципу общения героя с Хором в древнегреческом театре, в комедиях Аристофана в частности, которые, как известно, высоко ценил Гоголь. Герой как бы видит перед собой не разные лица в Хоре, но лицо единое, Корифея, отвечающего за массы, за клан, за сословие.

В сцене этой есть своеобразное предварение спора свахи и тетушки невесты в «Женитьбе» о том, кто выше — купец или дворянин, спора, так и не окончившегося торжеством какой-либо из сторон.

Нет ничьей правды и в «Ревизоре». Когда купцы пожаловались Хлестакову на Городничего, естественно, возникла гневная отповедь Городничего. Он раскрыл все пружины купеческого способа наживы — и словно произошло возвращение бумеранга; тяжба между сословиями не окончена, а взаимная ревизия произведена.

Сцена Городничего с купцами, кстати сказать, одна из нитей, связывающих творчество Гоголя и Островского. В аттестации Городничего, данной им «аршинникам и самоварникам», намечены отдельные характерные черты купечества, впоследствии наиболее полно раскрытые «летописцем» Замоскворечья — Островским.

В стихию ревизии незаметно включается и Хлестаков. Сцена вранья, по существу, весьма правдивая картина жизни высшего петербургского света. Вранье Хлестакова — своеобразная ревизия петербургских нравов, отраженных хоть и в тусклом зеркале его воображения, но все же — в зеркале.

Итак, ревизия прошла без ревизора, она была вызвана письмом Чмыхова и покатила точно кем-то заведенный механизм. Ревизор нужен был теперь разве только для того, чтобы кого-то наказать или помиловать. Но это уже не дело такого художника, как Гоголь. У него и нет этого.

Причем ревизия без ревизора идет в пьесе не только в плане общественном. Справедливо замечая, что Гоголь отказался от старого типа интриги, где любовная линия является основной, исследователи часто вовсе упускают в «Ревизоре» линию семейную. А между тем образы Анны Андреевны и Марьи Антоновны — не «довески» к общественной интриге, это вполне самостоятельный мир, где также действуют законы городского существования.

Ревизия этого мира тоже начинается в период ожидания приезда ревизора. Зрители и читатели становятся свидетелями легчайших побед Хлестакова над женой и дочерью Городничего, нравственность обеих раскрыта вполне. Чего стоят одни только слова Анны Андреевны, сказанные дочери: «Тебе есть примеры... перед тобою мать твоя. Вот каким примерам ты должна следовать», — и это после того, как Хлестаков только что стоял перед ней на коленях, предлагая руку и сердце, а городничиха только и пролепетала, что она «в некотором роде замужем».

Так тема семейная смыкается в «Ревизоре» с обличениями гражданскими, повсюду заглядывает ревизия — не правительственная, но гоголевская, не царем посланная, но художником.

Взаиморевизия была произведена не просто чиновниками. Каждый из «ревизоров» — определенный характер, человеческий тип. Выполнены они в особой гоголевской манере, которая, поражая поначалу гиперболической за-

остренностью, постепенно обнаруживает глубокие психологические пласты.

Присмотримся к Хлестакову, самому сложному характеру комедии. Думается, небесспорно распространенное мнение, что Хлестаков необыкновенно наивен, никого не хочет обманывать, плывет по воле воли.

Хлестаков — плоть от плоти того Петербурга, из которого он приехал, все-таки он повертелся и в департаментах, и в гостиных, книжных лавках и модных кофейнях. Кое-что слышал, кое-что видел. И в этих «кое-что» главным было — деньги, чины, карьера и светская жизнь. Мечты не осуществились — и пришлось тащиться Ивану Александровичу в деревню. Но в голове его бродит много игривых фантазий. Хлестаков всегда готов к любым авантюрам, к любому удобному случаю порисоваться, покутить, сорвать банчик. Интрижка — одно из любимых слов Ивана Александровича, он заводит ее и с дочками начальников, и с самими начальниками, словом, везде, где удачно ляжет житейская карта.

Сцена вранья — апофеоз его возможностей, но врет он постоянно. И всегда готов к неожиданностям: либо его «подденет» пехотный капитан, либо он того, и вдруг случится — где-нибудь что-нибудь перехватит. И, действительно, случается и так и эдак.

Вот в номере ничего не подозревающего о городской суматохе Хлестакова появляется Городничий. Хлестаков не пьян, ему еще не надо прикидываться «значительным лицом», но вот как звучат первые его реплики при встрече с Городничим: «...Да как вы смеете!.. Да вот я... Я служу в Петербурге... Я, я, я... Я прямо к министру!.. я бы, признаюсь, больше бы ничего и не требовал, как только оказывай мне преданность и уваженье, уваженье и преданность». И смысл, и самый ритм этих реплик как будто из той же «сцены вранья». То же обрывистое «я», те же неоконченные угрозы и похвальба, то же ощущение себя значительным лицом — еще до того, как страх города сделал его таковым. В первом же диалоге Хлестакова и Городничего начинает звучать неповторимая особенность гоголевской комедии: в ней не верят правде и с открытыми ртами внимают вранью. Жизнь поставлена с ног на голову. Ведь иногда и правду говорит Хлестаков. Вот она, эта правда: «Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки». И мгновенная реакция Городничего: «Эк куда метнул! какого туману напустил!» Или дальше: «Хлестаков.

Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню. Городничий. ...В Саратовскую губернию? А? и не покраснеет!» Городничий удивительно недоверчив к правде. Ее он обязательно принимает за ложь, она ему неорганична, каждое слово правды для него будто в тумане — «эк какого туману напустил».

И напротив, как только Хлестаков лжет, угрожает, что поедет жаловаться к министру, Городничий успокаивается: эта ложь успокаивает его нервы, она кажется ему единственной правдой.

Хлестаков не столь наивен, как принято думать. Он действительно простодушен в том смысле, что принимает обстоятельства такими, какие они есть, а не творит их. Но простодушие как черта характера и жизнь сообразно обстоятельствам и по законам среды рождают в человеке самые противоречивые черты характера.

Обычно считается, что Осип подсказывает Хлестакову необходимость «сматываться» подобру-поздорову. Да, действительно, о необходимости отъезда говорит Осип. Но и Хлестаков к этому моменту подозревает неладное. Еще до реплики Осипа он, оставшись один после приема чиновников, замечает: «Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека... Экое дурачье!» Или в другом месте, рисуясь перед Марьей Антоновной, Хлестаков чуть-чуть проговаривается: «Помилуйте, сударыня, мне очень приятно, что вы меня приняли за такого человека, который...» Но тут же и обрывает свою фразу — не так он наивен, чтобы раскрыть ошибку чиновников и тем самым навлечь на себя беду. Правда, он медлит, не может прийти к какому-то решению, оттягивает отъезд. Решает Осип. Но понял нелепость происходящего первым все же не слуга, а именно барин, как бы ни казалось нам, что слуга всегда умнее господина.

Итак, Хлестаков понял, что его принимают за кого-то другого, и принимает на себя роль этого «другого». В комедии возникает тема самозванства. Хлестаков не надувал чиновников, они обманулись сами, но он охотно «влез в шкуру» ревизора, стал самозванцем.

Явление самозванства издавна занимало русскую драматургию. Начиная с «Дмитрия Самозванца» Сумарокова, тема эта не раз приходила на страницы отечественной литературы. Пушкин и Гоголь чувствовали тему самозванства как исконно русскую, возникающую в эпохи смут и раздоров, кризисного состояния страны и постоянного

страха перед неизвестностью. Пушкин исследовал это явление в трагедии, Гоголь — в комедии.

Характер Хлестакова — одно из уникальных в русской литературе соединений конкретности и всеобщности, реального лица и явления, которое можно обнаружить в самых различных людях. «Всякий хоть на минуту... делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни»⁵¹, — писал Гоголь.

Но не только в государственном муже или писателе живет подчас Хлестаков. Интересно, что и в каждом персонаже «Ревизора» можно отыскать хлестаковское начало. У каждого есть своя, так сказать, хлестаковская природа в этой пьесе.

Хоть минуту был каждый из них Хлестаковым. Для Городничего эта минута — мечты о ряпушке и корюшке, которых он будет есть в Петербурге. Монолог размечтавшегося Городничего напоминает монолог завравшегося Хлестакова. «Случится, поедешь куда-нибудь, фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!» И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаеть где-нибудь у губернатора, а там — стой, городничий!...» Это монолог Городничего. «А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся: графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно: ж... ж... ж... Иной раз и министр...» А это из монолога Хлестакова. Не правда ли, много общего в этих мечтах? И оба — в момент наивысшего взлета фантазии — на секунду как бы возвращаются к себе такими, какие они есть на самом деле. Хлестаков: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж...» Городничий: «А там — стой, городничий!» Поглядят на себя настоящих, да и отвернутся, и пошли сочинять дальше, возвышаться в мечтах — до бельэтажа, до обеда у губернатора.

Живет Хлестаков и в Шпекине, у того в мыслях скачет тот же самый «штандарт», что и у Хлестакова, и у него все «вдруг»: «Война с турками будет» или «А если так, то не будет войны с турками».

Но не только в «лагере» чиновников отзывается хлестаковское. Если ограничить радиус действия этого явления

только чиновничьей средой, пьеса из разряда масштабно-философского перейдет в узкообличительный. Хлестаковское можно отыскать даже в характере Осипа. Разговор Осипа с самим собой до прихода барина — еще один вариант сцены вранья, аналогии которой не раз встречаются в комедии, как мы уже знаем. Увидеть эти аналогии — значит оттенить и укрупнить хлестаковщину как явление всеобщее, всех захватившее в свою орбиту. Послушаем Осипа. «...Житье в Питере лучше всего... жизнь тонкая и политичная: кеястры, собаки тебе танцуют и все что хочешь. Разговаривает все на тонкой деликатности... пойдешь на Шукин — купцы тебе кричат: «Почтенный!» ...компании захотел — ступай в лавочку... Старуха офицерша забредет; горничная иной раз заглянет такая... фу, фу, фу!» У Осипа на Шукином кричат: «Почтенный!», у Хлестакова на улице говорит: «Вон... Иван Александрович идет!» Осип знакомится с хорошенькими горничными, Хлестаков — с хорошенькими актрисами. Осип может говорить с кавалером в лавочке, Хлестаков — с Пушкиным: «Ну что, брат Пушкин?»

И так в каждом персонаже, если приглядеться, отыщется «хлестаковское». И тогда понятной в своем символическом звучании становится реплика окончательно за-рапортовавшегося Хлестакова: «Я сам себя знаю, сам... Я везде, везде...» Хлестаков везде, во всех — и в этом особый смысл роли, ее всеобщность, «фантасмагоричность», как определил сам Гоголь содержание этого вполне реалистического характера.

Крупный, многослойный характер и Городничий. С разных сторон подступает Гоголь к этому типу, создавая его в репликах чиновников, и в жалобах мнимого ревизора, и в собственных его саморазоблачениях. Разные оттенки страха испытывает Городничий в связи с приездом ревизора. Но страх в комедии имеет несколько градаций, и от того, как он видоизменяется, открываются новые грани психологии Городничего.

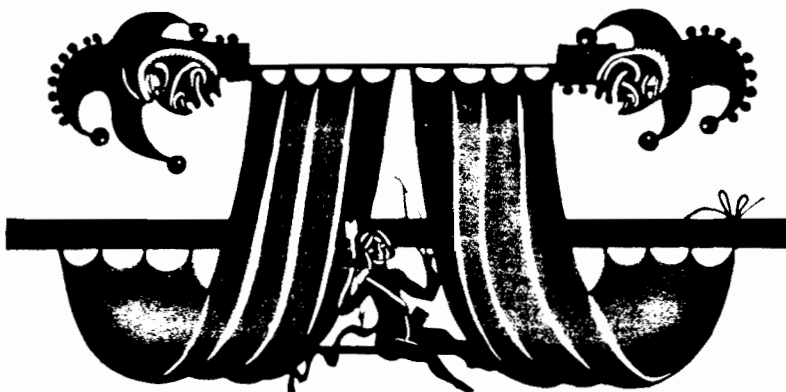
Говоря о взятках, которые берутся всеми, Городничий замечает: «Это уже так самим богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят». О каких «волтерианцах» речь? О самых реальных. Поначалу Городничий боится самого страшного — а вдруг тот, кто придет инкогнито, не берет взятки, вот где зарез! Редко, но ведь бывает и так, какие-то развелись «волтерианцы», молодые люди, желающие жить по совести. Вдруг да наедет та-

кой — и привычный образ жизни его, Городничего, окажется нарушенным, как быть тогда? Итак, страх «первый» — это страх перед честным ревизором, перед возможным «волтерианцем». Но, слава богу, Хлестаков — не «волтерианец», он берет взятки, и даже весьма благосклонно. Выяснив это, Городничий немного успокаивается. Он не выбит из привычной колеи привычных отношений.

Когда же снова охватывает страх Антона Антоновича? После сцены вранья Хлестакова, когда Городничий заподозрил, что Хлестаков, может быть, главный в той шайке, которая называется — петербургские чиновники. Как бы не взял столько, что и по миру пойдешь? Раньше боялся, что не возьмет, теперь — что возьмет все...

И вот, насмерть перепуганные оба, Городничий и Хлестаков впервые оказались друг против друга. Сквозь все реплики слышится явственнее других одна — «я не виноват». Хлестаков: «Да что же делать?.. Я не виноват». Городничий: «Извините, я, право, не виноват». Оба они не виноваты вовсе, хотя и оба виноваты кругом. Но за ними есть и другие, кто виноват гораздо больше.

Гоголь сумел почувствовать необходимость применения в сатире новых средств — психологизма, символики, фантастики, переходя в своем «Ревизоре» на позиции сатиры психологической, обобщенной, а потому вскрывающей не только зло, но и его корни.



ДРАМАТУРГ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

(А. Н. Островский)

«Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он, по справедливости, должен называться: «Театр Островского»⁵², — писал в своем приветственном слове драматургу И. А. Гончаров.

Что он имел в виду, говоря о создании Островским русского театра? Неужели только количество его произведений? Вряд ли. Несомненно, Гончаров имел в виду и новое качество этих пьес, какие-то особые черты мастерства художника.

В России было немало отличных драматургов, но создателями целого нового театра, новой драматургической манеры мы назвали бы лишь Гоголя, Островского, Чехова, Горького. Именно они, каждый из них, вбирая все накопленное прежними российскими литераторами, создавали новое качество литературы, меняли силы, действующие в конфликте. Почему на театральной арене должны были

появиться пьесы Островского? Почему ждали его — жизнь, театр, актеры, зрители, собственно драматургия? Русская драма даже в гениальных своих вершинах до Островского — «Недоросле», «Горе от ума» и «Ревизоре» — все еще не порывала до конца с канонами условной драматургической схемы. Зрел переворот. Уже уловленная, уже мастерски схваченная действительность «Ревизора» ждала более могучего прорыва в глубины народного быта. Не о количестве новых пьес шла речь в приветственном слове Гончарова, но об их качестве.

Каким же должно было быть это качество, чтобы оказаться заметным рядом с «Ревизором»? Островский изменил природу конфликта в драме. В конфликт его драм входят причины, столкновения, переживания самые обычные, жизненные, бытовые, нестрашные причины событий, незначительные поводы значительных перемен. Уже не бог весть что, не приезд ревизора в город, а измена мужу, отсутствие приданого, мошенничество купца, самодурство помещицы, простенькая любовь, соблазненная невинность, обиженный человек, тупая одурь богатства, горькая лихорадка бедности, жизнь с нелюбимым, мука с нелюбимой, выдали за немилого, спились до умопомрачения хозяева, забаловались приказчики, оставили наследство, лишили наследства, захотелось в дворяне — не в свои сани не садись, полюбила бедненького — бедность не порок, обдурил зять тестя — свои люди, сочтемся, померещилась богатая невеста — праздничный сон до обеда, забушевало сердце — не так живи, как хочется, замучила ревность — грех да беда на кого не живет. Вот какие стороны жизни входят в конфликты пьес Островского. Имущественные, наследственные, семейные, житейские причины становятся движущими силами драм, комедий, трагедий.

Мировоззренческие коллизии «Горя от ума», государственные обличения «Ревизора» сходят под пером Островского в пучину быта, в гущу народной жизни, чтобы видны стали истоки, самые начатки домашней тираннии, распространяющейся на всю Россию, самые ростки бунта личности, потрясающего Россию.

Новый жанр драмы — «пьеса жизни», открытый Островским, повлек за собой и еще более тесное приближение сцены к современной действительности. Конечно же современными пьесами были и «Горе от ума», и «Маскарад». Но, быть может, именно Островский, вслед за Гоголем и Тургеневым, решительно обратился к самой гуще жизни,

не чураясь низкого быта, не возносясь к вечным темам и вечным страстям. На пьесах Островского, как и на драмах Тургенева, как и на комедиях Гоголя, можно наконец смело поставить подзаголовок: «Действие происходит в наши дни». При всей общечеловеческой значимости идей «Моща и Сальери» не о современности речь в этой драме. При самом снайперском попадании всех стрел грибоедовской комедии в пороки тогдашнего общества и стихотворная форма, и некоторая классицистская условность какой-то легчайшей дымкой, но отделяют эту пьесу от реального быта. Лермонтову в романтическом «Маскараде» не надо было заниматься ни прошлым Арбенина, ни четкими психологическими мотивировками поступков людей. Страстный крик искалеченной души заглушает здесь частности, подробности, детали.

Продолжая гениальных предшественников, Гоголь, Тургенев и Островский провели еще одну реформу отечественной сцены — речь шла уже о полном слиянии с натурой, о полном вживании в действительность. И не случайно Тургенева заинтересовали первые пьесы Островского, не случайно одной из лучших его критических статей стала статья о драме Островского «Бедная невеста». Тургенев писал о человеке близком по духу, о творческом единомышленнике, с восторгом останавливаясь на тех характерах, которые были наиболее глубоко проработаны по логике жизни.

Пьесы Островского, кроме всех остальных своих идейных и художественных достоинств, значительны в нашем театре еще и тем, что современность отныне становится главной темой русской сценической литературы, что Сухо-во-Кобылин и Салтыков-Щедрин, Чехов и Горький работали вслед за Островским исключительно на современном материале.

«Пьесы жизни» Островского обозначают уже прямые выходы к драматургии Чехова, к «сценам из жизни» Горького. «Горе от ума», «Маскарад», «Ревизор», «Месяц в деревне» — вехи на пути к глубочайшему освоению современной темы. Театр Островского — это уже и есть сама современность. Смелые подходы, гениальные приступы к явлению становятся самим явлением, отдельные пьесы из современной действительности сменяются целым современным театром, нерасторжимым с этой действительностью.

И именно поэтому во многом иначе выглядят конфликты драм Островского. Его театральность — принципиаль-

но новое слово. Она потребовала и нового актера, нового, еще более тесного приближения художника сцены к живой действительности, особой творческой дружбы артиста не только с пьесой и ролью, но и с литературой, словесностью, с самими писателями. Не случайно возникнут эти умные творческие союзы — Островский и Садовский, Островский и Мартынов, соединенные не одной совместной работой, но и мыслями о путях русской сцены, о судьбах родной литературы.

Такой была драма накануне появления Чехова. Театр уже знал вершину современной конфликтной ситуации — пьесу «Бесприданница», вершину трагического действия — смерть героя. Нужна была еще одна смена конфликтующих сил. Это сделал Чехов. Взяв за основу сцену Островского, он уже поставил друг против друга не человека и человека, один из которых ждет от другого добра и милости, а человека и жизнь, личность и собственно быт. У Островского все еще может разрешиться, будь Паратов бескорыстнее, человечнее. У Чехова ничто не может разрешиться, даже если и не продадут вишневого сада, даже если и переедут в Москву три сестры. Ничего не изменится. Поступки людей — и те, что они делают, и те, что могли бы сделать, — не имеют больше никакой цены, никакого особого смысла. Поступок человека уже не определяет возможного исхода драмы. Чехов подводит к другому — не к осуждению, скажем, Паратова, но к осуждению жизни. Люди не могут изменить друг друга, повлиять на ход обстоятельств. Они должны изменять жизнь, в ней искать корни несчастий, трагедий. Так возникала новая конфликтная система нового чеховского театра.

А потом пришел Горький. Но и его во многом предопределил, предошутил Островский. На возможности такого сближения Островского и Горького, Островского и других крупнейших писателей разного времени стоит несколько задержаться. Это существенно и для нового прочтения пьес Островского современным читателем, современной критикой.

Островский для русского театра, для русской драматургии был тем же, чем Пушкин для русской поэзии. Иван Калита в драматургии, собиратель уже открытых, малых и немалых земель, городов и литературных княжеств — вот что такое Островский, взявший под «свою высокую руку» молодую русскую драму. Своеобразие этого худож-

ника в том-то и состоит, что он — центральная фигура русской драматургии. В театре Островского есть многое, связывающее его и с литературой минувших времен, и с творческой манерой, сложившейся после смерти Островского.

Именно в этой связи можно высказать соображение по поводу могучего влияния драматургии Островского на театр Горького.

Горький принимает из рук Островского характер, тип, образ героя, который будет развивать во многих своих произведениях, — характер купца, чья неистовая сила кидает страну то на десять шагов вперед, то на двадцать назад. Характер, создающий особый, неповторимый колорит переходной буржуазной эпохи.

Не будет ли существенно установить родословную таких, например, горьковских характеров, как Илья Артамонов, Фома Гордеев, Васса Железнова, Егор Булычев, не найдем ли мы у истоков этих характеров — работу Островского, открывшего для русской литературы и самый образ купца, и особые его приметы, связанные и с бытом, и с временем, и с конкретной политической ситуацией в России.

Не только самодуры, в буквальном смысле этого слова, действуют в пьесах Островского. Есть среди его купцов особая порода людей — сильных, ярких, поднимающихся над обывательской массой. Среди этих купцов Флор Федорович Прибытков («Последняя жертва»), сумевший предложить свою руку не миллионерше, которая смогла бы увеличить его состояние, но скромной вдове Юли Тугиной, несчастной и обездоленной. Среди этих купцов Савва Геннадьевич Васильков («Бешеные деньги»), делец, говорящий о человеческом достоинстве, о подлости буржуазной морали, утверждению которой он сам служит рьяно и свято. Среди этих купцов Лев Родионович Краснов («Грех да беда на кого не живет»), переродившийся под влиянием сильного чувства, переоценивший ценности; теперь не лавка, не деньги, но любовь к жене — главное в его жизни. Среди этих купцов Максим Федотович Русаков («Не в свои сани не садись»), в душе которого свершился глубокий и решительный переворот.

К таким купцам отнесли бы мы и молодого купеческого сына Андрея Титыча Брускова («Тяжелые дни»), тянущегося к чистой жизни, к поступкам «по справедливости», и Андрея Белугина («Женитьба Белугина»), поднимающегося до забвения всяческих меркантильных интересов во имя любви. И Андрей Титыч Брусков, и Андрей Гаврилыч Бе-

лугин в каком-то смысле порывают со своей средой, осмеливаясь, вслед за купеческой женой Катериной, бросить вызов «темному царству», попытаться жить своей волей, своим умом.

Подобное перечисление оказалось бы долгим. Нам важно сейчас лишь назвать тех в галерее действующих лиц Островского, кто в чем-то предопределил горьковских Егора Булычова и Вассу Железнову.

Островский еще не мог дать своим мятушимся купцам социальных прозрений, классовой трагедии. Он мог рисовать движения их души лишь в сфере личных, семейных обстоятельств. Но и этого было достаточно. Нарисовав страшную фигуру российского купчины, проанализировав его психологию как психологию самодурства, Островский в то же время не мог не увидеть и таких характеров, которые предвещали бы будущих Морозовых и Третьяковых.

Не случайно, например, купец Прибытков рассмотрен Островским еще и с этой стороны, с точки зрения участия в культурной жизни эпохи. Казалось бы, ни с того ни с сего, и к месту и не к месту Флор Федулович говорит своим собеседникам: «Абонемент на настоящий сезон не имеете?» «Росси изволили видеть?.. Хороший актер». «У вас новая картина в зале? — спрашивают Прибыткова. — Оригинал?» — «Я копий не покупаю-с...» — отвечает Флор Федулович. «Не угодно ли Калуджу послушать? Любопытно-с».

Обычно эти реплики Прибыткова рассматриваются актерами и режиссерами с позиций сатирического отношения писателя к вершкам культуры, которых нахватался европеизированный купец. Однако дело вовсе не только в этом. Как бы ни смеялся Островский над «вершковой» интеллигентностью Прибыткова, он слышит в его интонациях и нечто другое. В образе Прибыткова начинают пробиваться интерес лучших представителей купечества к родной культуре, стремление к собирательству, пока что возвеличивающему лишь собственную персону купца, но постепенно составляющему украшение города, гордость нации.

Первым услышал эти ноты в темном купеческом сословии именно Островский, и поэтому так особенно закономерна среди его пьес историческая хроника о Козьме Захарьиче Минине, русском купце, поднявшем народ на защиту отечества.

Русское дворянство, породив царей, палачей и вешателей, дало миру Пушкина и декабристов. Было бы стран-

но думать, что русское купечество не оставило в духовной культуре нации никаких подлинных ценностей. Островский начал эту тему — выламывание человека из купеческого сословия. Горький подхватил ее и продолжил в своем «Былычове».

Есть у Горького и это идущее от Островского решительное и всегдашнее внимание к быту, к среде, где рождаются мировоззренческие и политические конфликты времени. Вроде бы драматургии Горького, построенной на открытом публицистическом пафосе, на резком столкновении классовых противоречий, не так уж и нужны бытовые подробности. Однако именно в пьесах Горького еще раз после драматургии Островского встретимся мы с таким тщательно и любовно выписанным бытом. Огромные сундуки в доме Вассы Железновой как бы символизируют прочность строя, вечность устоев старой купеческо-капиталистической России. Сундуки, которые нельзя сдвинуть с места, создают ощущение надежности жизни. И в контрасте с этим ощущением, в столкновении с ним рождаются разлом судеб, трагическое видоизменение характеров, непоправимые перемены в семье. А из всего этого, из неподвижности вещей и подвижности событий, постепенно вырисовывается трагедия класса, который рухнул, хороня под обломками сломленные биографии.

Или стулья в доме купца Бессеменова в горьковских «Мещанах», стулья, стоящие на одних и тех же местах веками, — в этом традиция дома, его философия. Но и сдвинуть стулья — еще не значит начать новую жизнь. Не всякое перемещение в пространстве есть осмысленное внутреннее движение. Сын твой, может быть, и переставит стулья в столовой, говорят старику Бессеменову, но не изменит мещанского уклада, бытия мещан. Так Горький — и примеры эти можно было бы продолжить — использует бытовые детали для более глубокого раскрытия мировоззренческого конфликта, для того, чтобы опереть философские обобщения на реальный быт российской действительности.

Такому соотнесению быта и психологии, быта и социологии Горький учился не только у Помяловского, Успенского или Лескова, но и у Островского. Признание близости театра Островского и театра Горького может обогатить и спектакли Островского, и постановки Горького. Театральному Островскому мысль о будущей жизни его открытий в драмах Горького дает дополнительную публицистическую

звучность. Сценическому Горькому сближение с Островским помогает более глубоко постичь реальную основу классовых противоречий.

Едва намечена в современном литературоведении тенденция, соединяющая театр Островского с творчеством Достоевского, с самой проблематикой его произведений. Речь идет о необходимости включения театра Островского в широкий поток русской литературы, о том, чтобы характеры, им созданные, читались и как персонажи, неразрывно связанные со своим бытом, и как натуры, интересные для самого тонкого психологического анализа.

Сближение Островского с Достоевским так же парадоксально на первый взгляд, как и поиск связи между Колумбом Замоскворечья и революционным Буревестником. Но неоправданное, на первый взгляд, сопоставление раскрывает подчас свой смысл при более внимательном изучении. Самодурство, самоутверждение целого ряда персонажей Островского не рассмотрено до сих пор и еще с одной стороны — с точки зрения духовного садизма, изощренного самолюбования, эгоизма, доведенного до преступления.

Самодуры Островского, как уже сказано, не все мазаны одним миром. Есть четкое различие между темной махиной — купцом Пузатовым из «Семейной картины» и небогатым чиновником Юлием Капитоновичем Карандышевым из «Бесприданницы». Обычно Карандышев не числится по разряду самодуров, о нем пишут вне этой категории образов Островского. Но внутренний мир Юлия Капитоновича особенно интересен с этой точки зрения как новый тип самодурства, самодурства от неутоленного тщеславия, от голодной юности, от бессилия нетворческой натуры и раздутого донельзя самолюбия. Самоутверждение Карандышева, пытающегося женитьбой на красавице Ларисе обратить на себя внимание города, напоминает нам героев Достоевского, мучительно пестующих несытое свое тщеславие в сырых мансардах.

Постоянная сосредоточенность Карандышева на самом себе — это уже не естественная черта характера, но своеобразный фанатизм, отличающий мир героев Достоевского. Не случайно в ответ на слова Карандышева — «Разве вы уж совсем не допускаете в человеке самолюбия?» — Лариса горько говорит ему, как бы обобщая характер Карандышева: «Самолюбие! Вы только о себе! Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведете

вы меня до гибели!!» В этой связи хотелось бы высказать, может быть, неожиданное соображение — Карандышев из «Бесприданницы» довольно явственно близок к Раскольникову из «Преступления и наказания» Достоевского. Другие социальные условия, другая общая идея автора, но одинаковы признаки типа, совпадения типологические. Это необходимо разглядеть, чтобы все новыми гранями поворачивался к читателю и зрителю бытописатель Островский.

У Карандышева нет даже и в помине тех мыслей, планов и философских теорий, которые владеют Родионом Раскольниковым. Не проявившись еще мировоззренчески, Карандышев выявляется нравственно, полностью сходясь с Раскольниковым и в конечном поступке — присвоении себе права распоряжаться чужой жизнью, в ощущении себя сверхчеловеком.

Несчастные и обездоленные, вечно отбрасываемые назад сытой толпой, ущемленные в «разночинной» своей гордости — Карандышев и Раскольников мстят за себя, мстят так же гаденько и страшно, как мучили их самих.

Юлий Карандышев и Родион Раскольников, один застреливший красавицу Ларису, другой убивший гнусную старушонку, — духовные братья. Мы присоединили бы к ним еще и лермонтовского Арбенина, властно распорядившегося судьбою Нины. В романтической драме Лермонтов начал демоническую тему Арбенина, убивающего из-за потревоженного своего самолюбия.

Душевная пустыня гордеца Арбенина, мелкая суетность Карандышева, философское самоутверждение Раскольникова — все это разные грани трагедий разных людей, чья мания исключительности привела к нравственному уродству и преступлению.

Несомненно, близки психологическим исканиям Достоевского и такие пьесы Островского, как «Шутники», «В чужом пиру похмелье», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Последняя жертва», «Грех да беда на кого не живет». Ощувив это внутреннее родство обоих писателей, нам легче будет понять генезис больной души, осмыслить самую тему страдания как проявления подчас страшного социального уродства.

Интересно заметить, что Достоевский, мало обращавшийся к театру, разглядел среди персонажей Островского близкую собственным своим исканиям натуру — Льва Родионовича Краснова из драмы «Грех да беда на кого не

живет», назвав его весьма многозначительно «Отелло третьей гильдии». В этом определении Краснова заложено многое: и признание за Островским шекспировской мощи, и тонкое понимание Достоевским неразрывной связи героев Островского со своим бытом — вне третьей гильдии нет характера купца Краснова. Виден и интерес Достоевского к образу человека, осмелившегося на преступление, — проблема, постоянно и сильно занимавшая этого писателя. Приведем и маленькую заметку из дневников Достоевского — «Об русской гордости: Гоголь, Островский, великий Пушкин...»⁵³.

Из немалого списка первоклассных русских писателей прозаик Достоевский выбирает драматурга Островского, упоминая его имя как национальную гордость, и в этом можно увидеть не простое совпадение, но живой творческий интерес великого психолога к великому бытописателю.

Что есть признак незаурядного, новаторского таланта в драме? Кто может почитаться родоначальником нового направления, а кто — просто спутником великих? Можно назвать среди важнейших признаков самобытного таланта перемену средств театральной выразительности, смену конфликтной ситуации, изменения движущих сил драматического конфликта — изменения, отражающие новые веяния в самой действительности.

Имущественные отношения людей, бедность и богатство, зависимость одних от других — вот то главное, что увидел Добролюбов в конфликтной ситуации пьес Островского. Однако могут сказать: а не эти ли столкновения определяли драматические произведения и до Островского? Где-то определяли, но в совершенно другом смысле и не в такой степени, а во многих случаях и вовсе не играли никакой особой роли в конфликте.

Скажем, на что остра комедия Княжнина «Несчастье от кареты», но речь в ней идет о сословном неравенстве, о крепостной зависимости человека, об унижении личности не просто бедного, но раба. Бедные и богатые здесь не стоят решительно друг против друга. Там, где обличается крепостное право, собственно, нет ни бедности, ни богатства. У крестьян из этой пьесы нет ничего, нет даже человеческих прав, а у господ их — есть все. Конфликт в данном случае — глобальный, это конфликт политический, общен исторический, минующий пока что целый ряд психологических мотивировок.

Почти вовсе не звучит имущественный конфликт в «Го-

ре от ума», где и Чацкий, и Софья, и Фамусов, и Скалозуб — люди, стоящие на одной иерархической ступени. И не потому возмущен Фамусов Чацким, что он беден, не потому не отдал бы за него дочь. Столкновение тут больше мировоззренческое, нравственное, не бедность и не богатство разводят и сводят людей в этой комедии. И если речь о Молчалине, то и он отвергнут не оттого, что беден, — другие мотивы руководят Софьей, узнавшей подлинную нравственную цену своего избранника. Непримируемый конфликт «Горя от ума» протекает все же в одном лагере — здесь нет двух разных имущественных состояний, столкновения идут между «своими», разведенными по разные стороны идеологических баррикад.

Конечно, звучит тема денег в «Недоросле» Фонвизина. Сирота Софья не может располагать собой, находясь в богатом доме Простаковой. Деньги Стародума счастливо решают ее судьбу. Но вовсе не это центр конфликтной ситуации комедии, вопросы воспитания разумной личности — вот что составляет конфликтный пафос «Недоросля».

Имущественные отношения людей впервые столь явно и обнаженно стали центром конфликта в пьесах Островского. Сумевший заметить это Добролюбов по существу сформулировал законы новой драмы, уже не зависевшей так безраздельно от воли людей и их характеров, как, скажем, комедии Грибоедова или Фонвизина. Коренное противоречие тогдашней русской действительности — крепостное право близило к своему пусть и неполному, но разрешению и поэтому постепенно переставало определять живую конфликтность искусства. Речь шла о выключении из драмы таких конфликтных сил, движущих действие, как столкновение рабов и господ, как надежда на исправление нравов путем воспитания человеческой личности. На место этих движущих сил должны были стать другие. Эти другие побудители трагедии и комедии Островский нашел в имущественной зависимости бедных от богатых. К противоречиям сословным присоединялись острейшие столкновения социальные, экономические.

Быть может, потому-то и великий писатель Островский, что именно в его драматургии произошла очередная смена театральности, литературной манеры. Изменения в природе конфликта — это, по существу, новое слово на театре, новый тип актера, новая школа режиссуры. Таких изменений в русской драматургии было не так уж много.

И каждый, кто достигал этого, входил в сонм не просто талантливых, но определяющих эпоху.

И не только любви к отечественной истории учились русские писатели у Карамзина, не с одним пушкинским «Годуновым» можно сопрягать его имя. «Бедная Лиза» — одно из лучших произведений национальной прозы, несомненно, стоит у истоков драматургического мышления Островского. Эпитет «бедная» обозначает у Карамзина не эмоциональную лишь категорию, но и категорию имущественную, экономическую. Бедная Лиза бедна в буквальном смысле этого слова, и обманул ее не просто светский проходимец Ераст, но богатый Ераст, бедность пострадала от богатства. «Бедная Лиза», если понимать это заглавие карамзинской повести расширительно, социологически, зазвучало бы эпиграфом к новой конфликтности пьес Островского. «Бедная Лариса» — так могла бы называться «Бесприданница», «Бедность не порок», «Бедная невеста»; вот что продолжил Островский, а вернее, для драматургии впервые открыл как главный конфликт.

И не сомкнутся ли во времени «Бедная Лиза» Карамзина, «Бедные люди» Достоевского, «Бедная невеста» Островского? Не войдет ли Островский и здесь, в этом случае, в большую литературу?

Само слово «деньги» — обозначение денежных купюр, входит в заглавие пьес Островского, чего не было до него ни у одного русского драматурга: «Бешеные деньги», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», сюда же примыкают по смыслу и такие названия, как «Банкрут» или «Богатые невесты». Капитал становится героем пьес Островского, бедность — его протагонистом. Можно подумать, что подобное изменение в самой структуре конфликта в чем-то ослабило размах гражданственности, снизило накал политической ярости отечественной литературы. Напротив, высвобождение новых возможностей драматической сшибки открыло новые пласты жизни, показало, что вместе с разрешением коренного противоречия эпохи не исчерпывается ее социальная конфликтность.

Перемены, произведенные Островским в драматической коллизии, продвинули его пьесу вглубь новых буржуазных отношений, складывающихся в русской действительности. И конечно, не только делец Беркутов из «Волков и овец» или промышленник Васильков из «Бешеных денег» были в драматургии Островского первыми «связными» между старым патриархальным укладом и нарож-

дающимся капиталистическим образом жизни. Сама конфликтная ситуация его пьес уже была в каком-то смысле моделью буржуазного типа общественных отношений. И даже когда в драмах Островского возникало умиление домостроевской патриархальностью — сама архитектоника опрокидывала надуманность схемы. Так, скажем, в комедии «Бедность не порок», где есть это любование милой стариной, куда сильнее звучит обличение новой буржуазии, нежели прославление купеческого домостроя. Не просто за богатого хочет отдать свою дочь Любу Гордей Торцов, не за богатого купца, но за «фабриканта», как назван он в списках действующих лиц пьесы, Африкана Саввича Коршунова.

Патриархальное, «доброе» купечество ищет путей сращения, единения с возникающей новой буржуазией, новой общественной силой. Гнусным развратником и хищником, вполне оправдывающим свое имя и фамилию, оказывается Африкан Коршунов. Тень от него падает, не может не падать, и на все «честное» купечество, лезущее в родство с буржуазией. Желая представить нравственное пробуждение самодура Гордея Торцова, Островский незаметно для себя представил лишь большее его падение. Домостроевская мораль повлеклась к еще более цинической — капиталистической морали. Логика жизни восторжествовала над умозрительными построениями. Островский в этой комедии как бы предугадал истинный путь русской патриархальности, ее путь к буржуазности.

Поставив имущественные отношения в основу конфликта, Островский открыл пучину новой крепостной зависимости, зависимости денежной, подчас столь же трагической, ведущей к самоубийству, к разврату, к гибели личности. Крепость крепостного права, во многом расшатанная и литературой, оживала в пьесах Островского в виде новых крепостей, крепостей, сложенных из денежных мешков, укрепленных сундуками с имуществом.

Но нет у Островского ни одного произведения, где бы сюжет не разомкнулся то ли вставной интермедией, то ли песней, то ли говором толпы, то ли шумом гулянья, то ли появлением как бы чужеродного персонажа, несущего запахи и краски жизни, особенно резко подчеркивающие мертвенность стоячего «самодурного» быта.

В самих заглавиях пьес Островского словно спрессована вековая народная мудрость. В пословицах и поговорках, становящихся названиями его произведений, автор ищет

типологическое подтверждение единичному факту жизни, возбудившему его художественное мышление.

Народная стихия творчества Островского как бы навсегда остановлена в таких заглавиях, как «За чем пойдешь, то и найдешь», «На всякого мудреца довольно простоты» или «Праздничный сон до обеда». И уже не столь существенно, кто именно произнес эти слова — мораль пьесы: симпатичный автору человек или же персонаж осмеиваемый. Важно, что прозвучала народная точка зрения на те или иные вопросы жизни, важно, что подсмотрена повторяемость общего явления в неповторимости частной судьбы, типичность процесса в единичности данного случая. Заглавия многих произведений Островского проливают новый свет на понятие народности искусства, какая состоит не только в социальной биографии персонажей, но и в содержании морали, в качестве идейных выводов.

Думается, в первую очередь именно поэтому назвал Добролюбов пьесы Островского «пьесами жизни». Речь шла не только о глубине отражения действительности. Как видно, Добролюбов ощутил в пьесах Островского эту особую народную подоплеку, народную точку зрения, многосторонность житейских проявлений. «Пьеса жизни» — это драма народной судьбы. Пушкинское определение предмета трагедии: судьба человеческая, судьба народная — по существу и есть изначальное «пьес жизни». Лишь в сопряжении двух этих понятий живет не только трагедия, но и высокая комедия.

Да, Островский не первый, кто на русском театре нашел эту форму драмы — сатирико-лирической, обличительно-романтической, гневно-нежной, яростной и утешающей, наказывающей преступление и награждающей добродетель. Еще Грибоедов, как известно, поставил, будто на дуэли, по одну сторону Чацкого, по другую — Фамусова и его окружение. Еще Фонвизин, как известно, вывел против мира Простаковых и Скотининых, словно тяжелые гаубицы, Стародума и Правдина. Однако Островский качественно изменил соотношение этих сил, нашел для них функцию новаторскую, перевел их из плана публицистического в сферу житейскую.

Что имел в виду Добролюбов, когда назвал Катерину «лучом света в темном царстве»? Катерина никого не обличает, не произносит гневных монологов или презрительных тирад. Скорее, «лучом света» во мраке фамусов-

ской Москвы можно назвать Чацкого, скорее, «лучом света» во мраке скотининских представлений о жизни можно провозгласить Правдина. Но нет, не они, а Катерина оказалась светлым лучом во тьме жизни. Почему же? Думается, именно потому, что под пером Островского герой меняет свой облик, манеру поведения, он перестает обличать и начинает действовать.

«Что мне только захочется, то и сделаю», — говорит о себе Катерина. Именно сделаю. Она и делает — преступает законы собственнической морали, открывает засовы страшного дома Кабанихи, идет навстречу любви, не желает ничего скрывать, объявляет вину свою перед народом, становится сильнее безвольного Тихона и запуганного Бориса. А когда уже не в состоянии — бросается в реку — не для того даже, чтобы умереть, но для того, чтобы не даться в руки самодурам. Катерина — «луч света» потому, что выбрала поступок взамен слов, дело вместо жалоб, действие вместо обличений.

И даже Жадов, один из яростных обличителей в драматургии Островского, во многом схожий с Чацким по темпераменту общественного негодования, в отличие от Александра Андреевича не только говорит, но и действует. Он женится по любви, несмотря на все предостережения, он из всех сил борется за кусок хлеба, он, изменив идеалам молодости, идет к дяде просить доходного места, он, осознав всю глубину своего падения, навсегда уходит из дома Вышневецкого, чтобы искать теперь уж другие доходы — доходы духа, выгоды честной бедности.

Горячие сердца (любопытно, кстати, как близко стоят эти определения: Добролюбова — «луч света» и Островского — «горячее сердце») действуют в пьесах великого драматурга. И потому, не называясь обличителями темного царства, они тем не менее потрясали его основы своими поступками. В «пьесах жизни» люди живут и своей жизнью, своим примером обличают зло. Островский, ни на секунду не снижая сатирического накала предшествовавшей ему комедии, сумел перевести романтическое обличительство в реальное противодействие злу. Люди с горячими сердцами не стоят у него на авансцене перед Фамусовыми и Простаковыми, но активно действуют, соединяя добродетель с обычными человеческими слабостями.

Существует давнее, почти уже хрестоматийное мнение, будто бы именно недостаточно реалистическая разработка характеров, некоторая классицистская условность пост-

роения грибоевской комедии привели к тому, что все действующие ее лица, от умницы Чацкого до невежды Скалозуба, разговаривают одним и тем же блестящим языком автора. На редкость остроумны и Лиза, и Молчалин, и Репетилов, и все, кто только входит в атмосферу этой комедии. Считается, что это идет от неразработанности реалистического метода письма, неразработанности приема индивидуализации характера. Однако обратимся к комедиям Островского. Здесь уже нельзя говорить ни о классицистской условности, ни о молодости реализма, ни о первых шагах художественной типизации.

Послушаем, как беседует с помещицей Турусниной в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» пустейший и глупый малый Городулин. Турусина спрашивает, не похлопотал ли он по поводу освобождения из-под ареста ворожеи Улиты Шмыгаевой. «Она дама почтенная, строгой жизни, и я горжусь тем, что пользовалась ее особенным расположением». — «Особенным-то ее расположением, как из дела видно, пользовался отставной солдат», — отвечает Городулин. И далее ответы его еще более остры, блестящи. «Но я надеюсь, что ее оправдали», — волнуется Турусина. «Нет-с, ей по Владимирке», — откликается Городулин, разъясняя, что судили Улиту за опоение какого-то купца. «Жена этого купца просила у нее приворотного зелья для мужа, чтобы больше любил; ну, и сварили зелье по всем правилам, на мадере; только одно забыли — спросить дозволение медицинской управы. Т у р у с и н а. Что же купец? Г о р о д у л и н. Подействовало. Умер было, только не от любви». Не стоит выписывать весь этот диалог, видно и так, что Городулин во всеоружии хлестко-иронической реплики.

А вот начало его разговора с Мамаевой. «М а м а е в а. Каким ветром, какой бурей занесло вас ко мне? Г о р о д у л и н. Ветром, который у меня в голове, и бурей страсти, которая бушует в моем сердце». И все это говорит глупейший молодой человек, заимствующий спичи и мысли у Глумова. Как понимать подобное несоответствие?

Беседует в комедии «Лес» помещица Гурмыжская с двумя своими гостями — помещиками Бодаевым и Милоновым. Ни с какой стороны не интересен, ограничен, груб одичавший «лесной журавль» Бодаев. Но вот он начинает говорить. Гурмыжская повествует, что «получила отвращение к супружеству». «Б о д а е в. К супружеству, но не к мужчинам?» Милонов распространяется о добродетели

Гурмыжской. «Б о д а е в. Лет шесть тому назад, когда слух прошел, что вы приедете жить в усадьбу, все мы здесь перепугались вашей добродетели: жены стали мириться с мужьями, дети с родителями; во многих домах даже стали тише разговаривать». Гурмыжская знакомит соседей со своими планами касательно бедного родственника, молодого Буланова: «Мальчик, как видите, на возрасте». — «В солдаты годится», — резюмирует Бодаев. Гурмыжская продолжает: «У него уж и усики, и мысли совсем другие... а он должен с мальчиками, шалунами, ходить в школу. Это унижало его, он скучал, удалялся от людей, бродил один по глухим улицам. Б о д а е в. Не по Невскому ли?..» «Я предпочитаю воспитание суровое... что называется, на медные деньги», — продолжает Гурмыжская. «Напрасно! — тут же откликается Бодаев. — На медные деньги ничего хорошего не купишь, а тем более счастья». И опять мы не будем выписывать всю сцену — она полна первоклассных сатирических реплик, и произносит их какой-то никчемный, полуглухой Бодаев.

Вспомним Амоса Панфиловича Барабошева из комедии «Правда хорошо, а счастье лучше». Совсем одуревший от пьянства, темный купчик этот говорит вдруг по поводу жениха для своей дочери, о котором хлопочет ее бабушка Мавра Тарасовна: «Вы непременно желаете для своей внучки негоцианта?.. Негоцианты разные бывают: полированные и не полированные. Вам нужно черновой отделки, без политуры и шику, физиономия опойковая, борода клином, старого пошиба, суздальского письма?» Да ведь так точно не скажут и сами Грибоедов, Гоголь.

Необыкновенно остроумен бонвиван Телятев из «Бешеных денег». В высшей степени блестящий диалог мещанского Митрофанушки — Елеси и стряпчего Петровича из комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Трудно даже перечислить все россыпи подлинного юмора, все заряды гневной сатиры, которые Островский раздает, казалось бы, самым неподходящим своим персонажам — то пьяным купцам, то промотавшимся бездельникам, то недалеким чиновникам, то пустейшим фатам. Ведь невозможно вообразить, что Островский не обладал мастерством типизации, не мог разобраться в том, кто и что должен говорить, какому герою какая приличествует речь. Значит, здесь что-то другое.

И может быть, Грибоедов, Островский и другие русские комедиографы сознательно передавали весь запас своего

остроумия, весь блеск разящей иронии, все шпаги, клинки и рапиры своей смертоносной сатиры не только умным, симпатичным им героям, но и просто всем действующим лицам комедий, кем бы и какими бы они ни были. Подобное расширение фронта сатиры, круга действий сатирической реплики удивительно обогащает комедии Островского, не говоря уже о Грибоедовском «Горе от ума». Если остроумен, обличительно яростен кто-либо один в комедии, то роль других становится подчиненной, как бы внекомедийной. У Островского же две-три точные сатирические реплики Бодаева помогли и зрителю легче и быстрее разглядеть маленького сутенера Буланова. Несколько метких замечаний Городулина расширили фронт действия Глумова в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». Через эти реплики мы яснее увидели мир, который собирался завоевать, но невольно высмеял Глумов. Помимо того или иного личного характера данного персонажа, у него есть нечто общее со всеми другими персонажами в комедии — их комическое жанровое первородство. И это общее роднит их речь, она становится как бы жанрово единой при самой тонкой и разнообразной психологической индивидуализации.

Как обеднела бы великая комедия Грибоедова, если бы «обличительные работы» вел в ней один только Чацкий, которому это положено по характеру, по замыслу драматурга. В его сатирической атаке участвуют и Лиза, и Скалозуб, и сам Фамусов. С умнейшими сознательными обличениями Чацкого они сливают свои невольные саморазоблачения, с его трагическими афоризмами соединяются их мелкие бытовые заметы, с его гневным смехом над обществом сочетаются их частные, но злые взаимохарактеристики. Так и в пьесах Островского. Но для этого не надо бояться драматургу и людям осмеиваемым отдать часть своего юмора, своей иронии — тогда сильнее, остроумнее, несокрушимее становятся Чацкие, Глумовы и Жадовы.

«Пьесы жизни» несут и еще одно особое качество, чрезвычайно близкое читателю, зрителю. Полная раскрепощенность Островского от классицистской дидактики сказалась в первую очередь в яркой, бьющей через край эмоциональной стихии его произведений. Извечная коллизия старой драмы — борьба между чувством и долгом — получает под пером Островского неожиданное новаторское решение.

Сильное чувство герои Островского принимают как

свой долг, они не разделяют больше этих понятий. Горячее сердце — это и есть сердце, действующее по своему велению. Трезвый ум, здравый расчет, представление о расплате — все это отходит на задний план.

По сердцу действует Катерина, опровергая своей судьбой полемическое заглавие одной из пьес Островского — «Не так живи, как хочется». Именно как хочется живут и Катерина, и Лариса, и воспитанница Надя, и сирота Аксюша, и чиновник Жадов, и купеческая вдова Тугина. Законом для них становится сильное, всепоглощающее чувство. Как велит закон — это и значит как велит закон сердца.

А единственная пьеса Островского, названная скучно-пуритански — «Не так живи, как хочется», почти не осталась в драматическом репертуаре.

Сколько различных советов получает Жадов и от врагов, и от друзей, а все попусту. Не жить ему без Полины, так велит сердце. Интересно, что подчас даже сама правда приносится в жертву счастью, непобедимому сердечному влечению в пьесах Островского. «Правда — хорошо, а счастье — лучше» — так лукаво звучит заглавие одной из его комедий.

А иногда и сама любовь оказывается побежденной в пьесах Островского другим, более сильным чувством — любовью к своему делу. Еще раз меняются местами долг и чувство — долгом становится любовь, чувством — призвание. И если призвание сильное, оно торжествует. Актриса Негина оставляет любимого — студента Мелузова, чтобы, соединившись с чуждым ей Великатовым, продолжать служить сцене. Права ли Негина, потерявшая любовь? По Островскому — права, потому что действовала по велению сердца, отдаваясь самому громкому его зову, зову таланта.

Многие героини Островского действуют не как закон велит, но как велит чувство, как требует того здоровая, естественная человеческая натура. Их «последней жертвой» в дар чувству иногда становится сама жизнь, иначе они не представляли себе жизни. Искушая это смещение драматических сил — торжество чувства над долгом, они погибают. Трагический финал венчает сдвиги житейские, перемены драматургические. Наиболее открыто, крупно, наглядно это в весенней сказке «Снегурочка», своеобразном эмоциональном ключе к «пьесам жизни». Тает от любви Снегурочка, не желающая знать никаких других зако-

нов, кроме закона естественного человеческого бытия. То, о чем в сказке говорится сказочно, — Снегурочка тает от лучей горячего солнца, — в «пьесах жизни» сделано буднично, но не менее поэтически: горячее сердце последними своими вспышками озаряет холодную действительность.

Раскрепостить чувство, освободить живую волю человека было существенной задачей «ренессансного» писателя Островского, давшего драматическим фигурам особую новую объемность. Источник света как бы переносится в «пьесах жизни» с авансцены в задние комнаты, на второй план, где освещаются и частности, и подробности, и детали.

Всячески тяготеет Островский к мелодраме; будучи глубоко театральным писателем, он не мог, естественно, обойти этот жанр, особенно необходимый в ту историческую минуту, когда национальное самосознание, закалившись в огне общественной сатиры, должно было вступить в более сложные сферы психологического самопознания.

Крупный комизм и крупный драматизм, о которых писал Островский в своих теоретических работах, и были той мерой художественной гиперболы, которая открывала пути, с одной стороны, к страстному лиризму Чехова, с другой — к невероятным гротескам Сухово-Кобылина.

Но не отказываясь от мелодрамы, Островский наполнил этот жанр новыми приметами быта, своим пониманием существа драматического конфликта. Странное, необычное есть и в «Без вины виноватых», но как по-новому осмысливает писатель мелодраматический эффект. Стариннейшая ситуация — мать, в силу различных обстоятельств потерявшая ребенка и встретившая его взрослым человеком, — в пьесе Островского имеет совсем новое и социальное, и сюжетное содержание. Не страшные цыгане, не дикие разбойники, не таинственные бродяги, не ловкие циркачи, уродующие детей для потехи публики, похищают маленького сына Любви Ивановны Отрадиной, героини первой части драмы Островского. Обманутая Муровым, лихорадочно ищущим денег и карьеры, несчастная женщина вынуждена сама передать ребенка на воспитание в чужую семью. А дальше в дело вступает традиционный русский быт с его одичалыми купцами Сметаниными и Простоквашиными, с его умными юродивыми и лукавыми повитухами, с его прорицательницами Манефами и ходатаями по всем делам Галчихами. И теряется одинокий ребенок в холодной пучине житейского моря. Идут годы, и известная

актриса Елена Ивановна Кручинина, под именем которой навсегда скрылась Любовь Отрадина, встречает жалкого пьяного юношу, артиста Незнамова, который и оказывается ее потерянным сыном. Но не идиллия здесь следует. Разворачивается страшная картина скитаний незаконнорожденного ребенка, воочию проходят перед нами бесчеловечные порядки Российской империи, где нет ни одного закона, охраняющего добрые, естественные, человеческие чувства. Незнамов не просто живет в бедности — это именно российская бедность, помноженная на несправедливость, на унижение личности. Тяжкий актерский быт еще оттеняет и усиливает превратности судьбы Незнамова. И в финале не страшное лицо Квазимодо, не ужасная маска Гуинплена, в финале — обычная барственный фигура крупного чиновника Мурова, предлагающего деньги и положение той, которая когда-то хотела от него одной только любви. Каноническая мелодрама стала и социальным исследованием времени, и психологическим анализом эпохи, и обличением накопительской морали, и гимном горячим сердцам.

Однако открытая, эмоциональная стихия драматургии Островского несколько не умаляет интеллектуального ее накала. Стоит заметить, что подлинные эмоции не могут существовать без интеллектуальной глубины конфликтной ситуации. Яростные страсти шекспировских Ричардов и Макбетов — философские в конечном итоге страсти, так как, зародившись в определенной среде и в определенных характерах, они обрели звучание всечеловеческое, символическое.

Существует мнение, будто бы тупость целого ряда героев Островского не может не снизить интеллектуального уровня его творчества. Фигуры, подобные, например, Дикому или Кабанихе, не могут заинтересовать разные страны, не могут привлечь современную публику, жаждущую напряженных нравственных раздумий и воспринимающую Замоскворечье Островского как условно-бутафорскую страну с яркими кукольными персонажами. Но сонные, тупые речи Курослеповых и Аховых — лишь бытовая основа, лишь бытовая канва, по которой расшиты мысли и обобщения, волнующие и сегодня самого широкого зрителя. «На всякого мудреца довольно простоты» и «Доходное место», «Бедность не порок» и «Волки и овцы» — все это не просто заглавия пьес, не просто пословицы, поговорки, не просто спрессованная до формулы житейская муд-

рость. Все это мысли писателя о типе человека и типе жизни. Глумов и глумовщина, Жадов и огромная наступающая на человека Взятка, холодный прагматизм Беркутова, сентиментальное хищничество Василькова, пучина обывательщины и мягкотелый Кисельников, шутники, издевающиеся над честностью, чистая жизнь, называемая мешанами «не от мира сего», «красавец мужчина» как особый тип профессии — эти и многие-многие наблюдения, зарисовки, конфликты, типажи Островского живут и по сей день, не теряя своей остроты.

Не было эпохи, не было исторического часа, когда бы не нужны были народу пьесы Островского. Уже давно стало общим местом утверждение, что классика потому и классика, что современность берет на вооружение разные ее грани, разные ее творения. Иногда более интересует людей один классический автор, в другие времена — другой. Но всегда интересует людей Островский. Для каждой минуты истории давал и дает он пищу. И всегда в репертуаре русского, мирового театра — непревзойденная драма женской души, трагическая «Бесприданница».

* * *

Казалось бы, многое в этой драме повторяет уже известное по пьесам предыдущим. Звучат знакомые мотивы, развиваются привычные характеры, совершают свой круг судьбы, похожие на те, что проходили перед читателями и зрителями в других произведениях Островского. И действительно, до чрезвычайности схожи натуры Катерины из «Грозы» и Ларисы из «Бесприданницы», не знающие половинчатых решений, готовые на страшные жертвы ради чистой, цельной, безобманчивой любви. Сходны и финалы их жизни — самоубийство Катерины, затравленной городом Калиновом, где происходит действие «Грозы», смерть Ларисы, затравленной городом Бряхимовом, где происходит действие «Бесприданницы». Сюжетный мотив — несчастье бедной девушки, не имеющей приданого, а потому вынужденной расстаться с любимым, — десятки раз повторялся Островским и до и после «Бесприданницы». «Бедная невеста» — так называется одна из первых пьес Островского, словно определяющая наиболее частую конфликтную коллизию в его драмах. Обманутая любовь, растоптанная мечта — такое не раз становилось предметом художественного исследования драматурга. Борис

Григорьевич отказался от Катерины в «Грозе», обманул наивную Дунечку оболститель Вихорев из пьесы «Не в свои сани не садись», предал Муров доверившуюся ему молодую Отрадину в «Без вины виноватых», красавец Дульчин насмеялся над последней жертвой Юлии Тугиной, из-за барина Миловидова чуть не погибла наивная Аннушка в драме «На бойком месте».

В этот же ряд вписывается и предательство Паратова, дважды оставившего на произвол судьбы полюбившую его бесприданницу Ларису. Найдем мы в пьесах Островского и другие сюжетные отзвуки или предвосхищения драматических ситуаций «Бесприданницы». Так же, как богач Кнуров, богач Великатов из «Талантов и поклонников», богач Прибытков из «Последней жертвы», купец Хрюков из «Шутников», купец Ахов из комедии «Не все коту масленица» — будут пытаться купить живую человеческую душу, заплатить золотом за любовь. И матушки, тетушки, свахи, подобные Харите Игнатьевне Огудаловой, не раз встречаются на театре Островского. Пыталась подороже продать свою красавицу дочь Лидию Надежда Антоновна Чебоксарова в «Бешеных деньгах», поедом ела чиновница Кукушкина в «Доходном месте» свою глупенькую дочку Поленьку за то, что вышла та замуж по любви, да за бедного, а не по расчету, за богатого, как сестра ее Юленька. И комические простаки вроде Робинзона частенько заглядывали в пьесы Островского. Очень и очень сродни маленькому этому актеру маленький актер Счастливцев из комедии «Лес», Шмага из драмы «Без вины виноватые». Не случайно таинственного Робинзона и зовут так же — Аркадием Счастливцевым, здесь Островский обнажает преемственность излюбленных своих героев.

Можно найти и другие точки соприкосновения проблематики, сюжетных мотивов, самих характеров в «Бесприданнице» и многочисленных драмах и комедиях Островского.

И все же пьеса эта неповторима, неподражаема, и стоит она особняком среди других шедевров Островского.

Сороковая пьеса Островского «Бесприданница» — на первой странице черновой ее рукописи автор написал: «Опус 40» — как бы вобрала в себя все лучшее, сделанное Островским до нее, и открыла путь Театру Будущего, театру Чехова. Так бывает, что в какой-то момент, как бы переполнившись количеством, взрывается новое качество.

Две вершины есть у театра Островского — в первой

половине пути «Гроза», для Островского позднего периода «Бесприданница». В «Грозе» воплотилось все то, что вынес писатель из творческих и жизненных исканий ранних своих лет, что венчало великие открытия русской и мировой трагедии до Островского. В «Бесприданнице» свободно развернулся гений писателя, не связанного больше никакими пристрастиями — ни славянофильскими, ни западническими, ни узконациональными, ни религиозными. Только человек и его душа, его совесть, его идеалы, его понимание жизни исследуются в «Бесприданнице». Человек, не поддержанный ничем, кроме собственных своих сил, ни верой в бога, ни страхом дьявола, ни боязнью греха или кары за торжество счастливой любви.

От «Бесприданницы» идут прямые выходы к театральности, сценичности, литературной манере чеховских пьес.

Уже давно замечено, что бесприданницу не случайно зовут Ларисой (что в переводе с греческого означает — чайка, свободолюбивая, белокрылая птица). Пройдет совсем немного лет, и появится «Чайка» Чехова, где героиня назовет себя Чайкой, птицей, случайно подстреленной скупающим охотником. Но не замечено, что в фамилии чеховской Нины Заречной несомненно слышится связь с ее духовной сестрой Ларисой Огудаловой. Над рекой жила Лариса, река была в ее жизни многим. Над ней она сидела, мечтая о любви, над ней она замирала, мечтая об избавительной смерти. За Волгу, за реку уехала она с Паратовым, еще раз обманувшись в своем избраннике. И, быть может, Чехов вспомнил о крутом обрыве над Волгой, где подстрелили Чайку-Ларису из «Бесприданницы», когда назвал Заречной свою новую, но столь же несчастную Чайку. «Отчего это люди не летают?» — спрашивает Катерина из «Грозы». Чайкой-Ларисой звалась героиня «Бесприданницы», собиравшаяся взлететь на крыльях любви, да и обломавшая эти крылья. С чайкой сравнивает себя Нина Заречная, с чайкой, убитой равнодушной рукой. Так вставал образ вольной птицы в произведениях русских драматургов, птицы, поднявшейся над бытом и погубленной физически и морально.

Стоит обратить внимание, что Чехов почти дословно, не меняя ни настроения, ни построения картин, переводит гениальные находки Островского в тональность своего театра, своей драмы. Потрясенная внезапным откровением Карандышева, назвавшего Ларису вещью, после того как Кнуров и Вожеватов разыграли ее в «орлянку», — она буд-

то прозревает: «Вещь... да, вещь... Наконец слово для меня найдено...» Остаются вдвоем Треплев и Нина в финале чеховской драмы, и вот для Заречной тоже найдено слово — «Чайка». Слово найдено. «Помните, вы подстрелили чайку... Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Я — чайка...» И когда Лариса понимает, что она — вещь для Кнуровых и Вожеватовых, когда Нина понимает, что она чайка, живая мишень для тех, кто захотел бы от нечего делать пострелять, драма все быстрее, все неуклоннее близится к развязке. Когда найдено неотразимое слово, обнажается и неотвратимость трагедии, невозможность дальнейшего существования. Определив словом смысл трагической ситуации, люди пытаются делом распутать мертвые ее узлы. Стреляет в Ларису Карандышев, в себя — Треплев, трагедия вступает в свою последнюю фазу.

«Бесприданница» близка к чеховским пьесам каким-то особым предощущением чеховского новаторства, подтекста, настроения, разлитого между реплик, как бы тени, отброшенной словом.

Даже в самых совершенных творениях русской драматургии до Чехова слово звучало только как данность, как самоценность, оно обозначало лишь то, что обозначало. Чехов дал драматическому слову контрастность, игру, объемность. Оно начало отбрасывать тень, в нем зазвучала неуловимость, оно стало не только открывать, но и скрывать смысл, не только утверждать, но и намекать, обозначая вовсе не то, что должно было бы обозначать по логике ситуации, повинувшись подчас алогизмам человеческой психики.

Быть может, именно в «Бесприданнице» Островского, в «Месяце в деревне» Тургенева в чем-то предвосхищена чеховская драматургическая реформа. Накапливая мастерство от «Грозы» до «Бесприданницы», Островский все яснее осознавал содержательную игровую роль каждого компонента драмы, занимающей столь небольшое жизненное пространство в сравнении, скажем, с романом. Слово уже не могло вбирать в себя лишь один определенный смысл, требуя рядом другого слова для того, чтобы возник новый смысловой ряд. Слово само должно было стать конфликтом, диалектическим, несущим в своей мгновенности и целую драму, и целую комедию, и поэтический символ, и поэтическую метафору.

Вот Кнуров и Вожеватов говорят о Ларисе Огудало-

вой, но постепенно беседа их соскальзывает на аллереорию. Слово во фразе, как бы намекая на желаемое ими, не открывает истинной подоплеку их речей. «Дорогой бриллиант дорогой и оправы требует», — говорит Кнуров. «И хорошего ювелира», — откликается Вожеватов. «Совершенную правду вы сказали, — подхватывает Кнуров. — Ювелир — не простой мастеровой. Он должен быть художником...»

Казалось бы, Кнуров и Вожеватов говорят о чем-то постороннем, но на самом-то деле речь идет о Ларисе, о ее судьбе; именно в эти минуты, когда еще далеко до трагедии, пока еще не обрисовались характеры и цели героев, действие началось, поклонники Ларисы вступили в игру за нее.

В «Бесприданнице» уже угадывается и будущая эстетика чеховской драматургии, эстетика, знаменовавшая собой новый тип театра, актера, а соответственно и зрителя. Неожиданности судьбы, странности мелодрамы, внезапные прихоти авторского каприза сменялись железной логикой жизни, драматическим предопределением развития самого характера. Островский, а вслед за ним и Чехов совершенно видоизменяли самые законы драмы. Отныне не случай, не тайна, не загадка, не рок торжествовали в пьесе. Сами люди вступали в сложные драматические противоречия, определенные действительностью и ее социальным смыслом. Все имеет свое начало и свой конец, драма назревает исподволь, как бы незаметно вяжется звено за звеном, цепляется колечко за колечком, и постепенно выковывается вся, теперь уже видимая цепь драматических обстоятельств, ведущих героя к развязке, события — к финалу, действие — к катарсису, то есть очищению, просветлению, воспитанию души.

Впоследствии Чехов, объясняя законы новой, разумной драматургической эстетики, сменившей эстетику случайностей и загадок, говорил, что если в первом действии на стену повешено ружье, оно в конце концов должно выстрелить. Речь идет о том, что все в пьесе обязано иметь свое оправдание, свою психологическую мотивировку, свое развитие, чтобы дойти до кульминации.

Не формулируя этого положения теоретически, Островский на практике применил мысль о гармонической, прекрасной целесообразности драматического действия. Быть может, в жизни что-то и остается загадочным, какое-то событие не получает своего объяснения, начала каких-

то трагедий остаются скрытыми от поверхностного взгляда. Но в драме все подлежит исследованию, все должно быть рассмотрено, всему должны быть найдены начала и концы.

Вот, например, как готовится в «Бесприданнице» смерть Ларисы, финал бытовой драмы, незаметно приближившейся к общечеловеческой трагедии. Перед нами начальные страницы пьесы. И как бы вскользь расставленные в разных местах, ничего не предвеляя, звучат реплики действующих лиц. Рассказывается о сватовстве Карандышева, о том, как он долго ухаживал за Ларисой, ревновал ее к поклонникам. «Раз застрелиться хотел, да не вышло ничего... А то вот потеха-то: был... костюмированный вечер; так Карандышев оделся разбойником; взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды...»

Лариса сидит над обрывом, идет лишь четвертое явление пьесы. «Я сейчас с этой скамейки вниз смотрела, и у меня закружилась голова. Тут можно очень ушибиться? Карандышев: Ушибиться! Тут верная смерть...» О том, как бесстрашен Паратов, чуть раньше говорила Лариса, он, мол, на спор не побоялся выстрелить в нее. «Смотрите, я буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете, и не поблднею». Дает мне держать какую-то монету, равнодушно, с улыбкой стреляет... и выбивает ее...» И хотя Ларису убил не Паратов, но Карандышев, первым все же стрелял Паратов, и его выстрел, не убивший Ларису, приблизил несчастную к барьеру ее судьбы. Она обманулась в Паратове — это было не бесстрашие, но глупая пустая поза окончательно выродившегося печоринского типа, как бы слившегося с жалким бретерством Грушницкого.

Примечательно, что еще до того, как Кнуров и Вожеватов подбросили вверх монету, чтобы разыграть Ларису, монету дал ей в руки Паратов, тоже бездушный игрок, поставивший на монету саму жизнь Ларисы.

И дальше Карандышев хвастается перед гостями своим оружием, украшающим ковер в кабинете: «Вот этот пистолет, например... Паратов (*берет у него пистолет*). Этот пистолет? Карандышев: Ах, осторожнее, он заряжен! Паратов: Не бойтесь! Заряжен ли он, не заряжен ли, опасность от него одинаковая: он все равно не выстрелит... Вожеватов: Ну, нет, не скажите! По русской пословице: «На грех и из палки выстрелишь».

И наконец, за минуту до выстрела Карандышева, Ла-

риса, не в силах броситься с обрыва, неожиданно вроде бы, ни с чем не согласен, восклицает: «Кабы теперь меня убил кто-нибудь...»

Стоит заметить, кстати, что в словаре Ларисы появляется это совершенно «не ее» слово «кабы». На протяжении всей пьесы Лариса — барышня, получившая хоть какое-то воспитание, изъясняющаяся совсем другим, не столь простонародным языком. Но в момент высшего духовного напряжения в ее лексике прорывается обычное народное словечко «кабы», идущее из самой глубины сердца, оставшегося таким же простым и доверчивым. Интересно, что словечко это «кабы» говорит и Катерина в момент своего апогея — ожидания встречи с Борисом: «Эх, кабы ночь поскорее». Так неожиданное, вырвавшееся «нетипическое» словечко лишь подчеркивает типические обстоятельства, в которых оказались близкие по духу Катерина и Лариса, чьи судьбы будто соединены нескончаемым бульваром, тянувшимся над Волгой от Калинова до Бряхимова, от Бряхимова до Калинова, где жили и умирали эти необычные обычные женщины.

Итак, смерть Ларисы не внезапность, не мелодраматическая неожиданность. Это исподволь подготавливаемое трагическое событие, и его закономерность еще более усиливает общественный, социальный, драматический накал пьесы Островского.

Точно так же «по-чеховски», или, говоря точнее, «предчеховски», подготовлены и все другие события «Бесприданницы» — и появление в городе Паратова, и трагедия Карандышева, и пикник за Волгой, и страшные последствия доверчивой любви Ларисы.

И это очень важно — услышать в пьесах Островского (и особенно в одной из лучших его драм — «Бесприданнице»), как из отдельных, едва намеченных мелодий оркеструется многоголосая полифония жизни, когда каждый мотив в согласии с другим, пусть и в непримиримом, конфликтном, диалектическом согласии. Важно услышать, как Островский ведет подготовку к тому или иному драматическому событию, чтобы понять качественно новую природу пьесы «Бесприданница», открывающую собой горизонты будущего, где и Чехов, и Горький, и Станиславский.

Особый фон для трагедии Ларисы составляет в «Бесприданнице» почти постоянное присутствие на сцене цыганского хора, как бы сопровождающего своими надрывными голосами надрывную, поломанную жизнь волжской

чайки Ларисы. Песня цыган звучит еще раз в самом финале драмы, когда Карандышев убивает Ларису. Выстрел грянул одновременно с хором. Неуместность цыганского пения понял даже Паратов — «Велите замолчать! Велите замолчать!» — кричит он окружающим раненую Ларису. Но она протестует, чуть ли не последние ее слова: «Нет, нет, зачем!.. Пусть веселятся, кому весело...»

Впоследствии хор цыган будет вот так же сопровождать жизнь и смерть Федора Протасова, героя толстовского «Живого трупа». И он, как и Лариса, не побоявшись условностей, круто меняет свою житейскую колею. И он, как и она, необычайно ценит раздольную искренность цыганского пения, столь чуждую фальши образованного светского, дворянского, купеческого мира.

Умирает Лариса, а «за сценой цыгане запевают песню». Протасов стреляет в себя, и тут же появляется цыганка Маша, чье пение так любил Федя Протасов.

Для Островского, для Толстого цыганский хор создает неповторимый фон трагедии «невольницы» Ларисы, трагедии «живого мертвеца» — Протасова. Цыганский хор и там и там — это как бы народное мнение, точка зрения простых людей на события. Это особая, скрытая нравственная оценка таких натур, как Лариса или Федя Протасов, оценка глубоко положительная, не случайно цыган Илья так дружен с барышней Ларисой, не случайно цыганка Маша так дружит с барином Протасовым. Простые, необразованные цыгане чувствуют своих в незлобивых, искренних, порывистых, не связанных лживыми законами натурах Ларисы и Федора.

Народное мнение, которым сильна каждая пьеса Островского, слышится и в особой, открытой, как бы «немасстерской» завязке драмы.

Клубный буфетчик Гаврило и слуга в кофейной Иван стоят в дверях трактира и беседуют о том о сем, постепенно вводя читателей и зрителей в курс событий, обрисовывая те или иные характеры, сообщая предварительные, «анкетные», как сказали бы мы теперь, данные почти обо всех героях пьесы.

Обычно завязка «Бесприданницы» приводится как пример старомодной экспозиции, когда персонажи рассказывают друг другу то, что каждому хорошо знакомо. Но в диалоге Гаврилы и Ивана есть одна особенность: полное нежелание Островского хоть как-то объяснить, почему люди, все знающие друг о друге и об окружающих, упорно

излагают то, что давно известно. Сведения эти адресуются зрителям, пока еще ничего ни о ком не знающим. Но сам прием этот — лакеи-вестники — действительно старомоден, заимствован еще из драматической поэтики XVIII века. А что бы, казалось, стоило Островскому в перечне действующих лиц поставить рядом с именем слуги Ивана всего несколько слов: «молодой лакей», «новый лакей» и т. п. Тогда было бы оправдано сейчас не оправданное изложение событий тому, кто о них давно наслышан, чтобы через его голову механически передать их читателям и зрителям. Недавно поступивший в кофейную Иван вполне мог бы спрашивать тогда у старого слуги Гаврилы и о Мокии Парменыче, и о Вожеватове, и о нравах города Бряхимова.

Но Островский не написал, что Иван — новый слуга в трактире. Более того, драматург еще усугубил старомодность завязки, упомянув, что Иван здесь давно, во всяком случае более года. Приезжает Паратов. Иван проворно бросается ему навстречу, обметает с сюртука пыль веничком. Паратов замечает, что на воде не мог запылиться, Иван объясняет свой лакейский восторг: «Все-таки, сударь, нельзя же... порядок требует. Целый год-то вас не видали, да чтобы... с приездом, сударь...» Обычно Островский не забывает ни одной мелочи, все оттачивая и выстраивая так, как этого требует жизненная и поэтическая логика пьесы. Он не забыл, конечно, что именно Иван в первом явлении пьесы раскрыв рот слушал Гаврилу, рассказывающего ему о быте города Бряхимова. Теперь же, в явлении VI, оказывается, что Иван прекрасно знаком и с Паратовым, и с его привычками, знает, где и как подольстить, Паратов дает ему рубль за усердие. Из этого следует, что Островский сознательно оставил экспозицию старомодной, но наполнил ее совершенно новым содержанием, и смысловым и нравственным. Нравственное содержание этой сцены как раз и состоит в оценках Иваном и Гаврилой будущих героев «Бесприданницы». Именно от них мы узнаем, что Кнурову не с кем разговаривать в городе, так как у него миллион, что Вожеватов «в лета войдет, такой же идол будет», что жители сидят за самоваром «до третьей тоски». И потом, когда уже разгорится конфликт, мы станем смотреть на Кнурова, на Вожеватова, на остальных в чем-то и глазами Ивана и Гаврилы; их оценки, их критерии уже служат читателям и зрителям путеводной нитью, дорожными знаками.

Есть и новое содержание в этом информационном диа-

логе лакеев, к сожалению, зачастую пропускаемое многими режиссерами, ставящими «Бесприданницу», не ощущаемое читателями, привыкшими к хрестоматийным утверждениям о старомодности подобной экспозиции. Дело в том, что ко времени беседы Ивана и Гаврилы, все знающих о городе, в городе что-то изменилось, возникли какие-то иные ритмы, иные связи, в воздухе повеяло предощущением каких-то важных перемен. Как в «Грозе» на город заходит Гроза, так и в «Бесприданнице» на город заходит Трагедия, уже еле слышно трепещут ее черные крылья. И это чувствуют Иван и Гаврило, вроде бы вовсе далекие от истории жизни и смерти Ларисы Огудаловой, от суеты ее поклонников. Они чувствуют приближение каких-то событий, и им надо как бы заново оглядеть свое хозяйство — город Бряхимов. Что-то чаще будто бы стал прогуливаться по бульвару миллионер Мокий Парменыч Кнуров. Любопытный Иван замечает особую истовость Кнурова в этих прогулках — опять Мокий Парменыч «проминает себя». «Он каждое утро бульвар-то меряет взад и вперед, точно по обещанию». А у Мокия Парменыча, оказывается, новые планы — пригласить с собой на выставку в Париж бесприданницу Ларису, вот и нужен старичку усиленный мочон — молодым, свежим хочет он выглядеть. Угадывают слуги и брожение в душе купца Вожеватова: вроде бы и разговорчив, и доступен, а вот поди ж ты, что-то чувствуется в нем «кнуровское», тупое, твердокаменное. Ощущается угасание, оцепенение человеческого сердца, все теснее опутываемого золотыми цепями. И действительно, пройдет совсем немного времени, и Вожеватов станет «идолом», не ответит на мольбы гибнущей Ларисы. Он скован «честным», бесчестным, подлым — потому что дано оно при розыгрыше живого человека в «орлянку» — купеческим словом. И первыми заметили это превращение Вожеватова в золотого идола опять-таки слуги — Иван да Гаврило, люди редкостно наблюдательные, умеющие делать серьезные выводы из своих наблюдений.

И если мы вместе со слугами услышим этот лихорадочный ритм начала драмы, ритм, обещающий трагедию, сонная одурь слетит с персонажей первых явлений. Все будет видеться в ином освещении, душная тишина Бряхимова словно должна налиться ожиданием все той же Грозы, тучи которой приползли и сюда из соседнего Калинова.

А события надвигаются на город серьезные: красавица Лариса согласилась принять предложение ничтожного чи-

новника Карандышева, после долгого отсутствия возвращается известный и тороватый барин Паратов, готовятся уехать на выставку в Париж купцы Кнуров и Вожеватов. Затевается свадебный обед у Карандышева, куда звана вся бряхимовская «элита». Я написала слово «город», события надвигаются на город, будто бы и действительно городу есть дело до какой-то Ларисы, до какого-то Карандышева и прочих участников драмы.

Однако трагедия Ларисы так же занимает Бряхимов, как трагедия Катерины — Калинов. Пьесы Островского, посвященные частной жизни людей, как правило, вбирают в свою орбиту все слои города, где происходит действие. И если понимать пьесы Островского как сугубо камерные, они много потеряют в своей общественной значимости.

Драматург почти всегда включает в семейные трагедии то голоса улицы, то шум толпы, то глаза любопытных, то музыку города, то русские или цыганские песни, — все это оттеняет главные события и главные характеры.

И самый сложный, самый прекрасный характер пьесы — бесприданница Лариса. И ее могли бы мы назвать «светлым лучом» в «темном царстве», по слову Добролюбова, адресованному им Катерине. «Луч света» — это не просто светлый, идеальный характер без сучка и задоринки. «Луч света» — это активная сила, это действенная энергия, освещающая мрак темного царства.

Как Катерина, действует и бесприданница Лариса, обстоятельствами самого сюжета поставленная в условия бездействия. Что она может сделать в царстве Кнуровых и Вожеватовых? У нее нет денег, значит, нет и права голоса, права поступка. А между тем, как это ни покажется странным, действие ведет именно Лариса. Это она соглашается стать женой Карандышева, отлично понимая, что его ненасытное себялюбие, быть может, еще страшнее «ненасытных» карманов Кнурова. Это она оставляет жениха и уезжает за Волгу с Паратовым, рискуя своей репутацией, своей честью, своим будущим. Это она, наконец, заставляет Карандышева выстрелить в нее, по существу, как и Катерина, кончая самоубийством. Об ее несокрушимую цельность разбиваются все планы «поклонников». Ничего не может поделать с нею корыстолюбивая Огудалова, ничего не добиваются ни Кнуров, ни Вожеватов, не получает ее и Карандышев. Есть главное приданое у бесприданницы Ларисы — характер, особый свет, исходящий от простой, честной натуры.

Но Лариса не идеальная, голубая героиня, о которой скучно читать, которую скучно играть на сцене. Лариса — драматическая героиня, а это значит, что не только вокруг нее бушуют страсти, но и в себе самой она носит драму. Для Островского драматический герой — это тот, кто имеет свою вину перед жизнью, перед нравственным идеалом. Ошибаются Катерина и Лариса, ошибаются в своих избранниках — Борисе Григорьевиче и Паратове, видя в них одну лишь внешнюю красоту, механически, наивно отождествляя ее с красотой духовной.

Интересно, кстати, задуматься, почему так много говорят в пьесах Островского о мужской красоте: «красавец барин», «красавчик». Красавцы так и переходят из пьесы в пьесу. Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Мериц в «Бедной невесте», Бабаев в трагедии «Грех да беда на кого не живет», Паратов в «Бесприданнице», Великатов в «Талантах и поклонниках», Дульчин в «Последней жертве», Леонид в «Воспитаннице» и, наконец, Окаемов в пьесе, так и названной «Красавец мужчина».

«Как вас не любить, красавца этакого», — словно за всех женщин говорит Надя в пьесе «Воспитанница», обращаясь к молоденькому барину Леониду. Собственно, это и есть эстетическая, нравственная программа женских требований в пьесах Островского — красавец, военный, одет как журнальная картинка, но главное — красавец. Красота внешняя соединяется с определенными, столь же внешними качествами характера — разочарованностью, усталостью взгляда, черной меланхолией, предощущением близкой смерти, умением ни во что не ставить свою жизнь. Женщины у Островского, как правило, проходят мимо их любящих Хорьковых, Красновых, Кабановых и других не приметных людей. Им подавай красавцев!

В своих драмах Островский как бы не иронизирует над этой наивной тягой к красавцам. «С кем вы равняетесь? — говорит Лариса Карандышеву о Паратове. — Возможно ли такое ослепление... Сергей Сергеевич... это идеал мужчины. Вы понимаете, что такое идеал?..»

В своих комедиях Островский допускает и иронию. Гаврило, приказчик из «Горячего сердца», спрашивает у купчика Васи: как можно покорить женщину? «Надо, чтоб парень был видный, из себя красивый, — отвечает Вася. — ..Это первое дело, а второе дело — разговаривать нужно уметь!.. Ты старайся сказать что-нибудь облагороженное. Меня Параша когда полюбила? Я тебе сейчас скажу. Была

вечеринка, только я накануне был выпимши, и в это утро с тятенькой побранился и так, знаешь ты, весь день был не в себе. Прихожу на вечеринку и сижу молча, ровно как я сердит или расстроен чем. Потом вдруг беру гитару... и с таким я чувством запел: «Черный ворон, что ты выешься над моею головой?» ...Потом бросил гитару и пошел домой. Она мне после говорила: «Так ты мне все сердце и прострелил насквозь!»

Почему же многие героини Островского так тянутся к красивым мужчинам, почитая себя счастливыми, если им на долю достанется некий красавец, да еще с красивым именем Виктор? Женщины, не связанные с тупостью служебного подчинения, свободные от кошмаров департаментов, от разложения в канцеляриях, от раствления духа в различных присутствиях, — наиболее подвижный элемент в театре Островского. Они ищут идеала, в то время как их спутники ищут доходного места. Какой же идеал доступен этим женщинам, что они могут приобрести, взять, разглядеть в темном своем царстве? Мужскую красоту, единственную понятную им форму прекрасного, совершенного. Неестественная эта ситуация достигает своего апогея в ироническом заглавии одной из последних пьес Островского «Красавец мужчина».

Что же это за мир, что же за темное царство, где единственная возможная красота — красота длинных усов? Идеал мужчины, как называет его Лариса, — Паратов — на самом деле дальше всех других, неизмеримо дальше смешного, но страдающего Карандышева отстоит от идеала. Понятие идеала и красота внешняя вовсе не обязательно совпадают. Красота дается человеку без труда, воспитание идеала — духовный труд.

В пьесах Островского мы впервые поймем трагизм женской жизни — поиск идеала, обретение красавца, мучительное разочарование и затем смерть, самоубийство. Женщины Островского сильны поиском идеала, безнравственны в своем понимании того, каков этот идеал; возмездие — смерть, драма или трагедия. Отсюда уже мостки к будущим произведениям русской литературы, к гимну незаметной, неяркой, неброской, скромной красоте души.

Образ Ларисы не сразу был понят актрисами времен Островского. Успеха ни у пьесы, ни у ее героини не было на театре, когда давалась премьера «Бесприданницы». Поставленная в 1878 году, «Бесприданница» уже в 1880 году не дается на московской сцене ни разу. А с 1890 года по

1896 год не было ни одного представления этой пьесы ни в Москве, ни в Петербурге. И только после триумфального успеха Комиссаржевской в роли Ларисы (1896) «Бесприданница» навсегда входит в золотой фонд русской сценической классики.

Даже такие великие актрисы, как Федотова, Ермолова, Савина, игравшие Ларису в первых спектаклях «Бесприданницы», не разгадали всей сложной диалектики этой роли. И лишь Комиссаржевская сумела увидеть в Ларисе целый мир: и душевную чистоту, и бешеный водоворот страстей, и близость к шумному, беспорядочному цыганскому табору, и очаровательную прямолинейность в любовном ослеплении, и жестокость этой прямолинейности, разбивающей сердце Карандышеву.

Примечательно, кстати сказать, что Комиссаржевская переменяла романс, вложенный Островским в уста Ларисы, тот самый романс, который окончательно сводит с ума ее поклонников, никогда не теряющих здравого смысла.

Лариса у Островского поет «Не искушай меня без нужды» Глинки, романс вполне уместный для благовоспитанной дворянской барышни. Лариса — Комиссаржевская спела, аккомпанируя сама себе на гитаре, другой романс, «Он говорил мне, будь ты моею», гораздо более близкий цыганской натуре Ларисы. И кто знает, быть может, услышь Островский пение Комиссаржевской, — он согласился бы именно с ее романсом, гораздо больше раскрывающим характер Ларисы как характер цыганский, нервный, свободный, готовый на самые неожиданные повороты. Комиссаржевская сыграла в Ларисе «порывистую, ищущую натуру», ищущую, а значит, и ошибающуюся, значит, и человеческую, не холодно-идеальную.

Необычный характер в «Бесприданнице» — и Карандышев. Карандышев и отвратителен, и смешон, и жалок, и труслив, и дерзок, и удивительно умен, и на удивление глуп. И стоит сыграть только одну какую-либо черту в характере Карандышева, упуская другие, — характер этот поникнет, перестанет быть натурой сложной, многогранной.

Карандышев сам беден и жалок, ничего нет у него за душой, и вдруг именно он произносит странные, столь несвойственные ему, казалось бы, речи. Паратов замечает, что учился русскому языку у бурлаков. «У бурлаков учиться русскому языку?» — презрительно спрашивает Карандышев. «А почему ж у них не учиться?» — любопытствует

Паратов. «Да потому, что мы считаем их... мы, то есть образованные люди, а не бурлаки... мы считаем их образцом грубости и невежества», — отвечает Карандышев.

Да действительно ли мы это слышим Карандышева? Ему ли, мелкому чиновнику, презирать тружеников, и Паратову ли, крупному барину, заступаться за бурлаков? Парадоксальная вроде бы ситуация. Но в том-то и сила Островского, что характеры в его пьесах движутся не по заданным, не по вычисленным орбитам.

Карандышев презирает бурлаков, потому что стремится как можно дальше уйти от своей бедности, от своих связей с простым народом. Паратов заступает за них потому, что набирающая силы молодая русская буржуазия всячески подчеркивала свою близость к простому люду, из которого вышла. Здесь была своя гордость — мы, мол, университетов не кончали, мы, мол, лаптем щи хлебаем, а вот поди ж ты — ворочаем миллионами! Отсюда, от паратовской этой нарочитой псевдонародности, тянутся нити к будущим горьковским образам, таким, например, как купцы Артамоновы, Гордеевы, Железновы, назойливо подчеркивающие свое народное «первородство», чтобы легче, «фамильярнее» можно было грабить этот самый породивший их всех народ.

И циническое карандышевское неприятие народа, кичливое его хвастовство своим жалким образованием тоже ведет к новым характерам русской литературы. В этой связи уместно вспомнить сатирически страшных персонажей Салтыкова-Шедрина, у которых даже головы были заменены вещающими органчиками. По существу, между Карандышевым и Паратовым нет спора — это всего лишь видимость спора, видимость конфликта, их разделяет Лариса, но не мировоззрение, в конечных своих точках — схожее, единое.

И этот же Карандышев поистине умен, наблюдателен, во многом служит выражением честного авторского голоса. Именно Карандышеву в пьесе принадлежат наиболее точные слова о положении Ларисы, слова, которые она принимает то с гневом, то с благодарностью, то с презрением, но принимает потому, что они неотразимы. Именно Карандышев одним-двумя словами так четко характеризует самую суть происходящего, как мог бы это сделать и сам Островский.

На берегу гремит выстрел из пушки. Лариса пугается, вздрагивает. «Что это?» — «Какой-нибудь купец-самодур

слезает с своей баржи, так в честь его салютуют», — отвечает Карандышев. «Купец-самодур» — сказано и социологически точно, и эмоционально верно. Заметим также, что выстрел раздается в этой пьесе с самого начала, задолго до последнего рокового. И выстрела этого испугалась именно Лариса. Здесь проскользнуло предчувствие, повеяло предошущением чего-то неизбежного. Вспомним, как вздрагивает Анна Каренина Толстого, увидев на рельсах задавленного поездом человека. А ведь действие романа только начинается и Анна пока что счастлива.

Итак, Карандышев обобщает разрозненные эпизоды и факты, чтобы, сам того не ведая, соединить их в типическое, перевести случайное в нарицательное. «К а р а н д ы ш е в. Н е л ь з я ж е т е р п е т ь т о г о , ч т о у в а с д о с и х п о р б ы л о . Л а р и с а . У н а с н и ч е г о д у р н о г о н е б ы л о . К а р а н д ы ш е в . Б ы л ц ы г а н с к и й т а б о р - с , в о т ч т о б ы л о .» Как точно сказал Карандышев, как глубоко обозначил и дурные и прекрасные стороны характера Ларисы. Он обнаружил самую сердцевину ее существования — всегда на виду, когда нельзя скрыться ни со слезами, ни с тоской, когда ты нарасхват, словно цыганка из хора.

И наконец, знаменитое карандышевское: «они смотрят на вас как на вещь». Это слово было им найдено как фокус всей трагедии Ларисы, оттого так много это слово объяснило ей самой и в себе, и в окружающих.

Поначалу «цыганский табор», а затем «вещь» — оба эти карандышевские определения жизни Ларисы словно обрамляют ее судьбу. Сообщив Ларисе про цыганский табор, Карандышев словно подталкивает ее к поездке с Паратовым за Волгу — цыганке из табора все можно. Сообщив Ларисе, что она «вещь», Карандышев будто приближает ее к гибели — вещи нельзя жить, вещь неодушевлена, так пусть и расстается с душой.

Но и этот же Карандышев, глупо высокомерный, разрушительно умный, может быть трогательным, жалким. Не только он жесток с Ларисой, но и она жестока с ним, не только он губит ее, но и она губит его.

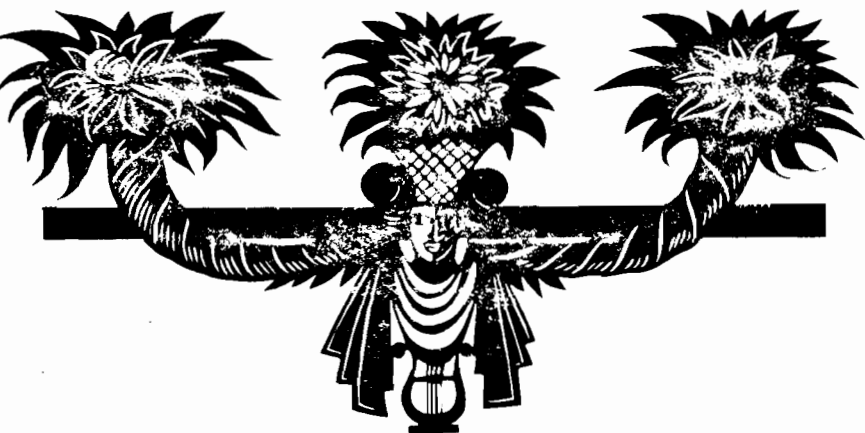
И нередко прекрасные русские актеры именно в Карандышеве видели героя, героя трагического, над которым тоже надо пролить слезу. Вот как описывается, например, исполнение роли Карандышева периферийным артистом И. Слоновым: «Шатаясь, почти падая, он идет по сцене, в изнеможении опускается на стул. Он плачет, закрыв лицо руками. Слонов показывает трагедию Карандышева. Это

человек с растоптанным сердцем. «Жестоко, бесчеловечно жестоко!» — вырывается у него... Актер потрясает зрителей трагической силой своей игры, вызывает сочувствие и жалость к несправедливо униженному «маленькому человеку»⁵⁴.

Есть в пьесах Островского, и в «Бесприданнице» в частности, совершенно невозможная по канонам старой поэтики встреча героя с второстепенным лицом в момент апогея драмы. Островский нередко соединяет такие лица, такие судьбы, которые никак не сочетаемы на первый взгляд. Трагедия Ларисы. Что знает о ней бедный актер Робинзон, случайно завезенный в этот город, всем чужой и никому не интересный? Но вдруг происходит неожиданное. Вернулись Лариса и Паратов из-за Волги. Он уже ответил ей, что не сможет разорвать золотых своих цепей. Трагедия совершилась. Кому же говорит Паратов, что нужно позаботиться о Ларисе, отвезти ее домой?.. Робинзону. И затем именно Робинзон объясняется с Карандышевым, рассказывая ему, как унизили, обидели Ларису. Робинзон должен отвезти Ларису домой. Робинзон понимает, что ее оскорбили. Но почему именно Робинзон оказывается рядом с Ларисой в эти роковые минуты, а не те, кто по сюжету могли быть с нею?

Сюжет сюжетом, а Островскому нужно другое — сблизить две чуждые фигуры, соединить трагедию и комедию, трагический путь Ларисы и комедийную судьбу Робинзона. А когда они встанут рядом, и он, гонимый, предложит ей, несчастной, свою помощь — зазвучит трагикомедия, трагичным станет образ униженного Робинзона, отсветы высокой комедии упадут на лицо Ларисы. Расширится мир жертв, живой Робинзон, как и мертвая Лариса, будут потом укором темному царству.

Сороковая пьеса Островского «Бесприданница» стала не только жемчужиной его театра. Сороковая пьеса Островского «Бесприданница» стала одной из первых пьес, которые соединили русскую драматургическую классику XIX века с драматургией нашего времени.



ПРЕДВЕСТЬЕ НОВОЙ ДРАМЫ

(И. С. Тургенев)

У каждого большого художника прошлого века есть свои выходы, «подкопы» в век двадцатый. Среди тех, кто наиболее решительно разрывал плотность времени,— Иван Сергеевич Тургенев. Каковы же его прорывы в наше восприятие мира, в чем он писатель и мыслитель века двадцатого?

Тургенев был политическим художником в самом конкретном смысле этого слова. Политиками были все русские литераторы, но, быть может, никто из них не сделал политику содержанием искусства, его конфликтом, его характерами, его художественной тканью. Что значит быть писателем-политиком? Вероятно, это значит, в первую очередь,— стремиться увидеть общественный тип, личность, натуру, которая наиболее полно выражает современные тенденции.

Современность произведений Тургенева, как правило, не драпировалась в небесные одежды, не воспаряла к философским абстракциям. Она, эта современность, была открытой, беззащитной перед взорами публики. Тургенева нельзя было не понимать, не слушать, не чувствовать. Он был рядом, он был современником и поэтому раздра-

жал, как раздражают только те, кто говорит о самом больном, о самом сегодняшнем.

И ни о ком столько не спорили, как о Тургеневе, ни с кем столько не расходились и не сходились, как с Тургеневым, никто не знал такой любви молодежи и вдруг такого же гневного ее презрения, как Тургенев. Никто не подымаем был так старшими поколениями и не низвергался ими же, как Тургенев. И это понятно. Писатели, прямо идущие на современность, не использующие ни ассоциаций, ни аллюзий, ни мифологии, ни эзоповского языка, ни исторических хроник — словом, ничего из того, что может хоть кого-либо усыпить, увести к вечным истокам, эти писатели самые несчастные и самые счастливые люди на земле. Таким несчастным и счастливым был Тургенев. Несчастья подкарауливали его каждодневно — в журналах, в газетах, в беседах с друзьями, которые судили о его творчестве с резкой откровенностью современников. И как тяжело писателю, занятому сиюминутными темами! Все имеют мнение, каждый произносит суждение, в дело вступают даже те, кто, как вспоминала А. Панаева в связи с полемикой вокруг «Отцов и детей», «со школьной скамьи не брали книги в руки».

И в то же время как счастлив писатель, озабоченный современностью! «Я не запомню, чтобы какое-нибудь литературное произведение наделало столько шума,— пишет та же Панаева,— и возбудило столько разговоров, как повесть Тургенева «Отцы и дети»⁵⁵.

Тургенев был более чем современным писателем, он улавливал в сегодняшнем дне не только его утро, но и полдень, и вечер, и рассвет, и закат. Он обозначал собою время, открывал типы, он объяснял обществу его само, в началах провидел финалы, в исходах — постигал грядущие начала. «...Мы можем сказать смело, что если уже г. Тургенев тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если он изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений,— это служит ручательством за то, что вопрос этот действительно поднимается или скоро подыметя в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется резко и ярко перед глазами всех»⁵⁶ — так писал о Тургеневе Добролюбов, и так можно сказать только о Тургеневе. Известно, что почти все произведения Тургенева начинаются точным обозначением времени, места, обстоятельств описываемых событий.

«Перед раскрытым окном красивого дома, в одной из крайних улиц губернского города О... (дело происходило в 1842 году)....» («Дворянское гнездо»).

«Вот такие речи произносил Ваш покорнейший слуга в столичном граде Москве, лета тысяча восемьсот тридцать третьего....» («Андрей Колосов»).

«Сельцо Овечьи Воды. 20 марта 18... года» («Дневник лишнего человека»).

«10-го августа 1862 года, в четыре часа пополудни....» («Дым»).

«...Весной 1866 года, часу в первом дня, в Петербурге....» («Новь»).

Откуда такая настойчивость приема, такое постоянство завязок, столь сознательное единообразие приступов к художественному повествованию? Здесь нет случайностей. Судя по творческому упорству писателя, понятно его желание заявить о новом типе литературного произведения, о новом понимании взаимоотношения жизни и искусства. Реальная действительность, взятая в ее моментальных, обжигающих связях, не должна заслоняться художественным ее претворением настолько, чтобы прообраз лишь угадывался, чтобы контуры жизни лишь проглядывали. Обратный путь от литературы к реальности не должен быть путаным, субъективным, неточным, когда объект и его отражение, наложенные друг на друга, могут и не совпасть.

Опираясь на старинное пристрастие русской словесности к формам дневника, записок, писем, Тургенев наглядно, полемически вводит хронологию в начало своих произведений, чтобы подчеркнуть особую достоверность, документальность событий. Там, где точны даты, не могут быть неточными лица, там, где стоят реальные годы, не могут быть выдуманы характеры. Роман, начатый формулой документа «10-го августа 1862 года, в четыре часа пополудни....», должен обладать подлинностью документа в сфере психологии, в обстановке социальной. Точные даты также предопределяют восприятие искусства как документа жизни, протокольной записи происходившего. Не случайно в названии одного из первых произведений Тургенева стоит слово «Записки» («Записки охотника»). Рядом с ними гоголевские «Записки сумасшедшего», «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Записки — страстная личная форма документальной исповеди, типичная для русской литературы. Под пером Тургенева она приобретает вид особенный, наглядный, открытый, дразнящий. Здесь

новое качество — литература сливается с документальными отчетами об эпохе, о людях.

Один из самых лирических писателей России, Тургенев решительно придал своей прозе деловой вид, вид подлинного описания, подлинной истории. Деловитость тургеневского творчества, оваянная лиризмом неповторимого таланта, — это и есть его специфика. Очерк и роман, документ и художество, точные записки и свободные выводы соединяются. Двадцатому веку очень близка эта документальная деловитость, согретая сердцем истинного художника, этот прорыв к вечному искусству, которое крепко покоится на основе фактов, на бетоне дат, на опорах годов, на рассчитанных конструкциях быта.

«Дневник лишнего человека» — так называется одна из центральных повестей Тургенева. Дневник ведет Елена Стахова в романе «Накануне», самая деятельная из героинь Тургенева. Дневник в руках жалкого, слабого человека, место которого всегда было занято; дневник — исповедь сильной натуры, однажды и навсегда выбравшей свое место в жизни. Разные характеры, разные позиции высказываются в точно датированных записках. И от этого еще более реальным становится лишний человек с какой-то странной фамилией — Чулкатурин, и от этого еще более достоверной делается фигура Елены Стаховой, не оказавшейся лишней даже в далекой Болгарии. Дневничество, особая реалистическая достоверность делает драму Тургенева «Месяц в деревне» одной из первых подлинно современных пьес.

Тургенев часто говорил, что заинтересовавшие его характеры как бы преследуют писателя, но прежде чем начинать их разработку, он пишет их биографии и спрашивает себя: кто были их отец и мать, что за люди они были, какого рода семью представляли, каковы были их привычки. Такой творческий метод в литературе уже сродни театральным поискам будущих преобразователей русской сцены. О прошлом героя сценического, о том, кем были его отец и мать, где провел он молодость и с кем дружил, спрашивал потом Станиславский у писателя, у актеров, у режиссеров, у себя самого перед выходом на подмостки. Систему Станиславского часто сближают с мыслями Гоголя, но она родственна и психологическому анализу Тургенева, который не мог приступить к изображению человека без детального выяснения всех обстоятельств формирования его характера.

Но у тургеневского реализма есть и свои особенности. Действительность здесь не статична, она угадана вперед, прочитана как движение к будущему, обязательно сменяющему нынешний день. Именно в связи с творчеством Тургенева могло возникнуть знаменитое название критической статьи «Когда же придет настоящий день?». В его произведениях всегда есть это предвестие грядущего. Ощущение это связано в первую очередь с величайшим вниманием Тургенева к молодым поколениям. Эта органическая потребность художника не упустить из поля своего зрения молодого человека его времени, а значит, будущий день России, придает тургеневскому реализму особую окрыленность — проза становится поэзией, драма — лирикой, а лирика — драматургией.

Молодой человек — в центре любых поисков Тургенева. Шубин, Берсеньев, Инсаров, Елена, Лиза, Нежданов, Соломин, Марианна, Беляев, Андрей Колосов... Сколько лиц — открытых, молодых, честных, тех самых, без которых нет тургеневского выхода в будущее!

По существу, молоды и Лаврецкий, и Рудин, и Паишин, и Лежнев, и Ракитин, и Литвинов, и многие, многие другие герои Тургенева. И как печально, когда в спектаклях-инсценировках «Дворянского гнезда» выходит пожилой, благообразный, утомленно-бородатый Лаврецкий. Это с течением лет остывает кровь Лаврецкого, а пока молод его голос, звонки споры, от имени молодого поколения выступает он против буржуазности Паншина, против брззгливого непонимания России.

Думается также, что неверно отделять драматургию Тургенева от других его произведений непреходимой стеной. Драматургия Тургенева, а если это понятие расширить, то и вся литература Тургенева — непреходящая любовь русского, советского, зарубежного театра. Даже если считать формально — инсценировалось и экранизировалось большинство произведений Тургенева: «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», «Рудин», «Бежин луг», «Вешние воды», «История лейтенанта Ергунова», «Клара Милич», «Первая любовь», «Призраки» и т. д. и т. д. Есть что-то в творчестве писателя, что созвучно сцене, что драматично по самой своей художественной природе. Тургенев мыслит антагонистическими характерами, контрастными силами, диалогическими столкновениями, взрывчатыми соединениями. Интересно взглянуть хотя бы на названия рассказов, составляющих

цикл «Записки охотника». Начнем с классического «Хорь и Калиныч». Уже поставлены рядом две противоположные натуры, они как бы выходят на сцену. Здесь возможна искра. Между ними может завязаться драма. А дальше — «Ермолай и мельничиха», «Два помещика», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Чертопханов и Недопюскин». Повсюду начало столкновения, начало драмы. Диалог — одна из любимых форм раскрытия натуры в произведениях Тургенева. Что, например, как не маленькая трагедия — тургеневское стихотворение в прозе «Порог». Поначалу ремарка: «Я вижу громадное здание. В передней стене узкая дверь...» Затем вступает первый голос: «О ты, что желаешь переступить этот порог, знаешь ли ты, что тебя ожидает?» Завязывается диалог. «Знаю», — отвечает героиня трагедии. Вопрос, ответ, нарастает конфликтность, трагизм ситуации. Все драматичнее вопросы — «Готова ли ты на преступление?». Все определеннее ответы — «И на преступление готова». Снова ремарка перед финалом: «Девушка перешагнула порог — и тяжелая завеса упала за нею». И короткий, словно дуэльный, обмен двумя решительными репликами. «Дура!» — проскрежетал кто-то сзади. «Святая!» — пронеслось откуда-то в ответ». Пьеса закончилась. Трагедия совершилась. Трагедия в том пушкинском смысле, когда нет авторских выводов, когда высший суд, суд веков, определит правых и виноватых.

Саму прозаическую манеру письма Тургенева можно было бы назвать драматургической, театральной. И в самом этом смешном, необъяснимом сочетании слов, во многих повестях и романах Тургенева: «Да, *возразила* Марья Дмитриевна...» (курсив мой. — И. В.) — не слышится ли какая-то тайная конфликтность, какая-то готовность к спору, к диалогу, к столкновению? Словом, Тургенев мыслит как драматург не в одних лишь своих пьесах, но в любом другом литературном жанре.

Политический писатель Тургенев не был тенденциозным писателем в том смысле, в каком тенденция становится нехудожественной, подчиняющей себе читателя грубо, прямолинейно. Когда вчитываешься в споры вокруг «Отцов и детей», когда слышишь все это — «ни отцы и ни дети», «больше отцы, чем дети», «автор пошел на поклон к нигилистам» и т. д. и т. п., — поначалу думаешь: с кем же Тургенев? Вот будто бы с Базаровым — как написана смерть его, как изображена болезнь, с какой светлой печалью рассказано о стариках родителях, приходящих к

дорогой могиле. Перед лицом смерти не лгут, и если здесь у писателя нашлись такие нежные, единственные слова, значит, очень любил он своего Евгения Базарова. Но страница, еще одна — и вот уже уютный дом стариков Кирсановых, и весело за свадебным столом Николая Петровича с Фенечкой и Аркадия с Катей, и мягкий свет, и ласковые речи, и не может быть, чтобы не жили здесь тургеневские симпатии, чтобы безразличны были ему эти люди, эти комнаты, это настроение. С кем же Тургенев?

Однако именно тут разгадка — разгадка в бессмысленности самой постановки подобного вопроса. Если бы Тургенев был с кем-либо безоговорочно, если бы позиция его была определена односторонне — только Базаров или только Кирсановы, — мы не имели бы великого писателя, перед нами было бы еще одно крепкое обличительное дарование, еще одна хорошая обличительная повесть. Но о том, как относился сам Тургенев к так называемому обличительству в литературе, по существу, довольно терпимому для власть имущих, потому что круг называемых пороков был уже давно известен, — лучше всего расскажет нам сам Тургенев. «Что ж, по-твоему, делать? — повторил чуть не с криком Нежданов. — Повести с «направлением» писать, что ли?» — так завязывается дискуссия о задачах искусства в романе «Новь». И сколько безнадежной горечи в этих словах о повестях с направлением, как изверились люди в этих обличениях. «Я с тобою согласен, — отвечает собеседник Нежданова, — сочинять этикие штучки с «начинкой»... — дело куда не веселое».

И не только Тургенев, Чернышевский в статье своей об «Асе» — «Русский человек на rendez-vous» — говорит приблизительно то же самое. Несомненная ирония слышится в его перечислении тех обличительных элементов, которых нет в тургеневской «Асе». «Тут нет ни крючкотворства с насилием и взяточничеством, ни грязных плутов, ни официальных злодеев... ни мещан, мужиков и маленьких чиновников, мучимых всеми этими ужасными и гадкими людьми». Но хоть и нет всего этого в «Асе», гражданский заряд повести куда сильнее, чем если бы существовал в ней подробный реестр привычных общественных пороков. «...По прочтении повести остается от нее впечатление еще более безотрадное, — пишет дальше Чернышевский, — нежели от рассказов о гадких взяточниках с их циническим грабежом»⁵⁷.

Значит, нечто другое, более важное было заложено в

произведениях Тургенева, сотрясающих не одно какое-либо общественное злоупотребление, но государственные порядки. Выбери писатель Базарова и отвергни стариков Кирсановых, заклеями он Рудина и возвеличь Лежнева, осуди он Нежданова и не заметь никаких недостатков в натуре Соломина — Тургенев не был бы Тургеневым. Возможно, спокойнее принятый своим временем, которое бы точно знало, с кем автор — с отцами или детьми, — Тургенев не остался бы для человечества, которому, в конце концов, важны картины реальной жизни, а не преходящие настроения той или иной исторической минуты.

Не дать зашорить себя, не попасть под магическое воздействие одной какой-либо мысли, не уложить искусство в дидактические формы и тенденции — всегда было одной из основных забот Тургенева. Сам Тургенев всегда старался не ограничивать творчество сменяющимися направлениями, не выбирать себе идолов, и если ослабевал Яков и нарождался Сидор, — не давать тут же в ухо Якову и не кидаться сейчас же в ноги Сидору. Он был и с Базаровым, и с Николаем Петровичем Кирсановым, и с Беляевым, и с Раkitиным, то есть с жизнью в ее многоликости, в ее движении.

Литература Тургенева, пристрастная к тогдашнему времени, в высшем смысле была беспристрастной, симпатии и антипатии художника не конфликтовали с истиной, субъективность творца гармонически сочеталась с объективностью гражданина. И еще потому творчество Тургенева приобретало впоследствии права документа, что, клубящееся общественными страстями, оно сохраняло спокойствие летописи...

Современность произведений Тургенева имеет и еще одну особенность, чрезвычайно дорогую нашим дням. Автора всегда занимали самые революционные, действенные ситуации, самые решительные моменты человеческого бытия. Страстно, как мало кого из русских литераторов, интересовали Тургенева даже самые отдаленные подступы к революционным переменам. Его всегда тянуло к проблемам и характерам беспокойным, к натурам бунтарским, конфликтам решительным. И эта энергическая, революционная пружина, сжатая в тургеневской литературе, придает ей особую молодость, неповторимую действенность, душевную горячность, прелесть близкой грозы, какого-то неизбежного нравственного очищения.

Бунтуют люди у Тургенева. В бунтарском восторге Базаров, прекрасен в своем устремлении к будущему Ру-

дин, бороться уходит Инсаров, переменить жизнь стремится Лаврецкий, народниками становятся Нежданов, Маркелов, Соломин, Марианна, не страшится переступить порог святая девушка, идущая на битву за человека. То же и в драмах — бунтует добрый Мошкин в пьесе «Холостяк» и, попирая обычные формы своего бытия, вырастает до подвига, до самопожертвования. До бунта поднимается и жалкий Кузовкин из пьесы «Нахлебник», так как именно бунт — его признание в том, что он, ничтожный приживал, — отец всесильной помещицы. Погибает молодая женщина в пьесе «Неосторожность», потому что посмела поверить хоть в секунду счастья.

И конечно, неправ критик А. Кугель, полагавший, что главное в драматургии Тургенева — «содержательность, воспитанное чувство красоты, боязнь крайностей и особенно излишеств». Вероятно, мысль о покое, о сдержанности внушает сама манера тургеневского письма, документально-гармоническая, описательно-изящная, но под этим и страсти, и разрушение, и перемены. «Дать тургеневский спектакль, — пишет Кугель, — значит... передать нежность и сентиментальность Тургенева, его какую-то сладкую грусть... его деликатную чувствительность, скрывающую порой равнодушие... всю эту барскую, чуть высокомерную мину аристократического индивидуализма»⁵⁸. Да, именно таким зачастую и предстает сценический Тургенев, сладкий, барственно-равнодушный, страдающий по уходящим дворянским гнездам, плетущий вместе со своими героями элегантные кружева воздушного разговора. И как же надоел этот привычный сценический Тургенев, каким старомодным, неинтересным представляется он новым поколениям зрителей. А ведь на деле нет более мужественного, более революционного писателя, чем Тургенев, постоянно ищущий молодых, действенных идеалов, постоянно обращенный в будущее. «Все мысли Рудина, — пишет Тургенев, — казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное и молодое...»

Но, сочувственно приглядываясь к революционным ситуациям, анализируя характеры активные, политические (не зря Горький назвал Рудина «политическим человеком»), Тургенев ненавидел политиканство, околореволюционную болтовню, социальное приспособленчество. Какой беспощадный юмор заключен в одном хотя бы перечислении модных тем, о которых говорилось на вечере у купца Голушкина из романа «Новь»: «В разгоряченной

атмосфере голушкинской столовой закрутились, толкая и тесня друг дружку, всяческие слова: прогресс, правительство, литература, податный вопрос, церковный вопрос, женский вопрос, судебный вопрос, классицизм, реализм, нигилизм, коммунизм, интернационал, клерикал, либерал, капитал, администрация, организация, ассоциация и даже кристаллизация».

Огромная литература сложилась вокруг тургеневских героев. Термин «лишние люди», выставленный в заглавии одной из повестей самим Тургеневым и позднее пущенный в обиход политической, общественной жизни Добролюбовым, стал более чем хрестоматийным. Однако стоит всмотреться в это понятие с позиций сегодняшних, современных. В каком смысле называли тургеневских героев «лишними людьми»? Кому они были лишними? Если лишними они были миру Паншиных, Курнатовских, Губаревых, Колязиных, всех тех, кого решительно и определенно не принимал Тургенев (когда мы говорили о его терпимости, речь шла о характерах, по-разному для него любопытных), если лишними были они этому миру — честь и хвала Рудиным и Лаврецким. Однако эта сторона дела особенно не исследовалась — для кого они были лишними. Называли их так за бездействие, за отсутствие ясной жизненной программы. «Раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват?», «Рудина», в каждом вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова»⁵⁹, все они, как и Обломов, «бездельничают», — пишет Добролюбов. Итак, «бездельничество»! Но и в этом слове нет статики, разный смысл имеет оно в разные времена. Ничего не делает Рудин. Но, во-первых, это не совсем так. Как известно, перебрав десятки возможных в России дел, Рудин исчезает из пределов страны. Мы еще раз встретимся с ним в самом финале повести: «В знойный полдень 26 июня 1848 года, в Париже... батальон линейного войска брал баррикаду... на самой ее вершине... появился высокий человек... в одной руке он держал красное знамя, в другой кривую и тупую саблю... пуля прошла ему сквозь самое сердце». Это был Дмитрий Рудин. Интересно, что, уже начав роман временным определением: «Было тихое летнее утро», — Тургенев еще раз, чего он не делал обычно в других произведениях, возвращается к установлению четкой даты происходящего, отделяя финал «Рудина» ремаркой: «В знойный полдень 26 июня 1848 года, в Париже...»

Вероятно, и здесь он начинает нечто совершенно новое по отношению ко всему остальному действию романа. Начинается новый этап обнаружения натуры Рудина как натуры потенциально действенной, не находившей точки приложения сил. Да и сам год, поставленный в начале этого абзаца, — 1848-й, и само место действия, Париж, столь значительны, что поступок Рудина — смерть на баррикаде — воспринимается как героическое завершение негероической судьбы. И почему Инсаров, уехавший биться за свободу Болгарии, — человек деятельный, а Рудин, погибший за французскую революцию, — человек бездеятельный? Даже и формально — Инсаров так и не доехал до Болгарии, умер своей смертью в Венеции; в бою, на баррикаде, погиб Рудин. Значит, не об этой деятельности говорил Добролюбов, естественно, как и мы, прочитавший финал романа о героической смерти Рудина. О чем-то другом здесь шла речь. Как видно, о деятельности каждодневной, чисто русской, двигающей прогресс в России, о том, на что были способны сами Чернышевский и Добролюбов. Да, этого не дожدهшься от Рудина. Более того, когда Тургенев, как и все русские писатели, озабоченный вопросом «что делать?», давал дело своим героям — оно выглядело декларацией. Скороговоркой говорилось о том, что хорошим хозяином стал Аркадий Кирсанов, хорошим помещиком сделался Литвинов. Но и здесь художник побеждал социолога. Вот нашел дело Лаврецкий, который «имел право быть довольным: он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян». А чуть ниже неожиданная в этом контексте грустная фраза Лаврецкого: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Дело в прямом, каждодневном смысле не занимало героев Тургенева, они не умели его делать, да и не любили. Но есть эпохи, когда доброе, зовущее, обнадеживающее слово важно не менее поступка. «Доброе слово — тоже дело», — говорится в «Рудине». И на это стоит обратить сегодня самое пристальное внимание. Если для революционных демократов, звавших Россию к немедленным преобразованиям, Рудин и ему подобные не были друзьями, то сегодня нам снова важны добрые мысли и добрые чувства, высокая нравственная проповедь и молодая душевная горячность. Для нас не лишние никто из тургеневских пер-

сонажей, не лишни их необыкновенная деликатность, их пылкий энтузиазм, их безошибочное чувство прекрасного, их беззаветное рыцарство, их постоянная нравственная работа.

И, вероятно, не стоит следовать проторенной дорогой, полагая, что так называемые лишние люди Тургенева всегда менее интересны, менее талантливы и сильны, чем молодые, идущие им вслед.

В произведениях Тургенева, как и в драмах Чехова, никто не одерживает победы. Таковы особые конфликтные ситуации этих произведений, что все в них правы и все виноваты, движется жизнь, и в ее обнаружении рождаются новые, более нравственные натуры, новые идеалы, новые, более совершенные формы бытия. Победы для Тургенева и Чехова выходят за рамки действия, они в будущем. И пусть выходят вперед тургеневские «лишние люди», изумительные собеседники, замечательные натуры. Не только о Лизе Калитиной должны быть спектакли «Дворянского гнезда», но и о Лаврецком, часто остающемся в тени, не высветленном как натура общественная.

Кто же подруги всех этих людей, кому они могут довериться, с кем пойти рядом? Не стоит заново писать общеизвестные истины о тургеневских девушках, сильных духом и волей, о тех, кто в любовном поединке со своими избранниками оказался и выше и мужественнее. Все это давно стало общим местом. Но хотелось бы в этой связи увидеть заново и некоторые другие женские лица. Мы знаем, что Лаврецкий полюбил чистую Лизу, что Санин из повести «Вешние воды» собирался жениться на целомудренной Джемме, что Базаров советовал Аркадию присмотреться к милой, невинной Кате, что Литвинов из «Дыма» обручился с рассудительной Таней, что Нежданов из «Нови» тесно сошелся с мужественной и доброй Марианной. Но все эти союзы, связи, мечты, надежды, как правило, разлетаются в прах. Перед тургеневскими мужчинами оказываются другие женщины, властно уводящие их с предначертанного пути тихих семейных радостей.

Для Лаврецкого такой женщиной стала Варвара Коробьина, для Санина — Мария Полозова, для Литвинова — Ирина Ратмирова, для Базарова — гордая Анна Одинцова. Что это за женщины, о которых с презрением и отчаянной страстью говорят герои Тургенева, а вслед за ними, с таким же презрением, исследователи тургеневского творчества? О том, что герои Тургенева беззаветно любят

этих женщин, исследователи почти никогда не вспоминают. А любовь была — и такая, которая рушит все на своем пути. Что-то, значит, есть особенное, неповторимое, привлекательное в этих характерах. Познакомимся чуть-чуть поближе с Варварой Павловной Коробьиной, женой Лаврецкого. В ее присутствии, пишет Тургенев, каждый чувствовал себя как дома. «Лаврецкий навел речь на театр, на вчерашнее представление; она тотчас сама заговорила о Мочалове и не ограничилась одними восклицаниями и вздохами, но произнесла несколько верных... замечаний насчет его игры. Михалевич упомянул о музыке; она, не чинясь, села за фортепьяно...»

Свободно, полно раскрывается Базаров в разговорах с Одинцовой, женщиной незаурядной, умевшей почувствовать в Базарове необычную личность. Он, как человек нового типа, не делает над собой никакого насилия, ему не скучно с Анной Сергеевной, она понимает толк в естественных науках. Словом, Одинцова куда более интересный для Базарова собеседник, чем сам Аркадий Кирсанов.

Место призрачной, добродетельной Тани, словно дымом закрытой даже и в душе Литвинова, занимает блестящая Ирина Ратмирова. Это с ней, а не с Таней говорит о своих мечтах молодёй русский помещик.

Не увидим ли мы здесь какой-то повторяемости, какой-то определенной авторской мысли? И сам Тургенев, и его герои всем сердцем стремятся найти покой в любви к скромным девушкам. Настойчиво подчеркивает писатель их какую-то особую незаметность, неброскость. «...У меня, как и у моей горничной Насти,— говорит Лиза Калитина,— *своих* слов нет...— «И слава богу!» — подумал Лаврецкий». Утомленные мучительным самоанализом, мыслящие люди Тургенева мечтали прилепиться к простоте, к безыскусности своих избранниц. Мечтали и не могли. Горела в них память о полном, осмысленном, прекрасном и постыдном прошлом с другими женщинами. В чем же постыдном? Именно здесь и кроется драма Лаврецкого и ему подобных. Их подругами должны были быть значительные, умные женщины, такие, как Анна Сергеевна Одинцова. Но они не могли быть их подругами, потому что лишены были нравственных опор, сердечности, скромности, особого, чисто русского склада ума. Не случайно, противопоставляя Лизу Варваре Павловне, Тургенев главным их различием сделал русский характер Лизы, ее неосознанный, но живой патриотизм. «Лизе и в голову не приходило,

что она патриотка, но ей было по душе с русскими людьми, русский склад ума ее радовал». В Париже живет жена Лаврецкого, в уездном русском городе Лиза Калитина, в Бадене обосновалась первая любовь Литвинова, в деревне ждет его невеста Таня. И сама география становится здесь психологией. Запад и Россия одинаково волновали Тургенева. Он равно не мог обойтись без Спасского и без Куртавнеля, без Петербурга и без Парижа. Из-за границы он трогательно следил Россию и писал ее «новь», из России он пристально вглядывался в дела и характеры Западной Европы. И два типа тургеневских женщин — в чем-то символы западничества и славянофильства. Есть европейский блеск умной цивилизации у роковых красавиц тургеневской литературы, но нет у них русской простоты, душевной ясности, нравственных правил. Есть эти твердые нравственные принципы у Лизы Калитиной и ее сестер по духу, но не хватает им яркости, веселого оживления, свободной талантливости натуры, осознания своей женской прелести. У Тургенева нет слияния двух разных этих женских начал. Разобщенность у тургеневских женщин морали и обаяния, нравственности и широты суждений и была трагедией для его героев. Стремясь к душевной чистоте, они падали жертвой обольстительных грешниц. Но это вовсе не значит, что мы должны вывести за рамки наших интересов галерею тех женщин, которым отказывал Тургенев в нравственном самосознании. Они не рождались грешницами, жизнь коверкала неповторимые характеры. Какая жалкая бедность ожидала Ирину из «Дыма», какие подленькие людишки окружали Варвару в «Дворянском гнезде», как холодно воспитывали Наталью Петровну из пьесы «Месяц в деревне». Тут тоже трагедия, несчастье, перерождение примечательных личностей в рассудочных хищниц. Надо уметь видеть во всех этих судьбах нечто значительное, надо понимать этих женщин не только как антитезу любимым героиням писателя, но и как самостоятельные натуры, многое воспитавшие в тургеневских мужчинах. Пусть не лишними будут и эти женщины, когда ставятся «Дворянское гнездо» или «Месяц в деревне». Нет, и они не «лишние люди», не побочные, осмеиваемые персонажи. Нет, не надо выходить актрисам в роли Варвары Павловны смешными, немолодыми жеманницами, болтающими вздор, оттеняющими чистую Лизу. Все это самостоятельные драматические судьбы, это часть жизни и самих героев Тургенева, часть их сердец, их мечтаний.

С литературой, театром будущего связан Тургенев еще и через Чехова, через близость к художнику нового типа, нового чувства жизни. В Ялте в доме Чехова на письменном столе Антона Павловича стоит портрет Тургенева. Не Толстого, не Достоевского — Тургенева. И именно на письменном столе, то есть в святая святых, в лаборатории творчества. Размышляя об ординарности своего таланта, чеховский Тригорин восклицает: «А публика читает: «Да, мило, талантливо... прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше...» А как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

Тургенев для Чехова был мерилom самобытности дарования, венцом сравнения. Тригорин горько, Чехов радостно восхищался Тургеневым, думая о нем не как о далеком классике, но как о живом своем современнике, о предшественнике.

И действительно, творчество Тургенева было тем золотым звеном, которое соединяло два века, смыкало две традиции, уже созданную и еще создающуюся. Тургенев выводил к Чехову все, что было накоплено за его век в области человеческой психологии, все, что было найдено в искусстве. У начал психологического лаконизма Чехова стоит Тургенев, и лучшая его пьеса, широко идущая у нас и во всем мире, — «Месяц в деревне».

* * *

Пьесе «Месяц в деревне» суждено было стать самой тургеневской среди пьес Тургенева, наиболее полно собрать в себе все его драматургические, сценические открытия, сделаться предельно «оснащенной» лабораторией его будущих классических повестей и романов, явить собой живую модель, особый эстетический эскиз сцены грядущего, заложить в конце сороковых годов XIX века — театр XX века.

Как и всегда, когда Тургенев выступал как драматург, вокруг его произведений возникала своеобразная и сложная цензурная «драматургия».

«Месяц в деревне» не избежал этой общей участи. Носившая поначалу название «Студент», пьеса эта была закончена писателем 22 марта 1850 года в Париже, переписана и отправлена в Петербург 8 апреля этого же года. Однако комедия была запрещена в корректурных листах

журнала «Современник». Тогда была создана вторая редакция «Две женщины», отправленная сыну Михаила Семеновича Щепкина — Н. М. Щепкину, собиравшемуся издавать в Москве альманах «Комета». Но и эта редакция комедии не была разрешена цензурой к печати. Автор был готов на любые уступки цензуре; как видно, эта пьеса представлялась ему особенно значительной и непременно должна была стать напечатанной. «Что же касается до изменений цензурных, — писал Тургенев Н. М. Щепкину, — то даю Вашему батюшке и Вам полное право изменить и выкинуть все, что угодно — не считая нужным советоваться со мною». Надеялся Тургенев и на то, что московская цензура окажется более либеральной, нежели петербургская. «Ее (пьесу. — И. В.) здешняя цензура, — сообщал он Н. М. Щепкину, — не хотела пропустить... может быть, в Москве ей более посчастливится...»⁶⁰

Но для цензуры, как петербургской, так и московской, речь шла не об отдельных вымарках, ее не устраивала пьеса в целом. Драма, где, по выражению Кугеля, Тургенев высказался как пугливый поэт, как писатель, «наклонный к сладкой грусти», как автор «буколики»⁶¹, почему-то показалась цензуре полностью не пригодной ни к печати, ни к постановке именно с точки зрения остроты ее социального содержания.

В декабре 1854 года Тургенев пишет третью редакцию столь занимавшей его пьесы, назвав ее отныне «Месяц в деревне».

В 1855 году в первом номере «Современника» новая комедия была напечатана с серьезными цензурными искажениями. В 1869 году, когда Тургенев готовил издание сцен и комедий, где был напечатан и «Месяц в деревне», он писал в предисловии: «...позволяю себе заметить, что «Месяц в деревне» является теперь в первобытном виде. Я поставил было себе в этой комедии довольно сложную психологическую задачу, но тогдашняя цензура, принудив меня выкинуть мужа и превратить его жену во вдову — совершенно исказила мои намерения»⁶².

И наконец пьеса «Месяц в деревне» явилась в своем «первобытном виде». Однако же не в «первобытном», ведь поначалу называлась комедия «Студент»; что же мешало Тургеневу возродить раннее название, «отыграть» все свои карты от постоянно мучившей его цензурной опеки?

Можно было вернуть и начальное название, можно было бы восстановить и название второй редакции — «Две

женщины», однако пьеса, печатаемая уже без цензурных искажений, получает окончательное заглавие «Месяц в деревне», то самое, которое Тургенев якобы вынужден был дать своей драме, чтобы как-то замаскировать ее острое содержание.

Быть может, автор уже и сам удовольствовался теми изменениями, которые он то по велению властей, то по собственной автоцензуре, авторедактуре выполнял от одного до другого варианта этой пьесы? Но нет — Тургенев мечтал о восстановлении «первобытной» редакции драмы, не раз писал об этом своим русским корреспондентам. Говоря о цензурных искажениях, предпринятых в бывшем «Студенте», Тургенев в письме к Анненкову замечал: «Если вы увидите лично графа Алексея Константиновича Толстого, то напомните ему, что его супруга хотела мне прислать сюда находящуюся у нее единственную копию с рукописи моей комедии «Месяц в деревне», которую я должен был совершенно переделать и исказить по велению цензуры и «Современника»⁶³.

Каждый, кто касается этой тургеневской пьесы, непременно высказывает следующее соображение: «Первая редакция комедии под названием «Студент» (заглавие говорило о том, что студент Беляев — герой пьесы) была запрещена цензурой. Тогда Тургенев создал вторую редакцию пьесы, назвав ее «Две женщины». Уже само новое название заставляет предположить, что Тургенев сместил акценты пьесы, поставив в центре ее вместо образа студента-разночинца тему соперничества двух женщин»⁶⁴.

«Примечательно, что и называлась пьеса («Месяц в деревне». — И. В.) первоначально «Студент». Но под этим названием еще в корректуре она была запрещена... Ведь в центре пьесы стоял образ нового для того времени героя — разночинца, человека, у которого слова не расходились с делом»⁶⁵.

Вопрос о том, почему Тургенев не вернул своей пьесе ее первоначального названия и не поставил тем самым разночинца Беляева в центр драмы, как он собирался якобы сделать это уже в замысле, представляется одним из первостепенных в анализе «Месяца в деревне». Сомнение вызывает и то бесспорное, с точки зрения исследователей тургеневской драматургии, обстоятельство, что писатель видел в разночинце Беляеве главного, центрального, определяющего героя. Сам перечень действующих лиц в черновой редакции «Студента» построен точно таким же обра-

зом, как построен он и в окончательном, будто бы точно восстановленном варианте «Месяца в деревне».

Список этот в обеих редакциях — первой и последней — открывается хозяином усадьбы Аркадием Ислаевым, затем следует его жена Наталья Петровна, потом их сын Коля, далее воспитанница Верочка, друг дома Михаил Александрович Рябинин (будущий Ракитин), и лишь под *номером шесть* (Тургенев возле каждой фамилии действующего лица ставил в черновом автографе номер, заключенный в круглые скобки) выходил некто Андрей Колосов (Сашин) — студент 21 года, впоследствии Алексей Николаевич Беляев⁶⁶.

В окончательной, то есть возвращенной к первой, редакции «Месяца в деревне» изменились некоторые имена, отчества, фамилии, о чем еще будет говориться ниже, но сама расстановка действующих лиц осталась нетронутой — Беляев не стоит первым среди персонажей ни когда пьеса называлась «Студент», ни когда она явилась под новым названием.

Как видно, роль Беляева, определившая название «Студент», виделась Тургеневу поначалу лишь некой центральной драматической пружиной, закручивающей интригу пьесы, но не как главное лицо в ходе событий, в раскрытии характеров и конфликтов. Любопытно, что не Беляев получил в первой редакции развернутую характеристику, а Ислаев, муж Натальи Петровны: «Образованный, умный, несколько холодный человек, много читал, надеется на себя» — так записал Тургенев под «номером первым». Либо все были здесь на равных, либо Ислаев поначалу даже больше интересовал Тургенева, с него начал он характеристики действующих лиц, к сожалению, не продолжив их дальше.

Но если даже и предположить вопреки первоначальной расстановке персонажей, где Беляев стоял под «шестым номером», вопреки окончательной редакции пьесы, где роль Беляева занимает весьма скромное место в огромном массиве диалогов и монологов остальных персонажей, что Тургенев задумывал своего студента главным героем, — придется констатировать, что от этого замысла писатель в восстановленном варианте отказался. И отказ этот принципиален, он-то во многом и определил новаторство «Месяца в деревне», абсолютную непохожесть пьесы на самые вершинные явления дотургеневской драмы, ее положение в сценической литературе как некоего переходного про-

изведения, смыкающего традиционную стилистику драматургии девятнадцатого века и новую стилистику века двадцатого.

Чрезвычайно интересен сам путь медленного, не зависящего от цензуры вызревания образа Беляева в драматургической тургеневской лаборатории. Судя по первому имени и фамилии, данным будущему Беляеву, — Андрей Колосов, — Тургенев предполагал написать характер, уже вполне обрисованный в одной из его ранних повестей «Андрей Колосов». Фигура эта, как бы выхваченная из студенческой среды, заявленная как сильный, эгоистический и в то же время бесконечно мягкий, обаятельный характер, — еще могла раскрыться в сфере любовных перипетий. Романтический, чуть подкрашенный идеализмом тридцатых годов характер Колосова целиком исчерпывает себя в отношениях между двумя женщинами и преданным другом, готовым на все ради своего духовного кумира. Впереди еще вышедшая уже после «Месяца в деревне» повесть «Яков Пасынков», вновь обращенная к студенческой среде, где трогательный неудачник, освещающий жизнь кротким светом своего «идеалистического» сердца, так же, как Колосов, полностью раскрывается в несостоявшейся любви. Между «Колосовым», написанным до «Студента», и «Пасынковым», относящимся уже к середине 50-х годов, стоит еще один замысел Тургенева — пьеса из студенческого быта «Вечеринка». Одноактная пьеса эта так и не была написана, но по дошедшим до нас воспоминаниям современников, в частности, Н. Тучковой⁶⁷, которой писатель рассказывал содержание «Вечеринки», речь там шла о человеке несложившейся судьбы — студенте, вечно высмеиваемом товарищами и оказавшемся, как выяснилось после его смерти, добрейшим, чудесным человеком, каждому незаметно и кротко сделавшим что-нибудь хорошее, украсившее жизнь.

Тургенев долго не уходил от попыток изобразить характер студента, еще одна такая попытка сделана уже в «Рудине» — повести, непосредственно примыкающей к драматургическим произведениям писателя. И там рассказано уже в воспоминаниях Рудина и Лежнева о некоем замечательном юноше — студенте Покорском, заражающем всех своей высокой духовностью, о чистых дружеских вечеринках, где молодые сердца раскрывались навстречу друг другу, навстречу любви и жажде великого дела.

Но Беляев был для Тургенева особой натурой. Нет,

ему не подходило имя Андрея Колосова, не этот странный, одновременно лирический и демонический характер хотел написать на сей раз Тургенев. Не подходила здесь и натура мягкого как воск Пасынкова. Не годился и герой «Вечеринки» — всеобщее посмешище, обернувшееся вдруг всеобщим идеалом. И философствующие студенты из «Рудина» не годились для того жизненного и духовного материала, из которого должна была быть создана фигура Беляева. Одни из них все еще выявлялись в сугубо любовных коллизиях, их общественное лицо оставалось пока что в тени, взгляды их на социальную действительность не высказывались, речь шла больше о нравственных качествах той или иной натуры, как она раскрывалась в отношениях с женщинами и друзьями. Другие, хотя и живут в студенческом быте, выведены из области духовных переживаний, не заявляют о себе как о лицах гражданских, оставаясь в сфере идеальных раздумий о назначении науки и человека.

Итак, не Андреем Колосовым стал именоваться Беляев. *Беляев*. С этой фамилией входит студент в пьесу, во все ее промежуточные и окончательные редакции. Давно и справедливо замечено, что в фамилии «Беляев» есть общее с фамилией Белинского, который был любимейшим другом и наставником Тургенева, никогда и ни в чем не изменившего его светлой памяти. Образ, задуманный еще в 1848 году, когда и вообще складывался план новой пьесы, был словно овеян совсем недавними встречами с Белинским. И Тургенев и Белинский постоянно пишут своим корреспондентам друг о друге, о возникающей тесной близости, о замечательных чертах характеров и творческих натур, открытых одним в другом. В 1847 году Белинский, приезжающий в Берлин, останавливается у Тургенева. Затем Тургенев отправляется с ним в Дрезден, где они бываю́т в театрах, на художественных выставках, Тургенев знакомит друга с Полиной Виардо, что считалось для него высочайшим актом доверия, человек как бы входил в его святая святых, не всем был туда доступ. Путешествие с Белинским по саксонской Швейцарии и затем совместное пребывание их в Зальцбурге многое дали каждому из них — Белинский вырастал рядом с Тургеневым художественно, Тургенев рос рядом с Белинским граждански. И потом, весь этот последний для Белинского год, Тургенев постоянно с ним, либо лично, либо письмами, приветами, трогательными отчетами о писательских своих

трудах. Посещает Белинского в Париже, куда тот переехал с Анненковым, навещает его в лечебнице доктора Мальмора в Пасси, пишет ему прощальное письмо из Куртавнеля, когда не может проститься лично с уезжающим в Петербург другом, сообщает, что написал два больших очерка, а старые — «Бурмистр» и «Контора» — переписал и отправил Некрасову. 15 ноября пишет Белинскому об «усердной работе», о новых рассказах, посланных Некрасову для «Современника».

А в 1848 году начата пьеса «Студент», где в конце концов и возникает фамилия Беляев — как своеобразный венок Белинскому, дань благодарной памяти.

С Белинским Беляева роднит многое. Разночинное происхождение, необходимость зарабатывать на хлеб — уроками, переводами, тяжким изнуряющим трудом, который Белинский не раз называл «трудом чернорабочего». Беляев любит критические статьи, внимательно читает их, замечает в разговоре с Ракитиным, что «теплый человек их пишет». Теплый человек — так вполне мог назвать Тургенев Белинского, согретого своим теплом его первые творческие опыты, а по существу, и все молодое поколение, вышедшее вместе с Тургеневым на просторы русской литературы. Беляев мечтает хорошо выучить французский язык, чтобы «Жорж Санда... по-французски прочесть», ту самую Жорж Санд, которую так почитали все русские литераторы, вся демократическая критика, выступавшая за естественные права человека. Имеется в биографии Беляева и просто факт, взятый из биографии Белинского, когда тот ради заработка перевел, не зная языка, французский роман. «Я перевел роман Поль де Кока «Монфермельскую молочницу», — иронизируя над собой, говорит Ракитину Беляев, — за 50 рублей ассигнациями, но я ни слова не знаю по-французски. Вообразите, «катр-вендис» я перевел «четыре двадцать — десять...» И об отце своем, труженике, рассказывает Беляев, как мог бы рассказать и Белинский о своем отце-фельдшере, вечно замученном мыслями о нужде и о семействе.

Несомненно, образ Белинского стоит за спиной студента Беляева, здесь Тургенев нашел наконец то, что искал, — его художественный вымысел обрел плоть и кровь не идеалистически, а вполне реалистически, трезво мыслящего человека, точно знающего свои цели, задачи, планы. Интересна в этой связи реплика Беляева, выброшенная Тургеневым из окончательной редакции пьесы. Го-

воря о «статьях одного критика», Беляев далее продолжает: «Иное я точно не понимаю, иное мне запутанным кажется, неясным, слова он употребляет странные такие, а где он хорош, где он от сердца говорит — кажется бы, душу за него отдал»⁶⁸.

Тургенев не хочет своему Беляеву давать тех философски отвлеченных рассуждений раннего Белинского, когда критик еще находился под влиянием туманных идеалистических умонастроений. Беляев не только не разделяет ничего неясного, туманно-восторженного, но и не понимает самой стилистики подобного письма. Тургенев усиливает в образе Беляева рациональный подход к делу, особую энергию, упругость и ясность мысли.

Вычеркивая впоследствии это рассуждение Беляева о некоторой запутанности, философской усложненности статей «одного критика», Тургенев, думается нам, не столько боялся цензуры, снимая каждый намек на фигуру Белинского, сколько не хотел тревожить память ушедшего друга даже и этим легким упреком. Но так или иначе, позволив Беляеву не соглашаться с Белинским там, где тот выражался туманно и запутанно, Тургенев нащупывал в этом характере зерно еще одного будущего замечательного образа в своем творчестве — Евгения Базарова.

Подведя своего Беляева вплотную к личности Белинского, заложив в его характер некие эскизные черты грядущего базаровского типа, Тургенев тем не менее *не сделал* его героем «Месяца в деревне» и поэтому *не вернул* окончательной редакции пьесы ее первоначальное название.

Почему же Беляев не должен был стать героем «Месяца в деревне»? Сам этот характер человека с общественной жилкой, гражданским темпераментом, здоровыми понятиями о жизни, вынужденного зарабатывать свой хлеб, находящегося при начале духовных и житейских своих университетов, — не мог, не должен был вполне, до конца и целиком проявиться в сложных любовных коллизиях, хотя бы и вызванных им самим. Сфера любовная, интимная, камерная — не сфера Беляева, не здесь его бойцовская арена, не тут его интересы, его боль и радость. Зрелая любовь Натальи Петровны, робкая влюбленность Верочки — все это и внове Беляеву, и досадно ему, и невесело, и сбивает его с толку, да и в конце концов не удерживает в усадьбе. Не случайно так метафорически звучит его фраза по поводу сооружаемого бумажного змея, сказанная влюбленной Верочке, — «эта веревка не довольно

крепка». Внешне речь идет о веревке для змея, внутренне — о том, что не любовная привязка важна для Беляева, для него «эта веревка не довольно крепка». Эта «веревка» не была «довольно крепка» и для Белинского, не любовные волнения сопровождали его бунтарскую молодость. Не любовь стала и для Базарова главной ареной деятельности, какой она была для Лаврецкого, у которого «лучшие годы жизни ушли на женскую любовь». Увлечение Одинцовой неожиданно для Базарова: «я человек положительный... говорить не умею», — замечает о себе Базаров почти теми же словами, что и Беляев, и дальше, когда эмоциональное мгновение прошло, когда «счастье так близко, так возможно», но не случилось, — и Беляев и Базаров уезжают из усадеб несостоявшихся своих возлюбленных Натальи Петровны Ислаевой, Анны Сергеевны Одинцовой.

И, уезжая, говорят приблизительно одинаково. «Мне душно здесь, мне хочется на воздух. Мне мочи нет, как горько и в то же время легко, словно человеку, который отправляется в далекое путешествие, за море: ему тошно расставаться с друзьями, ему жутко, а между тем море так весело шумит, ветер так свежо дует ему в лицо, что кровь невольно играет в его жилах...» Это Беляев. А вот монолог Базарова, уезжающего вместе с Аркадием от Одинцовой: «...мы вот с тобой попали в женское общество, и нам было приятно; но бросить подобное общество — все равно что в жаркий день холодной водой окатиться. Мужчине некогда заниматься такими пустяками...»

И образ ветра, как бы олицетворенного в натурах Беляева и Базарова, у Тургенева присутствует в обоих произведениях — в «Месяце в деревне», в «Отцах и детях». Наталья Петровна — Ракитину: «Откройте окно, Мишель (*Ракитин встает и открывает окно*). Здравствуй, ветер... Он словно ждал случая ворваться... Как он завладел всей комнатой... Теперь его не выгонишь...» А через несколько минут в гостиную входит Беляев — метафора будет отыграна, символ соединится с конкретным живым образом.

А вот сцена между Базаровым и Одинцовой: «Базаров встал и толкнул окно... Темная... ночь глянула в комнату с своим почти черным небом, слабо шумевшими деревьями и свежим запахом вольного чистого воздуха». Беляев и Базаров вносят в имения Ислаевой и Одинцовой струю ветра, запах свежего воздуха, они здесь чужие, «эта веревка не довольно крепка».

Есть общее между Беляевым и Базаровым и в круге

их научных интересов. Базаров занимается естественными науками, быть может, и Беляев — студент-естественник, он знает множество химических составов, из которых делаются то фейерверки, то римские свечи, горящие на воде, хорошо разбирается в голосах птиц, со сноровкой обходится с животными, знает, где и какие растут цветы.

Беляев и Базаров — люди дельные, «положительные», как называл себя сам Базаров. Любопытно, что помещик Ислаев, из породы дельных тургеневских помещиков, обращается за помощью не к кому-либо из близких ему людей, хотя их довольно в усадьбе, но... к учителю сына — студенту. «Малый неглупый, — говорит о нем Ислаев. — Я его просил сегодня посмотреть, что постройка... А, да вот и он! Ну что? Как там? Ничего не делают небось? А? Б е л я е в. Нет-с; работают. И с л а е в. Второй сруб кончили? Б е л я е в. Начали третий. И с л а е в. А насчет венцов — вы сказали? Б е л я е в. Сказал. И с л а е в. Ну — а они что? Б е л я е в. Они говорят, что иначе они и не делали никогда. И с л а е в. Гм».

Диалог этот примечателен в нескольких планах. Во-первых, в нем сказывается здоровое беляевско-базаровское понимание жизни, когда любое дело понятно и не вызывает лишних барских рассуждений, от которых дело не двигается. И во-вторых, короткий диалог этот построен остро-конфликтно, социально конфликтно. На любое соображение барина разночинец отвечает фразой прямо противоположной. Если тот думает, что мужики не делают, — этот спокойно объясняет, что делают и сделали даже больше ожидаемого. Если тот полагает, что подсказывает строителям нечто разумное, до чего способен дойти лишь барин, то этот тут же холодно одергивает его — иначе они не делали никогда. И в финале диалога растерянное и жалкое барское «гм». Это своеобразная точка в победе Беляева, не только проявившего крепкую смекалку, не только посрамившего барина, но и косвенно заступившегося за мужиков, за их ясный ум и человеческую порядочность.

Беляев чужд всем в усадьбе, в том числе и самой Наталье Петровне, своим постоянным стремлением двигаться, бежать куда-то, взбираться, влезать, что-то предпринимать, выдумывать. Сидят Наталья Петровна и Ракитин, медленно передвигаются по саду гости, играют в карты старички, на скамеечках объясняются, выясняют отношения все, даже и дворовые люди. В действии один лишь Беляев да еще его воспитанник Коля, который, будучи

около него все время, как говорит тургеневская ремарка, «прыгает». Но не просто двигается Беляев. Здесь Тургенев хочет показать не только физическую энергию студента, противопоставленную изящной сосредоточенности господ. Беляев двигается по определенным параметрам, и главное его направление — вверх, в высоту. Его представляют в пьесе две реплики, два образа — один образ ветра, о чем уже шла речь, другой — бумажного змея, которого он мастерит, чтобы с Колей запустить его в небо.

На выход Беляева — реплика Коли: «Алексей Николаич нам змея делает...»

Рассказывая о том, что было на прогулке, Верочка замечает: Алексей Николаевич за белкой «на дерево полез, высоко-высоко». (Курсив мой. — И. В.).

И снова рассказ Верочки о прогулке с Беляевым: «Он мне цветок однажды с такого *обрыва* (курсив мой. — И. В.). сорвал, что я от страха даже глаза закрыла...»

Услышим мы от Верочки, что Алексей Николаевич устроил в саду качели, взлетающие вверх, увидим, как Беляев убегает на луг пускать в небо змея.

Вверх — дорога Беляева, по прямой — пути Натальи Петровны, Ракитина, Ислаева, да и самой Верочки. Он один может еще вырваться на высоту, будет ли она высотой рудинских баррикад, гарибальдийского движения, за чьи идеалы гибнет другой герой Тургенева — юноша из «Вешних вод», будет ли эта высота базаровским отрицанием ради накопления будущих убеждений — кто знает, все это для персонажей Тургенева еще впереди. Беляев — отправная точка сложных путей тургеневских разночинцев. Но важно, что пути его сразу же резко расходятся с барскими путями; они по спокойным дорожкам — он вверх, они остаются — он уезжает, как будут потом уезжать из чужих барских имений Рудин, Базаров, Нежданов. Кстати сказать, ситуацию студента Беляева многие годы спустя Тургенев почти дословно повторит в романе «Новь», где также на вакации, на месяц в деревню приезжает студент Нежданов, воспитывающий маленького сына Сипягиных — Колю (повторено даже имя мальчика), и также оказываются перед ним две женщины — «тургеневская девушка» Марианна и эгоистическая барыня Валентина Сипягина. Готовые было завязаться любовные коллизии рассыпаются здесь в сложных и трагических политических коллизиях, вбирающих в себя судьбы Марианны и Нежданова.

Повтор ситуации «Месяца в деревне» в «Нови» заставляет нас думать об еще одном возможном пути Беляева — уходе в активную революционную борьбу за народное дело.

Не написанный пока еще образ Базарова уже проступает в Беляеве и особо напористым неприятием так называемого «романтизма». словно начиная базаровские тирады против «бесполезных» изящных искусств, Беляев замечает: «Я до стихов не охотник... Смешные стихи мне кажутся натянутыми... а чувствительные стихи... я не знаю... Не верится им что-то».

Черты базаровского типа видны и в том, как относятся к Беляеву все люди в усадьбе, стоящие ниже господ по своему положению. Для каждого он находит доброе слово, хороший поступок, приветливую улыбку. «...Все в доме его любят, — говорит Верочка. — Он такой ласковый. Со всеми говорит, всем помочь готов. Он третьего дня нищую старуху с большой дороги на руках до больницы донес...» Горничная Катя души не чаёт в Беляеве, к нему быстро привязался маленький Коля. Вспомним, как потянулись к суровому Базарову все в доме Кирсановых — и тихая Фенечка, и лакей, и дворовые, и даже малыш, сын Фенечки, именно ему улыбался и охотно шел на руки, дичась и пугаясь других.

Простые люди чувствуют простоту Беляева и Базарова, даже тщательно упрятанные в душе Базарова ласку, доброту, любовь к жизни.

И вот этот-то Беляев, фигура значительная, несущая на себе отсвет личности Белинского, во многом прообраз будущего Базарова, не сделался центральным героем пьесы «Месяц в деревне». Не вернул Тургенев ей старое название «Студент». Он попытался «проиграть» жизнь Беляева в условиях месяца в деревне, в обстановке старинной дворянской усадьбы, в окружении двух влюбленных в него женщин — и выяснилось, что Беляев, а впоследствии и Базаров здесь посторонние, случайные люди. Они лишь на минуту, на месяц забрели в барские апартаменты, почувствовали неестественную свою здесь роль — и ушли, уехали в свой мир, Беляев — назад, в университет, Базаров — в домик отца.

Тургенев «проиграл» судьбу своего Беляева в пьесе «Месяц в деревне» и увидел, что не его здесь обстоятельства, не его поле деятельности, не его приложение сил, не его звездный час, не его человеческая суть раскрывается в этих тесных пределах, не его может увидиться здесь граждан-

ское лицо. И, поняв все это, Тургенев уводит Беляева в сторону, ставя его рядом с остальными, а подчас даже и в самую тень.

Стань Беляев основным действующим лицом этой пьесы, она выглядела бы драмой традиционной, с единым главным героем, как, скажем, «Маскарад» Лермонтова с его монументальным, довлеющим, занимающим почти все пространство пьесы Арбениным.

Поставленный в ряд с другими, в частности с Ракитиным, Ислаевым, образ Беляева помог Тургеневу обрести совершенно новую драматургическую стилистику.

Из этого вовсе не следует, что писатель невнимателен к характеру Беляева. Изживая общие конфликтные ситуации, которые сложились подчас помимо персонажей, как бы даже и вне их желаний, тургеневские герои, как правило, изживают и собственные душевные «вины», очищаются от некоего внутреннего, пусть иногда и невольного греха, для того чтобы столкновение общесоциальное соотносилось с движением психологическим, углубляя и обогащая друг друга.

Беляев «виноват» с точки зрения особого «драматургического» счета в том, что он хоть на время увлекся Натальей Петровной Ислаевой. И дело тут не столько в возрасте (он моложе ее на восемь лет), сколько в полном несовпадении натур, взглядов, воспитания, положения, самого типа жизни, типа характера.

Он скоро понял, что играл несвойственную ему глупую роль, и, выходя из нее, мог бы сказать о себе словами Базарова Одинцовой: «...Я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут подержаться на воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду...»

Увлечшись Натальей Петровной, надев новый сюртук и украсив его петлицу цветком, Беляев перестал быть самим собой, именно как летучая рыба вошел в иную сферу бытия и мышления.

Увлечшись Натальей Петровной, Беляев чуть было не сделался Ракитиным, навсегда обрекшим себя мучительному и позорному рабству у «женской юбки». Разночинец Беляев не мог и не должен был стать рефлексирующим на мелких местах, целиком поглощенным любовной лихорадкой, умным, обаятельным, но уже раздавленным некой «внеобщественной», личной, чуть смешной и уже не трогательной страстью — Ракитиным.

И пока опомнившийся Беляев не скажет решительной своей предбазаровской фразы: «Кружить головы богатым барыням... не мое дело», — он драматургически виновен, виновен в измене своему типу, своей разночинной природе, своему будущему предназначению.

И, кстати сказать, каждый из тургеневских персонажей, у изначалия которых стоит образ Беляева, поначалу пробует себя на обычных тургеневских «полигонах» — в увлечении любовном, искажая, нарушая свою натуру, предназначенную у Беляева — для того, чтобы стать, возможно, будущим Белинским, у Базарова — чтобы яснее и действеннее провести в мир свою нигилистическую программу, у Рудина — чтобы творить словом «деятельное добро», у Инсарова — чтобы выполнить патриотический сыновний долг перед поруганной родиной.

Нарушая поначалу генетику своего типа, люди эти удаляются от своих естественных, предназначенных им собственными характерами целей. Посвятив долгие дни любовным коллизиям с Натальей Ласунской, Рудин как бы отклонился со своей орбиты, из персонажа драматического стал комедийным, пока не изжил до конца неестественной для себя ситуаций, не вернулся на круги своя и своего собственного общественного характера.

И когда о Рудине говорят, что он «лишний человек», то более всего это определение справедливо именно для любовных его перипетий. Здесь он действительно лишний, в любовных делах, — тут он угрюм, неловок, неискренен, неталантлив, и не только в силу бесконечных рефлексий, неумения принять решение и сделать поступок, но и в силу неестественности самой ситуации, в которой он по ошибке находится. Лишь сойдя с любовной, не своей орбиты на свои общественные пути, Рудин вновь становится характером драматическим, значительным, социально многослойным.

Полюбив Одинцову, Базаров изменяет своему «нигилизму»; *ничего так ничего*, и менее всего прекрасная страсть. Укоряя Аркадия в том, что тот «говорит красиво», Базаров хотел было и сам жить и поступать красиво, потому что любовь и красота рядом.

На секунду и Беляев почувствовал, что «быть любимым женщиной, которую любишь, великое счастье». Но секунда эта прошла, и он возвращается к своей чуть было не разрушенной «типической» цельности, как она виделась Тур-

гениеву в беляевско-рудинско-базаровско-инсаровской человеческой личности.

Именно эта драматическая «вина» делает Беляева подлинно тургеневским драматическим персонажем. Принимая решение об отъезде, студент изживает свою вину, вновь становясь самим собой, не маленьким нео-Ракитиным, но, возможно, будущим Базаровым, в котором Тургеневу чудилось нечто общее с угрюмым и прекрасно страшным лицом Пугачева.

Но есть и нечто новое в драматических приемах Тургенева — автора «Месяца в деревне». Для Беляева, занимающего так немного места по сравнению с Ракитиным или Натальей Петровной, написана и еще одна возможная судьба.

В пьесе есть еще одна фигура, абсолютно тождественная Беляеву по происхождению, по минувшим студенческим годам, по социальному положению, когда необходимо в поте лица зарабатывать свой хлеб, когда надо унижаться перед сильными и богатыми, чтобы не подпустить к себе вновь лютую нужду. Это разночинец доктор Шпигельский, постоянно посещающий Ислаевых, как бы неотъемлемая часть старой дворянской усадьбы. Но Шпигельский давно забыл о своей «беляевской» юности, желчь, раздражение залили эту душу, гражданские страсти не заинтересовали, профессия не далась, таланта не оказалось, терпения не хватило — и вместо этого пришло едкое шутовство, когда и укусишь немного богатое барство, да потом и смягчишь вкус различными деликатными услугами, докторскими советами.

Любопытно, что Беляев и Шпигельский, два разночинца в пьесе о дворянской усадьбе, не сталкиваются, не разговаривают, не общаются, как бы не замечают друг друга. Уж кому-кому, а им бы, казалось, есть о чем поговорить, есть какими поделиться наблюдениями. Но нет, Тургенев решительно разводит в пьесе своих разночинцев. Имея точки соприкосновения, персонажи эти, как ни странно, не имеют их в драме Тургенева.

Показывая в Шпигельском возможный путь Беляева, если под ударами жизни он не выдержит, Тургенев как бы убирает от глаз Беляева это зеркало — пусть до поры не знает, как может быть искажена хорошо задуманная человеческая натура. И от Шпигельского Тургенев как бы убирает возможные встречи и беседы с Беляевым — для Шпигельского нужны только беседы, нужные сегодня,

прошлое злит его, оно не состоялось, так зачем же с ним еще возиться и дальше. А Беляев — ведь это и есть его прошлое, бесполезное, раздражающее в циническом настоящем.

В дальнейшем подобным приемом будет пользоваться Островский, показывая в одной и той же пьесе возможные пути, по которым пойдет тот или иной персонаж, заявленный сейчас как человек симпатичный, но еще не определивший своей судьбы.

Не поставив в центр пьесы «Месяц в деревне» какого-либо одного героя, Тургенев оказался перед необходимостью расстаться с образом единственной главной героини. На путях к психологической драме, какой является пьеса «Месяц в деревне», *первая* психологическая драма в русской литературе (здесь Тургенев выступил абсолютным новатором и драматургической литературы и сценического искусства), необходимо было трансформировать и сами роли, и амплуа, и расстановку сил в конфликтной ситуации.

На смену главной героине русской комедии и трагедии в пьесе Тургенева приходят две женщины, между которыми равномерно распределены «драматические обязанности», два полюса единой проблемы, два лика человеческих чувств, два типа понимания любви, отношения к мужчине, осознания себя в обществе.

Именно поэтому, быть может, промежуточная редакция «Месяца в деревне» носила название «Две женщины» — обнажался как бы самый нерв тех драматургических перемен, которые предпринял Тургенев, строя новый жанр русской драмы — драму психологическую. Однако в дальнейшем название это справедливо показалось Тургеневу сугубо рабочим, раскрывающим технологию, но не психологию пьесы. Писатель шел дальше, к новым глубинам своего открытия — не «Две женщины», а «Месяц в деревне», когда не об отдельных героях и героинях идет речь, но о целом явлении, протяженном во времени и пространстве, о целом Дворянском гнезде, где уже смутно угадываются свои Лаврецкие и Лизы, свои Паншины и Гедеоновские, свои Варвары Павловны и Марфы Тимофеевны.

Итак, две женщины найдены Тургеневым для драмы. В высокой комедии мы знали благородную Софью из фойвизинского «Недоросля», за чье сердце и состояние шла борьба в доме Простаковых. В высокой комедии мы знали грибоедовскую Софью — любовь Чацкого, приманку Скалозуба, приложение карьерных усилий Молчалина. В высо-

кой трагедии мы знали пушкинскую Марину Мнишек из «Годунова», гордую и честолюбивую подругу Самозванца. В высокой трагедии мы знали лермонтовскую Нину из «Маскарада» — несчастную жертву безумных арбенинских страстей.

И лишь у Гоголя, который умел все делать абсолютно внове, окажутся в «Ревизоре» две героини — Анна Андреевна и Мария Антоновна, вступающие пусть и в комедийное, но соперничество.

Пристально всматриваясь в гоголевскую драматургию, Тургенев переложил сатирические откровения Гоголя в совершенно новаторские психологические формы бытовой и в то же время глубоко поэтической современной драмы.

Наталья Петровна и Верочка — *первые* две драматические героини в *первой* русской драме из современной действительности. И дело, естественно, не в арифметике — одна героиня или две, — дело в осложнении конфликта, в возникновении совершенно новых психологических мотивов, в дополнительных возможностях драматизма, в исследовании новых неожиданных сторон характера, в перенесении (и, быть может, здесь самое главное, самое тургеневское в этой пьесе) действенной задачи, реального поступка с ролей мужских на образы женские.

Именно в этой пьесе, опять-таки впервые, завязались два женских типа, которые пройдут впоследствии через все тургеневское творчество, во многом определяют новую поэтику прозы Достоевского, драматургии Чехова.

Натуры, сложившиеся в Наталье Петровне и Верочке — двух жизненных характерах из «Месяца в деревне», мы найдем затем в Настасье Филипповне и Аглае Еланчиной, Грушеньке и Катерине Ивановне, Сонечке Мармеладовой и Дуне Раскольниковой, Нелли и Наташе, во многих других женских образах Достоевского, взаимно расставленных именно так, как сделал это в «Месяце в деревне» Тургенев. И хотя Достоевский делал это на совершенно новом витке психологических и социальных задач, закладывая в женские свои натуры совершенно иной динамит и иной огонь для взрыва конфликта, — исходной моделью несомненно явилась тургеневская «подмалевка» в «Месяце в деревне». Эскиз этот стал одним из первых к портретам «роковых» сложных красавиц Достоевского и его же чистых и гордых девушек, готовых в суровом своем смирении и на святую жертву, и на разрушительное преступление.

И не случайно, быть может, всю жизнь не находя с Тургеневым точек соприкосновения во взглядах, тяжело и мучительно расходясь и споря, Достоевский именно его Лизу из «Дворянского гнезда» помянул на пушкинском празднике в знаменитой своей речи. Этот эпизод надо укрупнить, остановить его «стоп-кадром», отличить обычную любезность, да к тому же столь несвойственную «несветскому» Достоевскому, от того исповеднического светлого мгновения, когда говорилась одна только правда, чтобы понять всю важность сказанного Достоевским о Тургеневе.

Говоря, что Лиза Калитина — как бы нравственная наследница пушкинской Татьяны, Достоевский выразил и нечто большее. Представляется, что он говорил и о своих поисках в создании противоречивых женских типов, поисков, у истоков которых стояли и пушкинская Татьяна, и тургеневская Лиза, и далекая, еще робкая Верочка из «Месяца в деревне», в чем-то несомненный прообраз Лизы Калитиной, а заодно и гордых, решительных девушек Достоевского.

Вспомнил, как видно, о Тургеневе и Чехов, создавая своих Елену Андреевну и Сою в «Дяде Ване». И хотя совершенно иные стояли перед Чеховым социальные, эстетические задачи — женские образы из этой пьесы несомненно овеяны дыханием тургеневских первооткрытий.

Сцена, когда зрелая женщина Елена Андреевна (Наталья Петровна) добивается у молодой девушки Сони (Верочки) признания в любви к Астрову (Беляеву), а затем использует ее исповедь для удовлетворения собственного своего женского самолюбия, очень напоминает подобную же сцену в тургеневском «Месяце в деревне».

Открыв для себя, а впоследствии и для всей русской сценической литературы два драматических женских типа — роковой красавицы и скромной девушки, — Тургенев во многом обогатил конфликтные коллизии, позволил женским ролям выйти на авансцену драмы, когда и совершилось классическое его новаторство: тургеневские женщины стали сильнее, решительнее мужчин.

Но образы Натальи Петровны и Верочки, написанные художественно совершенно в рамках этой пьесы, еще не сделались законченными сложившимися натурами, какими узнали мы их в «Дворянском гнезде».

Разделив единый женский характер старой пьесы как бы на две противоречивые половины, Тургенев еще не до конца определил свое отношение к каждой из этих поло-

вин, которое так явственно скажется впоследствии в «Дворянском гнезде», в «Дыме», в «Вешних водах», в «Нови».

Натаалья Петровна еще в чем-то близка писателю, он отдает ей приметы собственной биографии, пытаясь объяснить те или иные искажения ее натуры неестественным воспитанием, безрадостным детством, драматической невыявленностью личности, непроясненностью духовного мира, словно бы замороженного в холодном воздухе окружающей ее какой-то безлюбвиной любви. Это еще не Варвара Павловна Коробьина из «Дворянского гнезда», в которой даже лучшие движения души заглохли под пеплом безнравственной жизни. В образе Натаалы Петровны Тургенев пока только ищет, выписывает характер-эскиз, предупреждение, поиск, постепенное вызревание собственных идей, собственных представлений об этом человеческом типе.

И Верочка еще не Лиза Калитина, в ней пока что нет никакой общественной идеи, ее решения не выходят за рамки того или иного устройства личной судьбы. Поднимаясь до поединка с Натаалей Петровной, Верочка еще не поднимается до поединка с жизнью. Пострижение Лизы — акт общественной человеческой воли, она уходит в монастырь не только из-за своей трагедии, но чтобы отмо- лить грехи старинного дворянского гнезда.

Натаалья Петровна и Верочка — драматические нату- ры, отныне определяющие все творчество Тургенева, и существенно заметить, что путь этих женщин начат в тур- геневской драматургии, во многом ставшей лабораторией, где осмысливались, шлифовались характеры, темы, идеи, сделавшиеся впоследствии тургеневской славой, турге- невской классикой.

Актрисе, играющей роль Натаалы Петровны, стоит по- стоянно помнить о сложном диалектическом сплаве этого характера, из которого как бы только еще вылупилась невинная Верочка. В Натаале Петровне еще есть и сама Верочка, натуры разделились, но поскольку случилось это на страницах «Месяца в деревне» впервые, родовые черты еще живут в покинутой ею оболочке.

Роскошная Натаалья Петровна еще в чем-то робкая Ве- рочка, в этой богатой, независимой женщине есть многое от тихой воспитанницы, живущей как бы и не в своем доме, а в гостях у мужа, в гостях у свекрови. Удивительно на- писан этот характер — хозяйка усадьбы Натаалья Петров- на менее всех здесь хозяйка, к ней почти не обращаются,

ей вежливо откликаются, она не участвует в семейных делах, уроки, задаваемые сыну, проходят как-то без ее ведома. Интересы мужа абсолютно не задевают ее, да он и не втягивает ее в свои заботы, окрестное общество как бы оттеняет ее, то ли оно пошлее, то ли она скованнее, все идет словно поверх нее, не касаясь сердца. Она одинока, жалка и духовно зажата, эта победная аристократка, богатая барыня.

О том, что и Наталья Петровна — тургеневская женщина, говорит многозначительная в пьесах и романах писателя деталь.

В минуты наивысшего волнения в предельной серьезности ситуации симпатичные Тургеневу женщины всегда называют своих избранников по фамилии. Обращаясь к ним постоянно по имени, они произносят как бы внезапно фамилию, становясь на равных, обретая мужскую свободу, внутреннюю независимость. «Я вас люблю, Беляев», — говорит Наталья Петровна в решительную минуту. И рядом почти такая же фраза Верочки, с заменой имени — «Алексей Николаевич» — фамилией «Беляев»: «Наталья Петровна вас любит, Беляев». Им *обеим*, а не одной Верочке позволяет Тургенев называть Алексея Николаевича Беляевым, здесь гораздо больше энергичности, серьезности, мужественности, необратимости сказанного. Для Тургенева в эти минуты они равны, как никогда не будут больше равны подобные женские типы, разойдясь совершенно на орбитах «Дворянского гнезда» или «Вешних вод». Там только Лиза назовет Лаврецкого не Федором Ивановичем, но Лаврецким: «Нет, — промолвила она и отвела назад уже протянутую руку, — нет, Лаврецкий (она в первый раз так его называла), не дам я вам моей руки. К чему?» Только Лиза, а не Варвара Павловна, жена Лаврецкого, может назвать его по фамилии, та называет его на французский манер — Теодор. И не Мария Николаевна Полозова, а кроткая Джемма в «Вешних водах» обращается к бывшему возлюбленному — Санин.

Фамилия избранника, звучащая из женских уст вместо его имени в самые ответственные минуты решительных объяснений, — особая тургеневская примета характеров, эти женщины высоки духовно, подчас выше и самих любимых ими мужчин.

Наталья Петровна, совершив ошибку, употребив во зло доверие Верочки, умеет осознать свое падение, глубоко раскаяться, бестрепетно, без кокетства признаться в том,

что сделано дурно. «Комедия, разыгранная мною до сих пор, меня возмутила наконец», — дорогое, невозможное у других тургеневских женщин этого типа (как они будут писаться впоследствии) признание.

Именно в этом характере полагал Тургенев основное значение своей пьесы, считая Верочку как бы второстепенной фигурой — ее время окончательно еще не пришло, натура эта еще развернется впоследствии в Наталье Ласунской, Лизе Калитиной, Елене Стаховой, Асе, Джемме, Марианне. Этот самый прелестный тургеневский женский тип пока только складывается на страницах пьесы, чтобы потом победно уйти в широкую жизнь.

Соперницы соперничают не только друг с другом, но и с самими собой — что победит в душе, какая выберется дорога, как определится законченный тип. Это еще бродящая, еще не завершенная женская и человеческая судьба. И потому определения характера Натальи Петровны с позиций сугубо социологических, что давно уже стало общим местом в литературе о «Месяце в деревне», представляются неверными, мешающими современному театру разобраться в сложных противоречиях этой натуры.

Все эти определения, вроде: «Молодая, скучающая помещица... видящая смысл лишь в любовных увлечениях»⁶⁹, «обитателям помещицкой усадьбы — *скучающей барыне Наталье Петровне...* (курсив мой. — И. В.) и типичному представителю рефлексирющей дворянской интеллигенции... скептику Ракитину — противопоставлен молодой разночинец...»⁷⁰ — все эти и подобные им определения сильно мешают пониманию как пьесы в целом, так и образа Натальи Петровны в частности.

Начнем хотя бы с мелочи — со слова «скучающая», переходящего из одной книги и статьи в другую как некое уже привычное представление о Наталье Петровне. Но что именно должна делать богатая помещица в своей усадьбе, с точки зрения пишущих эти строки? Пойти служить, переписывать конторские счета, ездить на гумно, браниться со старостой? А если бы она и делала все это — скажем, заказывала бы повару обед и бранила крепостную девушку, — «деятельной» ли стала бы подобная натура, по мнению тургеневедов, писавших о «Месяце в деревне»?

Деятельность Натальи Петровны — не в «усадебных» делах. Тургенев описывает здесь внутреннюю духовную работу человека над собой, особого рода нравственную деятельность, доступную высоким интеллигентным нату-

рам. А то, что богатство дает Наталье Петровне возможность безбедно совершенствовать свой внутренний мир,— вопрос, касающийся не ее конкретно, но всего социально-общественного устройства России, о несправедливости которого не раз говорил художник. Естественно, и этот аспект — богатство, происхождение, положение Натальи Петровны в обществе — не мог не занимать политического писателя Тургенева, аспект этот еще выявится вполне в ее любовном объяснении со студентом Беляевым, но сами определения «скужающая», «ничего не делающая» непригодны для этого образа, они сводят высокие драматические завоевания Тургенева к уже открытым ранее формам сатирического письма, причем в его узкосоциологической разновидности.

С Верочкой Наталью Петровну роднит и еще одна характерная черта тургеневских женщин — они сами назначают свидания своим возлюбленным, ни одна из них не ждет ни записки, ни знака, ни приглашения, как принято это по всем правилам, особенно того времени.

Первая же «тургеневская девушка» — Маша из пьесы «Холостяк» — сама приходит к своему жениху Вилицкому, сама является на квартиру к Инсарову Елена, Наталья назначает Рудину свиданье у старого пруда, Лиза написала Лаврецкому, чтобы он явился к ним вечером, Ася запиской вызывает своего любимого на тайную встречу; словом, все девушки и женщины, симпатичные автору, сами решают, прийти им или не прийти к своим избранникам, за ними, а не за мужчинами здесь главное слово. Нарушая в каком-то смысле жизнеиную, «светскую» достоверность, Тургенев достигал в этом случае иной, своей, тургеневской достоверности: сильные, цельные, чистые натуры не видели ничего дурного в том, чтобы первыми говорить о любви, — они хотели жить по собственным законам. И напротив, женщины, Тургеневу чуждые по типу своих характеров, ждут от мужчин приглашений для встречи, они душевно несамостоятельны, они как бы зависят от чужой воли и поэтому нравственно безвольны. Там, где свидания требуют не женщины, а мужчины, — у Тургенева возможны и измены, и нравственное падение. Тургеневские женщины зовут своих возлюбленных для самых важных объяснений, «нетургеневских» женщин зовут их возлюбленные — для случайных радостей и плотских наслаждений.

Лиза сама назначает свидание Лаврецкому. Жене Лаврецкого назначает свидание ее любовник: «Милый

ангел... приходи завтра... на нашу квартирку... тысячу поцелуев твоим ручкам и ножкам».

Казалось бы, Наталья Петровна, открывающая галерею не близких Тургеневу женских типов, должна действовать по закону Варвары Коробьиной или Марии Полозовой, словно предошущая свою с ними «типологическую» общность. Но неожиданно Наталья Петровна вроде бы изменяет своему типу и приглашает Беляева на свидание, диктует ему, что и как надо делать.

Соотнеся записку Натальи Петровны к Беляеву с тем, что и Верочка сама назначает ему свидание, мы увидим, что Тургенев дал обоим своим женщинам особую, излюбленную им «метку» — нравственную самостоятельность.

Однако близость Натальи Петровны к Верочке — величина непостоянная, в характере героини Тургенев плавно, но и настойчиво все дальше и дальше разводит две натуры.

Наталья Петровна не имеет права ни на счастливый исход своей любви, ни на душевное спокойствие. Есть и у нее своя драматическая вина, быть может, самая открытая в этой пьесе, отчего характер Натальи Петровны становится наиболее драматическим среди всех остальных действующих лиц.

Ревнуя Верочку к Беляеву, она вырывает у нее девичью тайну — Верочка действительно влюблена. Сцена Натальи Петровны с Верочкой — одно из лучших в пьесе мест по богатству оттенков, переходов, переживаний, неожиданных поворотов, кульминационная сцена. Для Натальи Петровны здесь как бы окончательно завершается ее облик, еще близкий автору до поры. В этой сцене рождается хищница, готовая на все ради удовлетворения собственных страстей.

Полупризнание Верочки Наталья Петровна передает Беляеву как нечто общеизвестное, заставляя его испугаться Верочки, внутренне осудить ее за непрошеное чувство. И сколько бы потом ни раскаивалась Наталья Петровна, сколько бы ни просила у Верочки прощения, ни осуждала самое себя — ее вине нет прощения, здесь раздавлен не сам человек, здесь раздавлены и чужие судьбы, а это уже нравственное преступление.

Воспитанница Верочка, с точки зрения Тургенева, представшая в тени образа Натальи Петровны, впервые стала знаменитой, когда на эту роль обратила внимание Савина, искавшая пьесу для своего бенефиса в 1879 году.

Не становясь героиней пьесы, как и никто из ее действующих лиц, Верочка — наиболее новаторский драматический характер, только-только складывающийся в русской драматургии, которому еще предстоит, и под пером Тургенева-прозаика, и в пьесах Островского и Чехова, обрести свои новые жизненные глубины. Верочка — один из тех тургеньевских характеров, которые уходят в будущее, ее путь, начатый в пьесе «Месяц в деревне», трансформируясь, видоизменяясь, дойдет до молодой девушки Марианны, которая вместе с Неждановым, Соломиным, Маркеловым навсегда свяжет свою судьбу с народовольческой «новью». Верочке еще придется изжить на этом пути все свои сентиментальные иллюзии, навеянные воспитанием в благородном пансионе, где плакали над чувствительными стихами и вздыхали при луне.

Верный действительности, Тургенев ничего не приукрасил в одной из первых своих «тургеньевских» девушек. Те, кто открывает путь, могут быть еще несовершеннолетними, не полностью осознают они пока особую жертвенную целостность своих натур. И Тургенев не скрывает в Верочке этой затянувшейся инфантильности, духовной инертности, когда, постоянно находясь рядом с умницей Ракитиным, влюбившись в студента Беляева, она ни разу не заинтересовалась ни их планами, ни их делами, ни их болью, ни их надеждами. Драматург не затушевывает в характере Верочки какой-то недумающей детскости, а ведь ей, сироте, из милости живущей в богатом доме, было над чем подумать. Но нет — веселая беготня с Колей, школьничанье с Беляевым, по существу, исчерпывают первую половину этой роли. Все это ей еще предстоит изжить — и многое она изживает здесь же, в ходе самого действия, поднимаясь до того самого социального, психологического бунта, до которого поднимаются многие драматические герои Тургенева, когда просыпается наконец дремлющее человеческое достоинство.

Но сама манера, в которой написан этот характер, останется у Тургенева навсегда — он любил эти резкие, сильные перепады в тихой девичьей судьбе, любил изображать внезапный, будто бы неожиданный слом в спокойных, уравновешенных, вроде бы определившихся характерах. Судьбы, поведение, облик тургеньевских девушек всегда разделены как бы надвое, и оба эти периода жизни кажутся на первый взгляд несовместимыми.

Так остро, в высшей степени театрально-драматически

чувствовал Тургенев само движение скромной девичьей жизни. Начинают его героини скованно, связанно, молчаливо, словно чего-то робея, стесняясь, неясно чувствуя, но смело глядя на мир, пристально вглядываясь в себя; скажут две-три фразы, и дальше разговор обрывается — что делают, о чем думают их избранники, пока что не затрагивает их души. О чем-то они неожиданно плачут, чего-то неопределенно хотят, лица их неярки, скрыты в тени поначалу более примечательных личностей.

Но вот наступает минута, драма подбирается к сердцам этих девушек — и они вырастают, разворачиваются, крепнут, находят свои неповторимые, единственные слова. Каждая из них дает урок окружающим, урок высокой духовности, ясного понимания долга. Образ как бы ломается, из тихой, незамутненной души кристаллизуется новая, бурная, мужественная.

Этот резкий драматический перепад — один из любимых художественных приемов Тургенева, писатель не просто демонстрирует нам тургеневскую девушку, но позволяет зрителю и читателю присутствовать при самом ее духовном создании, когда она словно Афродита из пены выходит из душевной своей стиснутости. Сильная драматическая ситуация, какое-либо внезапное потрясение словно очистительная гроза проносится над ними, и, выпрямляясь на мгновение, они зачастую гибнут, подчас как-то примиряются с жизнью. Но это мгновение освещает как молния не только их самих, но и все вокруг, пожаром загораются их «меркнущие» доселе глаза, и пожар этот надолго потом еще трещит и догорает в сердцах всех, кто имел печальное счастье встретить их на пути.

Узнав о предательстве Натальи Петровны, Верочка предстает перед нами не только женщиной-соперницей, но и человеком, осознавшим свое унижение.

Оставляя дом Натальи Петровны, Верочка становится уже не соперницей, решающей дела любовные, но человеком, решающим свою судьбу. Любовные коллизии уступают здесь место коллизиям социальным, вернее, сплетаются с ними, создавая неповторимый сплав тургеневского творчества — лиризм публицистики и публицистичность лиризма.

Многое сходится в этой пьесе на характере «Михайлы Александровича Ракитина, друга дома, тридцати лет».

Ракитин — фигура принципиальная, глубоко личностная для Тургенева; раздавая каждому персонажу черты

своей биографии, именно Ракитину отдал он львиную долю своих чувств, раздумий, собственной судьбы.

Людей подобного раkitинского толка, включая и самого себя, Тургенев называл удивительно образно — «хлопчатобумажные интеллигенты».

Страсть владеет Ракитиным, без Натальи Петровны для него нет ни жизни, ни света, ни занятий, причем он даже не пытается разобраться в ее достоинствах, ни разу не упоминает о ее красоте, не делает ей комплиментов, он просто может дышать только там, где она; у идолов даже нет лиц, они — идолы.

Тургенев сам знал эту томительную, не бурную, не бешеную страсть, не внушающую женщинам ответной любви — они лишь принимают услуги и обожание, ничего не меняя в своей жизни, ничего не обещая, уходя, возвращаясь, не объясняя, не подавая надежды, иногда притворяясь, но никогда всерьез не относясь к своему «рабу». О постыдном этом рабстве Тургенев писал постоянно, словно таким образом хоть как-то публично изживая свой собственный стыд. Рабской страсти мужчин, почти пресмыкающихся перед своими избранницами, к тому же натурами далеко не совершенными, подчас и вовсе грубыми, безнравственными, — посвящены рассказы «Петушков», «Бригадир», «Переписка». И всюду звучит измученный голос слепой, роковой, ничем не объяснимой страсти. «...Так много и непреодолимо любил Агриппину Ивановну, жертвовал ей моей жизнью, моей честью и всем моим состоянием! был в совершенной ее власти и потому не мог уже управлять ни самим собою, ни моей собственностью» — так рассказывает русский Вертер бригадир Гуськов о своей любви. Абсолютно теряет всякое человеческое достоинство герой рассказа «Петушков», сотворивший себе кумира из необразованной полупьяной булочницы, тупо стеснявшейся столь сильной и нежной любви. Будто слова Ракитина звучат в рассказе «Переписка», где попавший в рабство к женщине человек говорит, что «слишком рано начинаем мы наблюдать за собой», что «наша психология сбивается на патологию» и что, все понимая, глубоко осуждая себя, он все равно «умрет рабом» возлюбленной. «Ах, как смешны люди, — говорит Ракитин, — у которых одна мысль в голове... Все так; но без нее я жить не могу... я весь принадлежу ей» — и это мы слышим у всех измученных страстью героев Тургенева. И наконец, сам Тургенев, не раз говоривший друзьям о

Виардо — «ее воля для меня закон». Это какие-то подданные в своей раболопной слепой страсти, особые некрепостные рабы. Не случайно скажет Тургенев о том, что госпожа Панаева владеет Некрасовым «как своим крепостным человеком».

Ракитин как бы собирательно высказал всю эту мучительную драму несмелой почтительной страсти: «...всякая любовь, счастливая, равно как и несчастная, настоящее безумие, когда ей отдаешься весь... Вы, может быть, еще узнаете, как эти нежные ручки умеют пытаться, с какой ласковой заботливостью они по частичкам раздирают сердце... Вы узнаете, сколько жгучей ненависти таится под самой пламенной любовью! Вы вспомните обо мне, когда, как больной жаждет здоровья, вы будете жаждать покоя, самого бессмысленного, самого пошлого покоя... Вы узнаете, что значит принадлежать юбке, что значит быть поработленным, зараженным — и как постыдно и томительно это рабство!...» «Я весь в вашей власти — делайте из меня что угодно», — так словно официально закрепляет свое «крепостное состояние» Ракитин, обращаясь к Наталье Петровне.

Ракитин подлинно драматический персонаж, и не потому, что Наталья Петровна не любит его такой же ответной любовью, и не потому даже, что она полюбила Беляева; психолог Тургенев смотрит на подобные натуры глубже. Не случайно сказал Ракитин: «всякая любовь, счастливая, равно как и несчастная, настоящее безумие». Дело не в ответном чувстве, речь не об обладании любимой — эта драма, драма Ракитина, не может быть завершена, исчерпана, увенчана счастливым исходом. Драма внутри человека, его конфликтная ситуация — не вне, но в нем самом, в его душе. Конфликт из сферы реальных противоборствующих сил переносится внутрь души. «Я был собственным своим пауком», — скажет о себе духовный побратим Ракитина, герой рассказа «Переписка».

Раздавленный страстью Ракитин несчастен, и несчастье это надо играть не только в сдержанности, оно прорывается в десятках мелочей, в измене благородному своему характеру, уже искаженному рабством, ибо любое крепостничество, даже и духовное, не проходит безнаказанно ни для господ, ни для рабов. Сосредоточенность на одном лишь предмете заслоняет от Ракитина все остальное и, наконец, самую жизнь. И если еще как-то понятно, что Ракитину неприятен Беляев, то полное равнодушие к судь-

бе Верочки ставит его в ситуацию двусмысленную, снимает с этого образа налет «героического благородства», которое хотел видеть в нем Станиславский. И это даже не просто равнодушие, ведь именно Ракитин соглашается помочь доктору Шпигельскому уговорить Верочку выйти замуж за старика Большинцова. Шпигельский заинтересован материально, Большинцов обещал ему отличную тройку лошадей, если он устроит его женитьбу. В чем же заинтересован Ракитин, отчего на просьбу Шпигельского — получить согласие на этот брак у Натальи Петровны — Ракитин отвечает: «Ну, хорошо, хорошо...» — «Смотрите же, я полагаюсь на вас...» — завершает этот странный диалог Шпигельский.

Человек, желающий получить тройку лошадей в обмен на сломанную жизнь девушки, целиком полагается в этом деле на... благородного Ракитина, не только не возражающего, но равнодушно соглашающегося. Ему, по существу, все безразлично, кроме Натальи Петровны и разглядывания собственной души, из которой он, как паук, сладострастно высасывает кровь все новых и новых рефлексий.

Так постепенно перед нами несколько меркнет образ человека, единственного в этой пьесе способного на героизм, возникает искаженная рабством натура, доведенная до равнодушия, до безразличия к чужим судьбам.

Какую муку терпит Наталья Петровна, чуть было не толкнувшая Верочку к замужеству с Большинцовым! Ракитин же остается как бы вовсе невиноватым, безнаказанным, его роль в продаже неугодной теперь в доме воспитанницы богатому старику вообще не анализируется, остается незамеченной. Но роль эту, краску эту непременно стоит заметить — она не только из области психологии, она и социальная, эта краска полного равнодушия к людям. Не замечая страдания Верочки, еще и подталкивая ее к обрыву, Ракитин может завтра не заметить и общественной ситуации в стране, пройдет боком, пестуя лишь какие-нибудь очередные душевные свои неурядицы. А если и заговорит когда о России, то Тургенев-старик очень едко и точно замечает по этому поводу в одном из своих рассказов: «Россию-то зачем сюда приплели».

Сложнейший образ Ракитина должен еще быть рассмотрен театром, ставящим «Месяц в деревне», полностью — во всей красоте и богатстве этой натуры, во всей ее ущербности, и нравственной, и социальной.

Обычно считается, что роль мужа Натальи Петровны,

Ислаева, столь мала и несущественна для общей концепции пьесы, что даже и цензура спокойно выбросила его, заменив жену на вдову.

Однако роль Ислаева на самом деле чрезвычайно важна и для самой этой пьесы, и для типологии творчества Тургенева, она, как и роли Верочки, Беляева, Ракитина, уходит в будущее, получая самую различную окраску на страницах «Рудина», «Отцов и детей», «Дыма». Именно этот характер наиболее тесными узами связывает драматургию Тургенева и театр Островского, многие черты Ислаева узнаем мы в Великатове, Паратове, Вожеватове, Беркутове, Василькове, Кнурове, во многих других деловых людях того времени, первых русских капиталистах. А дальше прямая дорога от Ислаевых через Паратовых — к чеховскому Лопухину, к горьковскому Булычову.

Ислаев из пьесы «Месяц в деревне» должен обратить на себя самое серьезное внимание режиссеров и актеров; здесь начало типа, и здесь завязь многих тургеневских раздумий о времени, об отцах и детях. Любопытно, что хлопотливый помещик Ислаев, целиком занятый хозяйством, ни разу не заинтересовался воспитанием своего сына. Да, он дает деньги на всех этих учителей, но никакой программы, никаких предначертаний, никаких конкретных пожеланий у него по этому поводу нет, мальчик никогда не бывает с ним ни на каких хозяйственных работах, вообще никогда не подходит к нему, ничего не просит, ни о чем не советуется. Беляев и Ракитин — два полюса в этой пьесе, между которыми расположены интересы маленького Коли, отец совершенно выключен из педагогического, нравственного влияния на сына.

Финал этой начинающейся драмы мы найдем позже в «Отцах и детях», когда, совершенно не понятые друг другом, страдают и отцы, и дети. Не понимает, не знает Аркадия Николай Петрович Кирсанов, не видит своеобразие Базарова его патриархальные старички. Но начата эта тема именно в «Месяце в деревне», и она одна из важнейших для Тургенева, постоянно озабоченного судьбами и делами молодежи. Отчего Ислаев не замечает Колю?

Беляев, Ракитин так или иначе связаны с духовной стороной жизни, Ислаев целиком отдан хозяйству, производству — он весь в суетных хлопотах по усовершенствованию своей усадьбы. Любое впечатление жизни связано у него непременно с делом. Вот он застаёт свою жену в совершенно неподобающем ей месте — в старых больших

пустых сенах, где сложен садовый инвентарь. Но вместо того, чтобы заинтересоваться, зачем пришла сюда Наталья Петровна, он замечает: «А из этих сеней можно сделать две хорошие комнаты для садовников или другую людскую».

И еще раз, к чести Тургенева, многое заметившего первым в социальной жизни разных эпох России, первым заметил он и это наступление «производственного», буржуазного века, сразу же отторгнувшего людей от духовных начал, от органической жизни сердца.

Как художник, никогда не подчинявший жизнь своим предвзятым концепциям, Тургенев не может не видеть положительной роли промышленного развития России, но как художник, имеющий право на прогнозы, он знает, что человек с его сердцем будет раздавлен этим буржуазным практицизмом. В 1847 году в одном из писем к Виардо он пророчески скажет о том, что «жизнь раздробилась, и нет больше общего великого движения, за исключением, быть может, промышленности, которая, если смотреть на нее с точки зрения прогрессивного подчинения стихии природы человеческому гению, сделается, быть может, освободительницей и обновительницей людского рода». Но он же устами одного из героев «Нови» назовет эту буржуазную стихию «колесницей Джагернаута», которая вот-вот раздавит хрупкую человеческую личность.

Ислаев, первый из тургеневских персонажей, встает под знамена дела, пока еще сугубо усадебного, а затем обретающего под пером русской литературы, в частности, Островского, Чехова, Куприна, Гаршина, Горького, масштабы и размах подлинно капиталистические.

Именно в фигуре Ислаева, как и в образе Натальи Петровны, слышны первые аккорды трагической истории «Вишневого сада», когда Ислаев трансформируется в Лопахина, а Наталья Петровна — в Раневскую.

Но не всегда Ислаев был тем, кем он стал сегодня, — крепким хозяином. «Ты, я вижу, смеешься надо мной... — говорит он Ракитину. — Да что ж, брат, делать? Кому что. Я человек положительный, рожден быть хозяином... Было время — я о другом мечтал; да осекся, брат! Пальцы себе обжег — во как!»

Есть здесь намек на некое беляевско-ракитинское прошлое, быть может, студенческие сходки, студенческие волнения, быть может, какие-то вольнолюбивые мечты. Но «обжег пальцы» и испугался, а это еще страшнее, не-

жели бы и вовсе ничего не было, — отступники всегда опаснее правоверных, гончаровский Адуев-младший далеко позади оставляет Адуева-старшего на путях чиновной карьеры и умирания сердца.

И не случайно, быть может, вслед за этими несколькими словами, вырвавшимися у Ислаева о прошлых своих увлечениях, он замечает: «Что это Беляев не идет?» Фамилия Беляева, поставленная рядом с признанием Ислаева о том, что и он когда-то жил жизнью духа, проливает некоторый свет на этот характер — не беляевское ли, страхом подавленное начало жило когда-то в этом человеке?

И отсюда вырастает драматизм его нынешнего положения. Казалось бы, в чем драматизм? Все в порядке у этого помещика — красивая, умная, изящная жена, в доме и старушки, и приживалки, и воспитанница, есть и хороший друг, скрашивающий супружеские будни Натальи Петровны, ладится хозяйство. Однако драматизм именно в этом медленном затухании в Ислаеве духовности, той самой, на которой он обжег себе некогда пальцы. Образ этот неоднократно повторится впоследствии в творчестве Тургенева — мы узнаем его в практическом Лежневе из «Рудина», в молодом Кирсанове из «Отцов и детей». Не случайно и Ислаева, и Кирсанова зовут Аркадиями, близость этих фигур несомненна. И Аркадий Кирсанов интересовался в юности разными идеями, и с Базаровым дружил, и с поколением отцов расходился, да постепенно унялся, почувствовался, бросил старые мечтания, сделался рьяным хозяином, и «ферма» уже приносит ему довольно значительный доход.

А раз старое заброшено, идеализм изжит, то можно дать свободу и проснувшемуся властному барству. И вот уже Ислаев, ранее тянувшийся к светлым идеалам, сообщает, что «русский мужик очень смышлен, очень понятлив, я уважаю русского мужика... а между тем иногда говоришь ему, говоришь, толкуешь, толкуешь... Ясно, кажется, а пользы никакой. У русского мужика нет этого...» Ракитин, которому, как видно, неловко за друга, обрывает его недослушав: «Да ты все еще над плотиной хлопочешь?» Но Ислаев хочет договорить свою важнейшую для него теперь мысль о том, что он уважает русского мужика, хотя тот и не умеет работать: «Этого... так сказать... этой любви к работе нету... Терпения у русского нет. Со всем тем, я его уважаю...» Это высокомерное уважение к мужику и упреки ему за бестолковость, за неумение работать, работать на

барина, так идут к бывшему либералу и так не идут к старинному идеалисту — тут диалектика характера, тут драма. Тургенев одновременно и ценит в Ислаеве твердую порядочность, тонкую деликатность, и иронизирует над ним, над самой породой ислаевско-лежневско-кирсановской, пока еще замешенной на рудинско-беляевских дрожжах, но вскоре круто уходящей в сторону к законченно-чиновным Паншинным, Курнатовским, Калломейцевым.

«Месяц в деревне» совершенно оригинальная пьеса, первая русская психологическая драма, не только не замыкающая собой достижения западного реализма прошлого века, но, напротив, содержащая в себе как бы действенную модель театра двадцатого века, пьеса, целиком открытая будущему, пьеса-новатор, во многом первопроходец. В высшей степени современна она сегодня, когда сама проза так тесно срашивается с драмой.

Попытка написать в «Месяце в деревне» первую русскую «драматическую повесть» («это собственно не комедия, — замечал Тургенев в предисловии к ее изданию, — а повесть в драматической форме»)⁷¹ и породила ту новаторскую сценичность, которая присоединяла к действию внешнему действие внутреннее, к тексту — подтекст, к резким столкновениям — лирическую поэзию, к драме — музыку речи, к единому главному герою — многоголосие равных перед жизнью драматических персонажей, к исключительной ситуации пьесы — общий житейский контекст, к закрытым, как бы закольцованным эффектной репликой финалам — открытый, тревожный, ничего не решающий в судьбах людей финал, мгновенную остановку перед новыми бурями и новыми столкновениями.

Сам Тургенев, не находя в своих пьесах признаков современной сценичности, смутно чувствовал, что стоит на пороге каких-то перемен, что открывает нечто доселе неизвестное, чьи корни еще здесь, в его времени, а цветение в будущем, когда придет, быть может, мощный литературный и театральный лидер, глава школы, вождь направления, какими почитал он Пушкина и Гоголя и кого не видел, робел, боялся видеть в себе.

Не раз называл он себя «писателем переходного времени». «Я один из писателей междуцарствия, — говорил он, — эпохи между Гоголем и будущим главою, мы все разрабатываем в ширину и разбивку то, что великий талант сжал бы в одно крепкое целое, добытое из глубины»⁷².

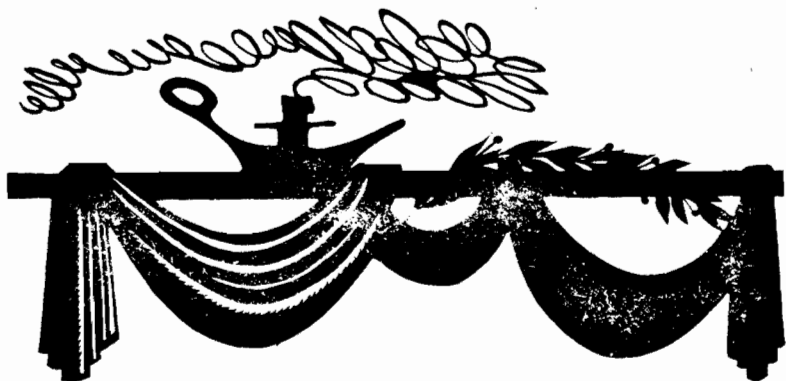
«Я писатель переходного времени, в переходном состоянии»⁷³, — замечал Тургенев в письме к Л. Толстому.

Какие важные мысли и слова, какое поразительное ощущение собственного новаторства и боязнь его, как некоей несовременности, как некоего несовпадения с принятой нормой, с устоявшимися законами творчества. Он лишь взрыхляет почву для «будущего главы» — так легче стерпеть сегодняшнее непонимание людьми того, что сделано тобой.

«Месяц в деревне» — жемчужина тургеневской драматургии, в ней и концы и начала; завершение драматургической деятельности и начало славного пути Тургенева-прозаика. Как и все великие творения, пьеса эта неисчерпаема каким-либо одним, даже и самым лучшим, режиссером, даже и самыми лучшими актерами, театрами.

В ней еще много пленительных загадок, еще не найдено волнующих разгадок — в этом и есть залог ее вечной классической жизни.

НАСЛЕДНИКИ



ШТОРМ

(Советская драматургическая классика)

Многих из них, пионеров советской драмы, я застала еще полными сил, здоровья, общественного темперамента, в расцвете таланта, который был словно крепко «настоян» у этих писателей на живых классических традициях.

Конечно, я давным-давно знала их пьесы — и «Шторм», и «Разлом», и «Любовь Яровую», и «Бронепоезд 14-69», но «дружба» с пьесами — и это особенно для меня радостно, памятно — соединилась с дружбой с самими драматургами, стоявшими у истоков новой сценической литературы.

Что значило дружить с Лавреневым, с Всеволодом Ивановым, с Билль-Белоцерковским? Ну конечно же в первую очередь это значило учиться у них. Все это разные, абсолютно не похожие друг на друга, нередко спорившие между собою художники. Но как раз не о самом художестве будет поначалу главная моя речь. Молодые мои товарищи — критики, драматурги, актеры, режиссеры сороковых-пятидесятих годов, а среди них и я, все, кому посчастливилось попасть в поле зрения первых революционных писателей, последних могилкии русского

реализма конца XIX века, попасть в магнитное поле их неповторимой личности, — видели перед собой как бы некоего коллективного Горького, который, творя сам великую литературу, одновременно собирал под свою руку всю молодую советскую литературу, выращивая ее поколения, создавая ее теорию, выстраивая ее гражданские институты, определяя ее художественную специфику, находя ее героев, осознавая ее нравственные устои.

Принято говорить, что поражает в художниках прежде всего талант. Да, это так, но притягивает внимание еще и действенная гражданственность, общественная отдача, почти коллекционное, почти селекционное собирательство молодых творческих сил, ренессансная жажда строительства новой литературы. Они, пионеры советской драмы, постоянно были на людях, каждый из них упорно, не жалуясь, работал, уже немолодые, они не мыслили какого-либо года без новой пьесы. Но вместе с тем не распространялась вокруг них унылая атмосфера какого-то сосредоточенного внутреннего мучительства, якобы предшествующего свободному писательству. Нет, сколько я помню, они не говорили ни о «святых часах» утреннего сидения за письменным столом, когда их нельзя тревожить звонками и просьбами, они не сетовали на зря истраченное время, проведенное даже со случайными собеседниками, встретившимися в вестибюле Союза писателей, что по Воровского, 52, около строгих старинных часов красного дерева, где стоял маленький, неудобный диванчик. Эти люди словно имели особое, второе призвание — отдавать себя окружающим, быть университетами на ходу, творить вокруг себя своеобразный писательский мир; они рассказывали о своих учителях — Горьком, Маяковском, Луначарском, они рассказывали о знаменательных встречах и запомнившихся уроках, они рассказывали о счастье и несчастьях писательской судьбы, они делились замыслами и вспоминали о том, что уже сделали, они давали рекомендации вновь вступающим в Союз писателям, молодым Виктору Розову, Афанасию Салынскому, Леониду Зорину, Андрею Макаёнку, Мустаю Кариму, поручительство в Союз писателей дал и мне Борис Лавренев, что до сих пор составляет мою гордость — такое поручительство уже нельзя ни забыть, ни предать, ни разменять на безделье.

Многие классики советской драматургии делали первыми, первыми вышли они на современное драматургическое поле — их пьесы о революции, написанные в двадцатые годы, были животрепещуще современными, шторм Октября еще только переливался, переплавлялся в шторм мирной всенародной работы.

Но первыми были они и в самом строительстве драматургической «мастерской», где еще не было ни коллективистских традиций, ни выработанных организационных форм, ни аналогов в мировой литературе, ни воспоминаний о прошлом.

Драматурги-первопроходцы организовывали журналы, преподавали в Литературном институте имени Горького, формировали Комиссию по драматургии Союза писателей СССР, добивались, чтобы в журнале «Театр» печатались пьесы, вводили в жизнь новые формы творческой работы с молодежью — семинары по драматургии, где теорию и практику вели как бы сама Теория и Практика советской классики — Н. Погодин, Б. Лавренев, Вс. Иванов, В. Билль-Белоцерковский. Примечательно, что в Литературном институте тех времен существовала кафедра драматургии, что говорило об особом уважении к этому роду литературы. Отдел драматургии вводил в журнал «Дружба народов» тогдашний редактор этого журнала Борис Лавренев. Факультет драматургии возглавил на Высших литературных курсах при Литературном институте Алексей Файко. Специальные лекции по истории драмы читал на «субботах» в Комиссии по драматургии Лев Славин, вел занятия по языку драмы Александр Крон. Систематические обсуждения новых драматургических произведений возглавлял Александр Фадеев. Хотя он сам не писал пьес, но хорошо понимал, что сценическая литература — один из самых действенных отрядов советского искусства. Фадеев вел обсуждения многих сложнейших, нашумевших в свое время драм и комедий, искусственно отодвигаемых разными инстанциями от читателей и зрителей, а вести подобные обсуждения значило быть не только их председателем за длинным зеленосуконным столом конференц-зала, но и бойцом, теоретиком, авторитетом, который, сколько я помню, часто брал на себя решение самых неразрешимых вроде бы творческих, организационных вопросов. Продолжая заветы Горького, Фадеев стремился на каждом конкретном материале сформулировать какое-либо новое

теоретическое положение, рассмотреть и углубить какие-либо новые современные черты реалистического письма. Так, помню я, на обсуждении комедии Михалкова «Раки» Фадеев заметил, что сатира может быть самой дерзкой, наступательной, если автор, в отличие от великих писателей прошлого, выведет столь же яркий, сильный, правдивый характер героя времени, сколь и характер сатирический. Критический реализм разрушал старое, лишь нащупывая, угадывая приметы нового. Но тогда, говорил Фадеев, кто из них, из великих, не стремился, раздирая в кровь свое сердце, хоть из него вырвать окровавленный, истерзанный идеал и им же, как обнаженным сердцем горьковского Данко, осветить путь людям. Что же советские писатели? Не им ли выпала высокая, радостная честь уже не из утопий, не из предощущений, но из реальной жизни взять характер героя времени, противопоставить его даже самому гиперболизированному злу?

Сейчас особенно видно, как рецептурно-узкие, регламентационные, скучно-дозированные были эти советы Фадеева. Подобные схемы сами вскоре исчезали под напором многоликой, многожанровой новаторской практики. Мне думается, важно просто заметить эту постоянную тягу классиков советской литературы к теоретическим обобщениям процесса, что так трудно, так нечасто встречается в собственной нашей критической, педагогической работе.

Глядя в какую-то одному ему видимую даль из-под толстых увесистых очков, упрямо выставляя вперед огромный, напористый, «энциклопедический» лоб, развивал Всеволод Иванов мысль о необходимости заострения, острашения, гиперболизации добрых, идеальных черт в характерах героических, в натурах, противоречащих злу. И действительно, что же получается, спрашивал Всеволод Иванов у драматургической аудитории, всячески укрупняя, заостряя характеры отрицательные, мы сталкиваем их с фигурами сугубо бытовыми, не поднимающимися над уровнем фактографии и фотографии; дела добродетели остаются в плане бытовых зарисовок — злодеяния порока перерастают в план обобщений, правда жизни, не увеличенная, не отобранная, не укрупненная искусством, входит в столкновение с правдой жизни, заостренной подчас до гротеска, сдвинутой в символические порой обобщения. И оказывается, что зло

входит в ранг запоминающихся нарицательных фигур, надолго определяющих своими именами типологию тех или иных дурных явлений, а добро застревает в комнатно-реалистических параметрах, выцветая в сознании читателей и зрителей, как старые дагерротипы.

Создавал теорию советской драмы и Николай Погодин, всегда чем-то озабоченный, хмурый, глядящий исподлобья, как будто и не видевший ни собеседника, ни событий. Но эта мрачноватая озабоченность была своеобразной формой напряженной внутренней работы. Не разглядывая пристально своих собеседников, он видел их подчас куда пронзительнее, чем многие, вроде бы заглядывающие в самую душу. Погодин часто говорил, что драматург должен поспешать туда, где нет порядка, драматургия начинается там, где нарушен порядок естественного бытия. Это была его излюбленная мысль, наносившая резкий удар по всем и всяческим теориям, стремившимся доказать, что в нашей действительности исчезают противоречия, что драматические писатели должны будто бы показывать лишь борьбу хорошего с лучшим, но не зла с добром. Да и Погодин сам выглядел как человек, постоянно готовый к бою, в его крупной, выставленной чуть вперед голове, в его каком-то косвенном, настороженном взгляде, в его глуховатом, сердитом, неспокойном, негармоническом голосе не было чувства мира, благополучия, покоя, и каждое его выступление превращалось в битву, главным образом за первородство драмы, специфика которой в потрясении старого, в воспевании труда, в разоблачении материального, нравственного беспорядка.

Они были остроумны, советские классики, их речь была изящной, интеллигентной, самобытной, была всегда пересыпана крепкой солью шуток, подсвечена тонким актерским мастерством, украшена талантом оригинальных рассказчиков. Их рассказы, их бывальщины и небывальщины, пародии, забавные истории словно обрамляли их пьесы, заставляя улыбаться саму трагедию, заставляя содрогаться саму комедию.

Формализма, бюрократизма, административного пафоса не было даже в их резолюциях, которые приходилось писать то ли на рукописях, то ли на каких-нибудь документах. Вот на выбор несколько резолюций, записей, рецензий Б. Лавренева, члена редколлегии журнала «Новый мир». И в каждой из этих резолюций, выпол-

ненных в стиле веселого художнического афоризма, его остро отточенный красный карандаш обязательно выводил не сомнение, но решение, не дифирамб, но осмысление, не холодную канитель, но окончательное слово. «Литература не танцкласс, где нужно делать два шага налево, два шага направо, и не наступать на ножки партнерше». Так стоит на одной из рукописей, присланных в журнал. А вот фраза, написанная Б. Лавреневым на обложке пьесы, которую всерьез обсуждали в журнале для издания: «Печатать можно только в случае землетрясения». «Странный рассказ,— замечает Лавренев,— люди какие-то неприкаянные, не живущие в рассказе, а только мелькающие в нем, вроде того как в тире проскакивает «бегущий олень». Единственный персонаж с живой кровью и своим лицом — Касьян, но и он, к сожалению,— собака. Язык — соинный». Хлестко и беспощадно звучат иные диагнозы Лавренева на рукописях пьес: «Жанр — милицейский прозаизм. Стиль — пессимистический оптимизм». «Голосую против всеми четырьмя конечностями». «Словом, это одна из очередных «рогожных» пьес с серыми персонажами на сером фоне серого языка». «И зачем это люди кидаются на драматургию, не имея к этому никаких способностей? Объяснить бы им это через газету, что ли?» «Эти сцены чрезвычайно похожи на произведения о «графьях» и «князьях», которые до революции писались отставными дворовыми и в которых знание быта и стиля характеризовалось фразами вроде: «Барон вздрогнул от ужаста и упал в находившийся в заде ево камин». «Язык дремучий, действующие лица почему-то ходят как пони в упряжке, тройками и четверками. Главный инженер, как полагается, мерзавец. Вся пьеса в целом фальшива». Приводя стихотворную строку, вычитанную им в присланном журналу сценарии: «Если снег мне бьет в лицо, я его стряхаю», — Лавренев коротко замечает: «Как раз такое обращение с русской грамматикой было в ходу у жителей старой Одессы»⁷⁴.

Встречаясь с Борисом Андреевичем Лавреневым, всегда подтянутым, собранным, щеголеватым, слушая его суждения об истории живописи, музыки, видя его упорно склоненным над пухлыми пьесами и романами молодых литераторов, я думала о том, как часто забываем мы в своих критических статьях о внутреннем мире человека, о гармонии нравственных качеств художника с изобража-

емым им в искусстве. Тема, идея произведения, в лучшем случае мастерство и воплощение — вот, в основном, что занимает нас, когда мы говорим о современных художниках. А чем живут эти люди, какова их душевная, психологическая настроенность, какие отличают их нравственные принципы, какие привязанности и какой гнев окрыляет этих людей, кто друзья и кто враги, как понимают они талант и жизненное направление таланта?

Обо всем этом мы вспоминаем только тогда, когда пишем и говорим о людях давно прошедших эпох, как будто только там были разные индивидуальности, разные отношения к жизни и к творчеству, разные нравственные принципы. Разве единство мировоззрения уже само собой предопределяет единообразие духовного мира, одинаковость моральных убеждений и понимания задач художника? Думается, что боязнь рассказать о человеке в искусстве обедняет нашу театральную критику, мешает воспитанию молодых литераторов. Им предлагают учиться у старших товарищей по профессии, но очень редко говорят им о жизни писателя, о щедрости сердца, о товарищеской солидарности и профессиональной этике или, напротив, о слабости воли, о трагедии групповщины, о разъедающей душу зависти. А ведь образец для подражания или неприятия — это не только книги и пьесы, но и самый нравственный облик писателя, его понимание действительности и своего места в этой действительности.

Талант — это не только конкретное художественное его выражение. Талант — это и большая человеческая доброта и интеллигентность, заключения вовсе не только в дипломе о высшем образовании. Талант — это и веселый согревающий юмор, и чистота человеческих взаимоотношений, и отсутствие бравады своей такой заманчивой, значимой и звучной профессией писателя.

Этим талантом человека обладал Борис Лавренев, неуловимо изменявшийся в общении с разными людьми. Одни знали его холодноватым и очень вежливым, другие — ядовито-саркастическим, третьи — заботливым, отзывчивым на всякую радость и на каждую беду. Ему было безразлично, кто сейчас говорит с ним, выступает, судит. Его отношение к людям всегда было определено, веско и требовательно, без фальшивых улыбок, без обсуждений и осуждений за спиной, без маленьких — но иногда закрывающих от глаз художника даже и самое литера-

туру — интриг, сведений счетов, бесконечного обмена мелкими обидами.

И какое б ни возникало недоразумение, какой бы ни был совершен неэтичный поступок в писательской среде, кого бы ни обидели случайно и несправедливо — люди шли к Лавреневу, ему писали письма о делах и вовсе его не касавшихся, его непременно включали в самые разные комиссии, когда нужно было восстановить справедливость и доброе имя человека.

Идут годы. Но все еще не верится, что из жизни, из литературы ушел Борис Лавренев, человек, страстно любивший все земное, по-детски любопытный, юношески веселый, неустойчивый, светлый, готовый до ночи спорить, читать, писать, говорить с друзьями. Слово «старость» никогда не соединялось с именем Лавренева. Офицер, моряк, капитан, он на всю жизнь сохранил воинскую выправку, железное чувство дисциплины, обостренное ощущение чести, особую душевную подтянутость, умение не раскисать, не брюзжать, не мучить других своими переживаниями, болезнями.

В памяти всплывают разные картины, разные эпизоды из многих встреч с писателем. Лавренев у себя на даче. Большой, весь обсаженный розовыми кустами сад. Розы — сильная и мало кому известная любовь Лавренева. Он подрезает их, поливает, знает много сортов, меняется с другими любителями. Лавренев, прошедший все войны от империалистической до Великой Отечественной, любил цветы — это символично. Так раскрывалась истинная его душа — человеколюбца, поклонника прекрасного. Нежность была очень присуща Лавреневу. Хорошее, истинно русское сочетание понятий — офицер, военный, душевно тонкий человек. Таких много знала русская литература: полковник Вершинин у Чехова, поручик Ромашов у Куприна, таким был и Борис Лавренев.

В рабочем кабинете писателя сразу же привлекали внимание картины, среди подлинников старых мастеров были и собственные работы Лавренева, почти всегда навеянные морем, морскими пейзажами. Он любил яркие краски, романтические сюжеты, бурные сцены. И в живописи художник Лавренев выбирал то же, что и в литературе писатель Лавренев: романтику, подвиг, красоту человеческих чувств, исключительные обстоятельства, исключительные характеры, застигнутые в минуты разлома эпох, разлома истории, поворота путей человечества.

Вот Лавренев говорит о себе, о молодости, о том, как стал писать. Говорить он умел и любил. Слушать его было подлинным наслаждением, факты личной биографии сопрягались с огромными картинами общественной жизни, бурная фантазия высветляла хронологию, едкий, сверкающий юмор помогал не погаснуть вниманию. Лавренев рассказывал о том, как его напутствовал в жизнь отец — «мальчишка, люби революцию», о том, как работал в Наркомпросе, в организации Красного Креста на Украине, как воевал в гражданскую, был командиром красного бронепоезда, участником боев в Крыму, руководителем операций против банд атамана Зеленого. Он рассказывал о Туркестанском фронте, о знакомстве с Дмитрием Фурмановым, о нерасторжимых связях с молодым революционным народом. Лавренев с удовольствием вспоминал о прошлом, оно никогда не уходило из памяти, давая новые силы, помогая глубже понять настоящее, соединяя известного писателя с образом стройного юноши, беззаветно ушедшего в революцию, с характером отважного солдата, моряка, для которого не было ничего невозможного, если это нужно было людям. Мы слушали Лавренева, перед глазами вставали его книги, его большая писательская судьба.

Смерть настигла Лавренева внезапно — в вестибюле Литературного фонда, куда он шел, как обычно, просить материальное пособие для обратившегося к нему больного писателя.

В день смерти Бориса Лавренева было все как он любил, словно и природа, и люди хотели еще раз подарить ему радость. На улице рвался и гудел ветер, бросая в лицо мокрый, сумасшедший снег. Ветер, тот самый ветер, что приветствовал когда-то Лавренева, входившего в литературу, ветер разных морей, звонко надувавший паруса его юности, провожал писателя в последний путь.

Лавренев умер. Одиноко и сиротливо белел на столе недописанный лист из романа. Но жизнь его, запечатленная в большом и человеческом творческом наследстве, продолжает волновать людей, радовать их, помогать им любить, строить, бороться, осознавать себя художниками и гражданами великого времени.

И теперь, когда я вновь и вновь открываю пьесу «Разлом», она согрета для меня огромным человеческим обаянием, гражданским темпераментом писателя.

Я открываю пьесу «Разлом».

Почему же, владея уже с первых рассказов особым драматургическим видением жизни, Лавренев только в «Разломе» достигает крупного успеха как писатель-драматург? Почему повесть «Седьмой спутник», созданная также в 1927 году и посвященная одной из тем «Разлома» — переходу лучшей части интеллигенции на сторону революции, — написана в эпической форме, а для «Разлома» Лавреневу понадобился другой род литературы?

Если в ранних рассказах Б. Лавренева шла речь о простых бойцах, познающих железную дисциплину народной борьбы, если в «Седьмом спутнике» говорилось о генерале, профессоре Военно-юридической академии, без сожаления, без оглядки бросившем старый разрушенный мир, то в «Разломе» органично соединены обе эти темы, причем одна обогащает и дополняет другую. Именно в сочетании этих двух тем и возникает та новая драма, в действие которой вовлечены все силы общества, а не только какая-либо часть его.

До тех пор, пока писатель видел одного героя на фоне событий, описывая его характер несколько изолированно от общего движения революционной действительности, до тех пор, пока психологический разлом в человеческом сознании не вылился для художника в четкое понятие жизненного социально-политического разлома, до тех пор, пока трагически оборванные судьбы людей, потрясая, все же ничего особенного, большого так и не решали в судьбах революции, — до этих пор из-под пера писателя и не могла выйти настоящая, талантливая пьеса.

Драматургия требовала сложного взаимодействия многих людей, сочетания разрозненных по отдельным рассказам наблюдений, четкого разрешения социально-драматического конфликта.

В образах матроса Артема Годуна и капитана Евгения Берсенева слиты воедино отдельные наблюдения над жизнью, отобраны наиболее типические классовые и психологические черты характеров, а действия людей, их судьбы уже не просто потрясают эмоционально, но и оказывают серьезное, решительное влияние на ход и судьбы революции.

В пьесе «Разлом» традиционная форма старой драмы, из которой не ушел ни один компонент театральной занимательности, где в полную силу жили извечные

чувства людей — любовь, ревность, борьба между долгом и сложившимися привязанностями, — эта традиционная форма наполнилась новым живым дыханием времени.

Жизнь семьи Берсеневых органически соединилась с историей матросской республики, с боевыми делами Годуна и его товарищей, уходящих к Петрограду ломать буржуйский хомут. История семейная слилась в драматургии Лавренева с новой, рожденной революцией народно-героической драмой. Драгоценные качества литератора — умение строить напряженную интригу и увлекательное действие, которые проявлялись еще в его ранней прозе, принес Лавренев в эту свою первую заслужившую признание пьесу. Судьбы семьи капитана Берсенева, любовь Годуна и Татьяны, ревность фон Штубе, нелепый бунт младшей дочери Берсенева Ксении — все это не только не мешает изображению большой судьбы революционного крейсера «Заря» и его героических матросов, но, напротив, привносит в драму особую достоверность, точную конкретность быта и времени.

Не отказываясь от опыта, нажитого драматургами прошлых веков, Лавренев попытался в «Разломе» добиться органического сплава личного и народного, влить небольшой ручеек камерных страстей, доселе бывших единственными движущими силами его драмы, в неоглядное море страстей общественных, в шумящий океан революции. Этим же путем шел К. Тренев, создавая свою «Любовь Яровую». И пьесы эти, несмотря на то что авторами были использованы уже существовавшие формы построения драматического конфликта, отнюдь не звучат менее революционно, чем принципиально новая поэтика «Шторма» Билль-Белоцерковского или новаторские поиски в драматургии Всеволода Вишневского. Литературные жанры не всегда исчезают, умирают сразу же, вместе с исчезновением старого общественного устройства. Под пером писателей, истинно связанных с жизнью, они иногда наполняются живым современным содержанием, гибко сочетая элементы уже открытой ранее формы с чертами новых художественных форм, подсказанных новой, сегодняшней действительностью. Так, старинная коллизия борьбы между долгом и чувством обретает в «Любови Яровой» неожиданное звучание. Новаторские черты этой древней коллизии в ее разрешении, потому что победа долга означает уже не трагическую жертву и гибель человека, а торжество жизни, новую молодость изранен-

ного, но победившего сердца. Невиданное доселе в устоявшихся рамках семейной драмы найдем мы и в «Разломе» Лавренева. Это необычное проявится в теснейшей связи любящих, ревнующих, выбирающих свой путь людей — членов семьи капитана Берсенева — с людьми, уже не знающими колебаний, с людьми нового мира, живущими в не совсем обычном для старой драмы месте действия — на революционном крейсере, чьи пушки нацелены на твердыни буржуазного мира.

Ясно, конечно, что совершающееся на крейсере «Заря» важнее отдельных человеческих судеб. Но важность исторического этого события невозможно передать в искусстве без отражения его в индивидуальной психике, без раскрытия характеров людей, в жизни которых залпы легендарного крейсера также знаменовали начало нового этапа восприятия действительности, нового своего в ней участия. Поэтому совершенно неверно разрывать единый, туго спаянный конфликт лавреневской драмы на два якобы неравноценных по значению столкновения. Не второстепенное место занимает разлом личный — без него не был бы понятен, не был бы исторически конкретен и разлом общественный, потому что неверно представлять себе разлом психологический только в связи с судьбой капитана Берсенева и его семьи.

Очень знакомо, словно рефрен многих критических статей по поводу творчества Лавренева, звучит реплика в одной из рецензий на «Разлом»: «Недостатком пьесы является некоторый перевес фабульности в чисто «кино-американском духе», несколько смазывающей психологическую значительность темы»⁷⁵.

Почему же занимательная фабула смазывает психологию? В чем же конкретно?

Да, Лавренев привнес в события, связанные с эпопеей крейсера «Аврора», нечто случившееся позже, на самом деле не существовавшее в тот отрезок времени, в который совершается действие драмы. «В центре сюжета,— говорит писатель,— был поставлен контрреволюционный офицерский заговор, попытка взрыва ненавистного реакцией корабля... Эта попытка произошла спустя год после Октября... но я счел себя вправе перенести эту попытку в бурную и тревожную обстановку предоктябрьских дней, когда она тоже вполне могла быть»⁷⁶.

Зачем, казалось бы, делать писателю подобное перемещение? Ведь и без офицерского заговора силы расстав-

лены в «Разломе» таким образом, что все равно окажется потрясенным сознание Берсенева, все равно будет ненавидеть революцию фон Штубе и так же противопоставит им свою «добротную прочность» и ясность цели Годун. Зачем же понадобился офицерский заговор?

В заговоре этом полнее и действеннее раскрываются характеры всех персонажей драмы. Конкретные формы приобретает ненависть фон Штубе — одного из организаторов и вдохновителей взрыва «Зари». Появляется душевная диалектика в характере Берсенева, вдруг не к месту вспоминающего о пресловутой дворянской чести, когда его имя очернили подозрением. Во всю мощь расцветает натура Годуна, именно в борьбе с контрреволюцией получающая свою последнюю закалку. И, наконец, у автора появляется возможность провести резкую грань между внутренним миром обеих сестер Берсеньевых — Ксении и Татьяны, одна из которых собирается смотреть в бинокль на гибель крейсера, а другая глухой ночью предупреждает Центробалт об измене, спасая и человеческие жизни, и революционное дело.

Но думается, что не только стремлением к более полному раскрытию характеров персонажей «Разлома» объясняется введение в сюжет офицерского заговора. Как и всюду в творчестве Лавренева, мы встречаемся с излюбленным автором дополнительным драматическим взрывом действия, когда, казалось бы, все внутренние психологические ресурсы уже исчерпаны, когда герои уже проявили себя в обстоятельствах достаточно сложных и достаточно конфликтных. Но как сразу же ослаб бы драматический нерв лавреневской пьесы, если бы зритель узнал только о том, что Берсеньев пошел с матросами, что Годун — блестящий организатор масс, что фон Штубе враг революции, а Татьяна начинает симпатизировать Годуну и народной правде. Не хватало бы того тугого неразрывного узла, где связываются воедино все эти разные характеры, чувства и воли, не было бы толчка, эмоционального взрыва, вновь пробуждающего внимание публики. Такое построение пьесы, естественно, вовсе не закон для драматургии вообще, но оно чрезвычайно характерно и типично для драм Лавренева. И то, что происходит в «Разломе», — офицерский заговор у фон Штубе, и внезапное появление в гостиной патрулирующих моряков, и убийство вахтенного матроса, и тревожные минуты на крейсере, когда подозрение в измене падает

на Берсенева, и появление на корабле Татьяны, и поимка фон Штубе, прилаживающего запал к мине,— все это вовсе не снижает, как писалось в некоторых рецензиях, психологической остроты пьесы. Напротив, предельно сгущенные драматические обстоятельства позволили автору, именно так видящему специфику драматической литературы, еще более четко выявить характеры героев «Разлома», а значит, «динамическая фабульность», в которой его упрекали, не смазывала, а только укрепляла психологический конфликт, тему общественного разлома.

Если бы революционный матрос Артем Годун столкнулся только с отъявленным врагом революции фон Штубе и этим бы ограничился конфликт пьесы, драма все равно была бы интересной и поучительной. Но она не достигла бы той силы эмоционального воздействия, той человечности, которая отличает искусство. Разлом в психике человека, а не только в обществе, разлом, predetermined борьбой классовых сил, но не теряющий от этого индивидуального, неповторимого своего выражения,— вот что сумел разглядеть писатель в жизни и воплотить в столкновении многоплановом, сложном.

Разлом в этой пьесе имеет действие двоякое — насмерть убивающее душу человека или, наоборот, возрождающее ее к новому бытию. Ведь разлом этот идет не только в сознании дворянина Берсенева или дочери его Татьяны, полюбившей матроса Годуна. Казалось бы, на что законченны, ясно очерчены характеры Артема Годуна, для которого есть единственное дело жизни — революция, и фон Штубе, для которого тоже есть единственное дело — борьба с революцией. Но самое интересное, что разлом идет и в их сознании, поднимая и укрепляя авторитет Годуна, снижая характер фон Штубе.

Артем Годун, простой матрос, выдвигается в ряды руководителей матросской массы, руководителей, которые понимают не только задачу дня сегодняшнего, но и большие стратегические перспективы народного восстания. Но не так-то просто рядовому моряку почувствовать себя вожакom и доказать это другим. Поэтому и рождается своеобразный разлом в сознании Годуна, разлом между вчерашним и сегодняшним его днем.

Он по-прежнему неотделим от матросов, их каждодневных забот и печалей, но он уже вобрал в себя их волю, интеллект, силы, чтобы повести людей на штурм ста-

рого мира. Почти все писавшие о «Разломе» справедливо подчеркивали близость Годуна «матросской республике». Но не надо бояться говорить и об отличии Годуна от остальных матросов, о более высокой сознательной его позиции, о большевистском, а не только стихийно-революционном его мировоззрении. Ведь в пьесе Лавренева ясно ощутимо, как трудно привыкать Годуну к этому отличию, как не всегда верно он сам его, это отличие, понимает, то нарочито много говоря и балагурия, чтобы не подумал, будто бы зазнался, то, напротив, высокомерно беря на себя одного всю ответственность за совершающиеся на крейсере события. И тогда матросы поправляют Годуна, незлобиво, по-товарищески одергивая его, но все же одергивая.

По-иному разламывается мир и для фон Штубе. В бездну летят старые представления о дворянской чести, о морской дисциплине, об извечных традициях царского флота, о семье как о нетленной твердыне, недоступной общественным бурям и сотрясениям. Этот разлом убивает фон Штубе сначала духовно, а потом и физически. Для него ветер революции — не освежающая землю буря, но черный смерч, срывающий все внешнее, все чиновное с человека и обнажающий его существо. А существо-то оказалось гнилым, беспомощным, мертвым. Так возникает не только сюжетный, но и воспитательный драматический смысл разлома. Казалось бы, ближе всех в доме Берсеновых к фон Штубе Ксения, презиращая революцию, народ, матросов, чьи «нелепые» и «вздорные» идеи о равенстве и свободе лишили ее бездумной, неразмышляющей молодости. Но, как ни странно, фон Штубе обменивается с Ксенией всего лишь несколькими случайными репликами, не только не открывая ей своих замыслов, но даже и не вводя ее в свою духовную жизнь. Почему же? Может быть, писатель случайно, по недосмотру не использовал еще одной драматической линии в пьесе, не столкнул, не связал двух явных друзей и союзников? Нет, думается, что нарочитое авторское отчуждение фон Штубе от Ксении, когда гораздо больше и гораздо откровеннее, чем с ней, он говорит со своими врагами — Годуном и Берсеновым, сделано сознательно. Есть в творчестве Лавренева, и в этой пьесе в частности, две вовсе не одинаковые, как они кажутся на первый взгляд, категории людей — активные участники, противоборствующие силы разлома, и его безвольные, зани-

мающие неопределенную, среднюю позицию жертвы. Если фон Штубе своими мыслями, поступками, всей своей жизнью конфликтует с новым миром, то Ксения нигде не входит в прямое с ним столкновение, она пассивна, она жертва, из тех, которые всегда есть и будут на всяком решительном переломе эпохи. Будут, когда нет у людей ясной цели, когда не сами эти люди определяют общественные конфликты, но общественные конфликты сводят на нет маленькие, жалкие частные судьбы. И если бы Лавренев связал Ксению и фон Штубе единым действием, едиными мыслями и желаниями, он снизил бы социальное значение политического разлома, сведя этот разлом до простого заговора, до мелодраматической истории, движимой роковыми страстями и женскими капризами. Отделяя сознательных врагов революции от людей слабых, потерявших волю в водовороте не понятых ими событий, Лавренев поднимался в своем творчестве на новую ступень мировоззренческой четкости, а потому и достоверности, художественной естественности.

Поразительно найдена в этой пьесе атмосфера, в которой живут герои, атмосфера разная для разных персонажей «Разлома». В каком-то веселом, праздничном ритме живет Артем Годун, хотя немалой кровью и немалыми жертвами дается победа. Революция для него не только труд и не только дело, но еще и огромное народное торжество, творчество, окрыляющее даже в самые тяжелые, трагические минуты. Именно праздничная атмосфера, которую повсюду вносит с собой Годун, дает пьесе, суровой и строгой, победоносное, оптимистическое звучание.

Совсем в ином настроении живет, например, фон Штубе. С ним в пьесу входит то глухое раздражение, тот мрачный цинизм, а потом и открытая яростная ненависть, которые так часто отличают обреченного, но сопротивляющегося врага. Это разное восприятие революции — как праздника, как начала жизни у Годуна и как погребального звона, как конца мира у фон Штубе — позволяет драматургу выступать и певцом нового характера героического современника, и сатириком-психологом, рассчитывающим со старым, несправедливым общественным устройством.

И снова звучит в этой пьесе столь типическая для Лавренева, переходящая из одного произведения в другое и все время обогащающаяся мысль: отбрасывая,

уничтожая старое общество, мы должны сохранять все лучшее, чем владело это старое общество, должны внимательно и настойчиво учиться культуре, овладевать знаниями, которые веками накапливались у русской интеллигенции. Вовсе не только любовь к Татьяне ведет Годуна в дом к Берсеневу, заставляет его так подолгу, так заинтересованно беседовать с ней. Годун учится у Татьяны всему, чего лишен был сам в обездоленном, трудовом своем детстве, всему, что знает она — дочь дворянина, капитана Берсенева. Но и он может объяснить ей многое. Отлично, куда лучше, чем он, зная науку книжную, владея математикой абстрактной, она не знает науки революционной борьбы, математики революции, где не надо жалеть эксплуататорского меньшинства, чтобы могло жить свободно и счастливо эксплуатируемое большинство. Татьяна учится у Годуна его умению ясно видеть цель и не колеблясь идти к этой цели, его особой «добротной прочности», столь поражающей в години разломов, когда рушится, падает все, что казалось вечным и неизменным. Приход Татьяны на крейсер «Заря» с сообщением, что муж ее фон Штубе и боцман Швач — изменники, что революционный крейсер вот-вот взлетит на воздух, — это и есть кульминация излюбленной темы Лавренева: учебы пролетариата и лучших представителей русской интеллигенции друг у друга, плодотворнейшего обмена сокровищами мировой культуры и реальными знаниями о жизни, о борьбе, о народе. Приход Татьяны на крейсер — это зримое завершение разлома в ее характере, обретение своей «добротной» определенности, когда абстрактно-демократические настроения и либеральное неприятие несправедливых общественных законов сменяются активным поступком, конкретным действием, направленным на уничтожение этих законов. Через эволюцию капитана Берсенева, через формирование характера Татьяны раскрывается в пьесе Лавренева «Разлом» не лозунгово, не прямолинейно, но развивается эмоционально и образно воспитательная роль Годуна. Артем Годун увлекает за собой не только матросов, для которых и нет другой дороги, кроме дороги революции, но он, как мы видим, увлекает за собою и людей иной среды, проходящих под его влиянием, то есть под влиянием партии, сложный и драматический путь к народу.

В этом — непреходящее значение пьесы «Разлом».

Как я завидую тем, кто в первый раз открывает пьесу

К. Тренев «Любовь Яровая», пьесу поистине классическую! Она выполнена большим мастером как-то по-особому плавно, традиционно, так писал бытовые свои трагедии Островский, так писал политические свои пьесы Горький. Но в том-то и кроется неповторимое своеобразие «Любови Яровой», что традиционная, крепко-реалистическая ее форма заключает в себе абсолютно новаторское, динамическое, переливающееся огненными красками, перебивающееся революционными ритмами содержание. Новаторство и традиция стоят здесь особенно близко, опровергая привычную мысль о том, что новый жизненный материал обязательно влечет за собой и решительные изменения в художественной форме. Оказывается, устойчивая, когда-то открытая форма бытовой, психологической драмы может вмещать в себя и совершенно новое, героическое, патетическое содержание, старые, крепко сработанные формы выдерживают подчас самый яростный напор молодой действительности, если раскрывается не ее быстролетность, не ее нетипичность, но как раз вечные ее мотивы, искания, духовные ценности.

Пьеса «Любовь Яровая» прекрасна и как высокое явление литературы, и как явление театральное. Константин Тренев, чье творчество сформировалось задолго до революции, принес в свою пьесу о революционном народе зрелое мастерство, совершенное владение драматургической формой, умение писать сложные психологические характеры.

В центре пьесы «Любовь Яровая» одна из важнейших проблем, волновавших в свое время советское общество, — движение интеллигенции к революции. Учительница Любовь Яровая, отрекаясь от старой жизни, принося в жертву жизнь личную, постепенно становится верным товарищем угнетенных и обездоленных. Образ Любви Яровой, написанный Треневым в лучших традициях реалистической русской драмы, стал одним из замечательных характеров молодой советской драматургии. Здесь глубокий психологизм сочетается с яркой публицистикой, внутренняя трагедия — с социальным оптимизмом. Давно уже стали классическими и другие характеры этой пьесы — комиссар Кошкин, олицетворяющий революционную твердую дисциплину, матрос Швандя, несущий в революцию неумную стихию мощной народной инициативы, народного жизнелюбия.

И хотя Тренев назвал свою пьесу «Любовь Яровая»,

по имени главной героини, — эта драма посвящена не одному герою. Перед нами — глубоко народная драма, в которой раскрываются сложные судьбы людей, или оказавшихся за бортом революции, или сумевших принять единственно верную народную правду.

Любовь Яровая — собирательный образ человека, идущего к народу, ее сознание проходит трудный драматический путь. Учительница Любовь Яровая — это собирательный образ русской интеллигенции, ищущей свое место в народной борьбе. Огромная личная драма Любови Яровой — муж в стане белых, она на стороне революции — символизирует центральный конфликт времени. Однако в пьесе Тренева конфликт этот перестает быть обнаженно классовым, он становится психологически сложным, наполненным и глубоко личными переживаниями.

К. Тренев показывает революцию через события вроде бы и незначительные, совершающиеся в небольшом городке. Советский драматург следует традиции Гоголя, Тургенева, Чехова, для которых место действия — город, откуда хоть три года скачи, никуда не доскачешь. Точно очерченное место действия помогало русским литераторам уходить в глубь характеров, рассматривать частное вроде бы событие, маленький вроде бы клочок земли в свете больших нравственных, идейных вопросов. В пьесе «Любовь Яровая» собраны различные человеческие типы, срезы тогдашней культуры, оттенки мышления, порожденного временем. И вот что надо заметить: убежденный реалист, традиционалист Тренев смело вводит в ткань пьесы гиперболу, былинный сказ, фольклорный лубок, соединяет предельную достоверность с озорством народного балагана.

Серьезна, драматична судьба Любови Яровой — этот образ создан в манере строго аскетического психологизма, где все выверено по жизни, все вне эффектов. Мелодраматично, эффектно, с налетом роковых тайн и буржуазной пряности уходящего мира выполнен образ антагонистки Яровой — машинистки Пановой, ненавидящей красных, ненавидящей белых, не знающей, куда и на что истратить свою бестолковую жизнь. С огромным уважением к людям новой судьбы выписан образ комиссара Кошкина, глубоко любимого автором. Тренев и восторгается своим героем, и по-доброму смеется над ним, знающим глобальные проблемы и не разбирающимся подчас в самых

обычных вещах. Вот Кошкин показывает составленную им повестку заседания ученому Горностаеву. «Товарищ комиссар просвещения! Вы неграмотны!» — восклицает пораженный профессор. Кошкин удивлен — как же неграмотный, когда все это он сам написал.

Здесь и авторская улыбка, и авторская горечь. Да, Кошкин свято верит в свои силы, он, словно титан, творит новую жизнь. Да, Кошкину не хватает культуры, и это не столько его вина, сколько беда — негде, да и некогда, было учиться рабочим. И революция становится их школой и университетом, помогая овладевать и алгеброй революционной борьбы, и азами простейшей грамотности.

Комиссар Кошкин сродни Председателю укома из пьесы Билль-Белоцерковского «Шторм». Это люди единой судьбы, единой любви и единой борьбы за торжество мировой революции. Именно мировой, на меньшее не согласны романтики полыхающих октябрьских дней.

Писатель показывает своеобразную диалектику образа Кошкина: политический борец и грамотен политически, не зная орфографии и синтаксиса родного языка, Кошкин не ошибается в понимании народной правды. У характера этого еще впереди гармония, когда органически соединятся высокая культура с высокой революционной убежденностью.

И если Билль-Белоцерковский добивался этого ощущения безошибочной идейной грамотности своего также не очень образованного Председателя укома, показывая его крепкие трудовые навыки, его теснейшую связь с поднимающейся к свету деревней, то Тренев находил для этой же цели свои краски. Идейная нестигаемость Кошкина раскрывалась в его поступках и, что необыкновенно важно, в особой близости его слов мыслям и словам Ленина. Драматург выводил своего героя на авансцену истории, рассматривал его не как частное, пусть и прекрасное лицо данного времени, но как образ типический, завещанный реальным временем и драматической литературой будущим поколениям.

И хотя Председатель укома из «Шторма» и комиссар Кошкин из пьесы Тренева мечтают о мировой революции, они не дрогнут, узнав, что русская революция пока что одинока, что им выпало начинать и долго оставаться первыми, единственными. И в этой гражданской стойкости Председателя укома и Кошкина залог их непре-

ходящего обаяния, воспитательное значение этих характеров для грядущих эпох.

В пьесе К. Тренева среди фигур, выписанных в яркой реалистической манере, есть как бы выбивающаяся из общей стилистики фигура матроса Шванди, веселого, неунывающего братишки — один из лучших народных характеров советской драматургии. Швандя как бы и вне сюжета, и вне реальности. То, что делает он, могут делать лишь народные богатыри, Добрыни Никитичи и Ильи Муромцы. Это герой гиперболизированных страстей и чувств, также воплощающий народную стихию революции, влекущуюся к знаниям и постижению смысла происходящих событий. Отсюда и столь непонятная сюжетно, но столь понятная нравственно нерасторжимая связь темного Шванди и профессора Горностаева. Они так и ходят друг за другом, словно привязанные: Швандя по-детски восторженно принимает Горностаева за Маркса, Горностаев пытается хоть что-нибудь из высокой науки растолковать этому доброму неучу. Говоря о Шванде, стоит еще и еще раз обратить внимание на то, что не все поступки и характеры в крепкой реалистической драме могут точно ответить на все и всяческие конкретные вопросы критики: а почему? а как? а откуда? а могло ли все это быть? а каковы психологические мотивы тех или иных событий, начинаний, свершений? Стоит только спросить, как могли принять Швандю за князя Курносковского в белом штабе, чтобы понять — спрашивать об этом в плане психологической достоверности излишне. Писатель имеет право включать в реальное течение событий особые гротескные сдвиги действия, былинные, сказовые сцены, гиперболические фольклорные мотивы. В таких случаях реализм не исчезает — напротив, как бы осветившись на мгновение фантастическим, сказочным светом, приобретает еще более устойчивый, еще более реальный, если так можно сказать, вид. Вспомним хотя бы «Пиковую даму» или «Гробовщика» Пушкина, где в абсолютно реальный ход событий врываются фантазмагорические видения, где мощный гротеск как бы взрывает изнутри спокойное бытовое повествование, придавая ему особую проникающую остроту и тревожность. Вспомним эти произведения, чтобы понять, о чем в данном случае идет речь.

К. Тренев пользовался гиперболой, сказовыми интонациями в других, нежели Пушкин, целях. Если Пушкину надо было особым приемом остранения действительности

показать, как бы под вспышкой магии, еще более темные и страшные стороны жизни, то Тренев этими же художественными средствами достигал прямо противоположного результата, говорил о неизбывных живительных соках новой революционной яви, о характерах столь небывалых, что на первых порах они казались фантастическими, обладающими силой и бессмертием былинных, фольклорных героев.

Обратим внимание в пьесе К. Тренева на те сцены, где учительница Любовь Яровая беседует с матросом Швандей, где он помогает ей, выполняет поручения, организовывает побег революционеров и т. д. Эти сцены примечательны еще и потому, что пути Яровой, нелегко, через огромные личные жертвы постигающей народную правду, и пути матроса, для которого нет на свете ничего, кроме революции, казалось бы, далеки друг от друга. Эти характеры относятся к абсолютно разным социальным, житейским и, наконец, стилистическим пластам. И все же К. Тренев неоднократно ставит рядом эти характеры, настойчиво сближая их, заставляя нас поверить в то, что глубоко психологический образ Любви Яровой и написанный в манере гиперболической образ Шванди в чем-то родственны, по-своему дополняют друг друга. Подобное стремление соединить абсолютно разноплановые фигуры в диалогах, как можно теснее слить их разнохарактерные судьбы мы уже встречали в произведениях Островского.

И здесь К. Тренев учится у классики, открывая новую страницу мировой литературы — советскую драматургическую классику. Он учится у Островского особому, как бы внесюжетному соединению действующих лиц пьесы, не связанных мотивами конкретной фабулы, более того — далеко стоящих друг от друга и по среде, в которой они пребывают, и по психологическим, нравственным качествам характеров. Такое соединение сюжетно несоединимых фигур в наиболее острые конфликтные моменты времени помогало крупным писателям обогащать характеры героев, проливать дополнительный свет на их судьбы.

Заставляя учительницу Яровую встречать на своем пути матроса Швандю, причем именно тогда, когда ей особенно трудно, писатель освещал характер своей героини еще с одной стороны, вводя в трагические обстоятельства ее судьбы самобытную, богатырскую фигуру Шванди. То и дело скрещивая пути Шванди и Яровой, драматург

открывает дополнительные краски и в характере Шванди, тянувшегося к образованию и культуре, к людям, которые могут поведать ему о чудесах науки, об огромном смысле происходящих событий, о завтрашнем трудовом дне победившего народа.

Знаменитая драма К. Тренева всегда звучит молодо, не только как воспоминание о былом, но и как напоминание современности: лучшее в народных судьбах и характерах — с революцией.

И за страницами пьесы «Шторм» встает для меня живой, веселый человек Владимир Билль-Белоцерковский. Маленький, кругленький, с большой суковатой палкой, всегда мягко, приветливо улыбавшийся, Билль-Белоцерковский имел какой-то особенный штатский, домашний, уютный вид. И только глаза — твердые, очень пытливо, требовательно, не улыбочиво вглядывавшиеся в собеседника, словно напоминали, что перед вами человек уникальной, какой-то неестественной для русского писателя, бешено кинематографической судьбы.

Билль-Белоцерковский будто был создан для того, чтобы сработать, оснастить, пустить в плавание один из флагманов советской литературы, пьесу «Шторм». Он сам был моряком, он знал штормы тяжких рейсов и штили голодной безработицы, он на себе испытал кошмары капиталистической эксплуатации, съедающее душу одиночество и радость братской солидарности с пролетариями всех стран. Билль-Белоцерковский естественно стал одним из пионеров молодой советской литературы, у него был характер первопроходца, зачинателя, характер пионера, ндущего по неведомым тропам.

До того как прийти в литературу, Билль-Белоцерковский был юнгой на парусной шхуне, кочегаром и матросом на судах русского и английского торгового флота, побывал во всех частях света, таскал грузы в портах Голландии, Бельгии, в Америке работал кочегаром, землекопом, мойщиком окон, батраком на ферме. А затем возвращение на родину, когда за рубеж пришла весть о Февральской революции, возвращение глубоко продуманное, через Великий океан, через Японию, Корею, Маньчжурию, Москву. Сознательный пролетарий рвался к своим, к сознательному пролетариату, свергнувшему капитал.

Ленинец, большевик, красногвардеец, партийный работник, Билль-Белоцерковский начинает свой путь вместе

с молодой социалистической державой. Отныне и навсегда — вместе. Среди мелькающих годов революции для Билль-Белоцерковского останавливается, окрашивается особым цветом 1921 год, начало профессиональной жизни. Большевик Билль становится писателем Билль-Белоцерковским. Он не учился в университетах. Его университетами была сама жизнь труженика. Он внес в литературу свой значительный вклад: талант, блестящее знание жизни, кровавый личный опыт, органическую партийность, понимание того, что литература нового мира — литература, вздыбленная вековой ненавистью и нежной любовью, овеянная всеми штормами боев за Советскую власть, где бы они ни велись — в октябрьской России, в доках Англии, в портах Америки, где эхом откликалась русская революция, откликалась забастовками, солидарностью с великим народом Октября. Не случайно одна из первых пьес Билль-Белоцерковского так и была названа «Эхо» — эхо русской революции.

Билль-Белоцерковский выступил с короткими рассказами, маленькими этюдами из жизни, с пьесами «Эхо», «Лево руля», с одноактной драмой «Бифштекс с кровью». Я видела авторский экземпляр пьесы «Бифштекс с кровью». Владимир Наумович показывал мне его, когда шла речь о создании антологии лучших советских пьес. Это были истертые, много раз сложенные и переложенные листки, где черные карандашные строки пересекала авторская правка поблекшими, но все еще красными чернилами. И рождалось впечатление, будто кровь избитого безработного окрашивала не только бесплатно съеденный от отчаяния бифштекс, но и саму пьесу Билль-Белоцерковского. Эта далеко не совершенная, словно сшитая из разных кусков текста, как цветное ситцевое одеяло, пьеса была написана кровью сердца писателя, израненного несправедливостью жизни.

«Шторм» Билль-Белоцерковского стал первым среди тех произведений, которые будут названы советской драматургической классикой. Пьеса эта во многом новаторская, надолго определившая целый тип драматургии, сегодня столь же живая, такая же молодая, какой она была при своем рождении. Замечательно название пьесы — «Шторм». Это движение народных масс, движение революции. Изменилась традиционная форма драмы. Спокойное развитие акта за актом, явления за явлением, картины за картиной не подходило к ее содержанию.

Автор предложил как бы не связанные друг с другом крепкими сюжетными звеньями эпизоды. Эпизоды эти разворачивались как острая, мгновенно меняющаяся жизнь времени, как различные стороны живой революционной работы масс. Тут и рассказ о бессмертных героических подвигах народа, тут и расправа революционных масс со спекулянтами, тут и борьба с тифом, тут и отпор вражеским бандам, тут и налаживание быта маленького городка, тут и заговор против революции, тут и разоблачение мещанства, обывательщины, тут и издевательство над комчванством.

В пьесе «Шторм» собраны замечательные и разнообразные характеры. Это Председатель укома, Братишка, старый интеллигент Раевич. Немало будет потом превосходных пьес советских драматургов, немало будет великолепных образов подлинных героев разных эпох. Но почти в каждом из них мы увидим черты характеров тех, о ком так пламенно написал в своем «Шторме» Билль-Белоцерковский.

Своеобразно написаны эти характеры. Высокая романтика сочетается в них с деловой трезвостью. Люди делают великое и делают обыденное, люди уходят в бессмертные, оставаясь самыми обычными, бесконечно усталыми людьми. Стилистика этой драмы, «накаляясь» романтикой, сохраняла строгий документализм, серьезную деловитость. В пьесе «Шторм» герои в первую очередь — люди труда. Председатель и Братишка прежде всего великие труженики; революция — это не только огненный вихрь, не только романтическая легенда, но и огромный труд. «Шторм» был впервые поставлен в 1925 году на сцене театра имени Моссовета режиссером Е. Любимовым-Ланским. Этот спектакль стал заметным явлением не только театральной, но и общественной жизни страны. В статье «Это надо показать съезду партии!» газета «Известия» писала: «Шторм» — едва ли не первое серьезное достижение нашей революционной драматургии. И мы не должны упустить случая продемонстрировать его партии. Мы не имеем права «утаивать» его от партии, хотя бы для того, чтобы каждый партиец на коварный вопрос: «А что может предъявить ваше коммунистическое, марксистское искусство?» — мог без запинки сказать: «А вот, например, «Шторм»...»⁷⁷

И сегодня, когда прошло столько лет, когда советский театр знает великие победы, замечательные взлеты твор-

ческих талантов, мы снова и снова с гордостью отвечаем на вопрос о том, какие есть в советской драматургии лучшие пьесы: «А вот, например, «Шторм»...»

«Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева воспринимаются как своеобразная трилогия, где шаг за шагом разворачивается эпопея революционной борьбы, раскрываются характеры людей, навсегда полюбившиеся читателям и зрителям всего мира.

Многих из тех, кого называют сегодня классиками советской драматургии, я застала в живых, на самом пике их творческой, гражданской судьбы. Сегодня их нет, но вечно живы их пьесы, прекрасная наша «дружба», теперь уже с их творчеством, продолжается.



НОВЫЕ ГЕРОИ

(Послевоенное драматургическое поколение)

Посчастливилось мне встретиться и подружиться со многими литераторами, идущими вслед старшим своим коллегам по перу. Близко узнала и еще одно «драматургическое поколение»; возвращались с фронтов Великой Отечественной те, кому предстояло взять на свои плечи все радости и тяготы современного репертуара.

И наиболее яркой, ни на кого не похожей фигурой послевоенного времени был Константин Михайлович Симонов. Мы часто разговаривали с ним о новых жизненных, литературных героях, и было понятно, что сам он во многом и есть такой человек, как бы навсегда мобилизованный — поначалу грозovým, не всем еще ясным предощущением войны, потом самой Великой Отечественной, на полях которой раскрылись сокровенные лирические стороны удивительно твердого, поистине мужского характера неповторимой художественной натуры Константина Симонова.

Константин Симонов — это живой, благородный интернационализм советских людей, страстное желание сердцем, делом, мыслью, словом поэта, постоянной солдатской памятью помочь героической Испании, первой в мире стране, сразившейся с фашизмом.

Константин Симонов — это пестрая театральная Москва конца 30-х годов, и шумные споры вокруг новых пьес, и впервые так открыто, так прямо и определенно высказанное в драме «Парень из нашего города» тревожное *предчувствие* фашистского нашествия.

Константин Симонов — это выстрелы на Халхин-Голе, это горящие от зноя пески Монголии, это горькая зима 1941 года, это еще непривычные призывные пункты, маскировка на окнах, тревожные глаза, суровые лица, разлученные люди, это первые корреспонденции с фронтов и наивная вера в скорый конец войны.

Константин Симонов — это стихотворение «Жди меня», переписанное миллионы раз миллионами плохо отточенных карандашей на миллионах истертых военных треугольников, «Жди меня», ставшее из стихотворения — настроением, нравственным законом войны, мерилом человеческих отношений, горячим заклинанием солдатских сердец.

И, может быть, самое главное, что всплывает в памяти в связи с именем Симонова, — это случайность его штатской судьбы и особая закономерность его судьбы военной, постоянная его готовность надеть военную форму, постоянное ощущение себя мобилизованным, призванным, не принадлежащим себе.

Уже давно окончилась Великая Отечественная война, уже выросло новое поколение, но каждый раз, когда затевался какой-либо новый журнал, связанный с военным делом, редактором его живая молва сразу же называла Симонова, и председателем встреч фронтовых друзей избирали его, и разные заседания, посвященные памятным датам войны, не обходились без Константина Симонова. Он так и остался военным писателем, так и не отошел от опыта, от осмысления минувшей войны.

Один из последних романов К. Симонова «Живые и мертвые» заканчивается фразой: «...впереди была еще целая война...» Эта фраза звучит символически, она словно эпитафия к жизнеощущению Симонова, это словно коротенькая выжимка из его биографии, из анкеты, где о чем бы ни спрашивали — о том, что делал и что еще будешь делать, — Симонов и его герои отвечали: драться с фашизмом. Для Симонова писательский опыт, вынесенный из трудных фронтовых лет, остался самым значительным, самым живым и первостепенным, навсегда определив и темы его книг, и круг его героев, и нравственные

категории, которыми измеряется у него духовная ценность человека. Две фотографии приколоты рядом в кабинете писателя на фанерной створке книжного шкафа. На одной из них — молодые литераторы, только что окончившие Литературный институт имени Горького, юные угловатые фигуры, чуть смущенные лица, не очень умело завязанные большие узлы старомодных сегодня галстуков, пышные шевелюры. Здесь и Симонов, тоже худой и тоже нескладный, а чуть выше этой фотографии другая, и примечательно, что хотя по годам она, эта другая фотография, сделана позднее, но приколата выше первой, — она главная, она определяющая жизнь. На другой фотографии эти же хорошие молодые ребята уже в военной форме. Обрывается юность, заканчивается период вхождения в жизнь. Жизнь встретила это поколение первыми военными конфликтами, потрясшими мир злодействами нацистов. Так даже зрительно, на двух небольших фотографиях, видно, как изменились судьбы молодежи 30-х годов.словно два небольших кинокадра промелькнули на огромном экране жизни — только пиджак сменился военной гимнастеркой, а рассказали эти кадры о многом — о тяжелой дороге фронтовых испытаний, начатых этими долговыми юнцами с поэтическими шевелюрами вот здесь, на пороге 1939-го...

Люди, подобные Симонову, даже самые пустяковые детали своего существования измеряют годами и днями трудной фронтовой страды. Вот смотрит на кухонную полку, прибитую когда-то его отцом, один из персонажей романа «Солдатами не рождаются». «Было это в двадцать седьмом году... — вспоминает он, — и не было тогда еще ничего: ни конфликта на КВЖД, ни Хасана, ни Халхин-Гола, ни финской войны, ни этой...» Это вехи жизни симоновского молодого человека. Другой писатель мог бы обозначить другие этапы жизни предвоенно-военного поколения, Симонов видит и чувствует именно эти.

«Когда началась испанская война и брат уехал туда, — рассказывает Симонов о персонаже из «Дней и ночей», — Масленникову было пятнадцать лет... Он тоже отдал бы все на свете, чтобы попасть в Испанию. Потом, когда брат был в Монголии...»

Я нарочно обрываю эту цитату из повести К. Симонова в движении — география и биография его любимых литературных персонажей будут двигаться всегда вместе,

тесно переплетаясь на одних и тех же, кровью вычерченных маршрутах — Испанья, Монголия, Сталинград.

«Он был человек примерно моего поколения,— говорил К. Симонов об одном из своих друзей,— и в его жизни было много общего с жизнью многих из нас, его сверстников: семилетка, потом работа на производстве, потом вуз, потом опять работа, потом война, на которой с первого до последнего дня»⁷⁸. И матери в книгах Симонова так же сурово, по-солдатски чувствуют жизнь своих сыновей, как и сами их сыновья. «...А я вспоминаю, как накануне отъезда на Халхин-Гол, получив назначение, но еще не зная, что через неделю буду уже ранен, пришел сюда, а мать стояла вот здесь... И я ее спросил: «Что же ты молчишь, ничего мне не говоришь, я ведь уезжаю!» А она ответила: «А что с тобой говорить, надо в дорогу тебя собирать!»

А вот свою биографию рассказывает Константин Симонов...

«Учился с осени 38 года до лета 39-го в аспирантуре... а летом уехал на Халхин-Гол... Там в редакции «Героической красноармейской» я был август, сентябрь, начало октября... Тяжело заболел... На финскую поэтому не попал. Поступил на курсы военных корреспондентов при Академии имени Фрунзе... в марте должны были пойти на финскую войну... но не поехали — мир! С осени 1940 по июнь 1941 учился на курсах военных корреспондентов при Военно-политической академии. Из лагерей мы прибыли за несколько дней до войны... Весной 1941 года подал в партию, кандидатскую карточку — хорошо помню, как это было,— получил во Фрунзенском райкоме на второй день после начала войны, перед отъездом на фронт...»⁷⁹ Так он видел и чувствовал этапы своей солдатской жизни, этапы, отмеченные то коротким словом «ПУР», то длинными романтическими названиями мест, где с 1939 года воевал,— Тамцак-Булак, Баян-Бурт, Баян-Цаган.

Люди в произведениях Симонова живут не вообще разной своей жизнью, но живут или до войны, или после войны, или во время войны. Пока герои Симонова в штатском, как-то разбросаны их силы, нет еще ясной точки приложения всех их талантов и достоинств. Они много говорят, бесконечно выясняют отношения с любимыми, куда-то надолго уходят по своим неизвестным «мужским делам», что-то узнавая в наркоматах и военкоматах, чего-то ждут, все к чему-то вроде прислушиваются. Тишина

мира так и не воцарилась еще прочно и привычно в их сердцах, поколение, возмужавшее после гражданской и накануне Отечественной войны, не успело привыкнуть к мирному бытию. Оно видело, как сгущались тучи фашизма, и всегда для них будет звучать трагическая музыка войны. До той минуты, как человек у Симонова может назваться военным, мы, собственно, толком даже не знаем ничего о его профессии. Сергей Луконин педагог, Марков и Ваганов из пьесы «История одной любви» строители, Савельев из пьесы «Так и будет» инженер — но все это как-то расплывчато, туманно, не интересно ни самому автору, ни его героям. И все, что они говорят о своих штатских профессиях, общо, невыразительно, преходяще. Это все временно, случайно. А где-то совсем в другой жизни их основное призвание, их основное занятие, их постоянная цель — защищать Родину, бороться с фашизмом, быть воинами великой армии, отстаивающей мир и человечность. Немало времени пройдет в пьесе «История одной любви», пока Алексей Марков не подойдет к телефону и не услышит короткие слова боевого приказа: «В два тридцать...» — и ответит еще более коротким: «Есть». Но все это длинное время было словно подготовкой к главному; говорил ли Марков с женой, спорил ли с друзьями, получал ли назначение — он ждал, ждал вот этого звонка, не зная еще его содержания, но уже угадывая его смысл. Все, что говорил Марков, было словно шепотом до этой первой ясной, громко произнесенной фразы: «В два тридцать, с вещами». И после того как сказано любимое слово симоновских героев — «есть», оканчивается подготовка, завершаются выяснения отношений, обрывается любая сумятица в душе, в жизни, начинается главное: человек собран, человек действует, человек работает, и его основная работа, по Симонову, — бить врага, спешить туда, где прорвался фашизм, защищать то, что завоевано кровью и жизнью совсем недавно, в гражданскую войну. Точно и решительно высказывает эту любимую мысль Симонова о назначении на земле человека — бить фашистов — Сергей Луконин, по профессии преподаватель литературы: «Армия для меня — это все. Вся жизнь».

И думается, еще и поэтому так органично вошла пьеса Симонова «Русские люди» в число лучших пьес Великой Отечественной войны, что драматургу, как и его героям, не потребовалось никакой особой душевной пере-

стройки, никакого времени между событием и его осмыслением.

И даже когда есть в драме «Русские люди» персонаж, перестраивающий свою штатскую психологию на новый военный лад,— корреспондент Панин,— он делает это так легко и безболезненно, без особых сложных переживаний становясь безупречным военным, что кажется, будто бы душевная эволюция характера Панина нужна была автору больше как привычный штамп, но не как истинное его представление о разнице слов «военный» и «штатский». Для Симонова такой разницы, такого разрыва не существует, он сокращает его и для Панина; разве же не естествен мгновенный переход из одного состояния в другое — ведь в душе все готово, все выношено, все созрело. Мира так и не оказалось в душах героев Симонова, не успел он там укрепиться, обосноваться, голоса близкой войны тревожили этих людей, вспугивая мирную тишину. В «Русских людях» нет, например, ничего похожего на известную сцену из «Фронта» Корнейчука, когда фронтовики вспоминают перед лицом надвигающейся опасности о доме, об оставленных близких, о радостях мирного бытия. Нет такой сцены в пьесе Симонова не только потому, что он ее не придумал, но еще и потому, что она неорганична для его героев. Воины из произведений Симонова не могут вспоминать о днях мира со вкусом и долго — этого вкуса они еще не почувствовали, каждый мирный их час был отравлен мыслями о близкой войне.

И если разведчица Валя в «Русских людях» будет говорить о своей деревне, о березках и о качелях, то не для того, чтобы вспомнить мирную жизнь, но для того, чтобы более четко определить смысл слова «Родина», за которую она и ее товарищи идут умирать.

Многие произведения кануна Великой Отечественной войны отмечены этим тревожным предчувствием близящихся военных событий, но, быть может, нигде так определенно, так почти осязаемо не вставала эта тревога, как в произведениях Симонова. Будто о сегодняшнем, уже решенном и историей, и им самим, и его товарищами деле, говорит Сергей Луконин о последнем фашисте, который поднимет руки в последнем фашистском танке на улицах Берлина, куда придут наши войска.

И вот это постоянное ощущение душного военного предгрозя, никогда не оставлявшее писателя Симонова

30-х годов, свелось к душевному признанию им всего двух профессий, настоящих мужских профессий — журналиста и воина. Постепенно и эти две профессии сливались в жизни, в его сознании в одну — и через годы фронта пройдут военный корреспондент Константин Симонов и военные корреспонденты, его герои, — Лопатин, Синцов, Вайнштейн, Еромолов...

Главное, что было схвачено Симоновым в характере 30-х годов, типическом характере тех лет, характере героя своего времени, — это отсутствие всякого конкретного стремления с комфортом устроить свою жизнь, обосноваться где-то недвижимо, прочно наладить быт. Впереди лежала война, которая и должна была стать страшным и долгим бытом этого поколения. И пока, внутренне готовясь к этому страшному испытанию, герои Симонова выбирали движение, неустроенность, а покой и устроенность называли мещанством, обывательщиной, кошмаром. «Еще шесть шкафов купит, — говорят о своей соседке персонажи из пьесы «История одной любви», — и помрет среди них, как в индийской гробнице». «Можно искалечить человеческую жизнь благоденствием, уютом, заботой, устранением всех житейских тревог, ...ее можно украсить неустроенностью, тревогами, трудной работой...» — так станут рассуждать автор и его герой в повести «Дым отечества».

Обо всем этом еще напишут потом наши литераторы, еще поразит людей своей резкой антимещанской тенденцией пьеса В. Розова «В поисках радости», еще не раз предадут анафеме в стихах и романах сытое обывательское благополучие. Но Симонов по-своему, по-своему, одним из первых в 30-е годы начиная эту тему, высказал мысль о том, что неподвижная обывательская устроенность куда страшнее молодой неустроенности. Здесь вечное движение, там мертвый покой, мир без страстей и без тревог, который, по Симонову, могли выдумать одни только мещане. И потому еще до войны, еще до того, как поползли по дорогам страны печальные фронтовые составы, трагические санитарные поезда и грузовые платформы с «катюшами» и танками, Симонов выбрал и для себя и для своих героев вагоны и командировки, разлуки и служебные мандаты, однажды и навсегда разделив в своих представлениях всех людей на беспокойных и успокоенных. «Я люблю, когда меня посылают... — о себе, о Симонове и о многих других персонажах из

произведений Симонова говорит Сергей Луконин, «парень из нашего города», — какое это счастье — каждый день знать, что ты нужен стране, ездить по ее командировкам, предъявлять ее мандаты».

«Парень из нашего города» — одна из самых известных пьес К. Симонова, чье название, как и название стихотворения «Жди меня», давно уже стало нарицательным, живущим отдельной от этого произведения жизнью. Что же это за парень из обычного нашего города, что типического увидел в нем Симонов верно, плодотворно, а что увековечил зря, приняв временное, преходящее за постоянное и истинное? Характер Сергея Луконина оказался столь современным потому, что как нельзя больше отвечал глубоким и пока еще глухим тревогам людей, видящих, чувствующих занимающееся на земле пламя фашизма. Люди еще пели бодрые песни о том, что «если завтра война», то это ненадолго, то это на чужой территории, то это малой кровью и быстрой победой. Люди еще пели о том, что не отдадут ни пяди своей земли, о том, что враг никогда не посмеет перешагнуть священных рубежей нашей Родины, о том, что границы ее на прочном железном замке... Но среди тех, кто воспринимал грядущую войну как легкую вылазку на вражеские позиции, писатель Константин Симонов видел другое.

«Я вменяю себе в заслугу то, — говорил он, — что и до войны во всем, что я писал... я старался доказать, что война будет тяжелой и суровой войной»⁸⁰.

Он не раз возвращался к этой мысли, к этой действительной своей заслуге. Между прочим вспоминает он: «В марте — апреле 1941 года было интересное обсуждение новых пьес в Союзе писателей, и на нем уже шел откровенный разговор о будущей войне. Я, во всяком случае, открыто говорил тогда об этом, хорошо помню, потому что врезалось в память в связи со всем последующим...»⁸¹

Луконин в пьесе «Парень из нашего города», быть может, одной из самых «военных» предвоенных пьес Симонова, живет рядом, вместе со всеми своими товарищами, с родными, любимыми, близкими, ходит в кино, учится в институте, ухаживает за девушками, гоняет в футбол, но все это внешне, сюжетно, как-то поверхностно скользит по не вскрывшейся еще реке его судьбы. Сам он, его второе, психологическое «я» все время существует в ином мире, все яснее и очевиднее, пока

не прорывается в словах не менее страстных, чем все его любовные признания: «Армия для меня все».

Луконину будто стыдно быть штатским. Он все время испытывает чувство неловкости, некоторой скованности, какого-то смутного ожидания своего призывного часа, свершения какой-то особой, возложенной на него историей миссии. И когда он в армии, когда на нем уже гимнастерка и танк его уходит в поход, исчезает у Сергея это чувство неловкого стыда, чувство скованности, хотя обычно принято говорить, что скованны люди как раз в армии и свободны «на гражданке». Почему же стыдно Луконину жить штатским, называться учителем литературы? Луконин — это особая душевная организация, он из тех, кто чувствует себя хорошо и достойно только на передовой времени, а передовая времени, как считает он сам — верят ли в это или не верят другие, — битва с фашизмом.

И, несомненно, существуют свои хорошие стороны в выборе именно такого типа человека, для которого армия — все. На примере Сергея Луконина, а впоследствии и людей из романов Симонова, написанных в послевоенные годы, молодые поколения учились и учатся священному чувству долга, воинской дисциплине, мужеству и патриотизму. Много, очень много самых различных качеств натуры должно быть у человека, претендующего стать любимым героем времени. И среди многих и разных этих качеств — еще и особое человеческое обаяние, особая располагающая к человеку симпатия. Ведь героя со щедрой душой любят товарищи и женщины, к нему бегут дети, навстречу ему раскрываются сердца и души людей. Герой — это человек удачливый не в смысле легкой судьбы, а в смысле умения находить выход из самого трудного положения, из самых, казалось бы, безнадежных ситуаций. Вот уж совсем плохо ему, этому нашему воображаемому герою; вот уж враги окружили, смерть грозит, и неоткуда ждать спасения. А глядишь, как-то скользнула, как-то метнулась хитрая мысль любимца читателей — и найден выход, и спасена жизнь, и отражены враги, и торжествует свет, и одержана победа. Вспомним хотя бы Тилия Уленшпигеля или Василия Теркина, чтобы понять, что такое вечное человеческое обаяние, что такое народный основательный характер, что такое настоящая удачливость смелых, не знающих ни компромиссов, ни отступлений, ни трусости, ни хитрых уступок. За это и воздает им вовсе не легкая, но в конце

концов справедливая жизнь. Ну конечно, нет здесь да и не нужно никаких рецептов. И может быть герой и меланхоличным, и грустным, и неудачливым. Все может быть, все возможно в истинной литературе, когда есть талант и концепция автора. Но нам интересно сейчас наиболее жизнерадостное представление о герое, человеке трудной, но удачи, нелегкой, но победы, человеке веселого юмора, который ни в воде не тонет, ни в огне не горит. К подобному характеру подошел Симонов в «Парне из нашего города». Его Сергей Луконин близок собирательному, народному типу героя своего времени. Он в центре событий, он кумир товарищей, он бесстрашен и ловок, перед ним отступает смерть, он умеет найти выход из самых запутанных положений, его горячо и верно любит лучшая в мире девушка, ему верят солдаты, за ним идут люди, ему улыбаются шоферы такси и постовые милиционеры, рядом с ним оттаивают самые зачерствевшие и суровые сердца, ему удаются все замыслы, у него исполняются все мечты.

В связи с пьесой «Парень из нашего города» встает в творчестве Симонова важнейшая для него на всех этапах и во всех жанрах тема — тема крепкой дружбы, помогающей людям жить, не падать духом, когда трудно.

В «Парне из нашего города» у Сергея Луконина есть друзья — Гулиашвили и Севастьянов. Без них нет в пьесе Луконина, без Луконина нет в пьесе их образов. Каждый из них живет своей жизнью, но живут они жизнью единой, единой по взглядам, по духу, по привязанностям. Гулиашвили и Севастьянов — люди со своими особенностями, живые, реальные люди, и в то же время они словно разные стороны характера Луконина, его отношения к жизни. С одной стороны, есть в нем эта горячая, необузданная кавказская кровь Гулиашвили, чей темперамент иногда обгоняет мысль, с другой — трезвая и спокойная русская повадка Севастьянова, умеющего семь раз отмерить, чтобы потом один раз отрезать. Еще что интересно в симоновском понимании дружбы — умение требовать услуг, помощи, времени, всего, чего можно требовать от друга, без стеснений и извинений, без краски неловкости и обещаний отплатить тем же, даже, быть может, и не замечая этих услуг и этой помощи. Друзья в творчестве Симонова распоряжаются друг другом так же, как могли бы они распорядиться каждый собой, они целиком принадлежат друг другу. Такое понимание друж-

бы — это снова и снова проводимая Симоновым мысль о полном слиянии людей в товариществе, о том, что их уже нельзя разделить и нельзя благодарить друга за хорошее, как нельзя благодарить себя самого. Отсюда рождается и особая нравственная тема драматурга Симонова — тема жизни за двоих, если погиб товарищ, жизни, которую нужно прожить за все поколение, если цвет его погиб на войне.

Пьеса «Парень из нашего города» была поставлена весной 1941 года. Еще несколько коротких часов истории — и на советскую землю нагрянет Великая Отечественная война. Ни для Симонова, ни для его героев это не было неожиданностью, страшным сюрпризом. Они всегда были солдатами. «С началом войны, по-моему, 24 июня, получил предписание выехать в газету «Боевое знамя» Третьей армии, дислоцировавшейся в Гродно, туда и выехал...»⁸²

Быть может, особенно интересна в драматургии — драматургия столкновения, разноголосицы, нестыковки писательских голосов, плодотворная стилистическая разноголосица, сливающаяся в одну гражданскую общность. Теоретики драмы знали раньше три единства: времени, места, действия. В современной драматургии общим для всех самых разных сценических писателей стало новое драматическое единство — единство ясной нравственной цели.

И тогда рядом с солдатским «симоновским» голосом зазвучит совершенно иная, лирическая вроде бы, камерная интонация драмы Алексея Арбузова, послышатся голоса совершенно иных людей, взятых из той же современной жизни, но повернутых к читателям другими сторонами своей души.

Алексей Арбузов пришел в литературу из театра, от увлечения сценой, от живых театральных впечатлений.

В молодости Арбузов был актером, навсегда сохранив внутренний артистизм, стремление к игре, к перевоплощению, к тому, чтобы постоянно быть на виду. Сцена не стала его профессией, но, на всю жизнь «заболев» ею, Арбузов создал как бы театр для себя, где он и актер, и режиссер, и зритель. Он всегда чуть-чуть играл, как бы со стороны смотря на свои поступки. Он любил, чтобы его увлечения были немного преувеличены, так сказать, «поданы», потому что человек этот словно все

время был на подмостках, каждый день выступал, даже если просто сидел один за письменным столом или гулял с друзьями.

И сам Арбузов каждый раз бывал другой, это не просто Алексей Арбузов — поначалу молодой, затем солидный писатель. Если его долго не видел — узнать его было трудно, и не потому только, что меняют человека годы, но потому, что уже перевоплотился он в иной образ, что «проигрывает» он сейчас показавшийся ему привлекательным характер, чью-то манеру поведения. Но не каких-то абстрактных людей изображал Арбузов, он, как мне представляется, «проигрывал» характеры и судьбы будущих своих героев, вживался в их душу, в их внешнюю оболочку, чтобы затем легче перенести все, что запомнилось, что сроднилось с ним, на бумагу, в пьесы, в список действующих лиц.

А человек, близкий театру, не может не чувствовать бега времени. Сам театр — организм необыкновенно отзывчивый на движение эпохи и ее людей. Это они, артисты, первыми сталкиваются с новыми типами, выведенными в литературе, это они отражают новые веяния жизни. И Арбузов всегда обостренно ощущал изменения времени, сам менялся с ним вместе. Смена героев — так могли бы называться его трудовые, творческие дни.

Беспризорник в изодранной кофте. Юноша тридцатых годов, чей ватник видели и на строительстве метрополитена, и на шахтах Донбасса, и на Сталинградском тракторном, и на Канавинском автомобильном заводе. Молодой человек перед войной, с белым отложным воротничком. «Партизанская» борода и вытертая кожанка военных лет.

Искренен ли каждый раз Алексей Арбузов, не наигранно ли это его лицедейство, это его превращение из одного образа в другой, эти перемены ликов — актер, забойщик, строитель, литератор? Нет, все это не наигранно в Арбузове, потому что порожден он театром, это его дом, его стихия, его натура. Перестав быть актером профессиональным, он сохранил нечто актерское в образе жизни, мышлении, видении чувств и предметов.

Словно пропахший индустриальным дымом пятилеток, входил в драматургию Николай Погодин. Опоясанный пулеметными лентами гражданской войны, появился в литературе Всеволод Вишневский. Как на очередном фронте чувствовал себя в поэзии и прозе «вечный солдат»

Константин Симонов. Десятки и сотни писателей искали свои темы на селькорских и рабкорских дорогах, в трудных колхозных буднях, в неслыханном темпе рабочих строек.

От увлечения театром пришел в литературу Алексей Арбузов. Театр научил Арбузова строить свои пьесы.

Арбузовское видение — это особый дар литератора, прибавляющего к слову еще и лицо этого слова, если так можно сказать, глаза слова, его одежду. Иногда всю зрительную нагрузку пьесы берет на себя ремарка, поначалу определяющая место действия, вид персонажей, время дня, освещение, расположение предметов. У Арбузова ремарки не исчерпывают внешнего облика драмы. Автор описывает внешний вид людей, их быт постоянно — и в диалоге, и в монологе, и даже в пантомиме, потому что пантомима свадьбы в «Иркутской истории» — это яркое, многоцветное, эмоциональное зрелище. Белое платье невесты, красные, синие, зеленые зонтики свадебной процессии, идущей под дождем по улицам Иркутска, солнце, отраженное в лужах, цветы в руках гостей — все это и создает неповторимую атмосферу заново добытой человеческой радости.

Театральная литература знает и еще одну великолепную пантомиму, где зрелищный ряд, сливаясь с эмоциональным, порождает впечатление незабываемое. В «Оптимистической трагедии» Всеволод Вишневский описывает прощальный матросский бал на корабле. Завтра уйдет в бой морская пехота. Они уйдут, а с читателем, со зрителем останутся их напряженные, серьезные в танце и веселые в битве лица, их классические бескозырки, их крепкие руки, обнимающие слабенькие плечи подруг, глаза этих женщин, зовущие и плачущие, их разноцветные косынки, их застиранные кофточки.

Матросский бал описан Всеволодом Вишневским как картина эпическая, не нужная, быть может, для основного действия драмы, но необходимая для эмоционального ощущения всех этих трагических судеб. И долго еще потом будут они освещены грустным светом прощального бала.

Есть у Арбузова эти вставные новеллы, когда словно прерывается ткань драматическая и образуется новая ткань — повествовательная.

И Арбузов, и Всеволод Вишневский, и Леонид Леонов, писатели на редкость различные, близки именно в этих прорывах из драмы — в прозу, из пьесы — в по-

весть. Почти каждая пьеса Арбузова, будучи неповторимо театральной, одновременно в высшей степени литературна, драма, не теряя своего первородства, не боится у этого автора переливаться в прозу.

Тут-то и возникает рубеж, разница между двумя понятиями — «репертуар» и «сценическая литература». Как будто бы одинаковые эти понятия, но все же два слова существуют в русской речи для их обозначения.

Бывает репертуар, жизнь которого исчерпывается афишей, названием спектакля, вечерним зрелищем и театральной рецензией в газете. Репертуар живет только в театре, пьес этих, как правило, не читают, они известны зрителям лишь в сценическом воплощении, только в режиссерской интерпретации. Десятки актеров прославились именно в таких пьесах, в общем забытых, но давших возможность выявиться талантам, развернуться индивидуальностям, внести новый социальный и художественный потенциал в скромные рамки репертуарной драмы.

Бывает сценическая литература, когда яркая театральность, репертуарность пьесы соединены с высокими литературными достоинствами, когда сливаются видение и слово, когда у драмы появляются два потребителя — и зритель, и читатель. Тогда речь идет не только о репертуаре театров, но и о большой драматургии, которая есть своеобразный и труднейший род литературы, представленный человечеству Эсхилом и Еврипидом, Шекспиром и Шиллером, Ибсеном и Островским, Чеховым и Горьким. Именно так понимает Алексей Арбузов задачу драматургического писателя. Не было сомнений в том, что, выступая перед творческой молодежью, Арбузов говорил: «Нельзя садиться писать пьесу, думая, что сейчас, как и ты, в своих комнатах сядут писать пьесу Иванов, Сидоров и дядя Федор. Нужно думать вот как — я пишу пьесу, а в то же время пишут Тургенев, Чехов, Шекспир. Нельзя отделять себя от великих, нужно постоянно быть в круге истинной литературы, тогда и твоё произведение станет немного талантливее, выше, интереснее»⁸³.

Арбузовские произведения — это и репертуар, и литература. Ни на секунду не уходящий от театра Арбузов принадлежит к большой литературе. Такие его пьесы, как «Таня», «Годы странствий», «Иркутская история», не теряя театральности, стали романами, повестями времени.

О том, что писатель понимает свой театр одновре-

менно и как литературу, говорит еще одно чрезвычайно редкое для драматургии обстоятельство — названия сцен и картин. Вот, например, как сделано это в пьесе «Годы странствий». Картина первая — «Юность». Картина вторая — «Зависть». Картина третья — «Горячие дни». Картина четвертая — «Отъезд». Картина пятая — «Люся — жена Ведерникова». Картина шестая — «Дороги». Картина седьмая — «Возвращение». Картина восьмая — «Кому оставлена жизнь».

Казалось бы, для чего? Все равно названный картин не услышит зритель, так как никто их не произнесет, они не входят в диалог. Не нужны они и режиссеру, который имеет в своем распоряжении и текст действующих лиц, и авторские ремарки. Кому же нужны арбузовские заглавия картин? Они нужны литературе, они словно родимые пятна литературного происхождения театрального писателя, он пишет пьесу, именно пишет ее, столько же отдает свои драмы читателям, сколько и зрителям.



После того как рестораны и кафе, ателье и магазины стали называться «Людмилами», «Светланами», «Вандами», «Машеньками», никого особенно не удивит название пьесы «Таня». Теперь даже будто и обесценилась эта доверчивая фамильярность, это милое душевное приветствие. Но тогда, в конце тридцатых годов, когда уже ощущались близкие раскаты военной грозы, обычное женское имя в названии драмы, мирное, тихое имя Таня было неожиданностью. Женские имена уже неоднократно стояли в заглавиях пьес советских литераторов. Были и «Марьяна», и «Инга», и «Любовь Яровая», и «Виринея». Однако есть здесь и различия, разные психологические, интонационные ряды. Прибавление фамилии Яровая к имени Любовь меняло акценты — все делалось серьезным, деловым, далеким от милой, обаятельной женственности, от простого дружеского участия. «Марьяна», «Инга», «Виринея» — все это были имена необычные, они звучали торжественно, красиво, несколько отрешенно. «Таня» читалось как имя домашнее, распространенное, это было про всех — не про Татьяну даже, но про обычную Таню.

Уже в самом заглавии этой пьесы Арбузова, заглавии, которое тоже имеет эстетическую функцию, определяет

жанровые, идейные особенности драмы, видно, как искусство театра близко и ласково придвинулось к человеку, к его каждодневному миру. «Таня» не была единственной, одинокой пьесой, абсолютно выламывающейся из художественной жизни времени. Арбузов не был бы литератором, чутко слышащим голос дня, если бы написал драму, идею которой не витали бы в воздухе времени, не требовали немедленного выражения.

Как-то, выступая в Литературном институте имени Горького перед будущими писателями, Арбузов сказал: «Драматург — это охотник за невыраженным в жизни. Именно за невыраженным, а не вовсе не существующим»⁸⁴.

Страна все дальше уходила от бедствий и разрухи гражданской войны, от трудностей, от аскетизма и самоограничений восстановительного периода. Все активнее вглядывалась литература в мир человека, хотелось разглядеть уже не только массы, толпу, народ, сделавший революцию, но и каждого в отдельности, глаза одного, душу вот этого, лицо именно данное, неповторимое, уникальное.

Афиногенов и Арбузов в «Машеньке» и «Тане» запечатлели тягу людей к обычным радостям, к естественным чувствам, страстям, ту душевную щедрость, которая начинала характеризовать их современников.

В «Тане» особый движущийся сюжет, как и в каждом подлинно классическом произведении. А то, что эта пьеса классическая, сказано не людьми даже, умеющими ошибаться, но временем, не знающим ошибок.

«Таню» ввели в классику актеры и зрители, читатели и театры, журналы и подмостки, режиссеры и критики, — словом, общество, желающее видеть и читать эту драму и в годы тридцатые, и в конце пятидесятых годов, и сегодня. И, как в каждой классической вещи, смысл ее движется, не стоит на месте, застыв как басня, как эпиграмма, как короткое и ударное поучение, где то, что сказано, сказано раз и навсегда, на века. Смысл этой пьесы в движении, он изменяется от года к году, не затрагивая событий пьесы (хотя и они видоизменялись от варианта к варианту), но, что важнее, затрагивая нравственную сторону драмы, ее моральные постулаты, ее этические выводы.

При своем начале, при первом своем появлении, «Таня» была воспринята как пьеса, теснейшими узами свя-

занная с проблематикой времени, с четкими запросами данной исторической минуты, с атмосферой дня, с его пафосом, с его песнями, фильмами, лозунгами. А пафосом дня был энтузиазм, энтузиазм и еще раз энтузиазм, мерилом жизни стало количество новых социалистическихстроек, критерием человеческой ценности — участие в шумных молодых пятилетках. Строилось все и всюду. Энтузиасты снимались с мест легко и весело, не таща с собой скорба, не сожалея о прошлом, надеясь на будущее. Гремел «Марш энтузиастов», то там, то здесь раздавались романтические, неслыханные призывы, женщин призывали летать, воздвигать города, прокладывать пути кораблей, люди сутками не выходили с заводов, строили метро, строили гидростанции. Каждый день возникали новые героические имена, легендарные биографии.

Новая боевая слава еще таилась в неизвестных событиях военных сороковых годов. Годы тридцатые были связаны трудовой романтической славой, славой труда и подвига, славой Чкалова и Паши Ангелиной, Стаханова и Папанина. Стахановцы, хетагуровки, кривоносовцы — росла и ширилась народная инициатива, вызванная к жизни героическим примером, героическим призывом. Равноправие было полным — женщины вели паровозы и корабли, прыгали с парашютами, сдавали нормы «ворошиловских стрелков», и делалось это истово, не тихо и незаметно. Женщины всходили на трудовые и героические высоты с отчаянной радостью, с веселым задором, с неумной жадностью. «Нам не страшны ни льды, ни облака», — пелось из края в край, от последовательниц Валентины Хетагуровой до тех, кто взмывал в небо вслед за Мариной Расковой. Оно и понятно — в трудовой романтике тридцатых годов сгорали вековые предрассудки, люди расставались с прошлым шумно, дерзко, с хорошим вызовом, с обаятельной лихостью, с поражающей смелостью.

«Таня» считалась на первых порах именно той пьесой, которая вливалась в атмосферу времени полно и без остатка. Ведь речь шла о женщине, поначалу поработенной любовью, домом, интересами мужа, а затем стряхнувшей позорное оцепенение души и уехавшей на Север, чтобы там стать врачом, героем, чьи портреты печатают в газетах, совсем как портреты Дуси Виноградовой или Зинаиды Троицкой. Пьеса понималась только так и именно так. Крах личного мирка неизбежен, уход от обществен-

ного дела обернется трагедией, даже любимому не нужна любовь, не соединенная с общественной пользой,— именно эта мораль выводилась из арбузовской драмы, и выводилась четко, с обезоруживающей прямолинейностью, с подкупающей наивностью.

«В пьесе изображается жизненный путь простой советской женщины,— писал исследователь творчества Арбузова,— ее превращение из домашней хозяйки, живущей только для мужа, в человека, сумевшего найти после долгих лет страданий... свое настоящее место в жизни»⁸⁵.

Давала ли арбузовская пьеса основания для такого ее прочтения? Несомненно. Именно об этом и писал Арбузов, когда ставил перед «Таней» эпиграф: «Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого, чтобы родиться снова более совершенным творением...» (Микеланджело Буонарроти, XXVI сонет). Он думал именно об этом втором рождении человека, познающего красоту и силу труда, когда в заметках о мастерстве драматурга рассказывал, как пришел к пьесе «Таня», как решил, что нужно написать так, чтобы остановить человека от неверного шага, от ошибки. Речь шла об утилитарном назначении произведения; о том, чтобы уберечь человека от ошибки всепоглощающей любви, от неверного шага — сосредоточения всех своих интересов на доме, на интересах одного близкого человека.

Сегодня, когда прошли годы, когда уже определился непреходящий успех этой пьесы, видна и ограниченность подобного подхода к искусству, к роли писателя, к самому пониманию ценности человеческого характера. Ведь трудно вообразить, чтобы так много лет жила пьеса, мораль которой сводится к тому, что женщина должна работать, а иначе ее оставит даже и горячо любимый муж. Аксиома, не нуждающаяся ныне во вмешательстве искусства, вряд ли заставила бы кого-либо сейчас вновь перечитывать эту пьесу. Значит, было в этой пьесе и еще нечто такое, что осталось не замеченным и театром, и критикой того времени, и даже самим писателем, вложившим в свою драму больше того, что сам он сумел осмыслить и высказать в пору ее создания. При абсолютной естественности и справедливости слияния понятий прекрасного и трудового все же полное тождество этих понятий в чем-то ограничивало искусство, ставило определенные преграды для изображения сложных, неоднозначных характеров. Ценность человека, заключенная в

его понимании философских глубин бытия, в его умении выразить себя через сильное, красивое чувство, в подвиге воспитания себе подобных, в дружеской поддержке любимых — словом, во многом и многом, — эта ценность человека была еще не до конца познанной в тогдашней сценической литературе.

Когда впервые ставилась «Таня», важными представлялись характеры ее мужа Германа, изобретшего новую модель драги, и Марии Шамановой, работающей на далеких сибирских приисках, — женщины, к которой уходит Герман. Они казались в чем-то выше Тани. Таня теряла Германа, Таня теряла счастье. Он не терял ничего, трудовые успехи его были отличными, взамен пустенькой Тани, занятой только им, к нему приходила сильная, умная женщина, занятая к тому же огромными государственными заботами. Никто не терял ничего, все теряла Таня.

Шли годы. И постепенно новые пласты открывались в этой пьесе. Таня представляла личностью гораздо более самобытной, яркой, ценной, чем Герман с его утилитаризмом или Шаманова с ее спокойной рассудительностью. Сама пьеса Арбузова давала, оказывается, все основания для такого понимания характера Тани.

Начинается драма. О делах говорит Герман, о детстве, о матери, о любимой песенке, которую играла когда-то мать, преподавательница музыки, — говорит Таня.

«Мне всегда кажется... — слышим мы ее первые реплики, — что я оставила детство в другом городе... но оно не кончилось, оно продолжается, но без меня».

Так начинается одна из типических для Арбузова тем — какой-то особой открытой, наивной детскости симпатичных ему людей. Эта неизжитая детскость, неистраченное юношество позволяют им быть более правдивыми, откровенными, нерассуждающими, смелыми, неожиданными, не укладывающимися в обычные рамки. Там, где взрослые молчат, взрослые дети разговаривают. Им весело говорить о своем детстве, о своих мечтах, и напротив, там, где взрослые говорят, взрослые дети молчат. Конечно, есть и некоторые издержки этой запоздалой детскости арбузовских героев — они, эти издержки, в какой-то назойливой капризности там, где давно уже распоряжается строгая жизнь, в какой-то цинической безответственности перед миром, лишь бы тешили и любили избалованного взрослого ребенка. Но издержки эти все

равно перекрываются неповторимой неожиданностью характера, особой человеческой незащищенностью, когда все время хочется оберечь, помочь, научить, спасти. Постепенно в уютный мир Тани входит и еще одна индивидуальная ее особенность. Таня поэт, она чувствует быт поэтически, она грустит, когда все радуются, смеется, когда всем невесело. Она может сделать что-то нелепое и не соответствующее нормам приличия, потому что ее поэтическое видение жизни — восприятие снега как счастья, песни как детства, Сокольников как страшного леса, где можно заблудиться, вороненка как сказочной Синей птицы, дающей домашнему очагу вечное тепло, — это ее видение ни с чем не сравнимо, оно художественно, оно индивидуально.

В первой редакции пьесы Шаманова с явным оттенком превосходства говорила Тане: «Я много старше тебя, и... пойми меня, маленький чудак». Потом слово «чудак» уйдет. Арбузов заменит его здесь более женским, более уместным, с оттенком и ревности, и торжества, словом «милая», так в окончательном варианте будет обращаться Шаманова к Тане. Но нам важно было услышать первоначальное слово «чудак» — оно по-особому и точно характеризует Таню. Конечно же она «чудак», «чудачка» в том смысле, в каком чудаками бывают все люди чуть-чуть не от мира сего, меньше думающие о себе, чем о других, не замечающие грозящей опасности, не делающие тех естественных поступков, которых от них ждут люди. Интересно, что и здесь Арбузов совпадал с Афиногеновым, их обоим интересовали эти характеры, эти типы, их занимали милые, нелепые чудакни. «Чудак» — так называется одна из пьес Афиногенова. Чудаком называет Арбузов свою Таню. Это разные чудакни — афиногеновский Борис Волгин, энтузиаст строительства, и Таня Рябинина, замкнувшаяся в домашнем своем мирке. Совсем они разные, ни одной, казалось бы, точки соприкосновения. И все же они есть, эти общие грани — непохожесть на других, неповторимость облика, поэтичность видения жизни, страстное желание послужить другим, минимально думать о своих потребностях, целиком раствориться в интересах людей. Эту необычность Тане хочется видеть в окружающих, — неужели все такие привычные, такие неприметные?

Вот она говорит Шамановой об ее портрете: «В газете вы вышли страшно курносая... Но это опечатка...»

Последняя часть фразы про опечатку звучит у Тани грустно. Шаманова в жизни оказалась вовсе не курносой. Обычной она оказалась. А право, лучше была бы курносой, это уже не такая, как все, хоть какое-то, да отличие. И Шаманова тут же подтверждает свою обыкновенность. Глядя на вороненка, которого Таня держит в клетке, Шаманова замечает: «Никогда не видела, чтобы в комнате держали ворону». Да, она не курносая, да, она не видела, чтобы в комнате держали ворону. А Таня вот и ворону держит в комнате, и даже выяснилось, что она курносая, когда впоследствии и ее портрет напечатали в газете. И жеиское достоинство, чувство гордости у Тани примечательные. Это несомненно натура незаурядная. Немало существует примеров и в искусстве и в жизни, когда оставленная женщина всеми правдами и неправдами пытается вернуть мужа, жалуется во все инстанции, добиваясь если не любви, то хоть утоленного самолюбия. Для Тани нет даже тени подобного решения вопроса, перед ней не стоит даже дилемма, она не выбирает, — поведение ее естественно именно для нее, она не как все, она другая. Узнав, что Герман полюбил Шаманову, Таня уходит, молча, не объясняясь. И снова, как и в других пьесах Арбузова, о самом трудном, о личном люди говорят вскользь, как бы не замечая боли, не называя предметов, они говорят о чем угодно, пропуская главные звенья. Таня уходит, не сказав Герману, что узнала его тайну, что уходит навсегда.

Так заканчивается первая часть драмы. Читатели и зрители расстаются с Таней, живущей в Москве, в одном из тихих арбатских переулков.

Начинается часть вторая.

Таня, многое пережив, потеряв ребенка, о существовании которого Герман так и не узнал, едет на Север, становится разъездным врачом, совершает подвиг, пробивается в пургу к заболевшему мальчику, находит новое счастье с полюбившим ее таежником Игнатовым.

Но в чем же все-таки виновата Таня, в чем ее драматическая вина, ведь не без всякой же причины осталась она одна, испытав страшное несчастье — разрушение всепоглощающей любви. В чем виновата Таня, если постепенно раскрылись такие духовные ресурсы ее характера, такая поэтическая прелесть ее души, что невольно жаль оставившего ее Германа? Постепенно сошла на нет мысль о том, что Таня виновата в примате личного над общест-

венным. Что же еще? Есть ли в пьесе Арбузова другие грани драматической вины героини, кроме тех, которые связаны с ее нежеланием учиться и работать, чтобы целиком посвятить себя мужу? Да, такие стороны есть в образе Тани, они важны для Арбузова, он будет их рассматривать и дальше.

Одиночество — вот чего больше всего боится драматург, чего боятся его герои, что мстит им, если они вовремя не замечают своей скорлупы, какой-то духовной узости, пустоты, в которой они неожиданно, вольно или невольно, очутились.

Тане надо было пережить любовную катастрофу, крах всех своих привычек, принципов, желаний, чтобы услышать молчание одиночества, которое не может быть разрушено ни любимым мужем, ни любимым сыном, ни даже работой, если каждый из этих компонентов не связан с иным, не оплодотворяет другого чувства, не образует с ним гармонии, а присутствует сам по себе, как индивидуальный, исключительный.

Даже тогда, когда любовная идиллия Тани и Германа еще не разрушена, мы часто встречаем Таню одну, она запоминается больше сама по себе, нежели с Германом, с Дусей, с другими. Она является одна с лыжной прогулки, она одна в ожидании мужа, она одна, когда он уходит к друзьям, она каким-то образом оказывается одна в комнате, когда в соседней — люди, шум, праздник. Ей не по себе с людьми, мир ее устроен как-то изолированно, отъединенно, ей не скучно с собой. Так либо рождается личность, либо гибнет. Рождается, если все же сочетает свои душевные богатства с духовными богатствами человечества, гибнет — если, увлекшись собой, так и не найдет дороги к другим, не соотнесет своей индивидуальности с индивидуальностью многих и разных лиц. Но в первой картине только ощущается Танино одиночество. Дальше ощущение этого подкрепляется поступком. Придут студенты, вчерашние Танины соученики по институту, который она оставила ради своей любви. И она не захочет к ним выйти, ей уже не нужен ни шум их речей, ни блеск их глаз, ни живость восприятия мира. Она замкнулась в себе, замкнула свою душу, как чеховская Ирина, говорившая, что душа ее как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян. А потом и реплика Тани услышится, реплика, как бы подытоживающая принцип ее жизни. Умер ребенок. Рядом с Таней люди, стремящиеся

хоть как-нибудь облегчить ее горе. «Не надо... — отвечает она. — Я хочу одна». Это «одна» становится своеобразным лейтмотивом ее поведения, образа мыслей, потому что ведь и Герман — всего лишь она, он ее создание, ее вымысел, часть ее трудов, ее восторгов. Не разделяя его и себя, говоря о его работе «наша», о его делах — «наши» дела, Таня не альтруистка, как может показаться на первый взгляд, но, напротив, эгоистка, человек, целиком поглощающий другого, поработавший его своей заботой, помощью, поглощающий так полно, что уже не остается Германа и Тани, есть Таня, вобравшая в себя еще и мир, волю, помыслы, время Германа.

И поэтому, когда он уходит к Шамановой, драматург пишет не только взаимное влечение людей, одинаково активно участвующих в жизни. Уходя к другой женщине, Герман, помимо всего прочего, как бы освобождается нравственно, вновь обретает индивидуальность, быть может, не столь оригинальный, сколь Танин, но свой облик.

Даже мечты диктует ему Таня, даже строй мыслей. Никогда не пришло бы Герману в голову загадывать будущее, спрашивать у судьбы, что именно случится с ним такого-то числа такого-то года. Таня предопределяет для него даже взаимоотношения со временем — сложные, поэтические, а для Германа эти отношения просты и естественны — он работает, значит, будущее ему открыто, оно давно побеждено искренними, честными трудами Германа. Расставаясь с Таней, Герман теряет поэзию, особое, талантливое видение дней и людей, он теряет существо неповторимое, одаренное поэтической силой чувств. И в то же время, расставаясь с Таней, он приобретает, находит себя, свою манеру жить, он становится просто Германом, а не Германом, ведомым Таней по высотам ее самобытного мира.

Драматическая вина героини Арбузова видится мне именно здесь, в стремлении все и всех подменить собой, заполнить собой, навязать себя другим как единственную радость бытия. А подменяя собой чужие натуры, невольно становишься одержимым, фанатичным, несчастным и обязательно одиноким. В мягкой, женственной, очаровательной Тане, Тане-ребенке, беззащитно и беспомощно заблудившейся в Сокольниках, живет поначалу упорная сила внушения своей любви, она, слабая, гораздо более волевой человек, чем сильный Герман. Кстати, зачастую

слабые, нерешительные, робкие достигают большего, нежели сильные и целеустремленные. Особые рождаются приспособления у слабости, особая развивается воля у безволия.

Путь Тани во второй половине пьесы — это не столько даже путь ее к профессии, к делу, сколько путь к людям, к разрушению своей оболочки, к расставанию с одиночеством.

И еще одна, после первых картин, кульминация пьесы — Таня встречается на зимовке с Игнатовым. По-знакомились, разговорились. Он ничего не знает о ней, но уже почувствовал самое главное, главную ее беду. «Вероятно, вы верите,— говорит Игнатов Тане,— что человека делает сильным одиночество. Бойтесь этой мысли, она приведет вас к эгоизму». И словно нарочно жизнь, ранее столкнувшая Таню лишь с Германом да еще с домработницей Дусей, теперь на каждом шагу предлагает ей огромное людское изобилие, просто россыпи человеческие вырастают перед ней, куда она ни повернись. На зимовке и командировочный, и Игнатов, и хозяйка, и рабочие на принске, и участники художественной самодеятельности,— одnogолосие первых картин, чуть поддержанное вспомогательной темой Германа, перерастает в шумную многоголосицу второй части пьесы. Так и построена драма Арбузова — одинокие голоса начальных сцен вплетаются в могучую оркестровку финальных аккордов. Приближенные к зрителю, взятые крупным планом, портреты из первых кадров пьесы незаметно переливаются в большие народные сцены, где главные лица не теряются, но соединяются с массой.

Рождается новая любовь Игнатова и Тани, пусть Таня еще не до конца осознала это свое новое чувство. Часто говорят о неправомочности этого счастливого конца, снимающего подлинный драматизм пьесы. Таня, проходящая все круги человеческих страстей и страданий, вдруг обретает новое счастье, новую, еще более прекрасную, зрелую любовь. И хотя финал действительно неожиданно счастливый, не соглашусь с его критикой, особенно с тем положением, что «в жизни так не бывает». А почему, собственно, не бывает? Почему вообще так резко протестуем мы против счастливых концов литературных произведений, которые несут и надежду, и очищение, и веру, и особое, столь необходимое в искусстве удовлетворенное чувство справедливости? В конце концов, ведь литера-

тура не есть непосредственное, точное отражение жизни, а в понятие опосредствованного, каким на самом деле является это отражение, входят и домысел, и мечта, и вера в лучшее будущее, и надежда на победу естественных человеческих стремлений. Да и потом, неужели жизнь не знает счастливых развязок, радостных совпадений, удачных разрешений трудных драматических коллизий? Наверное знает, даже еще больше, чем то искусство, которое стиснуто прокрустовым ложем схем, повелевающих видеть лишь исходы драматические.

Итак, Таню заинтересовал Игнатов, чей характер, как мы уже говорили, занимает Арбузова не меньше, чем милые его сердцу нравственно-странствующие искатели. Драматург любит людей, не умеющих сразу же и бесповоротно решать, тех, чьи решения созревают в трудных духовных борениях. И вместе с тем — пусть не покажется это противоречивым — Арбузов говорит: «Люблю людей, которые могут решать, осуществлять, людей, у которых есть возможность для поступков. И неудачи таких людей не личные, а какие-то всеобщие. Это новый, очень интересный тип человека»⁸⁶.

Такое соединение симпатий к нерешительным и решающим, к выбирающим жизнь и жизнь делающим, очень типично для Арбузова, в пьесах которого постоянно будут присутствовать два этих характера, как две стороны души самого писателя, интеллигентски раздумчивого и упрямо-деятельного, что, видно, идет еще из времен самостоятельного беспризорного детства, где было не до сомнений, где надо было работать, чтобы выжить.

Любовь Тани к Игнатову — это и новый облик самой любви, в которой сочетаются равноправные личности. Сила Игнатова будет лишь оттенять поэтичность Тани, не подменяя, не переименовывая ее, а поэтичность Тани станет одухотворять силу Игнатова, не пытаюсь растворить ее в очаровательной женской слабости.

Как-то Арбузов заметил: «На двадцати страничках «Бедной Лизы» Карамзина уместилась по существу вся русская литература XIX века»⁸⁷. Многое важно в этой арбузовской мысли. Во-первых, обращение современного писателя к старой и не очень у нас популярной сентиментальной повести, во-вторых, глубокое знание русской классической сюжетики и, в-третьих, ясно видимый даже в этом коротком абзаце рубеж между литературой века

девятнадцатого и временем нашим. Арбузов не просто вспомнил о «Бедной Лизе» Карамзина. Именно в этой демократической, поистине народной русской литературе, проливающей слезы над жалкой участью женщин, самых обиженных людей тогдашнего общества, и заключены серьезные истоки творчества Арбузова. «Бедная Лиза» для него не случайное хрестоматийное воспоминание, но живое предупреждение быть всегда внимательным к униженным и оскорбленным. И действительно, в истории бедной Лизы, обманутой столичным вертопрахом Ерастом, по существу, были заложены многие и многие мотивы гуманистической русской литературы. И в «Тане» Арбузова, где нет мотивов социального и имущественного неравенства, звучат эти же ноты «Бедной Лизы», обманутой великой любви, попорченного самопожертвования и доверия. Но есть и рубеж, есть грани, различающие исход конфликта, исход женских страданий.

Таня не менее несчастна, чем ее далекие подруги, оставленные своими любимыми. Но для нее не останавливается жизнь. Лиза у Карамзина, Анна Каренина у Толстого кончили самоубийством. И не потому, наверное, что любовь их была сильнее, чем любовь нашей Тани к ее Герману. Дело в самой атмосфере бытия, в ощущении наполненности окружающего мира, даже если ты еще в него и не втянут. Таню, словно спасательный круг на воде, поддерживают волны, ритмы, звуки, радости, движение самой действительности. Поначалу непричастная к ней, она приобщается к ее кипению, что не умаляет тоски, но снимает ее исключительность. В «Бедной Лизе» Карамзина было заложено все, кроме финалов, продиктованных новым бытом; теперь личный крах уже не обязательно разрешается гибелью, появилась возможность наполнить разбитое сердце новой жизнью, тесными связями с другими, слышащими тебя людьми.

И хотя пьеса «Таня» ничем не похожа на пьесу Симонova «Парень из нашего города», они как бы сошлись в одном времени, этими драмами завершались дни мира, за ними начала отсчитывать свою часть истории война. И «воевали» на фронтах обе эти непохожие драмы — солдатская и лирическая. Сергей Луконин реально сражался с фашизмом, арбузовская «Таня» напоминала людям фронта о далекой прелести молодого обаяния, чистой, надежной и сильной женской любви.

Молодой белорусский драматург Андрей Макаёнок поднимается по лестнице, недлинной бельэтажной лестнице Правления Союза писателей СССР.

И пока он пройдет эти десять широких, крытых мягкой дорожкой ступеней, путь такой короткий для установившихся репутаций и такой долгий для начинающих писателей, пока он откроет лепную дверь высокой, ампирно-трехсветной комнаты, где расположилась Комиссия по драматургии, мы успеем вернуться мыслью к тем далеким пятидесятым годам.

...Начало пятидесятых было по-особому «послевоенным». «Послевоенной» была и вторая половина сороковых, но война еще не отдалилась, все было так свежо, так остро — и боль утраты, и счастье победы, — что обычная, деловая, без трагических выстрелов и ликующих салютов жизнь все еще не входила в свои берега. Люди еще не могли опомниться после 1941-го, после 1945-го — двух точек великой битвы, двух исторических мгновений, начала фашистского нашествия и бесславного конца этого нашествия.

Конец 40-х — это годы осознания нашей победы, что было тоже нелегко и непросто. Нелегко и непросто перестроить свой собственный внутренний мир на новый отсчет военного времени, столь же непросто оказалось вернуть невоенную атмосферу, вернуть себе мирное мироощущение, вновь почувствовать живую радость бытия.

Начало 50-х годов, по существу, и стало первым подлинным «послевоенным» временем, когда уже несколько утихла острая боль потерь, когда уже немного вошло в трудовую колею острое счастье победы.

И поэтому пьесы начала 50-х окрашены в особый цвет. Как определить его? Определим его так — цвет современности, цвет пристальнейшего внимания к внутренним, именно глубинно-внутренним, может быть, даже и не глобальным, не крупномасштабным делам страны, заботам народа. Спектр комедийных красок главенствует в драматургии начала 50-х годов. Но не просто комедийных — комедия, как правило, становится в эти годы желчной, едкой, саркастической, я бы употребила слово «жалящей».

Откуда все эти цвета, эти краски, эти характерные черты?

Драматическая литература военных лет, как, впрочем,

и проза, и поэзия, не имела времени особенно пристально вглядываться в частные, небольшие, но тем не менее очень существенные интересы человека, интересы дня. Искусство решало антагонистические конфликты, исследовало героические характеры современного человека, сумевшего своими руками соединить тыл и фронт, стать и воином, и тружеником, разгромить фашизм, спасти мировую цивилизацию.

В годы войны было не так уж много пьес, посвященных обычной жизни людей, бытовым заботам, тихой любви, родительским радостям, служебным перипетиям. Да их и не могло быть много, таких пьес, потому что сама действительность окрашивалась в тона героические, романтические, подвижнические.

Я хорошо помню эти дни, когда в журналы, к читателям, к зрителям, в театры, в Союз писателей стала стекаться новая драматургия начала 50-х годов. У нее были свои лица.

Элегантный, худощавый, в мягкой фетровой шляпе, напоминающий старого актера на ампула «фатов» Анатолий Мариенгоф, появившийся с комедией «Наследный принц». Маленький, шумный, вечно спешащий, горячо что-то доказывающий, оглушительно смеющийся Семен Нариньяни, читавший в Союзе писателей комедию «Аноним». Как будто бы никогда не бывший молодым, хитроумный украинский «дид» с бело-желтоватыми «моржовыми» усами — Василий Минко, гремевший тогда комедией «Не называя фамилий». Холодноватый, прекрасно воспитанный, умеющий так носить костюм, словно он век играл роли в «костюмных» пьесах, Алексей Симук, чья комедия «Девицы-красавицы» широко ставилась в театрах страны. На азербайджанский лад черно-кудрявый, иссиня-смуглый, молодой, но уже замеченный Горьким, что делало его особенно степенным, Леонид Зорин, знакомивший друзей с сатирической комедией «Гости». Длинный, еще и нарочно заикающийся чуть больше, чем полагалось ему заикаться, — так было смешнее, так скорее тянулись к нему люди, так можно было спрятать нечаянно вылетевшую, ненужную фразу, — Сергей Михалков — и долгая эпопея обсуждения его острой комедии «Раки».

У нее, у драматургии начала 50-х годов, были и многие другие лица. Разглядим в их тесноте еще одно лицо — Андрея Макаенка. Он и тогда был плотным,

крепко скроенным, я не помню в нем «мальчишества», юношеской лихости. Этот человек был очень кряжист, казалось, что на его плечи обязательно должен лечь какой-то тяжелый груз, плечи были широки, распахнуты, — как любил говорить Борнс Лавренев, «каменные» плечи, «гранитные» плечи. Белорусский крестьянин очень чувствовался в Макаёнке, в том, как основательно он усаживался, пробуя рукой, выдержит ли стул, и стул трещал, когда садился Андрей Макаёнок. Белорусский крестьянин чувствовался в его прибаутках, в особой народности его речи, в лукавстве, постоянно брызжущем из глаз, в умении не спешить ни по делам, ни к делу, ни в творчестве, в умении твердо выжидать, крепко надеяться, надеяться главным образом на себя. Он был и тогда красив, Андрей Макаёнок. Но и в красоте его не было ухарства, особой юношеской легкости. Это была красота мужицкая, тяжеловесная, все время казалось, будто бы он идет грудью против ветра, грудь у него была выпячена, словно у матросов, моряков, привыкших стоя встречать штормы. А, как оказалось, драматургам пятидесятых, стремившимся сказать правду о жизни (комедиографам, сатирикам особенно), и действительно приходилось выдерживать тяжкие ведомственные штормы, где вихрем крутились, летали, оседали на служебных редакторских столах, на измученных новыми «мирными» битвами за правду писательских сердцах циркуляры, декреты, запреты, постановления о «неразрешении».

Чтобы сразу понять, с кем мы имеем дело, осознать, что сатирический писатель — это и особый тип человека, и особое душевное настроение, заглянем в служебную, деловую анкету Макаёнка, которая лежит в его личном деле в архиве Союза писателей. Анкета, как и полагается, заполнена самим Андреем Егоровичем, от руки, не шариковой ручкой, а простыми чернилами, что придает ей какую-то открытую личностность.

Вот она, эта анкета, вернее, некоторые выдержки из нее: *«Кем работаете? — Работаю сатириком. — Какими иностранными языками владеете? — Не владею. Все еще изучаю свой родной. — Имеете ли партвзыскания? — Не имею. За что?! И впредь ко мне с такими вопросами не... — Имеете ли правительственные награды? — Да. Заслужил... — Являетесь ли депутатом Верховного Совета? — Пока нет. Но надеюсь и стараюсь. — Работа в прошлом? — «В карете прошлого далеко не уедешь», — давно ска-*

зано. И верно сказано. Что было, то минуло. Главное — ведь в будущем. Планирую комедии: «С ярмарки», «Политика малых», «Экономно дышите», «Город на пенсии», «Мост-символ». И еще кое-что. (Сухово-Кобылин — гений, а и он столько не написал. Например, о партизанах Белоруссии ни одной серьезной вещи не написано еще. Стыдно.) — *Сведения о родственниках?* — Самые ближайшие мои родственники — колхозники, а потому все колхозники — мои родственники. Их много, список привезу когда-нибудь».

Юмор Макаёнка особого качества. Это юмор наступательный, решительный, дерзкий, юмор сильного, юмор крестьянски уверенный, заставляющий посторониться, чтобы ненароком не задело и тебя соленое мужицкое словцо, от которого вроде бы и смешно.

Конечно, Макаёнок шутя заполнял свою анкету, надеясь на юмор и тех, кто будет впоследствии ее читать. Но с кое-какими вопросами к нему действительно лезть не стоило — «огреет», «отбреет», словом, отобьет всякое желание спрашивать, какие имеете, например, «партивзыскания». Шутливо, конечно, но в чем-то всерьез написано и это: «Надеюсь быть и депутатом, и делегатом, и лауреатом». Словом, надеюсь пробить своим талантом, несокрушимым своим характером все стены, все двери, все замки на пути к признанию.

Нескромно? Может быть, и нескромно. Но тихая скромность, как верно заметил в одной из своих пьес Арбузов, — удел людей не очень-то интересных, не очень-то и талантливых, для тех скромность единственный дар судьбы, там и скромность — паче гордости: заметьте хоть эту мою из ряда вон выходящую, выпадающую скромность.

Скорее всего, кажущаяся нескромность Макаёнка — это глубокая уверенность в своей правоте, в своих силах, в своем даровании, в том, что ему есть о чем говорить с людьми, что он нужен людям, что им могут помочь его комедии, его комедии могут помочь уничтожению бесчисленных житейских трагедий.

Напористый юмор — это своеобразное отражение решительного, непоколебимого макаёнковского характера, проявляющегося подчас в самых невероятных формах.

...Великая Отечественная война. Фронт. Андрей Макаёнок тяжело ранен в обе ноги. Госпиталь. Неумолимый приговор — ампутация обеих ног. Но уж очень понравился белорусский крепыш старому фельдшеру; обреченный —

учил, истерзанный — острил, чтобы поддержать силы врачей. На мгновение забыв о врачебной этике, старик сказал юноше, что ноги можно спасти, гангрены нет, настаивай, не давайся. Потянулись дни, ночи. Сцепив зубы, Андрей не пьет и не ест, не спит: а вдруг дадут снотворного, а вдруг усыпят и отнимут ноги... Наконец вот и они, врачи, идут за ним: «Готовить к операции». Решение приходит внезапно. Случайно сохранился трофейный пистолет, его-то и схватил Макаёнок. В ужасе закричали сестры, сбежалось госпитальное начальство, которое трудно было удивить в годы войны, однако и оно удивилось. Удивилось воле, душевной силе фронтовика, дикой его решимости, напористой «таранности» в достижении цели. Так впервые, наверное, поднял оружие Макаёнок не против врагов, но против своих, которые недостаточно самозабвенно, недостаточно ответственно делали свое дело, равнодушно исполняли свои обязанности. Позже, ставши литератором, Макаёнок и дальше будет нацеливать творческое оружие, оружие слова, «на своих», на равнодушных, чье равнодушие может подчас стоить жизни человеку, несчастий целой стране.

Комедии начала 50-х годов были в основном однотипны. Виноватым в сатирических произведениях оказывался кто-то один, сознательно не желающий улучшить данное производство; все же остальные, бьющие по нему, как по бесчувственному мешку с овсом, выглядели идеально, «внесатирично». Обличаемый в этих сатирических комедиях сам трубил о своих пороках, сам напрашивался на исключение и увольнение — ему было не больно. Боль рождается от недоумения, от ощущения несправедливости, от уверенности человека в том, что он хочет лучшего, но остается непонятым.

Герои сатирических комедий 50-х годов не чувствовали горького недоумения от того, что добрые, как казалось, их замыслы не находили отклика. Замыслы их были откровенно глупыми и злыми, а потому и наказание — естественным, душевно безболезненным. Да, именно так — служебно болезненным, но душевно безболезненным было это наказание. Определение конфликта как сшибки противоположных мнений или разных групп есть только начало драматической ситуации. В понятие комического конфликта входит еще и особый лирический «осадок» на самом доньшке сатирической комедии, особая нравственная коллизия, подчас даже и незаметная в ходе противо-

борства, но активно слышимая в финале. Шумная, громкоголосая, бранчливая «конфликтность» иных сатирических комедий на поверку оказывалась бесконфликтностью в том именно смысле, когда увольнение или осуждение одного исчерпывало нравственные эмоциональные уроки, полученные многими.

В эти-то дни на театральном горизонте появился молодой белорус Андрей Макаёнок с комедией «Извините, пожалуйста!» («Камни в печени»).

Казалось, что в пьесе этой все происходило, как обычно в сатирических комедиях тех лет. Зазнавшийся районный сановник был готов на любые служебные злоупотребления, лишь бы сохранить свое кресло, жена зазнавшегося районного сановника не хотела жить в захолустье, а мечтала о Минске, где «парикмахерские и театры». Горластая колхозница Ганна выводила на чистую воду всех приспособленцев и жуликов, желавших делать карьеру на народном добре, на народном горбе. Фигуры типа оторвавшегося от народа Калиберова и вьющегося возле него дельца Мошкина вроде бы уже примелькались по другим пьесам, как бы уже вошли в негласную «номенклатуру» тех, кого можно обличать. Но это только казалось, что в комедии Макаёнка все обстояло как обычно.

Нет, не вошли в «номенклатуру» дозволенных для осмеяния приписчики Калиберовы и приспособленцы Мошкины — в многочисленных ведомственных инстанциях автору заявляли, что приписок, во всяком случае в колхозах Белоруссии, нет и не было. Но серьезность поднятой проблемы, реальность увиденных автором жизненных противоречий были лишь первым срезом комедии, первой ее «глубиной». У пьесы этой оказались и другие срезы, другие измерения, вторые и третьи глубины.

В комедии «Извините, пожалуйста!» был персонаж как бы второстепенный, пешка в крупнокалиберных авантюрах Калиберова, — председатель одного из колхозов Горошко. Поистине драматической выглядела ситуация, в которой находился этот комедийный герой. На него жали сверху — надо помочь карьеристам обманывать вышестоящих огромными цифрами пере-, пере- и перевыполнения уже и без того завышенных планов. На него жали снизу колхозники, резонно объяснявшие, что бешеная погоня за цифрами не нужна никому, что из этих дутых цифр добывают себе реальные блага лишь карьеристы и

приспособленцы. На него жали в собственной его семье, где сынишка выпускал сатирический листок, дочь выходила замуж за прокурора, жена посмеивалась над страхами мужа — и все они вместе требовали, чтобы он проявил наконец характер и отказался подчиняться Калиберову. На Горошко жали отовсюду и изо всех сил, а он, робкий и доверчивый, тихий и скромный, по природе правдивый и добрый, более понимающий колхозников, нежели «проверяльщиков» и «погоняльщиков», уже не мог ни на чем остановиться, ни за что уцепиться — и катился словно маленькая горошина от одного к другому, от страха к преступлению, от преступления к самоистязанию...

В этом образе Макаёнок сумел уловить уже не только комедийную ситуацию, но и сложную психологию, комедия положений соединилась здесь с комедией характеров. Именно Горошко, такой, как он написан, каким он родился, не может противоречить Мошкиным и Калиберовым. Но трагедийна — не комична, а именно трагедийна — и сама ситуация, в которой проверяется характер Горошко. Ведь Калиберов для него не глупый чиновник, но государственный авторитет, сыплющий лозунгами и формулировками. Доброе, народное начало, заложенное в Горошко, сталкивается с извращением государственных принципов в лице Калиберова. Не сразу и разберешь, не сразу и поймешь истину. Перепуганный Горошко не чуёт под собой ног — в колхозе кричит во весь голос Ганна Чихнюк, которая права, в районе кричит во весь голос Калиберов, который тоже прав, кажется правым, если его слушать, одурев от десятка разнородных указаний, исключаящих друг друга. Все орут кругом Горошко — и правые, и виноватые. Он один говорит тихим голосом, шепотом, уже полуохрипшим, он просит каждого — не кричите, дайте разобраться.

Герои пьесы — ни Калиберов, ни Ганна Чихнюк — его не слышат.

Но зрители, читатели слышали и запомнили голос Горошко. Это был голос драматического героя, чья вина — неумение противоречить Калиберову — была и его бедой, бедой не только личной, но и общественной. Немало встречалось подобных Горошко, которые, замирая от страха, клопоча от неизлитого гнева, цепenea от презрения к самому себе, шли на приписки, на обман государства, так как не умели установить границу между государством и калиберовым.

И мы все еще помним председателя колхоза Горошко с его удивленно-безнадежным: «Хоть круть-верть, хоть верть-круть, ничего не придумаешь». Именно эта судьба оставила тот щемящий, горьковатый лирический осадок на дне сатирической комедии, который и придал произведению особую нравственную глубину.

Горошко, маленькая горошинка, как бы застрял между жерновами центрального конфликта — Калиберовым и Ганной Чихнюк. Уже не две взаимоисключающие силы схватились в комедии Макаёнка, к ним подключилась и третья сила — робкий председатель колхоза, от поведения которого зависело, по существу, будущее и честных тружеников, и бесчестных приписчиков.

В комедии Макаёнка разомкнулась ставшая как бы обязательной «двусторонность» сатирического конфликта, он вобрал в себя дополнительные противоречия жизни, втянул в свою орбиту обычную, тихую человеческую судьбу.

Первая комедия Макаёнка стала как бы визитной карточкой этого драматурга, своеобразной моделью его будущего театра. В ней заложены проблемы и мысли, характеры и конфликты, литературные приемы и сценические метафоры, которые затем, совершенствуясь и видоизменяясь, приобретая подчас совсем иное звучание, оставались в основе своей «макаёнковскими».

В комедии «Извините, пожалуйста!» завязалась главная тема писателя Макаёнка — злая, веселая, напористая, ершистая, ядреная, бескомпромиссная, озорная ненависть к собственникам, к стяжательству во всех его видах и проявлениях. И о чем бы после ни писал Макаёнок — он всегда хлестал по щекам собственников, будь то колхозник Левон в комедии «Левониха на орбите», старающийся втянуть весь земной шар в свой маленький дворик, или апостолы собственнической идеологии в «Затюканном апостоле», желающие запрятать весь мир в свои оттопыренные «капиталистические карманы».

Макаёнок почти всегда, с первой своей комедии, писал будто одну и ту же пьесу — о людях белорусского села, по-разному понимающих свой долг перед землей, перед близкими, перед будущим.

И хотя Макаёнок писал, как правило, лишь о колхозниках Белоруссии, пьесы его приобрели самую широкую читательскую и зрительскую аудиторию. Они стали популярны потому, что проблемы, волнующие писателя,

оставаясь предельно конкретными, оказывались и заботами общими. Не случайно одна из комедий Макаёнка так и называлась — «Левониха на орбите». Примечательно тут слово «орбита» — «макаёнковское» слово. Не выходя своими комедиями (кроме одной — «Затюканный апостол») за пределы белорусской деревни, Макаёнок всегда выводил волнующие его мысли на «орбиту». У него и в заглавиях пьес нередко соседствовали столь несовместимые «этнографизмы» с терминологией глобальной, с терминологией века. Белорусская Левониха — и вдруг на «орбите». Апостол — и вдруг «затюканный». Но в этом несоответствии понятий уже лежала конфликтность драмы, просвечивал особый склад человека, объездившего мир и словно ни разу не уезжавшего из маленького белорусского села.

В обычное движение дней, в правдоподобное изображение Макаёнок вводит в своих пьесах пронзительный, гротесковый сдвиг, взрывающий правдоподобие, с тем чтобы оно еще ярче обозначилось, утвердилось в финале.

Пастух Колобок из комедии «Трибунал» стал фашистским старостой. Потрясенная семья, совершив над ним свой домашний «трибунал», завязывает Колобка в мешок — пусть, мол, попробует теперь служить врагам Родины. Фашисты ищут своего старосту, а партизаны — своего связного. Правдоподобие пьесы нарушено уже в то мгновение, когда засунутый в мешок Колобок ни разу не замечен ни врагами, ни друзьями, хотя нужен и тем, и другим. Но Макаёнка интересуется в данном случае внутреннее действие пьесы, внутреннее движение событий. Внешне нарушенное правдоподобие обретает свой внутренний смысл, возникает новая правда. Даже самый робкий человек на селе — пастух Колобок — не будет служить фашистам. Не только не будет служить, не будет равнодушно созерцать новый порядок — он будет бороться с врагами активно, сознательно, рискуя доброй, но тихой своей репутацией, завоевывая репутацию новую — шумную, боевую. Простенькая фамилия Колобок становится рядом с грозно-романтической — Орловский; их соединяет нелегкая партизанская судьба. Логика обычного сюжетного правдоподобия обретает более высокие законы в искусстве, когда художник становится верен не только действительности, но и ее внутреннему смыслу, ее прогрессивной, уходящей вперед тенденции.

И внутренний лирический подтекст сатиры становится

ся в комедиях Макаёнка более глубоким, наполненным, нравственно значительным. Сатра, которая и вообще никогда не была у этого автора двухмерной, в пьесе «Трибунал» обретает дополнительные измерения.

Макаёнок привлекает новые средства художественной выразительности, среди которых я назвала бы острашение, особое авторское очуждение, как бы «выход» из образа, когда в свои права вступает открытая сценическая условность, в конечном счете подчеркивающая безусловность реальных характеров, безусловность тех или иных моральных категорий. В ткань комедии входит буйная театральная игра, импровизированный театр как бы вторгается в бытовые перипетии по-житейски завязавшегося сюжета.

Иногда театр и жизнь, лубок и психологизм, ирония и тоска, правда и вымысел, смех и слезы сводятся воедино, иногда далеко расходятся, но каждый раз жизнь познается глубже именно тогда, когда она острашена, когда либо философски, либо приемами народного райка «вычленены», укрупнены ее противоречия.

Остраненность в сатире Макаёнка имеет особую окраску, своеобразный колорит национального искусства. Абстрактное мышление, венчающее комедийные перипетии, философские выводы, построенные на конструкциях бытового сатирического театра, лишены в пьесах Макаёнка той графической четкости, той рационалистической жесткости, которая присуща, скажем, философским сатирам Брехта. Карнавально-лубочная интонация, грубоватый язык народного райка, соленая шутка, ядреная перепалка — все это, взятое на творческое вооружение Макаёнком, делает философские его сатиры сердечными. Пьесы Макаёнка обращаются к самым разным чувствам, будят самые разные настроения, обогащают понятие духовного выбора — когда в конфликте есть не только «да — нет», не только «за — против», но и тугое переплетение драматических судеб; тогда вроде бы и по чужому режешь, а глядишь, задел и свое.

Вглядимся еще раз в ситуацию «Трибунала».

Пласт первый. В село входят фашисты, советские люди поднимаются на борьбу с ними. Пласт второй. Единственный из этих людей, самый незаметный, становится фашистским старостой. Пласт третий. Колобок делается немецким старостой лишь для камуфляжа — он связной ушедших в леса партизан.

Однако есть в этой комедии нечто особенно важное, делающее ее, сатирическую комедию, лирической исповедью. Семья Колобка прошла труднейшее нравственное испытание — ни один из родных «продавшегося» фашистам старосты не польстился на выгоды его новой должности. Колобок доволен своими близкими — вот каких он воспитал патриотов, никто не одобрил его «предательства», никто не пощадил даже его самого — враг Отчизны, он уже не отец своим детям, а их лютый враг.

Колобок доволен своими близкими, но мы, читатели и зрители, не совсем ими довольны. Более того, их поведение вызывает одновременно и восторг, и негодование, и уверенность, и тревогу, и радость за то, что есть среди нас люди, не испытывающие душевной борьбы, когда речь идет о расправе с врагом, и страх за то, что есть среди нас люди, не ведающие душевной борьбы, когда речь идет о расправе с отцом. Страшновато, что семья Колобка, знающая всю его жизнь, мгновенно поверила в измену, не задумываясь, не рассуждая, не пытаясь искать причины, не сопрягая поступка отца с разгорающимся подпольным сопротивлением врагу. Ведь они многие годы прожили бок о бок, разговаривали, делились самым заветным. И вдруг все забыто, все перечеркнуто — Колобок изменник, его надо судить.

Правда, писатель не идет на облегчение конфликтов — Колобок действительно кажется всем старостой, никаких намеков не делает он близким на истинное партизанское свое положение. Главная забота Колобка — как можно естественнее сыграть свою роль, чтобы и семья поверила в его предательство, чтобы никто не проговорился, не помешал серьезным замыслам партизанского подполья.

Колобок приводит в дом гитлеровцев, всячески угождает им, заставляет угождать жену и детей, истово принимает фашистские приказы, радостно готов их исполнять; ни малейших душевных сомнений нельзя заметить в этом человеке, сомнений, сопровождающих даже самые черные, подлые предательства.

Словом, семья Колобка имеет все основания поверить в его измену, он не дал им ни малейшей зацепки для иных мыслей, для хотя бы смутных подступов к истине.

Таким образом, положение действующих лиц в комедии сразу же становится напряженно трагическим. Отец — изменник, жена и дети ненавидят врагов, готовы бороться

ся с ними не на жизнь, а на смерть. Все необычайно достоверно: игра Колобка — игра высокого класса, здесь нет фальши, легкого узнавания.

Так драматург всерьез начинает комедию, никому не облегчая задачи — ни действующим лицам, ни зрителям. И в этой предельно серьезной завязке комедии — залог ее эмоциональной силы, ее «неигрушечности» в игровой, искрящейся юмором стихии народного лубка.

Однако, не облегчая своим героям сложных житейских коллизий, не давая легких ответов, автор тем более требователен к нравственному уровню персонажей «Трибунала». Чем убедительнее делается поведение Колобка, тем выше должна становиться душевная организация его близких, которые, даже видя неопровержимые факты, не могут не стараться их опровергнуть.

Конфликтная ситуация пьесы разгорается все острее, обрастает новыми и новыми столкновениями. Лейтмотив пьесы: что же важнее в отношении близких людей — неожиданное узнавание о чем-то плохом в человеке или целая совместная жизнь, отрицающая дурной поступок? Должна ли существовать уверенность в том, что именно этот, родной тебе человек, проверенный годами, не мог бы так просто совершить предательство?

Колобок по законам конспирации не смеет признаться жене и детям, что он партизан. Однако ведь не только в признании дело, должна у них быть непоколебимая вера в своего Колобка, в своего отца и мужа, вырастившего, воспитавшего детей, отдавшего армии сыновей. Пастух в стаде, поводырь в стаде, по мысли Макаёнка, должен быть поводырем и в доме, законом для младших, хотя перед ними действительно горькая очевидность. Именно тут-то и заложен трагический юмор пьесы, ее лирическая сила. Нельзя не верить фактам — надо не верить фактам. Оказавшись на высоте в борьбе с фашизмом, семья Колобка не стоит на такой же нравственной высоте, необходимой людям, чтобы быть достойными своей же великой победы в Великой Отечественной войне.

Колобок называет жену и детей подлинными патриотами. Но мы вместе с автором хотели бы видеть в этом понятии больше душевных оттенков, более глубокое нравственное содержание. Вместе с автором, так как Макаёнок образно и сильно говорит об этом в финале пьесы.

Колобок, не видя выхода, запертый в собственном доме, открывает жене военную тайну, которой открыть не

имел права. Автор еще раз подчеркивает трагикомизм ситуации — только нарушив клятву, Колобок перестает быть в глазах жены клятвопреступником. Ей нужны прямые, точные слова, сердцем она не умеет слышать любимого человека, у нее открыты только уши, у нее закрыто сердце.

Итак, Колобок все рассказал жене. Теперь она знает правду. Но ее не знает младший сын Колобка, ушедший из дома раньше, чем мать сбегала к партизанам, чтобы проверить «показания» отца. Даже и здесь она не поверила ему на слово — пошла к самому Орловскому узнавать, действительно ли по согласованию с ним стал Колобок фашистским старостой. Младший сын выбежал на улицу, твердо уверенный в том, что отец предатель. Ни тени сомнений, ни искры раздумий. Необходимо смыть позор, очиститься от скверны предательства. И Володька бросает гранату в немецкий штаб, сам погибая от взрыва.

Смерть Володьки в финале — это и есть трагический катарсис в сатирической комедии. Смерть юноши — это жертва, принесенная семьей Колобка за свое недоверие, за неумение различать внутреннюю правду через кажущуюся внешнюю правду, за неумение верить личности, а не личине.

Володька думает, что своей смертью искупает вину отца. Автор смотрит на финал шире. Сын Колобка искупает своей смертью вину матери, вину сестер, нравственную их вину перед отцом. Финальный катарсис полон глубокого смысла — потеряв сына, не поверившего в отца, семья Колобка еще задумается над тем, а действительно ли они настоящие патриоты.

Патриотизм начинается с веры в то, что люди, учившие тебя добру, и сами не сделают бесчестного дела, с любви к воспитавшим тебя, с доверия к ним. Комедия «Трибунал» зовет не только ненавидеть врага, она зовет любить друга, больше доверять близким — и в этом ее особый нравственный подтекст, ее особая творческая объемность.

* * *

А рядом уже возникает другое имя, другая похожая судьба — тоже фронтовика, получившего тяжелейшие ранения, так же как и Макаёнок претерпевшего тяжкие муки на госпитальном операционном столе, также прошед-

шего все муки палаты смертников и также выстоявшего духовно, — Виктора Розова!

Быть может, именно с ним, с его пьесами связано наиболее решительное, действенное наше знакомство с новыми героями конца 40-х годов. И потому, наверное, знакомство это было столь поражающе новым, свежим, что герои его были мальчишками и девчонками, только что заканчивающими школу. А именно в молодом, складывающемся, не законченном еще характере как раз и таятся резкие неожиданности, самые смелые духовные возможности; драматизм, конфликтность, битва противоречий заложены здесь пока еще внутри самой души — она еще не «спотыкается» столь прямо и неотвратно о чужие судьбы, поступки, все готово к свершениям, к решениям, все распахнуто навстречу добру, а быть может, и злу; розовские подростки на секунду словно замерли перед «чертой», где переход от обещания личности к личности.

Да и сам Розов был неожиданным человеком в послевоенной писательской среде.

Стоял радостный шум мирного громкоголосия, всем хотелось высказать, рассказать, поведать, пусть даже прокричать о боевых делах и друзей, и своих собственных, всем хотелось расслышать, наконец, вместо автоматных очередей, и минных взрывов, и оглушительного воя снарядов и свои живые, как бы форсированные победой голоса. Военные не сразу становились штатскими, среди опьяненных недавней битвой и весенней радостью нового бытия вдруг появился тихий, скромный, чуть прихрамывающий, худенький, стеснительный, незаметный, не остраший, не рассказывающий фронтовых былей и небылиц, не рождающий вокруг себя напряженного, восторженного внимания, будто бы и не воевавший даже, никому не известный — Виктор Розов. Да он не воевал, наверное, болел, ведь смотрится таким обессиленным, таким обескровленным — это было именно первое ощущение от встречи с новым литератором. Но Виктор Розов воевал, уйдя на войну в самые страшные, ранние бои Великой Отечественной.

Дорога войны пролежала для будущего драматурга совсем недалеко — от Москвы 1941 года до Смоленска. Но как долго осиливал он эти кровавые версты, теряя здоровье физическое, обретая свое особое, духовное «розовское» здоровье — закаленную войной человечность, не-

поколебимую, некрикливую нравственность. Я никогда не слышала, чтобы Виктор Сергеевич рассказывал студентам Литературного института, где он долгие годы преподает, своим коллегам по перу, огромным, самым различным аудиториям, с которыми он встречается охотно и постоянно, о боях, о походах, о трудностях фронтовой жизни, о подвигах своих или чужих, о героизме солдат, о военном мужестве. Если и говорит он о фронте, то как-то по-домашнему просто, без описаний страшного, без нажима на комическое, без удивления перед неслыханным ратным трудом. Он иногда вспоминает о госпитальных днях, о тех, кто лежал рядом с ним на соседних койках, о тех, кто заново учился говорить, ходить, смотреть после тяжких ранений. Он вспоминает о людях фронта как об обычных своих знакомых, которые вроде бы продолжают делать обычное свое дело, только в иных, экстремальных условиях.

Когда Виктору Розову задают вопросы, а помнит ли он чье-то героическое деяние,— он отвечает, как и всегда, самобытно (для Розова вообще не существует каких-либо готовых, «проложенных», пусть и самой святой традицией, ответов), что нет, мол, героя он не встречал среди фронтовых своих товарищей. Неужели? Никогда? А как же такой-то и такой-то, потом награжденный, а такой-то и такой-то, героически погибший, да и, наконец, вы сами, ветеран войны? Да, говорит Розов, это итог, это результат, это оценка других, это точка зрения времени, а сам человек, совершающий героический поступок, никогда не думает о том, что это поступок героический. Было бы странно, если бы он думал об этом. Сколько ни расспрашивал я бойцов, ни один не сказал мне, что промелькнуло в его сознании хоть что-нибудь высокое, романтическое, как-то отделяющее его от других, просто выполнял очередную работу, совершенно не высчитывая ни ее значения, ни ее размеров. Героями людей называют другие, но сами они так не выглядели для самих себя, и было бы очень грустно, если бы выглядели, заключает Розов, тогда бы это была уже в чем-то поза, а позы больше всего боится человек и писатель Розов.

Первым розовским вузом была актерская школа, выбрана была карьера актера, оборванная войной, но именно ничего показно-актерского нет в Розове, в отличие от того, что писала я о старшем его товарище и коллеге Арбузове, для которого игра, актерство и самовыражение

всегда остаются главными, при самом высоком творческом накале правды.

То, что Розов был актером, угадывается лишь в особой любви его к актерскому цеху, в стремлении каждому написать роль, а не просто дать какую-либо новую концепцию режиссеру через бегло, эпизодически, приблизительно выписанные персонажи, в которых, мол, не главное, главное — в идее, теме, общем мировосприятии пьесы. Но актерство по самой своей природе чуждо этому предельно естественному человеку. Естественность — вот, быть может, главное, что всегда, в первую очередь, связывается в моем представлении с этой самобытной человеческой натурой, а естественное состояние человека — быть счастливым, — именно так думает Розов, перенесший столь много несчастий на своем веку.

Я счастливый человек, постоянно говорит о себе Розов, я счастлив уже потому, что вернулся с войны, хотя все сошлось, чтобы этого не случилось. Я счастлив потому, что смотрю на мир открытыми, «незашоренными» глазами, именно на мир, а не на свою комнату, не на свои вещи, не на свои дела, не на своих близких, — да, да, надо смотреть на весь мир сразу. Быть может, замечает Розов, это оттого, что я родился на Волге и привык, выходя на берег, видеть рассветы и закаты, солнце и луну, ширь и даль, видеть все целиком, не кадрированно, не камерно, не суженно. Может быть, не для всех это так, но для меня главное — открытыми глазами глядеть на мир со всеми его поразительными перипетиями — как же это прекрасно!

Я счастлив потому, говорит Розов, что вещи не имеют надо мной власти, что я никогда не был рабом собственности, что мне чужда обывательская лихорадка накопительства, бесконечные разговоры о приобретении, о дефиците, о том, где, что и как достали, а что не достали. Какое это действительное счастье — не загромождать свою душу неподвижной «вещностью» жизни, сохранять ее свободной для всех истинно духовных радостей.

И правда, Виктор Сергеевич как-то абсолютно, удивляюще безразличен к материальной стороне действительности, он и одет почти всегда как-то незаметно — старая кепочка, потертый воротник шубы, немодный костюм, случайно завязанный случайный галстук. Он словно выступает из одежды — не она важна на нем, он в ней ва-

жен, соотношение здесь такое, как прекрасный портрет и не обращающая на себя внимание рама.

Возможно, это и не добродетель — безразличие к своей внешности, к своему костюму, и ничем не уронили себя, скажем, щеголеватый Борис Лавренев или Константин Симонов, любивший темные дорогие свитера, что носят без пиджака, подчеркнуто небрежно, свободно, «по-журналистски», когда «играет» и постоянно присутствовавшая зажженно-незажженная трубка, и красивый серебристый ежик волос.

Но Розов таков, его естественность в пристальном взгляде на самое существо жизни, но не на форму, обрамляющую это существо, здесь даже и сама мешковатость одежды — своеобразный знак других интересов, и часто, встречая его именно «по одежке» — удивленно, провожают восторженно — «по уму».

Я счастлив, говорит Розов, потому что никогда не скучаю. Мне бывает грустно, тяжело, неловко, но никогда — скучно. Как много теряют люди, отдающие скуке, унынию, а значит, бездействию души лучшие минуты, часы и дни такой короткой сознательной нашей жизни. Ведь сначала мы дети, которым еще не принадлежит Вселенная, потом она — наша, а затем — старость, и снова сужается круг до комнаты, до телефона, до балкона, до замкнутости, невозможности осязать мир. Как же он быстротечен — этот миг полной духовной и физической свободы, когда ты абсолютно подвижен и весь мир подвластен твоим деловым командировкам, творческим поездкам, туристским радостям, писательским встречам. Так неужели же отдавать этот мир томлению скуки? Человек остается наедине с собой и должен уметь быть для себя и интересным собеседником, и тонким мыслителем, и дерзким фантазером, и добрым сказочником, и строгим судьей. В такие «одинокие минуты» — а они обязательны для писателя — в тебе самом целый мир, с его голосами, надеждами, противоречиями.

Откуда же взяться здесь скуке? Я и выжил в госпиталях, быть может, потому, продолжает Розов (а мы часто беседуем с ним о жизни, о литературе), что умел удержаться на краю жизни, когда мои соседи по палате уже фаталистически сдавались небытию, удержаться именно за самую эту жизнь, не за ту, что вовне (ее не замечаешь, поглощенный болью), но за ту, что внутри тебя,

что можно часами создавать, пересоздавать, выстраивать, оттачивать, проживать заново. Надо постоянно готовить свой внутренний аппарат, говорит Розов, к тому, что он один вдруг окажется тебе и поддержкой, и опорой, и якорем спасения в экстремальные минуты жизни. Вот есть у вас нос, глаза, руки, ноги, говорит Розов молодежи. Но задумываетесь ли вы, что они обслуживают, для чего так слаженно, так совершенно работают? Неужели для того только, чтобы вы могли есть, пить, смотреть, спать, неужели только для того? Нет,— продолжает писатель.— Наша физиология «обслуживает» нашу душу, наш дух, и так же, как надо, чтобы были здоровы руки-ноги, здоровой должна быть душа.

«В здоровом теле — здоровый дух» — часто именно так привычно звучат спортивные, в частности, наши призывы. Но привычное — не для Розова. А подумаем: неужели это так безоговорочно верно? — спрашивает Виктор Сергеевич у своих учеников, а не бывает ли нередко здорового, крепкого, совершенного, атлетического тела, в котором живет маленькая, сморщенная, жалкая, больная, а подчас и вовсе порочная душа? А быть может, важнее перевернуть этот афоризм, изменить его порядок — здоровый дух сделает здоровым и тело, если душа твоя закалена для борьбы со злом в тебе и вокруг, она закалит и твою волю к жизни, выносливость, силу, бесстрашие. Больше внимания духу человека — не в этом ли святая учительская обязанность литератора в первую очередь?

Он удивительно интересен, Виктор Сергеевич Розов, имеющий свое суждение о жизни, о молодежи, о чувстве и разуме, о современном мире. Он интересен тем, что обращается прямо к человеку, его природе, его эмоциям.

Вот любимая мысль Розова: человек меняется медленно — медленнее даже, чем общество. Отдельная личность устойчивее в своих привычках, чем масса. Общество, коллектив скорее охватываются новой идеей, новым миропорядком, чем каждая особь из этой массы, из этого общества. Распадаясь на людей, целостный коллектив уже не выглядит столь однохарактерным. Единый порыв массы и устойчивая психика частного лица — это диалектика жизни, это основа, исходная точка воспитательной, художнической работы. Может показаться, что волшебные успехи науки ускоренными темпами меняют человеческую

природу. Но пороки души, к сожалению, вполне могут сосуществовать с неслыханными победами разума.

Розов говорит, что помочь изменить человека может скорее даже не наука, но искусство; художники совершенствуют человеческую природу. Надо понимать, что люди все еще ревнуют, хотя в идее нового общества ревность приравнена к собственничеству, что люди все еще эгоистичны, хотя на знаменах нового мира — гуманизм. Выпрямить естество, если оно несовершенно, апеллируя именно к естеству, — вот к чему стремится писатель, вот в чем состоит особая неповторимость его произведений.

И естественно поэтому, что именно такой драматург мог увидеть в жизни и перенести в драму новые, значительные, ранее столь ясно не выступавшие на поверхность бытия характеры.

Серьезное, я бы сказала даже, огромное значение в истории советской драматургии имел Виктор Сергеевич Розов и его пьесы, повернувшие целый ряд привычных штампованных конфликтов и устоявшихся представлений о жизни совершенно в новую сторону. Розов сказал своими пьесами, что важно не только *кем* быть молодому человеку, но еще важнее — *каким* быть, поставил перед молодым поколением, только входящим в жизнь, глубочайшие духовные вопросы. Выбор пути в жизни решительно соединился в его пьесах с нравственным выбором.

В 1954 году появилась комедия В. Розова «В добрый час!». В сознании современников осталось главное. А главное — это образ школьника Андрея Аверина, отказавшегося от поступления в институт, потому что он не знает, где его призвание. Именно этот образ и стал истинно художественным открытием Виктора Розова, определившим и большой успех пьесы «В добрый час!», и дальнейшие творческие поиски драматурга.

В момент появления пьесы значение этого характера критика восприняла в основном в связи с проблемой воспитания молодежи, жизнь которой не сосредоточивалась только на дипломе, на одной только профессиональной устроенности.

Чуть позже, когда появились интересные, обобщающие статьи и об этой пьесе, и о других произведениях В. Розова, характер Андрея Аверина стал рассматриваться шире. Речь шла уже не только о том, что Розов «посмел» отказать своему герою в немедленном высшем образова-

нии. Справедливо говорилось, что Андрей Аверин и его судьба уже выше проблемы — попасть или не попасть в институт. Молодой человек сам, без подсказок и советов, задумался о своем призвании. И это уже очень много для понимания новизны пьесы В. Розова. Но, однако, всего этого было бы еще мало, чтобы до конца представить себе значение пьесы «В добрый час!» для дальнейшего развития современной советской драматургии.

Герой пьесы, только что окончивший школу Андрей Аверин, задумался даже не об одном собственном призвании. Он задумался над проблемой, еще не вставшей со всей определенностью перед молодежью тех лет и до сих пор никак не отраженной в искусстве: каковы границы нравственной самостоятельности молодежи, каковы возможности ее личной инициативы, на что смеет дерзать молодой человек. По сюжету Андрей все еще говорит об институте и о призвании, но по существу речь идет уже о другом — о том, что молодежь, воспитанная в большинстве своем в крепких традициях, хочет сегодня сказать и свое «слово о жизни», хочет, чтобы ей доверяли, хочет, чтобы не боялись отпустить с детства поддерживающую ее руку, чтобы верили в чистоту ее помыслов и желаний. И хотя родители Андрея в ужасе от его неожиданной самостоятельности, отец гордится сыном. Еще хмурясь и негодуя, он уже узнает в Андрее приметы своей юности, своей молодой нетерпимости к приспособленчеству и карьеризму.

Он ироничен, этот парнишка из пьесы «В добрый час!», веселый мальчишеский юмор очень помогает ему пережить любые трудности. А как раз иронии и юмора не знали юные герои других наших, более ранних пьес, когда иные драматурги полагали, что юмор враждебен авторитету советского человека, что ирония имеет точный синоним в понятии «гамлетизм». Юмор Андрея Аверина не имеет ничего общего с желчным брюзжанием, с наигранным разочарованием молодой, но «охладелой» души. Напротив, и бойкое слово, и острая мысль, и веселая шутка, и безжалостное высмеивание любых потуг на красивую позу — все это помогает Андрею Аверину сохранять душевную чистоту, ясный, незамутненный взгляд на жизнь, а главное, оптимизм, который вовсе не противоположен иронии, но зачастую ею как раз укрепляется и проверяется.

В пьесе В. Розова «В добрый час!» ирония становится определенной краской молодого характера. Это юность разрушает приготовленные ей — и за нее — привычные схемы жизненного пути: школа, институт, диплом... Это юность, пока еще ошупью, неуверенно, пряча трепетное волнение в лихом, беззаботном словечке, начинает сама думать о своей жизни, которая должна быть абсолютно правдивой, нетерпимой к малейшему приспособленчеству и обязательно сейчас же, сразу же, по-настоящему нужной народу. И за этой иронией прячутся удивительно нежные молодые сердца, очень деликатные, человеческие, глубоко верящие в торжество светлой коммунистической морали.

Десятиклассники из ранней пьесы драматурга «Ее друзья» были абсолютно спокойны за то, как сложится их завтрашний день, все их сомнения вращались вокруг сроков подачи документов в вуз. Беспокойство проникло в юную душу Андрея Аверина, он уже хочет связать свою судьбу с проблемами большими, нравственными, вовсе не совпадающими столь уже прямо с тем, окажется или нет он, Аверин, в каком-либо институте. Главное в том, окажется ли он честным, принципиальным человеком, с юности не принимающим уродливых и успокаивающих советов, компромиссов. И интересно, что проблема начинающейся молодой жизни никогда не будет непосредственно связана в пьесах В. Розова с проблемой высшего образования. Вчерашнего десятиклассника Сашу Заварина, героя другой комедии Розова — «Неравный бой», даже не очень заботит мысль о том, поступит он или нет в университет, куда подал заявление по праву, как талантливый математик. Его куда больше заботит та нравственная школа, которую он должен пройти до университета, то образование души, которое он должен получить, прежде чем получит диплом о профессии. Пребывание в университете для него — лишь форма обнаружения истинных качеств человека. И снова в комедии «Неравный бой», как когда-то в пьесе «Ее друзья», герои разговаривают о том, что делают сейчас вчерашние десятиклассники, и ответы их разнообразны. Не только медицинский и педагогический, но и Иркутская ГЭС появляется в судьбах молодых героев В. Розова. И дело не только в том, что молодежь из более поздних пьес В. Розова смело идет в самостоятельную трудовую жизнь. Дело в том, что для драматурга и его героев самой существенной стала та

нравственная работа, которая совершается в юности на пороге большой жизни.

Мы с радостью согласимся с Розовым, что неловко, когда на вопрос о жизни человек отвечает: «Спасибо, все хорошо, я защитил диссертацию, я врач, я заведующий». Нужно научиться говорить не только о делах своих служебных, но и состоянии душевном.

Сергей Усов из пьесы Розова «Традиционный сбор» — личность примечательная, это незаурядный нравственный мир. Его оптимизм нового социального типа, входящего в жизнь, в искусство, — оптимизм значительной личности, определяющей более высокий духовный образ жизни общества. Но в то же время что-то грустное есть во взгляде, которым смотрит Сергей на своих друзей. И печаль эта тоже особая, не связанная только с его личной драмой. Грусть его — своеобразная форма мудрости, человечности, сталкивающейся с мелочной суетой, с поверхностным удовлетворением одной только служебной своей судьбой. В Сергее Усове Розов открывает новый характер в драматургическом смысле этого слова — характер порядочного человека. Обычно это качество — порядочность, включающее в себя огромный мир человеческих понятий — душевную деликатность, дружескую надежность, абсолютную правдивость, забвение себя для других, невозможность сделки с совестью и многое-многое другое, как-то выносятся в искусстве за скобки; мол, оно непременно присутствует, если речь идет о симпатичном автору человеку, мы о нем условились, об этом качестве, зачем его еще и демонстрировать. Но не показываемая, молчаливо обусловленная с читателями и зрителями, человеческая порядочность стала в драматургии постепенно чем-то эфемерным, идеалистически-старомодным, неясным, растворялась в этике профессиональной, в бескомпромиссности служебной.

Всего этого мало для понятия «порядочный человек», понятия, стоящего выше конфликтов по каждодневным частностям, разногласий по взглядам на судьбы того или иного производства. Порядочный человек — это категория коммунистической нравственности, определяющая позицию людей буквально по всем вопросам жизни без исключения, без разделения на личное и общественное.

Сергею Усову неизвестны специфические глубины искусствоведения — профессии бывшей его жены, когда-то школьной подруги. Но он безошибочно и точно разби-

рается в ее заблуждениях, в несправедливости тех или иных ее литературных оценок — потому что, не владея тайнами дела, он владеет тайнами души, он чутко слышит хорошее и интуитивно противится дурному.

Именно в этом смысле понимает драматург существо слова «состоялся», когда речь заходит о человеке, о его судьбе. Состоялся не только как ценный работник, но как порядочный человек, — вот основа, залог, база всех последующих прекрасных трудовых и общественных свершений.

Драма эта, как и другие лучшие работы Розова, примечательна открытием нового нравственного пласта, новых сторон общественной морали, новой духовной высоты, на которую поднимается человек. И еще эта пьеса о различных оценках человека — поверхностной, более глубокой, деловой, нравственной, наконец, просто человеческой, душевной. Автор не соглашается с торопливыми, поверхностными, шаблонными оценками. Он знает, что жизнь требует оценки человека по самому существу его дела и его отношения к жизни. Худшее и лучшее в людях проявится без указки, без заранее разграфленных страниц житейского дневника. Одними из центральных становятся сцены в классе у старой школьной доски, где собрались через двадцать лет выпускники 1941 года. У кого-то в руках оказался мел. Легко и бездумно выводятся первые цифры. Не ответы на задачи, как раньше, но цены собственных судеб. Пока должности и отметки за жизнь совпадают; доктор наук — 5, известный литературовед — 5, заведующий овощной базой — 3 и т. д. Идет действие, завязываются конфликты, выясняются характеры, и стирают с доски первые отметки. Теперь оценивают внутреннюю, духовную жизнь. И тогда против фамилии доктора наук выводится тройка. Но Розов не был бы хорошим драматургом, если бы не следовала за этим кульминация — скромная служащая далекой сберкассы Лидочка сотрет отметки, и легкомысленные и продуманные. Не дело это людей — кленть окончательные ярлыки на чужие, да и на свои собственные судьбы.

Интересно, что в пьесе «Ее друзья» юноши и девушки подолгу сидели на месте, подолгу и спокойно обсуждали свои мечты и планы. В пьесе «В добрый час!» беспокойство, томящее Андрея Аверина, ощутимо уже и внешне — в том, как много движется он сам, как то и дело входят, уходят, убегают и возвращаются все окружающие

Андрея, которым будто бы передается его еще неопределенное волнение. Этот ритм сценического существования розовских героев будет все убыстряться и убыстряться по мере нарастания остросоциальной проблематики пьес.

Комедия «В поисках радости» словно дрожит от стука хлопающих дверей — так велика потребность у героев этой пьесы непременно куда-то выскочить и снова вбежать. Школьник Олег Савин из «Поисков радости» так упоенно мечется из комнаты в комнату, на кухню, в коридор, на улицу, к соседям, что сомнений не остается — драматург даже зрительно хочет усугубить это ощущение молодого волнения, поселившегося в сердцах его героев. И когда бежать уже некуда — Олег... влезает в платяной шкаф. Тревога достигает своего апогея.

Образ Андрея Аверина из пьесы «В добрый час!» был принципиально новым в драматургии о нашей молодежи, традиционность избитых «школьных» сюжетов и конфликтов была сломлена. После этого произведения Розова пьесы о юношестве гораздо теснее соприкасались с реальной жизнью.

В свете этой пьесы В. Розова, во многом изменившей природу конфликтных сцен послевоенной драмы, вспомним еще раз имя патриарха советской драматургии Николая Федоровича Погодина, неустанно заботившегося о драматургической смене. Это именно он выступил с большой газетной статьей «В добрый час» сразу после премьеры пьесы В. Розова «В добрый час!» в Центральном детском театре.

Но и пьеса «В добрый час!» при всех своих отличных художественных достоинствах была все еще обещанием, обещанием более зрелой гражданской позиции автора. Да и характер Андрея Аверина тоже во многом обещание. Андрей только не захотел, чтобы все в его жизни шло по заведенной схеме — школа, институт, отсутствие собственного мнения, подсказка родителей... Позитивная же программа, предложенная драматургом своему герою, — отъезд из Москвы, чтобы найти свое место в рабочем строю, — была всего-навсего приемом, наспех прихваченным из соседней пьесы. Отсылать Андрея с его сомнениями куда-то на «здоровую» периферию было сюжетной уступкой писателя еще бытовавшей «теории бесконфликтности».

А быть может, и сам писатель просто еще не знал,

что бы такое сделать со своим героем и что должен совершить герой. Полностью проявил свой характер другой герой Розова — школьник Олег Савин из пьесы «В поисках радости».

Доведенный до отчаяния засильем мещанского быта, Олег Савин рубит отцовской саблей серванты и двуспальные кровати, которые видны повсюду в его квартире, словно жирные следы обывателя. Андрей Аверин весело уезжал искать счастья. Перед ним еще не было четкого лица противника, смутные его тревоги еще не обрели ясного выражения. Олег Савин начинает бороться — смешно, нелепо, по-мальчишески, но уже начинает. Любопытно, что В. Розов наделяет своего Олега поэтическим талантом. Олег пишет стихи, причем это у него серьезнее, чем просто юношеское увлечение. Поэтому способен Олег на горячий поступок. Это поэтическая натура, это художник, органически не выносящий фальши. Талант и собственничество — непримиримы. Стяжательство и поэзия — враждебны. Лирический мир мечтателя и прозаическая жажда мебельного рая не могут подружиться.

Но было бы обеднением этой одной из самых граждански острых пьес Розова говорить лишь о столкновении Олега и жены его старшего брата Федора — Леночки из-за ее стяжательской лихорадки. Это столкновение существенное, но оно все же не исчерпывает социального звучания пьесы. Олег начинает войну с мебельной недвижимостью, еще даже не отдавая себе отчета в том, что он начал воевать с противником куда более страшным — психологической окостенелостью умов и сердец, мешающей людям двигаться вперед. Сабля, занесенная Олегом, ударила не только по модному гарнитуру, она занесена и над философией Лапшина, и над мироощущением дяди Романа из другой пьесы В. Розова — «Неравный бой». Что же это за мироощущение?

Не только Леночка со своей мебелью, но и командировочный Лапшин злейший враг школьника Олега, а ведь как прост этот Лапшин, как легко, казалось бы, найти с ним общий язык простому мальчишке! Но нет, не находит с ним общего языка Олег Савин. Он словно ощущает в Лапшине ту нравственную неподвижность, которую только что сокрушал физически, ломая загромождающие жизнь серванты. Духовная леность Лапшина очень сродни ошалелому стяжательству Леночки. И тот и другая неин-

теelligentны, внутренне неинтеллигентны. За кажущейся простотой Лапшина прячется давняя злоба мещан к настоящей человеческой интеллигентности. За Леночкиным обычным, простеньким стремлением жить как все скрывается ненависть к людям тонкой душевной организации. Она душит интеллигентность в Федоре, возбуждая в душе его неподвижные, темные желания мещанина.

А мальчишка Олег Савин по-настоящему интеллигентен. Нет у него ни диплома о высшем образовании, ни даже аттестата зрелости, а он уже в рядах интеллигенции. Как бы ни сложилась дальше его трудовая жизнь, он интеллигентен потому, что интеллигентность сегодня — это любовь к своему народу, доброе сердце, стремление к прогрессу, чувство интернационализма, умение жить интересами целого мира, не терпеть узости и косности суждений, биться с любым проявлением пошлой и подлой буржуазной морали. Поняв сердечную красоту Олега, от Лапшина уходит сын его Геннадий, не ощущавший раньше, до встречи с новым товарищем, подлинной сущности отцовской натуры. Настоящая победа Олега Савина не только в том, что он отцовской саблей сокрушил Леночкино обывательское благополучие, а и в том, что повел за собой Геннадия, научил его той большой духовной работе, без которой уже не могут жить юноши и девушки в наши дни в нашей стране.

Молодежь, смиренно усевшаяся на институтские скамьи в пьесе «Ее друзья», встревожившаяся новыми веяниями в жизни в пьесе «В добрый час!», в комедии «В поисках радости» уже активно выступает против мещан всяких мастей, против тех, кто только себя и свою узенькую мораль считает нужными, а других — подозрительными, вредными, лишними, кто расценивает юность как пору самых тяжких заблуждений и легкомысленных мечтаний. Олег Савин крушит серванты и кровати старой отцовской саблей, что еще с легендарных времен драгоценной реликвией висит на стене дома Савиных. Это очень важно для Розова, что именно отцовской саблей замахивается Олег на обывательскую неподвижность. Все поколения советских людей вместе, когда нужно косить сорную траву, когда нужно строить светлый мир радости. «В поисках радости» назвал эту свою пьесу Виктор Розов. Действительно радости: жизнерадостность, оптимизм, душевную бодрость — все это обретает человек, умеющий не признавать уже сложившихся обстоятельств

с ленивой покорностью, умеющий по-мальчишески или повзрослому, пока еще смешно или уже серьезно, но вмешиваться в жизнь, принимать самостоятельные решения, преодолевать обстоятельства во имя высоких принципов.

Спотыкаясь о матрацы и натываясь на серванты, повсюду наставленные Леночкой, Олег словно задевает острые, неудобные хорошим людям углы жизни, которые еще предстоит обрубить и саблей, и сильным гневным словом гражданина. И когда Олег решается на поступок, когда в доме воцаряются уныние и скорбь по поводу этого его «безобразного» поступка, — радость разливается во всей атмосфере пьесы, радостное чувство уверенности в нашей молодежи, и радость эта, очищающая души, определяет философский пафос комедии В. Розова.

* * *

Комедии Макаёнка прекрасно дополняют и оттеняют трагедии Мустая Карима. И здесь свой, особый, самобытный взгляд на жизнь. Но сначала взглянем на самого автора, ведь и в личности писателя заложено кое-что от натур будущих его героев.

Начало пятидесятых годов. Слышатся новые литературные имена, которым еще суждено стать знаменитыми, шелестят и пропадают фамилии, порожденные лишь данной минутой.

Позже мы осознаем, что именно в эти дни в драматургии возникла так называемая теория бесконфликтности, а пока что, еще не готовые к борьбе с нею, мы, тогдашние работники Комиссии по драматургии, читали и читали пьесы. Мы читали пьесы, где прекрасный директор хотел стать еще прекраснее, где сроки свадеб не должны были опережать сроки посевов, где нужно было либо уничтожить промышленность, загрязнявшую реки, либо, махнув рукой на реки, сохранять все же промышленность, где бесконечно выясняли, что полезнее — временные бараки сегодня или крепкие дома завтра; где не могли договориться, что выпускать фабрике — ткань или посуду; где исправляли друг друга анонимными письмами; где брошенные жены обливали слезами парткомы, а испуганные мужья срочно расставались с обольстительными секретаршами.

В один из таких «бесконфликтных» дней отвори-

лась высокая белая дверь, за которой в старинном особняке по улице Воровского, 52 царил «беспротиворечивый» якобы драматургический рай, и вошел еще один человек с еще одной новой пьесой. Ветер предчувствия, как сказал бы Булгаков, пронесся по строгой ампиной зале — слишком крепко был сработан для ее хрупкого изящества этот новый вошедший. Слишком черно-буйно-кудрявой была его слишком большая голова, слишком резко и асимметрично смотрелась тяжелая лепка медно-притемненного лица, слишком выдавался напористый лоб, слишком каменно торчали скулы, будто человек этот готовился к долгой и упорной борьбе. И наперекор впечатлению степной диковатой силы глядели очень грустные, добрые глаза. Человека звали Мустаем Каримом, пьесу — «Одинокая береза, или Друзья Шавкатова».

Нет, ни он, ни его драма не уничтожили ни теории, ни практики бесконфликтности, но обсуждавший эту пьесу своеобразный «драматургический интернационал» — Борис Лавренев, Мухтар Ауэзов, Александр Довженко, Наир Зарьян — сразу же обратил внимание на сильный характер главного героя, председателя колхоза Шавкатова. «Производственное» дело, которое предстояло ему совершить, не шло мимо личности, как бывало это нередко в тогдашних наших пьесах, но круто меняло судьбу человека, разрывало ему сердце, диссонировало с привычным житейским обиходом, не позволяло больше быть тем же, каким был он до этой новой «производственной» минуты. Необычность фигуры Шавкатова состояла в том, что такие понятия, как «рядовой», «скромный», «незаметный», «винтик», — не подходили к нему, он был индивидуальностью, не растворяющейся до конца в коллективе, даже умные чужие решения воспринимались им не идиллически, трудно, ершисто. Он был неудобен не только другим, но и себе самому, незаурядность натуры таила в себе возможность взрывов. Обычный председатель обычного колхоза становился в этой пьесе фигурой подлинно драматической, он не мог, несмотря на все доводы окружающих, спокойно согласиться перестать быть хозяином выстрадавшего колхозного хозяйства, речь шла о слиянии небольших колхозов в большое единое дело. Шавкатов таким образом как бы уходил в тень, терял самостоятельность, талант руководителя не укрупнялся, а словно расплывался между более слабыми соседями. Конфликтность жила словно в самом этом харак-

тере. Надо было либо погасить собственную незаурядность, либо не согласиться с общей позицией.

Шли годы. На одном из писательских съездов прославленный поэт Мустай Карим делал доклад о состоянии драматургии. Поэт о драматургии? Снова возникало странное ощущение какого-то несоответствия, ощущение, однажды мною испытанное, когда угловатый Карим впервые появился посреди академического спокойствия старого писательского особняка. Поэт говорит о драме? Но Мустай начал... и зал, то расползавшийся по кулуарам, то увлекавшийся диалогом во время монолога докладчика, ожил и замолк. На трибуне стоял честный, добрый человек, говоривший правду, его словно не касались общепринятые взгляды, мелкая осторожность, устоявшиеся точки зрения, пожелания сильных писательского мира сего, боязнь рассориться с литературными друзьями, страх подружиться с литературными «врагами», гибкая беспринципность, неподвижная подчас принципиальность.

Поэт говорил о драматургии как о венце поэзии, где лиризм взорван конфликтами, где душа просвечена бурями, где истина достигается в высоких спорах и опасных противоречиях. И, быть может, во многом именно Мустаю Кариму обязана своим утверждением драматургическая Лениниана Шатрова, которую все еще боялись назвать новаторской. Он сказал об этом на писательском съезде с таким благородным спокойствием, что сами собой рассеялись маленькие самолюбия, становилось как-то неловко мешать талантам быть талантами лишь потому, что сам ты недостаточно талантлив.

Мустай Карим ездит в самые разные страны, где за «круглыми столами», подчас очень больно ударяясь об их острые углы, спорят о судьбах современной литературы. Вот о чем-то спрашивают Мустая Карима, и вновь появляется тревожное, но уже знакомое чувство какого-то несовпадения данного человека и данной среды в каждую данную минуту. Мустая Карима спрашивают — как он относится к театру в эпоху расцвета кинематографа и телевидения? Ответа ждут, какие здесь приняты: приличного, академизированного, среднестатистически-европейского. — Кино и телевидение для меня, — отвечает Карим, — это все равно что говорить с любимой по телефону, и только театр — это подлинное свидание с возлюбленной, это разговор о любви глаза в глаза. — Как понимаете вы актуальность искусства? Успеваете ли

за мелькающей жизнью? — Я не спешу угнаться за событиями, — говорит Карим, — настала пора не спеша, с толком поговорить с людьми о жизни, которую мы строим прочно, надолго, о душе, о мечте, о долге, о месте под солнцем. — Как понимаете вы правду в искусстве? — По башкирской пословице — не говори ту правду, в которую могут не поверить люди. Правда в искусстве не сама правда, а вера в правду. — В теоретических работах советских литературоведов часто говорится о неперменном соотношении так называемых положительных и отрицательных героев. — Я думаю, вовсе не надо подобного соотношения... Ведь в конце концов Прометей один осветил все человечество.

Что же за «нестыковка», говоря языком современным, постоянно происходит между тем, чего ожидают от Мустая Карима театр данного времени, собеседники, окружение, коллеги, и тем, что он делает, пишет, говорит, какие ценности искусства утверждает?

Казалось бы, путь этого человека, гражданина, писателя таков же, как путь многих и многих товарищей его по перу. Великая Отечественная война от ее первых минут до ее последних выстрелов, опаснейшие ранения, госпитали, снова фронт. С войны он вернулся с двумя книгами стихов, с двумя ранениями, безмерно влюбленный в землю и людей и почти безнадежно больной туберкулезом легких. Но с войны вынес он два разноречивых впечатления — «терпения» на фронте, этого тихого оружия, составлявшего немалую долю боевой силы, и ощущения, что всегда идешь как против жгучего ветра. Именно в этом видятся мне различные качества одного характера — стойкое терпение и стремление постоянно двигаться против ветра, двигаться нетерпеливо, не останавливаясь ни на секунду. «Терпение» и жизнь «против жгучего ветра» — некая особая конфликтная ситуация жила в самом характере Карима, наверное, поэтому такие грустные и добрые у него глаза и такое сильное, не обещающее пощады лицо.

Если бы судьба распорядилась Кариму быть актером, он, наверное, лучше всего играл бы шекспировского Отелло — доверчивого, кроткого мавра, потрясающего мира, когда оскорблена правда, в которую веришь.

Писатель Карим и мыслит всегда конфликтно — боль и восторг постоянно идут у него рядом. «Мы были малы, жили и думали сердцем, а сердце обжигала боль».

«Мы глубже и пристальнее стали вглядываться в мир и в себя, заученные и привычные истины стали уступать место выстраданным истинам». «Я вижу каждый новый узор на моей земле, драгоценные плоды вдохновения и труда моих соотечественников, и, думая о них, радуюсь... А частные трудности — детище нашей собственной расхлябанности и суеты... причиняют мне беспокойство и боль». Какое нередкое слово «боль» в лексиконе этого писателя, это значит, что ему больно за своих героев — и уже поэтому они объемны, многомерны, не умещаются в ту или иную схему, временно выдвинутую быстролетящим временем.

Странное впечатление производит на меня, говорит Карим в наших беседах, чрезмерное увлечение молодых литераторов экспериментами по созданию ультрамодных форм и стилей. Топить камин, вероятно, можно брикетом, даже мазутом — а лучше дровами. А с человеком — говорить первородными человеческими словами, ему предназначенными. В эти «первородные», предназначенные человеку слова непременно входит и писательская боль за несовершенство человеческой природы, которую переделывать гораздо труднее, нежели любые социальные несправедливости.

Как видно, несовпадение того, что говорит и пишет этот писатель, с общепринятыми настроенными — это благотворное художническое, драматургически-конфликтное несовпадение, которое должно завершиться катарсисом, подлинной, а не запрограммированной гармонией.

Диссонирующими, дисгармоничными на нашем театре оказались и трагедии Мустая Карима: «В ночь лунного затмения», «Салават», «Не бросай огня, Прометей!»

Сегодняшняя наша сцена как-то привыкла незаметно к жанровой размытости, четкому бытовому правдоподобию, когда искусство сознательно не хочет ни на ступеньку подниматься над бытом, чтобы осветить его огнем идеала. Сегодняшняя наша сцена во многом сосредоточилась на тихой исповеди, лишившись публицистической проповеди, отошла от метафорического, поэтического мышления, избрала стилистический язык «мужественной простоты» и нарочитой эмоциональной сдержанности почти единственным языком драматургического, режиссерского, актерского искусства. Сегодняшняя наша сцена резко разошлась с трагедией; иногда, правда, ее посещает родная сестра трагической музыки — Комедия, но в таком обытовленном,

чуть грустноватом ракурсе, что и сам смех мучительно замирает на устах; давно не обстреливали наших читателей настоящей «аристофановской солью», давно не делились с ними и подлинным гоголевским «смехом сквозь слезы», убивающим с надеждой на воскресение чеховским юмором, язвительной, кровоточащей булгаковской иронией, которые оживали бы в современных комедиях. Однако комедия, пусть и «уцененная», еще существует. Давно забыла дорогу в драматургию трагедия. И если возникает подобное определение жанра в афише, можно быть уверенным — рядом встанет слово «Оптимистическая», рядом встанет фамилия Всеволода Вишневского — пьеса и фамилия, словно бы замыкающие собой советский трагический театр, пути к которому забыты.

Трагическое в искусстве уже само по себе требует открытой эмоциональной силы, горячего романтического пафоса, не размытых, но определенных финалов. В трагедии нет недоговоренности, противоречия не рассеиваются здесь на медленно успокаивающихся водах встревоженной было жизни. Герой трагедии, как правило, не в обороне, но в наступлении, не сюжет ведет его к бездонным конфликтам бытия, но сам он подталкивает трагическое действие к неизбежной гибели частного конкретного лица и вечному бессмертию его духовного гражданского подвига. Именно этого трагического «канона» сторонятся последние десятилетия наша драма, воспитав соответственно и актеров, отлично чувствующих себя в бытовом климате психологической пьесы и задыхающихся в разреженном воздухе трагических высот. Мы часто и, возможно, справедливо сетуем, что современная драма все еще не овладела детальнейшим микроанализом человеческой души на новых уровнях психологического реализма. Но почти никогда не сокрушается наша критика о том, что современная драма разучилась владеть, если так можно сказать, «макроанализом» души человечества на новом уровне реализма романтического, фантастического.

И поэтому не к месту, «не в пору» оказались трагедии Мустая Карима, как, впрочем, и трагедии талантливейших его коллег по перу — Марцинкявичюса, Друцэ, Грушаса, некоторых других ярчайших представителей этого почти вымирающего в нашей драматургической практике жанра. И дело, в конце концов, не в том, чтобы непременно формально существовал тот или иной жанр

драматического искусства в каждое данное историческое время. Дело в том, что читатели, зрители, лишенные трагедийного театра, многое теряют в нравственном своем воспитании.

Трагедии Мустая Карима — сами целостный трагический театр, служащий своеобразным напоминанием драматической музе о ее вершине, музе трагедийной, наиболее философски объемно решающей глобальные проблемы бытия, взятые на грани жизни и смерти, когда тот или иной выбор оплачен сполна и безвозвратно.

Трагедии «В ночь лунного затмения», «Салават» и «Не бросай огня, Прометей!» написаны в разное время, ничем не схожи друг с другом в форме, характерах, времени, месте действия, и все же мы назовем их трилогией по единому нравственному настроению: в каждой из этих трагедий писатель воплощал одну и ту же идею — раскрепощение человека, его духовное освобождение.

Пьеса «В ночь лунного затмения» представляется мне как бы первой ступенью этого трагедийного театра. Здесь действует род, еще в силе матриархат, старые башкирские племена живут в незатейливых своих юртах, пасут стада в необъятных зеленых степях, рожают детей, платят за них друг другу калым, и пока мальчик и девочка растут, старшие уже материально закрепляют их совместную судьбу, считая «калымное» поголовье баранов и не беря в расчет никаких человеческих чувств. Так повелось с еще более древних времен, так, наверное, будет всегда. Но приходит миг, когда кто-то один прозревает, и в юрты вползает сомнение, и оживают тайны, и рассыпается прошлое, и замолкают старые легенды, и рождаются новые — человек сбрасывает кандалы, надевшие на него не кем-либо, не врагами и не богами, но самим собой, извечной своей темнотой, неподвижными обрядами, вечным страхом за короткую, несытую, запуганную загадочной природой жизнь. В трагедии «В ночь лунного затмения» человек становится человеком, в этом смысл трагической диалектики. Надо прийти к самому себе, а дорога эта труднейшая, полная опасностей и тяжких расставаний. Личность в этой пьесе Карима как бы выделена из подавляющего ее рода, она выходит из веками сложившегося безындивидуального племени, отторгается от безжалостной, подчас человеконенавистнической обрядности во имя высшего земного обряда — жить и любить по велению свободного сердца.

Трагедия «Салават» — как бы следующая ступень человеческого самопознания. Первый шаг сделан в пьесе «В ночь лунного затмения», человек разбудил в себе человека. Трагедия «Салават» — это путь внутренне освободившейся личности к новой, качественно более высокой, нежели род, общности, общности классовой. Теперь уже не только нравственные, личные проблемы стоят перед людьми, они начинают видеть друг друга не только в родных юртах и в родных степях, но и по всей земле, где стонут обиженные, где поднимаются бедные против богатых, где не одни родовые связи укрепляются или рвутся, но и вовсе новые рождаются связи — интернациональные, выкованные народным бунтом, не знающие отныне родовой изолированности, знающие дружбу всех угнетенных.

И, наконец, третья ступень трагического, как бы его новый виток — «Не бросай огня, Прометей!». Здесь земное вырывается в космическое. Проблемы, решенные и не решенные на земле, приобретают характер глобальный, выходят на просторы мифа, люди вырастают в титанов, которые, в свою очередь, помогают земным своим братьям быть людьми на своей обжитой планете. От тесноты рода — через единство народов — к безмерности титанической любви к людям — таков путь героев Мустая Карима в этих трагедиях, потому и имеющих право называться трагедиями. По существу, в разных лицах, на разных этапах борьбы, в разных временных измерениях перед нами выступает один и тот же излюбленный автором герой — Акъегет, Салават, Прометей, люди, похожие на титанов, и титаны, похожие на людей, люди, отдающие друг другу огонь сердец, и титаны, отдающие людям огонь небес.

Внутреннее единство этих трагедий состоит еще и в том, что написаны они поэтом, вольный белый стих органически переходит в поэзию рифмованную, более того, герой каждой трагедии обладает ярким поэтическим даром — юноша Акъегет в «Лунном затмении» именно через поэзию познает масштабы своей любви, пугачевец Салават в поэзии черпает силу духа, титан Прометей вместе с огнем несет людям еще и поэтическое осмысление мира, где не только охотятся, едят и пьют, но еще и горят жаждой добра, красоты, справедливости.

В трагедии «В ночь лунного затмения» сознательно выключены все внешние конфликтные ситуации. Нет войны,

она кончилась перед началом пьесы, нет болезней, мора, падежа скота, нет даже лихой бедности, во всяком случае не о ней речь. Умиротворенно, бесконфликтно звучат реплики действующих лиц: «Сопутствовало мне благополучье. Скот в целости довел я, Байбисэ!» — «Окончил дело, и спокойней стало. Сойдутся Акъегет и Зубаржат — два стебелька одной степи родимой». — «Пусть порезвятся всласть, как жеребята, и впредь не знают никакой узды». — «Да ниспошлет аллах отраду сердцу, достаток дому и приплод стадам!» Но разворачивается действие, и с каждым следующим его витком все больше сгущается черный воздух трагического. Откуда же нагнетаются беды, почему разлучены с детства любящие друг друга Акъегет и Зубаржат? Причем даже и эта сюжетная линия построена таким образом, что поначалу ничто не грозит влюбленным, даже древний обычай соединять будущих супругов с детства, исходя из выгод рода, в данном случае оказался счастливым для Акъегета и Зубаржат обычаем. Волею судеб они полюбили друг друга, польза старейшин рода и желания молодых совпали. Итак, рубильник конфликта наглухо выключен писателем из завязки трагедии, драматург идет путем медленного, постепенного обнажения болевых точек бытия, и заложены они не вовне, но в самих людских душах, сами себе мешают жить люди.

Вдовою остается молодая Шафак, жена старшего брата Акъегета. И теперь, по обычаям старейшин рода, младший брат должен взять себе в жены вдову старшего, невестка не должна уходить из юрты. А поскольку уже внесен калым за невесту Акъегета — Зубаржат, она тоже должна войти в семью Акъегета, но не его женой, а женой третьего брата, двенадцатилетнего Ишмурзы. Немулимые законы рода, и как ни сопротивляются влюбленные, как ни бьется благородная Шафак, как ни плачет маленький Ишмурза — страшное дело должно совершиться. Волю рода вершит хозяйка юрты, мать Акъегета и Ишмурзы, почтенная, богатая, всеми уважаемая Танкабеке, страстно любящая своих детей, понимающая весь ужас происходящего и абсолютно безвольная перед силой древних обычаев. Каждый несчастен. Нарастает накал несчастий. Мирная доселе природа хмурится. Люди замечают страшные знаки, видят вещие сны. И вот свершилось бесчеловечное — соединены Акъегет и Шафак, Зубаржат и Ишмурза. Но и здесь автор не торопит взрыва,

хотя, казалось бы, все готово к трагическому слову: динамит несчастий, несправедливостей сполна заложен в фундамент сюжета. Автор не торопится — оказывается, и в этом нечеловеческом квартете можно пока найти выход. Шафак, ставшая женой Акъегета, понимает, что над ним совершено насилие, ценит его высокую любовь к Зубаржат и не удерживает его на брачном ложе — каждую ночь уходит он к своей возлюбленной. И Зубаржат так же свободна, как была до брака. Мальчик не может стать мужем, в определенный час его укладывают спать, а что делает молодая жена — безразлично несложившемуся подростку.

Итак, Акъегет и Зубаржат снова вместе, ничто не может их разлучить. Однако — вот он, трагический взрыв. Танкабеке и старейшины узнают о свиданиях Акъегета и Зубаржат. Молодые люди открыто заявляют Танкабеке, что уходят из родного дома, будут жить отныне в одной юрте.

Выступает как бы античный хор, хор старейшин, предрекающий роду страшные кары, нечестивцы рассердили небо. Молодые влюбленные обречены. Но главное здесь даже не хор старейшин. Главное — корифей хора, мать семейства Танкабеке, которая полностью согласна с той казнью, что придумывают старейшины ее детям. Однако у покорной Танкабеке вырывается возглас: «Несправедливо все, несправедливо!» Этим ее возгласом — «несправедливо!» и завершается трагедия, где вершилось вроде бы справедливое дело во имя извечных родовых обычаев.

Наступает лунное затмение. Затмение — и прозрение, затмение небес и прозрение людей — очень по-каримовски сделана эта трагическая диалектика, резко контрастно, поэтически обобщенно. Акъегета и Зубаржат изгоняют как раз в ночь лунного затмения. В полосу света входят они теперь, уже бессмертные изгнанники. Степными Ромео и Джульеттой можно назвать Акъегета и Зубаржат, и в этом смысле трагедия Мустая Карима прикасается к вечности, к образам неумирающей красоты и величия духа.

«Сень сновидений сквозь явь» — так жанрово определена трагедия «Салават». Открывает эту трагедию Поэт — «он молод и неистов», как пишет автор. «Я — поэт и потому по праву призван был носить земли родной на челе немеркнушую славу, а в душе — все раны до одной». Открытая поэтическая интонация этой трагедии, где Поэт

выступает в качестве ведущего, придает ей особо торжественный приподнятый тон, хотя приподнятость эта никак не снимает примет времени, точных черт старого башкирского быта, достоверных фактов реальной биографии прославленного Салавата Юлаева. «Сновидения сквозь явь» — этот своеобразный жанр позволяет драматургу соединять правду жизни с правдой вымысла, подлинно случившееся с тем, что могло бы произойти как логичное, но не проявившееся продолжение реальных событий.

Все, кто прочтет эту трагедию, несомненно будут взволнованы каким-то особым, если так можно сказать, «дополнительным» волнением, рожденным не только самой эпопеей крестьянской войны, где Салават Юлаев — лицо знаменательное, удивительно яркое. Волнение это достигнуто редкой спрессованностью эмоций, когда каждое появление Салавата сопровождается чуть инаивным, народно-песенным поэтическим рефреном: «Много ль весен Салавату? Ровным счетом двадцать две. Зелена из выдры шапка у него на голове... Стал он рано бригадиром, и, как дерево в листе, зелена из выдры шапка у него на голове». Эта трогательно национальная деталь, сохраняющаяся посреди жестоких боев на уральских землях, в каземате, куда брошен Юлаев, на далеком голом каменном острове в Балтийском море, куда сосланы каторжники-пугачевцы, — как-то по-особому волнует.

В трагедии этой живет поистине могучее интернациональное дыхание, не публицистически навязанное чужеродиому сюжету, но органически присущее истории пугачевского бунта. Уже одни имена сподвижников Пугачева, поэтически осмысленные Салаватом Юлаевым, — «невольник чести — доблестный Кинзя, и Канзалаф — татарский полководец, и украшение войска — Бахтияр, и богатырь Укап — чуваш почтенный... и тысячи других богоподобных, исполненных достоинства мужей» — уже одни эти имена как бы живой интернационал, вставший под радостные и горькие знамена Пугачева.

Через три народа проходит жизнь героя трагедии Салавата Юлаева. Родной башкирский, давший жизнь этому богатырю, русский народ, ставший для него путеводной звездой в борьбе за свободу, и, наконец, эстонцы, встретившиеся Салавату на каторге.

Быть может, самая поражающая, самая неожиданная сцена трагедии, целиком продиктованная подлинной жизнью и лишь опозитизированная драматургом, — сцена

знакомства каторжника Салавата и бедных поселенцев, живущих на каменном острове. И не просто знакомства — вечные каторжники, отец и сын Юлаевы, татары, чуваша, мордва, находят в эстонских аборигенах верных друзей, бесстрашных помощников, заботливых лекарей, отважных кормильцев. Более того, к закованному в кандалы Салавату приходит молодая любовь — эстонская девушка Ану отдает свое сердце башкирскому герою. Дуэт Салавата и Ану, понятный ей звон его кандалов, непонятный ему ее речь, понятный им обоим язык любви — все это читается с высоким волнением. Пока здесь нет ни доли вымысла, и какой же поистине легендарной выглядит эта суровая и прекрасная явь, достойная отлиться в благородные формы трагедии. Мотивы пушкинского «Кавказского пленника» возникают на страницах трагедии о Салавате; великая любовь, трогательно припадающая к кандалам, разноречивые люди, соединенные чувством, помогающие друг другу — одному выжить, другой обрести самопознание, — именно пушкинские мотивы живут в истории башкира Салавата и эстонки Ану.

Узнав о дружбе, возникшей между ссыльными и эстонскими племенами, Екатерина изгоняет старожилов с острова. Ану и Салават должны расстаться — отныне герой уже окончательно, навсегда одинок. Здесь завершается житейская правда, связанная с биографией Салавата; в дальнейшем следы его теряются, финал этой прекрасной жизни неизвестен. Ее дописывает поэт и драматург Мустай Карим. Салават решается сам закончить свои дни, лишенный последней радости, подаренной ему судьбой. Он прощается с родиной... «В этот час последний льну сердцем я к Башкирии родной. С ее травинкой каждую прощаюсь, с тропинкой каждой, птицей и зверьком, Отеческий мой край, не обессудь! Прости и постарайся быть счастливым!» Два имени произносит Салават — башкирки Гюльназиры, которая делила с ним вольные пугачевские дни, и эстонки Ану, согревавшей его каторжные муки. Звеня кандалами, Салават медленно входит в море, которое постепенно скрывает его. И вымысел драматурга как-то очень точно, образно венчает бурную эту судьбу — Салават так и не дался в руки палачей, море «становится его колыбелью» — родился он «под знаком грозы» и умирает в «грозовом, рокошующем море». Плачет Поэт, узнав о судьбе Салавата, но вдруг плач обрывается. «Ах, что я плачу! — восклицает Поэт. — Эта тьма

до срока, до срока этот горестный закат. Уходит солнце, чтобы встать с востока! Вы слышите, как море бьет набат?»

И снова — наивные слова старинной песни: «Много ль весен Салавату? Ровным счетом двадцать две. Зелена из выдры шапка у него на голове». Трагедия завершена, грохот холодного моря перекрывается тихим народным напевом.

Мустай Карим истинный трагедийный поэт еще и потому, что сюжет «Салавата», подсказанный ему самой жизнью, осложнен у автора внутренней драмой, особым трагическим мироощущением, что живет в героях трагедии. Свобода выбора, право выбора — вот что составляет живой стержень каждого характера, не раз навсегда заданного, но развивающегося, сомневающегося, растущего, совершающего выбор, но не становящегося от этого счастливым. Выбор трагического героя все равно обречен, гибель неизбежна, но, погибая, герой этот как бы освещает жизнь, завещает потомкам этот свой выбор, не дающий конкретного счастья, но дающий легендарное бессмертие.

Сомнения мучают Салавата, казалось бы, уже твердо выбравшего путь с Пугачевым, получившего из его рук звание и леуту генерала. Внутренние борения начинаются с первого же монолога. «А кто я впрямь? Не ангел ли, что крылья спалил, дерзнув до солнца долететь? А может быть, вероотступник я, что оскорбил престольную святыню? Во благо людям кровь людскую лил я, а может быть, совсем наоборот?.. О господи, а вдруг ошибкой было содеянное мною?» Одна из центральных сцен трагедии, рожденная фантазией автора, — беседа Салавата и Екатерины, пришедшей к нему в темницу. Странные, казалось бы, слова говорит Екатерина: «Знай, бунтарь, что трону наружный гром не страшен, как вершине, вершине страшен лишь подземный гром... С а л а в а т (печально): Проклятие словам твоим, коль правду таят они! Выходит, укрепили, подняв мятеж, мы царствие твое? Е к а т е р и н а: Бессмертие ему вы даровали!» Поистине трагическая диалектика встает из этого диалога. Бессмертие даровано пугачевскому восстанию, и бессмертной якобы стала монархия, с победой вышедшая из пугачевского бунта, еще раз доказавшая разумность, непререкаемость своего существования. Оба правы? Да, именно так. Вероятно, в том и заключается сила антич-

ной и шекспировской трагедии, что до поры все герои ее были правы своей правдой, и лишь время могло доказать в своем движении, чья же правда была исторически, нравственно ограничена, а чья лишь выиграла, укрепилась, обрела форму морального закона, нравственного постулата.

Правы ли они? — спрашивает Салават у своего отца Юлая. «На это время может дать ответ». — «Но мы его ответа не услышим», — горестно завершает диалог Салават. Ответа не слышат герои трагедии — ответ слышат их потомки; такова неумирающая жизнь истинных трагедий. Противоречия, мысли о верности или ложности выбора мучают в этой трагедии и самого Пугачева. И здесь очень слышится пушкинская традиция — постоянное внимание великого поэта к незаурядной трагической личности народного вождя. Именно в пушкинском ключе рассмотрен в трагедии Карима образ Пугачева. Во многом следуя за гением, создавшим «Капитанскую дочку», Мустай Карим пишет Пугачева как сложную, неоднозначную фигуру. Ему свойственна отважная удаль и глубокая горечь, мудрый юмор и неоправданная подчас жестокость, высочайшее чувство справедливости, бесстрашное желание заглянуть в будущее и робкий страх перед будущим, которое, как у подлинного трагического героя, уже будет дано ему не в живой реальности, но в народной памяти. Пушкинская традиция, традиция «Бориса Годунова», слышится в одном из центральных монологов Пугачева: «Хоть самозванец я — тяжел мой жребий, но каково в заботах о державе нести свой крест законному царю? Хоть по-людски и чувствую и мыслю, а суд вершить по-царски я должен... За справедливость ратовать зывал я, а сколько сам взял на душу греха?.. Запущено восстанья колесо, и иногда оно, с дороги сбившись, прет, подминая самого меня».

Трагедия «Салават» — пьеса глубоко национальная, есть здесь живые приметы башкирского быта, башкирской природы, чье дыхание сопровождает героев и в походах, и в казематах. Но национальное содержание трагедии поэтически переплавлено в звучание общечеловеческое — жизнь башкира Салавата, чья кровь смешалась с кровью почти всех народов царской России, пролитой на полях пугачевских сражений, горячо волнует каждого, кто думает над судьбами современного человека и человечества. Трагедия о Салавате воспитывает гражданские доблести

людей, что вовсе не последняя забота сегодняшнего театра. А ведь нередко забота эта, живая и необходимая, целиком переносится на трагедию античную, на шекспировский трагический театр, но никак не на современные наши пьесы, все глубже уходящие в проблемы быта, полнее раскрывающие несовершенства человеческой натуры, нежели ее высокое гражданское совершенство.

Трагедия «Не бросай огня, Прометей!» удивительно современна, по самому обращению автора к одному из благороднейших мифов человечества, согревающему его на самых трудных дорогах бытия. Обращение Мустая Карима к мифу активно вписывается в мировой контекст интересов современного театрального искусства. Все чаще и чаще зарубежная драматургия пытается говорить с временем языком легенд и мифов, множество раз вдохновлявших великих писателей прошлого.

Однако, стремясь активно вмешаться в те или иные исторические события, современные литераторы нередко лишают мифологические сюжеты неразрешимой поучительной диалектики, именно той диалектики, которая давала драматургии мифов вечную жизнь. В столкновении, скажем, Креонта и Антигоны у античных трагиков прав был по-своему каждый из них: Креонт отстаивал взгляды государства, не позволявшего хоронить изменников в стенах города, Антигона же утверждала вечные нравственные ценности, ставящие превыше всего голос крови, исполнение человеческих родственных обрядов. Именно неразрешимость подобного противоречия и была поистине трагической в античной драме, плодотворность таилась здесь в свободе выбора каждого читателя, каждого зрителя, имевшего право провозгласить героем Креонта, имевшего право назвать героиней Антигону.

В современных же пьесах, трактующих сюжет об Антигоне, ее брате, изменившем родине, и правителе Креонте, Креонт заведомо осужден, государственная точка зрения изначально объявлена тиранической, мораль же Антигоны априори безупречна. Все, что проповедует она, возведено в ранг единственной истины. Читатель и зритель уже не свободны в своем выборе, выбор продиктован позицией драматурга, позицией однозначной, внедиалектической.

Мустай Карим избежал в своем «Прометее» подобного внедраматического, конкретно-временного толкова-

ния мифа, предложенная им версия по-прежнему оставляет человечеству право выбора, нужен ли ему Прометеев огонь, освещающий жизнь и дарящий разум, или же предпочтет оно прозябать в духовной темноте. Однако миф, если писатель не даст ему свет собственной версии, станет лишь повторением хрестоматии, еще одним общим местом. Драматург предлагает эту свою версию — все знают, что Прометей похитил огонь у Зевса и отдал его людям, но никто не знает, как приняли этот дар сами люди. Раздумывая над этим, Карим говорил на одной из репетиций своей трагедии, что люди не могли принять и понять огонь, что они вначале отвернулись от Прометея и от огня. Прометеев огонь — это самопознание людей. Соединив огонь небесный и земной, он принес истину. Таким образом, появляется столь необходимая во всяком уже известном мифологическом, историческом сюжете внутренняя драма, судьбы и события предопределены уже не только волею вымысла или факта, они предопределены еще и особым внутренним драматургическим подтекстом. Прометей становится трагическим героем не только потому, что он отпал от небес и вызвал тем самым гнев Зевса. Прометей становится в этой пьесе трагическим героем еще и потому, что он отпал и от Земли, отвернувшейся поначалу от его подвига. Сойдя с Олимпа, не принятый Землею, по версии драматурга, Прометей оказался как бы и вообще вне какой-либо почвы; изгнанный богами и людьми, он, как отверженный Демон, как падший ангел, мечется между Небом и Землей, неприкаянный, проклятый, непонятый. И там и там — казнь: Зевс приказывает приковать его к скале, люди, дикие в своем ослеплении, пытаются растерзать Прометея. Трагический вопрос встает перед Прометеем — он не нужен ни тем, ни другим. Вот как встречают Прометея люди: «Прометей: Я принес огонь. Голоса из темноты: Мы не просили! Нам огонь не нужен! Чур! Чур! Огня не нужно, сумерки милее. Принес огонь, теперь неси обратно! Глаза глядят, но слепы наши души. Не просветляй их знаньем. Пощади!»

Не бросить огня в этих обстоятельствах, когда все против тебя, — подвиг. Подвиг Прометея — достояние веков, новая версия драматурга как бы подсвечивает этот подвиг светом современности — люди сами должны выбрать огонь или тьму.

«Я вернусь к вам, люди!» — завершает Прометей

трагедию. «И тридцать тысяч лет неотвратимо минет. Было бы мирозданье цело. Я вернусь к вам, люди!»

С тем же вечным вопросом возвращается и сегодня к нам Прометей — огонь или тьма, истина или ложь?

* * *

Известный азербайджанский драматург Рустам Ибрагимбеков принадлежит к той плеяде писателей (назову хотя бы некоторых из них — Мустай Карим, Андрей Макаёнок, Гуннар Приеде, Ион Друцэ, Казис Сайя), которая сумела решительно повлиять на относительно спокойное соотношение братских культур, равно равных перед старшим братом — русским национальным театром.

Если раньше можно было рассматривать отдельно русскую советскую драматургию и положение дел в драматургии союзных республик, то сейчас такой метод исследования не представляется разумным, отражающим реальный ход творческого процесса. Движение всего советского общества к социальной однородности естественно сказывается и на движении братских культур к единению, к интернационализации.

Было бы действительно странно полагать, что активное участие братских культур в жизни русской драматургии началось только сегодня, связано только с нынешним этапом истории. И все-таки есть сейчас в этом имманентном для советского общества явлении своя неповторимость.

Пьесы драматургов братских республик всегда занимали то или иное почетное место на афишах всесоюзной сцены. Но при бесспорной популярности самых различных пьес, «приезжавших» в прежние годы в Москву в тюбетейках и халатах, шароварах и чувяках, черкесках и вышитых сорочках, все же еще нельзя было говорить о существовании некоей единой советской драматургии.

Сегодня картина совершенно иная. Не существует резкого, четкого деления на пьесы русских писателей и произведения драматургов братских республик, когда само это деление в каком-то смысле подразумевало разное художественное качество. И пусть прямо не говорилось о том, что русская драматургическая литература выше по своим художественным качествам, нежели пьесы,

созданные в тех или иных республиках, мнение это носилось в воздухе, определяло репертуарную политику театров. Пьесы драматургов братских республик входили в репертуар не как органическая его часть, но как своеобразный национальный «сувенир».

В послевоенные годы, когда так особенно хотелось прикоснуться к быту, живо вспомнить милые приметы близких и далеких родных мест, и драматурги, и театры, и критики, как правило, стремились подчеркнуть своеобразие той или иной национальной драматургии, наиболее полно раскрыть ее фольклорную сущность, ее самобытные национальные истоки. Казалось, что наиболее привлекательна для читателя, для зрителя именно эта этнографическая окраска, именно этот неповторимый национальный колорит. Гораздо меньше внимания уделялось осознанию и воплощению той общности, что роднит искусство всех республик.

И вот что любопытно: национальный колорит, столь необходимый во всяком подлинном искусстве, уводит произведение от живой современности, если он, этот национальный колорит, ставится во главу угла, делается самодовлеющим. Особый привкус какой-то сказовой романтичности появляется в произведениях с гиперболизированным национальным колоритом. Он как бы незаметно перетягивает реалистическое произведение либо на котурны романтической мелодрамы, либо в натуралистическую телесность комедии, либо в красивую оперную сентиментальность.

Национальный колорит, возведенный в абсолют, создает лишь поверхностное представление о существе той или иной народности, подчеркивает лишь преходящую моду на все «восточное» или все «славянское».

Национальная форма, национальный колорит в художественном произведении интересны, нужны, если они раскрывают общность культур, глубинное единство разных национальных характеров, исконное тяготение литератур братских народов друг к другу, повторяемость психологических мотивировок, жизненных проблем, конфликтов, интернациональность вечных человеческих страстей.

Естественно, произведения, скажем, Чингиза Айтматова остаются произведениями киргизского литератора — по самому житейскому материалу, который выбирает писатель для своих повестей, по самому душевному опыту, которым наделен этот талант. Но романы и повести

Чингиза Айтматова — произведения в первую очередь интернационального писателя, легко и увлеченно постигаемые за рубежами нашей страны. Айтматова понимают в мире главным образом потому, что он писатель, чувствующий мысли и тревоги *человечества* и в совершенстве постигший душу *своего* народа.

Сегодня, быть может, стоит говорить, пользуясь термином Станиславского, о своеобразном «перевоплощении» братских культур. Национальное на нынешнем этапе развития драматургии активнее всего проявляется в интернациональном, во всесоюзном, во всемирном.

Ну, например, каждый, кто будет знакомиться с пьесами Рустама Ибрагимбекова, не забудет о том, что Ибрагимбеков — азербайджанец. Об этом напомним читателю милые сердцу автора приметы азербайджанского быта: какая-то особая душевность, распахнутость, открытость шумных азербайджанских дворишков, громкие, звучные тона жизни, яркие, пестрые краски действительности, повышенный тонус чувств, обостренное, лихорадочное ощущение радостей, философское толкование горестей, какая-то клановая многоярусность семей, подчас представляющих небольшой, гудящий, словно улей, одновременно и мирный, и конфликтный городок. Характерно для этого писателя и особое непреходящее любование мужской силой, ловкостью, красотой, мужественностью статного всадника, храброго горца, меткого стрелка, рыцарственного воина, любование чисто восточное, как-то не слышимое столь активно в русской литературе, в русском театре. Характерно для этого автора и в чем-то покровительственное отношение к женщине — черты чисто восточные, не типичные для русской драматургии с ее, скажем, «Любовью Яровой» или «Таней».

Но в то же время читатель не будет думать, что Ибрагимбеков пишет только о происходящем в его республике, что в национальных характерах его героев нет всеобщности, что это какой-то замкнутый мир исключительно «бакинских» переживаний.

Лучшие пьесы Ибрагимбекова поразили читателя и зрителя как раз своей «всечеловечностью», стремительным разрушением национальной замкнутости, обращением к целой планете, страстным желанием автора нравственно улучшить человека, поставить перед ним новые, более высокие духовные задачи.

Да, все, что происходит в такой, например, пьесе

Ибрагимбекова, как «Женщина за зеленой дверью», происходит именно в одном из маленьких двориков, тех самых, которые так любит сын Азербайджана Ибрагимбеков. Но вместе с тем все, что происходит в пьесе «Женщина за зеленой дверью», происходит на всей земле сразу. На всей земле каждый день случается то, что увидел писатель в маленьком дворике в своем родном краю. На всей земле каждый день вступают в борьбу добро и зло, но далеко еще не всегда добро сразу же осознает себя, смело кидается на амбразуру зла, а не просто ласково и жалостливо смотрит на беду со стороны.

Но если бы одно только это извечное столкновение добра и зла увидел сегодняшний писатель, пьеса Ибрагимбекова не представляла бы такого острого интереса, который она вызвала у читателя и у театрального зрителя.

Драматург увидел и нечто другое, более сложное, более современно окрашенное. Если вчера порядочными людьми могли считаться те, кто никого не обижает, никого не мучает, никому не причиняет зла, то сегодня эти люди — пассивно хорошие, неактивно добрые — уже не имеют права называться хорошими людьми. Одно только неучастие в зле не может почитаться добром. Бывшие рамки порядочности падают, словно планки высоты, взятые новыми рекордсменами. Новые «нравственные планки» устанавливают сегодня и драматурги вместе со всем народом.

Такие новые нравственные высоты утверждаются в пьесе «Женщина за зеленой дверью», в пьесе, пересматривающей, переоценивающей самые устойчивые понятия, такие, например, как порядочность. Тот, кто не заступился за обиженного, тот, кто прошел мимо преступника, не наказав его, тот, кто равнодушие выбрал своей философией, — человек непорядочный, недобрый, близкий по своему душевному миру к обидчикам, к мучителям, к совершающим преступление.

Так думает сейчас Ибрагимбеков, и это мысль общечеловеческая. Раздумья писателя, его тревога о несовершенстве человеческой природы родственны раздумьям и тревогам всего человечества. На повестке дня целой планеты стоят эти раздумья о равнодушии и борьбе, о «доброй» всеядности и резкой непримиримости, об умении тихо устраниваться из политических битв и неумении мириться с несправедливостью, унижением человека.

Но для того, чтобы разноплановое (как в канонической драме — с главным героем и ясно выраженным, строящимся вокруг основной фигуры сюжетом), центробежное, уходящее на просторы «романности» течение событий могло поразить внезапно и резко, писателю понадобились новые формы.

И в этом смысле Ибрагимбеков шел в общем русле жанровых поисков молодой драмы семидесятых годов — настоящего расцвета жанрового разнообразия драматургии, дерзко опрокидывающего все законы самого этого рода литературы, где вроде бы и не должно быть описаний, прямого авторского голоса, открытых авторских подсказок персонажам, где действие и слово определяющи, а статика и пауза — бессмысленны.

Все так, да не так — и у Вампилова, и у Шукшина, и у Айтматова, и у Ибрагимбекова, и у Мустая Карима, и у многих других литераторов, как бы подчинивших себе драматургические теории, которые непременно должны поверяться практикой, а не жить от века данными аристотелевскими или лессинговскими канонами.

Смешение жанров — это не просто стихийные капризы формы, причуды художников, это особый угол зрения, под которым видится художнику действительность, в определенном смысле заявка замысла.

Многообразие жанров в драматургии — это многообразно отраженная жизнь, это неоднобоко увиденные характеры, это оригинально, самобытно высказанные авторские мысли.

Несомненно, хороша жанровая четкость, несомненно, самым ходом бытия вырабатывались эти точные жанры в драматургии — комедия, трагедия, психологическая драма и т. д. Но не менее прекрасны и новые жанровые образования, открытые, гибкие, проникающие друг в друга, создающие неповторимый колорит художественного произведения.

Драматургия сегодня — это и сатирическая гипербола, и лирическая исповедь, и публицистический диалог, и народный лубок, и фарс, и буффонада, и откровенный водевиль, и скетч, и романтическая трагедия, и бытовая пьеса, и рок-зрелище, и мюзикл, и трагикомедия — словом, не перечислить того жанрового многообразия, которое полыхает сейчас в драматургии. И это не просто личная воля писателей, как я думаю, во всяком случае не только их личная воля. Она определена,

подхлестнута реальной действительностью, более широкий жизненный спектр предстает сейчас перед глазами современников. Человек, познавший космос, не может замкнуться в искусстве, лишь реалистично отражающем быт, ограниченном мелкими насущными заботами. Жанрово разнообразная современная драматургия — это и драматургия, разнообразная по содержанию.

В этом прорыве жанровой свободы через плотины слежавшихся представлений о драматических формах серьезную роль сыграли именно писатели братских республик (и среди них Рустам Ибрагимбеков), повлияв во многом и на русскую сценическую литературу, расшатав, а постепенно и сломав формальные перегородки между национальными культурами.

Через плотину традиции хлынули бурлески и философские притчи, поэтическая символика и фантастический реализм, производственный репортаж и народный сказ, психологическая мелодрама, политический детектив и многое, многое другое. Расцвет жанров окрашен сегодня и в национальные, фольклорные тона, что придает нынешней драматургии особое разнообразие. И, быть может, самое важное. — именно разнообразие углов зрения, под которыми писатели видят наиболее существенные явления действительности. Воспитание личности совершается при помощи всех литературных и театральных жанров. Огорчаясь и радуясь, смеясь и плача, восторгаясь и негодуя, сегодняшний человек нравственно растет, духовно погружаясь в самые разнородные жанровые, а значит, и «содержательные» сплавы искусства.

Самые различные жанры литературы воспитывают личность и создают ее нравственный мир, нужно только шире, многограннее и разностороннее относиться к самому понятию «реализм», не выключая из него те или иные жанровые образования, но, напротив, обогащая его новыми структурами.

Однако бурное и радостное жанровое половодье драматургии последних десятилетий неожиданно резко пресекалось, многообразие вводилось в нарочито спрямленное русло среднестатистических произведений. И тогда (не видеть этого невозможно) стал остывать живой интерес и самих драматургов к вчерашним надеждам — к философским притчам Мустая Карима, к грубоватым, крепко посоланным неочищенной народной солью лубкам Макаёнка, к загадочным эмоционально-интеллектуальным

драмо-кроссвордам Ибрагимбекова, к повествовательной символике Друцэ, а если не падает интерес к многослойным новаторским пьесам Вампилова, то все равно адекватных им спектаклей нет на нашем сегодняшнем театре.

В чем же здесь дело? И вопрос это не риторический, вопрос важный, так как пробудившаяся было театральная стихия вновь успокоилась в привычном русле постижения жизни в формах и картинах самой жизни.

Не раз и не два утверждалась в нашей критике мысль Владимира Ивановича Немировича-Данченко о том, что искусству современности более всего приличествует «мужественная простота», — мысль, высказанная Немировичем не вообще, как теоретический постулат, но как замечание, связанное с некоей конкретной репетицией очередного, расположенного в *четких хронологических измерениях* спектакля. Однако постепенно тезис «о мужественной простоте» стал у нас почти единственно приложимым к драматургической, актерской и режиссерской школе современности. Да и вообще само слово «простота» сделалось почему-то универсальным для всех родов искусств, если «просто» — значит, и талантливо. И когда ориентированные на *вневременную* «мужественную простоту» театры наши все тем же «простым», без затейливой резьбы ключом быта, натуралистических психологических мотивировок пытаются открыть непохожие друг на друга пьесы, ломается подчас сам этот ключ да и выбрасывается куда подальше. «Бытовым» ключом открывается далеко не каждое литературное произведение, оставаясь в таком случае либо полуоткрытым, либо не до конца освещенным через маленькую щелку режиссерского познания, лишь приоткрывшего, но не распахнувшего дверь в литературном здании драмы.

Таковыми только подсвеченными огнями рампы, но не освещенными изнутри и остались «Провинциальные анекдоты» и «Утиная охота» Вампилова, и драматургический дом этого автора («Дом окнами в поле») так и не растворил пока своих окон в зрительское поле, не растворил, как ни нажимали на них самые умные режиссерские руки. Сатирически-бытовым, но не сатирически-гиперболичным, гротесковым был и спектакль «Затюканный апостол» Макаёнка в Театре сатиры.

Не сыграны до сих пор и «странные» пьесы Ибрагим-

бекова, вернее, их сыграли многие и многие театры страны, но сыграли так пресно этнографически, так крепко «реалистически», что вот и нет их уже в репертуаре, мелькнули в одном-двух сезонах — и вот уже «списаны» с театральных и зрительских интересов, потому что первый бытовой слой прочитан временем и отошел, а более глубинные — фантастический и фантазмагорический — не прочитаны совсем.

Ну, к примеру, в пьесе «Женщина за зеленой дверью» в течение всего действия раздается страшный крик, кого-то мучают, обижают, быть может, бьют, там, за дверью — зеленой, таинственной.

Кого обижают, кого мучают, кто кричит, отчего так страшен, так внезапно обрывается и вдруг вновь начинается этот крик? — не написано в пьесе Ибрагимбекова, что-то брезжит, на что-то автор намекает, что-то говорит, чего-то недоговаривает, о чем-то молчит; чего-то боятся все персонажи этой драмы.

На первом сюжетном плане пьесы за зеленой дверью кричит женщина, и никто не приходит ей на помощь. А может быть, ее и нет, этой женщины? — она не появляется на сцене, мы не знаем обстоятельств ее судьбы. Может быть, этот крик за зеленой таинственной дверью — лишь своеобразная нравственная проверка жителей азербайджанского двора?

И, думается, совершенно неверно, что театры, видя в Ибрагимбекове обычного «бытового» писателя, выводят в финале некую женщину, появляющуюся из-за зеленой двери, чтобы поблагодарить своего избавителя (так происходит, кстати сказать, во всех без исключения московских постановках «Зеленой двери», всюду, где ставилась эта пьеса — от театра имени Евг. Вахтангова до Областного театра имени А. Н. Островского). Но ведь пьеса Ибрагимбекова не о частной судьбе, она об уровне порядочности человека вообще. И крик женщины, просто крик о помощи, любой вызывающий к действию крик — это вызов трусости, равнодушию, это своеобразная перчатка, брошенная обывателям, вчера еще считавшимся добрыми, честными людьми. Ибрагимбеков, делавший эту пьесу, понимал реализм как такое отражение действительности, где может быть и фантастическое, и преувеличенное, и сказочное, и необычайное, и странное. Действительность подчас еще более сказочна и удивительна, нежели все легенды, взятые вместе. Реализм гротес-

ка, реализм фантасмагорин, реализм необычного — вот что такое реалистическое письмо драматурга Ибрагимбекова.

Но иногда мы пытаемся всему найти объяснение узкоконкретное, служебно-сюжетное, жизненно четкое, бытовое, реально прямолинейное. А почему? Ведь высокие образцы искусства дают нам немало примеров, когда подчас и вовсе отсутствуют прямые ответы, когда не сразу видны те или иные психологически ясные мотивы поступков.

Не вопросом ли к вечности, к поколениям — о том, совместны ли гений и злодейство, заканчивается маленькая трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери»? Не безмолвием ли народа обрываются трагические вопросы «Бориса Годунова»?

И надо ли допытываться, кто и почему кричит в пьесе Ибрагимбекова? Автор как бы хочет раздражить человека, привыкшего к успокоительно определенному течению жизни, меряющего все и вся привычной мерой вещей, хочет испугать его, проверить еще и «таинственностью» (ведь проверка реальностью стала так привычна, что человек переносит ее незаметно, не особенно страдая от своего бездействия — мол, как-нибудь и без нас образуется). Но «роковое», «таинственное», «необычное» — еще один поворот нравственного испытания, по-особому взвинчивающий нервы, по-особому горячащий кровь. И вовсе не надо все необъяснимое тут же объяснять реальными житейскими причинами, если объяснение не в стилистике автора, если оно снимает исключительность, остроту, необычность его замысла.

А примеров таких объяснений и на театре, а подчас и в критике немало. Скажем, я помню до сих пор, как шла сцена лермонтовского «Маскарада» в одном из наших драматических театров. К Нине при всем народе подходил Незнакомый, насильно срывал с ее руки браслет, а затем подбрасывал его баронессе Штраль, чтобы интрига закрутилась не слепым случаем, но зрячей волей злого врага Арбенина. Лермонтов был как бы поправлен «реализмом», что, на мой взгляд, привело к трагикомической гибели всей совершенной постройке чудесного здания «Маскарада», где именно «одушевленный» романтизм раскрывает жестокую, неприглядную действительность. Там, где слепой случай может привести людей к

злодеяниям, там мир поистине безумен, там же, где враг сознательно вредит врагу, торжествует лишь частная, условно театральная, сотни раз пересказанная история.

Но постепенно и сам Ибрагимбеков склоняется к привычно-традиционному ходу мысли. Посмотрев, как видно, с десятков спектаклей, где из-за зеленой двери выходила некая женщина, тихо кланяясь спасшему ее Мансуру, Ибрагимбеков, может быть, устало подумал, что так, наверное, и надо. И вот уже перед нами рецензия на фильм «Перед закрытой дверью» («Азербайджанфильм». Драматург Р. Ибрагимбеков, режиссер Р. Оржагов), где говорится о прекрасной якобы работе писателя и актера, а на мой взгляд — о разрушении самого замысла Ибрагимбекова. «Еще до титров, — говорится в рецензии, — мы услышим крик женщины, увидим *искаженное болью лицо* (выделено мною. — И. В.). И все. Больше до последнего кадра лицо это не появится... Только еще будет самый последний кадр. Вдруг откроется та, вечно закрытая дверь, покажется просветлевшее прекрасное лицо Женщины»⁸⁸.

Обратим внимание, что автор не только санкционировал появление реальной женщины, но изменил и название — не «Женщина за зеленой дверью», а «Перед закрытой дверью». Ушло слово «зеленая», и как же погасли краски: в этом названии нет больше таинственной реальности — «зеленая дверь», но есть нечто буднично-детективное, примелькавшееся, уголовное — «Перед закрытой дверью». А затем дверь открывается, и появляется Женщина — все кончается благополучно.

Насколько сильнее этого кадра, думаю я, ремарка из пьесы Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью»: «Раздаются крики женщины за зеленой дверью. Громкие, тоскливые, отчаянные, они просят о помощи. Они настолько неожиданны, что даже жители двора, привыкшие уже к ним, остолбенели. Впрочем, такое впечатление скорее вызвано поведением Мансура, который после первого же крика пошел к зеленой двери... двинулся к ней, не очень быстро, но как-то неотвратно, и ясно было, глядя на него, что никто не может его остановить... Зеленая дверь поддалась, и Мансур исчез за ней. Еще несколько мгновений слышатся женские крики, потом они смолкают... Занавес».

Следует затем ремарка — будто бы ничего не случилось: «Тот же двор на следующий день...» Но случилось многое, о чем речь еще впереди, пока интересно лишь это авторское разнотечение: появляющаяся из-за закрытой двери женщина в фильме и исчезающий за зеленой дверью рыцарь, кинувшийся спасать неизвестно кого неизвестно от кого — вызволять Добро из рук Зла. Запертая в фильме дверь, отворившись, выпустила реальную женщину, зеленая дверь в пьесе, захлопнувшись, скрыла от нас Поединок; он скажется позже — на нравственном самочувствии обитателей двора, и этот нравственный ответ на лицах многих куда важнее конкретного просветления на лице женщины, вызволенной от злодея-мужа.

«Зеленых дверей» как бы несколько в этой пьесе. За особой, вроде тоже таинственной «зеленой дверью», не спускаясь к людям во дворе, сидит наверху двухэтажного домика Габиб Дашдамиров, в прошлом крупный чиновник, перебивавший немало мест, и все на виду, все «руководящие»; не справился на одном — тут же выдвигали его на «повышение» — от недовольных подальше, а новые недовольные пока-то еще разберутся. Своеобразная диалектика снятия со служебных постов ничего не умеющей номенклатуры: снимать — «вверх», увольнять — «ввысь», освобождать — на новую иерархическую ступень. Так «наверху» и сидит Дашдамиров по привычке: даже во дворе, у себя дома — все-таки выше соседей, выше обычных людей. Сейчас его сняли окончательно, изменились времена, несправившийся уходит вниз; второй этаж Дашдамирова — теперь скорее трагикомический символ былого начальственного «верха».

Никто не отворяет «зеленой двери» на квартире Дашдамирова, никому теперь нет до него никакого дела. Был, правда, бывший друг, кое-что сделал для него в свое время начальствующий Дашдамиров, теперь ждет он отплаты (такие, как Дашдамиров, помогая, лишь вносили аванс, зная непрочность своей судьбы, — пусть облагодетельствованные ныне отплатят). Но былой друг непреклонен. Дашдамировы не нужны живой жизни. «Да, были у нас ошибки, — говорит Дашдамиров, — только тот, кто не работает, ошибок не делает, — но зачем их раздувать, зачем раскрывать перед всеми... кому это нужно?» — «Нам это нужно, — отвечает друг. — Всеми народу...

Затем, чтобы скорее освободиться от тех, кто совершает эти ошибки, чтобы не занимали они десятилетиями своих постов, заслужили того или нет».

Бывший друг уходит. Теперь уж и вовсе Дашдамиров один. Умерла жена. Сын Мансур, некогда ввязавшийся в драку, чтобы защитить девушку, отбывает наказание, да и вернувшись, он все время во дворе, не заходит к отцу — слишком они чужие, разные: мечтающий о новом назначении Дашдамиров и Мансур, знающий одно назначение в жизни — назначение порядочного человека, для которого нет чужой боли. Да, Мансур и Габиб Дашдамировы — разные, и все же томит сердце читателя странная мысль: всем помогает Мансур, даже страшную зеленую дверь открыл — отчего же не поможет отцу? Холод фанатизма несовместим с жаром человечности. И, словно услышав читательские тревоги, Мансур, открывший зеленую дверь в доме, где кричала женщина, на следующее утро входит к отцу, открывает еще одну таинственную дверь, где томился человек, не понимающий справедливости законов общественного развития, твердо знающий, что начальник, сделавшийся им однажды, — отныне начальник навсегда. И оба они внезапно оттаивают, вдруг понимают, что творится в душе у каждого. **«Д а ш д а м и р о в:** Мало быть честным, преданным. Надо, оказывается, учиться. **Я** мало учился... **М а н с у р:** Папа, я очень люблю тебя».

Поступок Мансура, оборвавшего во дворике крик женщины, нравственно сказался и здесь, наверху: он растворил еще одну дверь — в душу к отцу, и тот впустил сына. Мансур сказал ему о своей любви. Отец понял, что неправильно жил. И здесь словно бы оборвался истошный, но неслышимый крик Дашдамирова, молча молившего о новом высоком назначении. Ему открылся смысл нового назначения: хороший отец — работник, знающий свою работу; и он перестал молча кричать, он заговорил обычным внятным человеческим языком.

Есть и еще одна «зеленая дверь» в этой драме — отношения Шаргии, живущей здесь же в доме, и ее мужа Салеха. Вроде бы все в порядке в этой семье, есть ребенок, достаток, никто не пьет, никто не изменяет, но нет тепла, ласки, доброго слова, взаимопонимания. Когда-то была в жизни этой женщины любовь, но тот, кого

она любила, уехал, а она, не дождавшись его, вышла замуж и теперь, хотя и любит, уважает мужа, чувствует себя в чем-то обездоленной, несогретой, если можно так сказать, счастливо-несчастливой. Так бы и тянулась эта бесцветная, как у многих других, жизнь, если бы не поступок Мансура, открывшего зеленую дверь. И тогда Шаргия решается рассказать мужу о былой своей любви к некоему молодому человеку, который сейчас случайно здесь, у них во дворе. Во многих пьесах Ибрагимбекова повторяется эта странная ситуация — женщины и мужчины рассказывают своим мужьям и женам о прошлой любви, хотя этого вовсе и не требуют обстоятельства, все давно кануло в вечность.

К чему, казалось бы, эти неожиданные признания, грозящие катастрофой? У людей появляется новое понимание правды: она должна быть высказана даже тогда, когда никто ее не спрашивает; это проверка на крепость, это лакмусовая бумажка нынешней любви. Рассыпаются «дома на песке» (так называется одна из драм Ибрагимбекова), выстаивают истинные союзы.

Драматург заметил в сегодняшнем обществе некую новую черту. Если раньше обман, сокрытие истины, недосказанность были подчас движущими силами в личных конфликтах, то сейчас как раз правда — полная и открытая — становится остроконфликтной, иногда не менее взрывчатой, нежели явная ложь. Он не сказал, что женат, он скрыл, что у него дети. Она не рассказала все о себе и т. д. и т. п. Сколько подобных драматических историй знаем мы в жизни, а вслед за ней и в драматургии!

Ибрагимбеков убежден, что обман сейчас уступил место полной ясности в человеческих отношениях. Да, люди все сказали друг другу, но от этого они еще не сделались счастливее. Новый уровень правды, большая внутренняя воспитанность, более высокая «планка» интеллигентности, новый порог духовности взяты людьми, они уже не лгут в глаза своим любимым (речь о приметах времени, а не о реальной распространенности явлений). Не лгут, говорят правду, но правда эта не всегда бальзам, ею надо научиться пользоваться, ее надо уметь принять и пережить, она опасна, она конфликтна, она иногда сжигает счастье, как сжигает его и ложь.

Итак, Шаргия сказала правду. Она любила, она была в той ранней любви свободнее, естественнее, она и сейчас может вернуться к ней, если захочет, но не хочет — теперь муж стал для нее всем, только вот отворится ли ей его душа, откроется ли здесь заветная «зеленая дверь»? Муж гневается. Он раздосадован, затем вдруг подходит к Шаргии, дает ей сильную пощечину. Дадим слово автору. «Ш а р г и я (*продолжая держаться за щеку, улыбается сквозь слезы*). Он, кажется, кое-что начал понимать».

Какой неожиданный нравственный итог! Ударил женщину — значит, кое-что понял. Только что Мансур кинулся, рискуя, куда-то в неизвестность за опасную, загадочную дверь, где, быть может, избивали женщину; скорее прекратить побои — вот дело мужчины. А рядом, как ответ его поступка, как его логическое продолжение, — правда Шаргии и удар Салеха. Он ударил ее — значит, понял нечто важное в жизни. Женщину за «зеленой дверью» били, значит, оскорбляли, не понимали жизни. Так как же соотносятся такие разные нравственные понятия в этой пьесе?

Вспомним еще раз, что писал эту драму азербайджанский драматург. Не думаю, что когда-либо в русской драме пощечина, данная женщине, могла бы примирить ее с мужем, дай она даже ей увериться в его духовном прозрении. Национальное сквозит здесь. Для джигита Ибрагимбекова мужское самолюбие — не последнее понятие в шкале нравственных ценностей. И когда Салех дает пощечину Шаргии, он тем самым растворяет замкнутую свою душу, растапливает лед мнимого мужского своего превосходства над женщиной. Он изменил своей холодности, пусть таким странным образом, пусть ударив, он *прикоснулся* (замечательно, что «Прикосновение» называется еще одна пьеса Ибрагимбекова и весь его сборник). Салех прикоснулся к душе Шаргии. До сих пор они сосуществовали, эти души, но удар, удар отчаяния, возможно, потери перевел сосуществование в слияние. Это высказано в пьесе по-своему, по-ибрагимбековски, но национальный штрих в драме, будучи сопоставленным в контексте с поступком Мансура, кинувшегося на помощь избиваемой женщине, парадоксально придает пьесе интернациональный характер, ее нравственные итоги интересны всем и относятся к каждому.

Важно только прочитать эту «странную» пьесу в ее же стилистике, где фантастическое и реалистическое не разрушают, но обогащают друг друга.

«Прикосновение» — так называется одна из пьес Рустама Ибрагимбекова. Это, по существу, две небольшие сценки, удивительно много вбирающие в свои тесные сюжетные рамки. Освобожденное от фашистов село (заметьте, что действие пьесы азербайджанского драматурга происходит в Белоруссии; национальные произведения могут быть свободны в пространстве, в географии, если они правдивы в психологии); в полуразбитой, заброшенной церкви — раненые, ждущие санитаров. Крупным планом — солдат. Зовут его Андрей. Страстно любит живопись. И это все, что нам дано знать о нем.

Неподалеку в каком-то средневековом замке бежавшие немцы бросили ящики с награбленными картинами. Тяжело раненный солдат из последних сил втаскивает эти ящики в церковь — он сгорает желанием полюбоваться великими мастерами, прикоснуться к великой культуре, которую он только что защищал в бою. Простой маляр, не закончивший даже школы, Андрей преображен страстью к искусству, и поэтому он и в жизни понимает больше, нежели остальные, имеющие «серьезные» профессии, занимавшие важные посты. Именно Андрей говорит о немецких пленных (да еще где — на растерзанной земле Белоруссии!) не только как о врагах, но и как о несчастных, обманутых людях, которым будет еще стыдно и страшно.

Андрей не просто маляр, а «альфрейщик», то есть работает он не по трафарету, а по индивидуальным заказам, украшает стены, в которых люди живут; кому цветы, кому бордюр, кому орнамент. Однако «альфрейщик» Андрей не взыскан искусством — это любовь без взаимности, жертвенная и тем более трогательная. Вот Андрей развесил спасенные картины по обгорелым стенам домов возле церкви. С какой нежностью, словно о детях, говорит он о них, что им нужно солнце, что они «слепнут» впотьмах, если на них никто не смотрит.

Но картины «не отвечают» Андрею, они «немые» для него, он отличает только яркие, броские краски, на уровне своего «альфрейного», а не их, художественного, мас-

терства. И как беспощаден здесь автор в своем — ироническом ли? — отношении к святой простоте героя. «А н д р е й. Вот, пожалуйста *(показывает на очередную картину, хорошо сохранившуюся копию работы одного из французских импрессионистов, а может быть, и сам оригинал)*, попортилась... Размазалась вся, рисунок потеряла. А все из-за сырости. *(Качает головой, не понимая, что огорчившие его дефекты вызваны манерой письма)*».

Ибрагимбеков не стремится облегчить драму, умиленно соотнести любовь человека к искусству с любовью искусства к человеку. Любовь Андрея к живописи не разделена, перед великими творениями стоит даже не дилетант — невежда! И в то же время фашисты, варвары, грабители, лишь мельком взглянув на картины и увидев подписи — Тулуз-Лотрек, Верещагин, — мгновенно понимают, с чем они имеют дело.

И именно поэтому так пронзительно, так ошеломляюще звучит финал пьесы. Фашисты поджигают картины, которые не могут унести с собой. Андрей бросается их спасать и погибает — на исходе войны, отдав жизнь за безответную свою любовь. Мертвый солдат лежит рядом с безгласными ранее картинами, но теперь они как будто говорят с ним: они «поняли» своего рыцаря.

«Прикосновение»! К великим полотнам незримо прикоснулась душа солдата, к душе солдата прикоснулся чудесный мир искусства.

Рядом с Андреем был сначала раненый лейтенант, художник по профессии, чьи работы не раз выставлялись на вернисажах. Но сколько ни говорил с ним Андрей о картинах, ничто не дрогнуло в сердце лейтенанта, только раздражение все больше и больше охватывало раненого: ну куда же лезет этот неуч, да и зачем сейчас, когда столкнулись жизнь и смерть, — живопись? Профессионал словно перестает быть художником, оказывается ремесленником Сальери, а любитель вырастает до Моцарта, моцартианской становится его душа.

Лейтенант выполнил свой долг перед Родиной, он отдал ей все, молодость, здоровье, будущее — вряд ли выживет он после тяжелых ран. Он отдал Родине все, кроме своего таланта; не было, значит, таланта, раз отвернулся от ис-

кусства перед лицом смерти. Жизнь и талант, талант души — любить прекрасное — отдал людям, Родине солдат Андрей. Лейтенанта не коснулись ни драма, ни торжество Андрея, *прикосновения* здесь не произошло.

Оно случилось в этой пьесе в другой раз. Увезли раненого лейтенанта. Волею судеб Андрей остался один на один с казашкой по имени Адалат. Ей тоже непонятна его страсть, и она, как и лейтенант, не признает пустых мечтаний.

Недобрые чувства берedit в душе Адалат страсть Андрея к художеству. «У меня муж такой же, — кричит Адалат, — он тоже все выдумывал... Чуть призыв какой объявят или мобилизацию — он тут же первым высказывал: доброволец. Другие ордена получают, на повышение идут, а он семью бросает и едет куда прикажут. «Мне, говорит, ничего не надо, я за идею живу...» Все вы сумасшедшие!»

Но вот Андрей совершает свой подвиг во имя вечной жизни прекрасного. И задумывается Адалат. Много обязанностей есть у нее, связанной: фронт еще близко, рядом стреляют. Но из всех обязанностей сейчас наиважнейшей для нее становится одна, как бы завещанная Андреем, — сохранить несгоревшие, им спасенные картины, до которых ей только что не было никакого дела. «...Она встает, подходит к раскрытому ящику и начинает аккуратно укладывать в него картины. Заколачивает камнем крышку...» А затем, поднявшись на колокольню, Адалат раскачивает тяжелый «язык». Гудит набат, зовет всех, всех, всех, кто разбил фашизм, спасти красоту, — так завещал никогда не бывший художником, всегда бывший художником солдат Андрей.

Души Адалат коснулся талант Андрея, еще раз случилось чудо — чудо прикосновения погнбшего к живому, для того, быть может, чтобы живое жило теперь более одухотворенно.

Еще одна «странная» пьеса Ибрагимбекова «Похожий на льва».

«Мелодрама в трех эпизодах» — таков жанр этой пьесы. Эпизод первый: «Любовь». Эпизод второй: «Семья». Эпизод третий: «Смерть». Кандидат наук Мурад, у которого «все в порядке» (хорошая заботливая жена, послушный ребенок, помогающий жить тесть, хорошая работа, сплоченный, дружный коллектив), вдруг встретил и

полюбил необычную женщину — циркачку, «женщину-каучук», у которой все не так просто, как у него, были и любовники, и мужья, и ошибки, и трагедии, и путешествия, и болезни, и травмы. Но силы этой женщины, внутренние, душевные силы, неистощимы, не только тело ее необычайно гибко, но и душа как каучук: хоть и гнется под болью, но и распрямляется.

В свете этой любви заново увидел Мурад и себя, и свое окружение. Ведь он мещанин! Это новый тип мещанства: непременно стать кандидатом наук, даже если нет тяги к научной работе. Прежний, «классический», мещанин имел свои временные аксессуары: пухлый комод, крепкий капитал, голосистую канарейку, расхожую мораль; а потом — модерн, а потом — вещизм, а потом... Ибрагимбеков назвал новые приметы неомещанства — непременно престижная кандидатская степень, солидный научно-исследовательский институт, жена из «хорошей семьи», «престижный» институт для ребенка.

И все это вдруг увидел и понял Мурад, полюбивший циркачку Лену. Нет, он не скрывает своих чувств, никого не обманывает, как и принято в пьесах Ибрагимбекова. Мурад рассказывает жене о своей любви, обещает Лене прийти к ней через несколько часов, как только уладит домашние свои дела. Обостренным, «зрячим» стал теперь его взгляд на людей. Вот уже в который раз видит он водопроводчика, бесконечно чинящего у него в доме вечно текущий кран, видит и сына водопроводчика, не отходящего от отца. Раньше мальчик этот казался ему чудачком — тихий, страстно любящий книги. Отец не отпускает его от себя — ведь странный, не как все, еще обидят такие вот обычные мальчишки, как сын Мурада, к примеру. И вдруг Мурад чувствует сына водопроводчика близким себе, гораздо более близким, чем его собственный сын, чем друзья по работе. Он странный, этот ребенок, но странность теперь влечет Мурада, слишком долго он сам был «как все».

Странное теперь увидели его глаза: странную «женщину-каучук», странного мальчика, вздох читающего исторические книги, странного себя самого; теперь он странен всем — и тем, что отказывается от научной темы, и тем, что не хочет визитов влиятельного тестя, и тем, что избегает встреч с «престижными» друзьями.

И все странное становится для Мурада обыкновенным и простым.

Но именно сейчас, когда все сказано и все открыто, наступает конфликт. Правда не спасает Мурада: налаженная, заштампованная жизнь крепко держит своего бывшего раба. Выслушав эту правду, жена не бежит в партком жаловаться на неверного мужа, как бывало когда-то. К чему партком, когда сильнее всех страхов, сильнее самого чувства долга держат людей в накатанной колее штампы восприятия, привычек, чужих мыслей, житейского распорядка — штампы бытия.

«Уходи, пожалуйста,— говорит жена,— только вот завтра, сегодня уже вечер»,— а на следующий день — новый штамп: «Подожди, пока мальчик придет из школы»,— а послезавтра в гостях будет давно приглашенный тесть, неудобно перед ним, а потом нужно в институт, а затем снова потек кран, не бросать же семью с этим никогда не исправляющимся краном, а потом — страшно, а потом — стыдно, а потом — сомнения, а потом — терзания, а потом держит еще больше, чем любые угрозы, непротивление жены, а потом звонит шеф... и идут дни. Мураду кажется — дни, а они уже сложились в месяцы.

Наконец он собирается с силами и приходит к Лене: «Я очень виноват перед вами, Лена. Простите меня. Лена. Никто ни перед кем не виноват... Как быстро летит время — три месяца уже прошло... Зима».

И тут на первый план выходит подтекст пьесы, ее зерно, ее неповторимость, ее аллегория. Лена дарит Мураду детскую книжку, купленную для его сына: «А я ему книжку купила... тогда еще. Там рисунки прекрасные, и вообще очень хорошо издана... Я вам сейчас покажу. Про льва. Правда, не очень веселая история... Я расскажу вам историю льва, про которого эта книжка. Хотите?.. Произошла эта история в Польше... во время войны. Немцы заняли небольшой городок, в котором был свой зоопарк. И обнаружили, что поляки, отступая, открыли двери всех клеток. И звери разбежались. Некоторых потом пристрелили, потому что они бегали по городу, не смогли из него выбраться, а остальные, наверное, сумели добраться до леса, потому что больше их никто не видел. Так вот, когда немцы вошли на территорию

зоопарка, все клетки были пустыми — звери разбежались. Кроме одной. В ней сидел этот лев. Дверь его клетки тоже была открытой, и он мог убежать. Но не убежал. Испугался. Единственный среди зверей сидел в клетке два дня, пока не пришли люди и снова ее не заперли... Мур ад (*странно улыбаясь*): Вы решили подарить мне эту книжку после того, как вам рассказали ее содержание, или это случайно? Л е н а: Что случайно? Я купила ее из-за картинок. А что? Мур ад: В таком случае — ничего. Мне показалось... Извините». В беседу вступает Рамиз — бывший муж Лены, теперь снова вернувшийся к ней, фехтовальщик Рамиз, человек ясных и грубых представлений о жизни, ему чужды полутона и недомолвки, символы и аллегории, он называет своим именем то, что видит, а то, что ему не нравится, тут же «колет рапирой». Взяв в руки книжку, оставленную Леной, Рамиз вдруг начинает громко смеяться: «Слушайте, посмотрите сюда, вот на эту картинку... Ты посмотри на рожу этого льва... на глаза... Умора!.. Он же точно на него похож (*показывает на Мурада*). Ну точно... (*Продолжает смеяться*)... Только клетки не хватает, а так полное сходство. Мур ад (*Лене*). Теперь вы поняли, почему я спросил у вас, знали ли вы содержание этой книги, когда решили подарить ее моему сыну?»

Как переплетается здесь аллегория с реальностью, символ с бытом, сказка с действительностью!

«Похожий на льва» — само название этой пьесы, рассказанная в ней история о льве, не ушедшем из открытой клетки, делают мелодраму Ибрагимбекова необычной, не просто реалистически спокойной, но притчево глубинной; один за другим сменяются ее пласты и акты, будто бы акты жития: акт первый — «Любовь», акт второй — «Семья», акт третий — «Смерть». Умиравший Мурад освободился — лев вышел из своей клетки. И последние слова, которые он, быть может, успел услышать от своей Лены: «Ты слышишь? Я верю тебе».

Рустам Ибрагимбеков — один из впередсмотрящих сегодняшней драматургии, умеющий по-своему, через странное, видеть закономерное, жизненное.

Почему мне захотелось написать именно об этих драматургах, об этих пьесах? Ведь рядом, конечно, были другие, быть может, не менее интересные, не менее значительные; на моих глазах начинали А. Володин, А. Вампилов, Э. Радзинский, М. Рошин, Л. Зорин, А. Галин. Вероятно, сказались здесь и какие-то субъективные, личные пристрастия — любовь к острому сюжету, желание встретиться с сильным, мужественным героем времени, давняя приверженность к мелодраме, трагедии, комедии, трагикомедии, жажда открытого, деятельного добра. Возможно, все это действительно субъективно, но ведь без личной интонации, наверно, нет «реальной критики», как любил называть ее Добролюбов.



ГОРЯЧИЙ ЦЕХ

(Пути и судьбы «производственной» драмы)

Быть может, самым интересным явлением в драматургии 70-х годов были пьесы, написанные на так называемую «производственную» тему.

Расцвет производственной пьесы 70-х годов теснейшим образом связан и с другими направлениями советской драматургии приблизительно этого же времени, скажем, с документальным театром. Документальная и производственная темы обогащали друг друга: развиваясь параллельно, они несли в себе некие общие черты конца 60-х — начала 70-х годов. Горячий интерес к документу, к факту, к стенограмме, к протоколу, к реальной действительности, к реалиям истории, думается мне, был в определенном смысле залогом и нового расцвета производственной темы в драматургии. Уже документальная драма переместила зрительские интересы, вдруг все жадно потянулось к драматургии общественных форумов, к драматургии съездов и конференций, заседаний и совещаний. На первый план исторической документальной пьесы вышли вместе с романтическими ее героями и скромные деловые люди.

Это существенно. И потому, что намечается некая

неожиданная традиция, и потому, что производственная пьеса приобретает, с моей точки зрения, дополнительную сценическую выразительность — выразительность документа, бесхитростность стенограммы, правдивость протокола. Заметим, что в название одной из наиболее популярных пьес 70-х годов входит слово «протокол» — «Протокол одного заседания»⁸⁹. Слово «протокол» представляется мне неким мостиком, соединяющим документальную и производственную драму, мостиком, который должен дать режиссерам возможность для более гибкого перехода из одного вида драмы в другой, не теряя при этом родовых особенностей, обнаруженных ими в предыдущих периодах развития сценической литературы.

Но несмотря на крепкие связи с традициями, несмотря на общность с другими направлениями в сценической литературе, период 70-х годов в жизни производственной пьесы необычайно самобытен, во многом неповторим. Стоит даже предложить новое название для производственной пьесы этого периода — деловая пьеса.

Производственная пьеса — это пьеса времен раннего Н. Погодина и В. Катаева, В. Киршона и Н. Микитенко, М. Шагинян и А. Гладкова.

Производственная пьеса — это «Время, вперед!» и «Рельсы гудят». Это пьесы, где количество металла решает судьбу человека, где во главе угла мускулы и физическое напряжение, сезонники осваивают темпы, где бригадир дает столько-то тачек бетона и потому двигает вперед время, где богатырским сном здесь же, в цехах, засыпают истомленные сталевары, где еще можно «на авось» и «вприкидку», где нагло покрикивают иностранные спецы и исподлобья смотрят на американцев Степашки да Ермолан, твердо знающие, что капиталист — жулик.

Производственная пьеса — это пьеса о выработке такого-то и такого-то количества продукции, это пьеса о воспитании новых характеров самих производителей, для которых интересы дела постепенно, медленно, натужно, но становились интересами кровными, внекорыстными.

Производственная пьеса — это пьеса с новаторской конфликтной системой, наиболее звучно открытой Николаем Погодиным, почему его имя и вошло в историю мировой драматургии.

Быть может, впервые в истории мировой драмы (как

ни покажется эта мысль неожиданной, спорной) появляется герой, который ничего не добивается лично для себя в исходе конфликтной борьбы, который и подвиги и ошибки совершает во имя общего дела, который разбивает себе лоб и сердце для того, например, чтобы на заводе появилось новое оборудование. Исход борьбы Гая («Мой друг» Н. Погодина) — рост техники, рост индустрии, сам он ни на шаг не продвинулся ни в карьере, ни в личной жизни, ни в служебных перемещениях, ни в титулах. Напротив, лично — одни потери. Он чуть было не расстался с партийным билетом, обходя законы, чтобы лучше жил его трудовой коллектив. Он чуть было не потерял жену, замотанный вечными тревогами молодых строек. А впереди — дороги, города, заботы и новые стройки.

Старая конфликтная схема — герой, даже и поднимающий уровень общественной нравственности, движим к поступкам личными мотивами — разбивается производственной погодинской пьесой. Гамлет поначалу мстит за отца и лишь в ходе трагических событий поднимается до осознания мировых противоречий. Катерина Островского хотела радости для себя, а уж потом бросила роковой вызов городу Калинову. Карл Моор потрясен семейными несчастьями, а уж впоследствии становится во главе бунтарей-разбойников.

И лишь революционная драма сдвигает стрелки конфликта на новый отсчет драматической борьбы. Любовь Яровая самоотверженно вступает в революцию, у нее нет здесь никаких личных выгод, напротив, все личное мешает ей на этом пути: и прошлое, и чуждый классовый лагерь, выбранный мужем.

Но революционная драма еще пылала пожаром огромных антагонистических, глобально-романтических страстей. Они должны были перегореть в мирных коллизиях трудовых будней, чтобы утвердились новые черты драматического конфликта — герой побуждаем к поступкам общественной пользой, общественной необходимостью. Это и произошло в погодинских драмах.

Деловая пьеса 70-х годов — это новые ритмы научно-технической революции, это сокращение тяжелого физического труда, это мысль во главе угла.

Деловая пьеса — это рассказ о человеке и его деле с позиций более высоких общегосударственных интересов,

а не только интересов данного учреждения, данной стройки, данного комбината.

Деловая пьеса — это размышление о том, как навести порядок в делах всего огромного нашего дома — целой страны.

Почему же именно на производстве, на заводе, на фабрике, на стройке разворачивается, как правило, действие деловых пьес? Потому, наверное, что именно там в первую очередь создаются конкретные реальные ценности, новые пласты материальной культуры. Среди реальных ценностей весомее, осязательнее говорить о деловой выдержке людей, о воспитании деловитости.

Изменяется и самый «внешний вид» пьесы. Вероятно, нельзя говорить о научно-технической революции и думать при этом, что формы искусства останутся незатронутыми, что в содержание его не войдут мотивы абсолютно новые, что напор технического прогресса оставит все теми же ритмы художественного творчества. Новый материал действительности определяет собой и новые формы искусства.

Научно-техническая революция преобразует и трудящихся, и предметы труда. Новые технологические процессы освобождают рабочих от значительных физических усилий, заставляют оснащать производство все более усложняющимся оборудованием, новыми системами управления, что резко усиливает интеллектуальную сторону трудового процесса. На первое место в деловой пьесе выходит именно эта интеллектуальная сторона производства, где производители решают уже не арифметические, но кибернетические задачи.

Отныне в процессе производства (и драматургии одними из первых заметили эти решительные перемены) приходится решать такие сложные задачи времени, как организация всей общественной жизни, как овладение наукой планирования, и наукой руководства народным хозяйством, и наукой воспитания гражданского сознания человека. Комплексное воспитание личности, формирование ее единого нравственного и трудового облика — это и есть новые задачи, поставленные временем перед искусством.

Деловые пьесы 70-х годов отразили то, что уже сложилось в действительности, а затем и сами подтолкнули формирование материально-технической базы современности. Этот процесс предполагал более высокий, чем

прежде, уровень организации всего социалистического производства, управления экономикой, сознательности, ответственности людей.

Деловая пьеса 70-х годов — это еще одна решительная перемена сталкивающихся в конфликте сил, перемена самой природы конфликта.

Деловая пьеса — это разговор о коллективной морали, о коллективизме человека современной цивилизации. Есть мораль личная, мораль, так сказать, просто порядочного человека, возвращающего, например, чужие деньги, найденные им в троллейбусе или метро. И есть мораль социальная, нелегкая мораль гражданина, возвышающего свое государство до уровня ленинских предначертаний о государственности.

И когда сегодня мы говорим о революционных переменах — никак не должна забываться в этой связи и производственная драма 70-х годов. В подлинном искусстве всегда живут гнев и боль, ожидание и предупреждение. Но, быть может, именно производственная драматургия в лучших своих свершениях наиболее полно воплотила готовность людей к преобразованиям.

В производственной драме 70-х годов жил бунтарский темперамент, слышались решительные призывы бороться против общественного застоя, хотя бы и на своих конкретных трудовых участках.

В определенном смысле пьесы Дворецкого и Гельмана были прологом к общественному подъему 80-х годов, в них пробивалась та яростная публицистика, та беспощадная очищающая социальная самокритика, которые выйдут на авансцену жизни и искусства уже в наше время.

И пусть герои «Человека со стороны» и «Протокола одного заседания» останавливались лишь на решении одних производственных проблем своего дня — начало было положено, вызов застою брошен, гражданский гнев, словно пламя из доменных печей, выплеснулся, искусственная стабильность была взорвана бескомпромиссными лозунгами мастера Чешкова и бригадира Потапова.

В деловых пьесах 70 — 80-х годов производственная проблематика все теснее соединяется с нравственной, этической проблематикой. Личное бытие человека все более и более становится бытием общественным, и здесь нет обедненности, напротив, есть обогащение, личный мир окрашивается в интенсивные общественные цвета. Человек

выступает как общественная личность. Производственное в искусстве обозначает в еще большей степени, чем раньше, и высоконравственное, именно в этом заложен в первую очередь смысл того нового качества, которое демонстрирует деловая пьеса.

«Погодинская» производственная драма строилась некогда на противоречиях между высоким сознанием человека и пока еще тесной экономической базой. Человек был своими помыслами уже в будущем, матерьяльная же база, на которой предстояло трудиться, оставалась еще недостаточно богатой, нужда была во всем — от стройматериалов до совершенной отечественной техники.

Конфликтная ситуация производственной драмы изменилась решительно: речь идет не о тяжелых попытках погодинского Гая обеспечить свой завод всем необходимым — завод, как правило, имеет все необходимое, и резкие столкновения возникают на новой крепкой материальной основе. Добиться гармонии между «материей» и сознанием — вот к чему стремятся герои новых деловых пьес, «деловые люди», как называют их в эпоху научно-технической революции.

Упорядочить, совершенствовать сам процесс производства — такова в основном задача производственной пьесы: сталевар Степашка впервые на советской земле открывал секрет отечественной нержавеющей стали, создавая свою «поэму» о топоре.

Упорядочить, совершенствовать человеческие отношения в процессе производства — такова природа конфликта многих деловых драм; сталевар Виктор Лагутин из пьесы «Сталевары» Г. Бокарева борется за абсолютную «беспримесную» честность как условие коллективного труда, борется за нравственно целостный коллектив сталеваров.

Конфликт наиболее значительных драматических произведений обрел во многом совершенно иной вид, нежели это было даже несколько лет тому назад. Из пьес, ставших флагами, определивших вкусы и интересы публики, ушли, как правило, такие фигуры, как консерваторы, вредители, саботажники, люди, равнодушные к судьбам того или иного производства, того или иного дела, — словом, ушли так называемые отрицательные герои. Ну, кого, например, можно назвать отрицательным героем в пьесе А. Гельмана «Протокол одного заседания»? Все действующие лица этой пьесы, этого спектакля в разных театрах страны по-своему заинтересованы в расцвете на-

родного хозяйства. Но в чем же тогда конфликт, в чем суть столкновения?

Вот тут-то и вырисовывается новая природа современного конфликта, наиболее полно раскрытая писателем Гельманом в пьесе «Протокол одного заседания». Именно поэтому, кстати сказать, пьеса Гельмана не просто стала лидером, но и вошла в историю драмы и сцены как пьеса новаторская, определяющая важные перемены в природе конфликта.

Столкновение в этой пьесе и в других наиболее существенных произведениях того времени, во многом несущих на себе влияние гельмановской драмы, идет не между теми, кто хочет новых побед производства, и теми, кто не хочет этих побед, а между теми, кто поднялся на определенную нравственную высоту, и теми, кто не достиг этой высоты, кто еще находится на уровне отсталых представлений о смысле трудового процесса.

И конфликт не ослабевает, напротив, он вспыхивает с новой, невиданной силой. «Силовое поле» конфликта связано не только с количеством дурных поступков кого-либо из персонажей, но в первую очередь с масштабом идей, предложенных автором, с умением героев претворить их в жизнь. Основное напряжение конфликта черпается не в злой воле кого-то, но в доброй воле человека, ставшего в уровень с нашими представлениями о будущем. Путь, по которому остальные персонажи приходят к человеку новой нравственности, наконец, понимают его, разделяют его представления, — и есть сложный, тернистый путь современного конфликта.

Если бригадир Потапов выступает всего лишь против начальника стройки Батарцева, это значит, что мы имеем дело с немного подновленным столкновением между новатором Потаповым и консерватором Батарцевым. К тому же, если во всем виноват один Батарцев, упорно не желающий работать как следует, все это можно легко поправить, в крайнем случае убрать Батарцева. Но ведь не об этом же писал Гельман, не о том, что Потапов выступил против конкретного Батарцева. Такая пьеса никого бы не поразила, она спокойно вошла бы в испытанную обойму производственных пьес.

Потапов, как понятно, выступает не против Батарцева, хотя, конечно, в определенном смысле и против него. Потапов выступает за новую организацию труда, за новую нравственность в отношениях людей. Батарцевы

полагают, что они работают правильно, и действительно, вчера они еще работали правильно. Потапов даже не столько обличает их, сколько зовет за собой, на новую ступень личной морали. В этом неоднозначность пьесы, невозможность мгновенного разрешения ее конфликта.

Важно заметить, что в наступление в целом ряде наиболее интересных деловых пьес переходят те, кто раньше зачастую был в обороне, в лучшем случае в ожидании своего часа, для того чтобы начать действовать, когда целиком обнаружат себя отставшие, живущие по законам вчерашнего дня. Это очень важно знать — что служит исходной точкой конфликтной коллизии, что завязывает конфликт. От того, какая сила завязывает конфликтную коллизию — равнодушие или добро, зависит сама форма драмы, ее смысловая направленность, ее художественная структура.

Конфликт в деловых пьесах, как правило, завязывают силы добра, добрые чувства, высокие нравственные устремления, чистые гражданские помыслы, желание выявить лучшие качества своих характеров.

Самообнаружение добра, думается мне, не менее конфликтно, нежели самообнаружение зла. Об этом необходимо сказать ясно, так как и драматурги, и театры, и критики все еще побаиваются столь прямо высказанного тезиса, так как он не совпадает вроде бы с устоявшимися законами драмы. Уже подходя на практике к этой мысли, драматурги наши и театры зачастую полагают, будто бы здесь кроются истоки новой теории бесконфликтности.

Боязнь возвращения драмы к бесконфликтности нередко заставляет писателей замыкаться в кругу старых конфликтных образований, когда лишь «отрицательные» персонажи создавали социальные противоречия. Боязнь возвращения драмы к бесконфликтности тормозила возникновение новой драматической коллизии, когда прогрессивное начало жизни оказывается застрельщиком решительных столкновений.

На самом же деле возвращение к бесконфликтности лежит на иных путях. Оно заложено, как я думаю, в отражении мелких дрызг и столкновений, в раздувании маленьких бытовых скандалов.

И напротив, в высшей степени драматична сама по себе ситуация, при которой добрые движения челове-

ческой души не сразу бывают услышаны, не сразу бывают поддержаны.

Ощущение абсолютного своеобразия деловой пьесы 70-х годов рождается еще и потому, что производственно-нравственные проблемы, в них стоящие, имеют гораздо более расширенное действие. Сегодня производственный конфликт, характер человека в этом конфликте в большей степени отражают общегосударственные противоречия. И, вероятно, поддерживать своими плечами новое здание новой конфликтной системы не может человек неприметный, бесцветный, никакой. Поддерживать новое здание конфликтной системы должен, как видно, человек незаурядный.

Несмотря на то, что минуло довольно много времени с той минуты, как появились пьесы И. Дворецкого и А. Гельмана «Человек со стороны» и «Протокол одного заседания», думается, важно рассказать именно о героях этих пьес, так как пьесы эти определили во многом перипетии производственной темы в драматургии дальнейшего периода, вплоть до наших дней. Именно в этих пьесах наиболее ясно видны и теневые черты конфликтов, о которых шла речь, и те художественные, мировоззренческие новации, которые сделали производственную драму семидесятых — восьмидесятых годов самобытным явлением искусства.

Появление пьесы И. Дворецкого и ее героя Чешкова стало серьезным событием в жизни советской драматургии, возник принципиально новый характер героя. Герой этот был немногословен, вернее, слова, им произносимые, не имели эмоционального, личностного, неповторимо характерного подтекста. Слова его как бы не отбрасывали тени, делавшей их объемнее, многозначнее. Реплики Чешкова носили, если так можно сказать, сугубо общественный характер, их спектр включал в себя только конкретные, служебные обозначения. Чешков говорил лишь то, что хотел сказать, не больше, а хотел он сказать нечто относившееся к работе, к своему пониманию порученного ему участка труда.

И. Дворецкий очищал слово своего героя от всякого подобия подтекста, эмоциональной окраски. По замыслу драматурга, все должно быть предельно четко, как в бухгалтерских книгах или в служебных реестрах, как в казенных бумагах или рапортах, докладах или сводках, на информационных летучках, в селекторных совещаниях

на данную и только данную тему. Реплики Чешкова обращались, таким образом, в «допсихологическое» состояние литературы, в классицистскую однозначность, когда «да» уже не могло обозначать собой ничего, кроме «да», а «нет» — ничего, кроме «нет». Реплики Чешкова звучали афоризмами, спрессованными мыслями о сути дела, четкими установками по данному предмету: «Ложь — неэкономична», «Работа на износ — преступная работа», «Это дурная манера — прятать собственное мнение за политическими лозунгами», «Молодых легче обучить».

Я хочу сказать, что И. Дворецкий резко расходится с традициями, желая создать совершенно новый тип языка героя — речь суховатую, не изобилующую красками. Объективное содержание дела, излагаемое Чешковым, укладывается в объективированный, телеграфно-телеграфно-селекторный язык, столь нерасторжимый с эпохой научно-технической революции. Постоянное общение с современной техникой меняет разговорную речь современного человека. И. Дворецкий сознательно пошел на «усечение» психологических, поэтических, интеллектуальных, лирических глубин в языке своего героя и сделал это полемически дерзко. Он как бы дал тип речи, уже стихийно возникшей, но все еще официально не введенной в словарь.

Чешков был удивительно определен в своих житейских требованиях. Казалось бы, увлеченный делом человек не будет думать о себе, своих удобствах и выгодах. Во всяком случае, до сих пор фанатик дела был, как правило, неустроен, иступленный, он не знал крова, аскет, он не обращал внимания на житейские блага, гений, он ютился в мансардах. И вдруг внезапно, нарушая все правила своего «типа», Чешков, приезжающий на новый завод мастером цеха, ставит перед заводским начальством четко сформулированные житейские требования, он говорит о квартире, о размере зарплаты.

Как видно, замысел драматурга был все тот же — решительный разрыв с традициями, нажитыми в драме. Герой, задуманный автором, не должен быть страдальцем, ущемленным в бытовых и экономических делах. Это было чрезвычайно важно для И. Дворецкого — менялся тип героя. Бывший ходатай за общественные интересы, человек «не от мира сего» становился человеком именно от сего мира, причем мира не как духовной субстанции вообще, а как бытия, определяющего сознание.

Былой «чудак» (не случайно именно так называлась одна из пьес Афиногенова, в определенном смысле предварающая погодинские производственные пьесы) сменяется трезвым рационалистом. Чешков не понимает «чудаков», любящих на производстве не тех людей, которые лучше делают дело, но тех, кто добрее и внимательнее разбирается в личных бедах своих сослуживцев. Чудак-камен были те, кто окружал Чешкова на заводе, их чудачества носили теперь опасный социально-общественный характер. Милые их чудачества — любовь к плохо работающему ближнему, взаимопорука, умение видеть в нынешнем постаревшем работнике вчерашнего лихого фронтовика — милые эти чудачества, как считает Чешков, наносили непоправимый вред делу.

И он объявил войну и обязательным чудачкам и их святым чудачествам. Он объявил войну столь привычной подмене понятий, которую походя совершает иногда каждый из нас, влюбленный в славные традиции своего учреждения, но не замечающий нынешних, подчас уже холостых его оборотов. «На вопрос, почему не работает цех,— удивляется Чешков,— мне рассказывали историю Нережа, стоящего у истоков Российской империи».

Ореол чудаковатости, святости снят с Чешкова, в нем нет ни грана наивности, умиления слабостью, романтического восторга, не объясненного конкретными возможностями конкретного дела. Чешков не жалеет слабых, не помогает отстающим, не спасает отчаявшихся. Он находится целиком в сфере производства, эмоциональная поддержка людей сознательно исключается им, как ослабляющая деловые контакты. В пьесе И. Дворецкого «чудить» некогда, подгоняет неумолимый конвейер. У А. Афиногенова можно было развернуть всю оригинальность личного характера, так как реальный «производственный конвейер» остается за пределами пьесы.

И. Дворецкий хотел достичь крутого перелома в сложившемся характере человека, призванного изменить нечто устоявшееся и в жизни. Он хотел написать образ человека, диктующего, а не уговаривающего, сильного тем, что сила тратится только на пользу дела, а не на помощь тем, кто не умеет делать этого дела.

Чешков пришел на сцену и в литературу для того, чтобы предельно полно выявить свою задачу, перевести стрелки «служебных часов» с романтического энтузиазма на практический расчет, для того, чтобы перестать

перенапрягать все силы и делать невозможное, но ритмически и спокойно делать возможное.

Твердый график, ненарушимая цикличность, выверенность совместных действий, выполнение плановых обязательств в срок, без приписок и корректировок, честное отношение к делу, искоренение расхлябанности, полнейшая правда деловых сводок, создание железной личной ответственности каждого за свой участок труда, понимание экономики как отражения технологии, производственных отношений людей как комплекса всех сторон современного производства — вот приблизительно перечень проблем, стоящих перед Чешковым. Проблемы эти он должен и хочет решить на одном из ленинградских заводов. Автор и выбрал для этой цели характер как бы «внепсихологический», «внеличностный», «внеэмоциональный», поставив друг против друга Человека и его Дело в почти схематической абстракции.

Как извлечение из всего богатства жизненного материала характер Чешкова имел право на ту необъемность, которую и хотел придать своему герою автор пьесы.

Традиции прошлого не могли исчерпать новой социальной ситуации. Если раньше ведущие сцены драмы разыгрывались в комнатах и на улицах, в городских садах и на гуляньях, во дворцах и на площадях, в соборах и церквях — словом, в местах, отъединенных от деловых забот человека, — то сегодня средоточием конфликтов стали служебные кабинеты и заводские цеха, красные уголки и парткомы, вагончики строителей и полевые станы, то есть места наиболее приближенные к деловым заботам человека. Быт как бы тает, на место «общебытия» приходит «общефункциональное».

И. Дворецкий смело заявил взамен драмы характеров драму функций, сталкивающихся в новых своих измерениях. Необходимо было проследить молниеносные изменения в производственных отношениях людей, быстро записать их, пусть пока как стенограф, репортер, хроникер, «наш корреспондент». Психологический анализ души временно отодвинут социологическим методом исследования служебных функций.

К пьесе И. Дворецкого, с моей точки зрения, должна быть применена новая шкала художественных ценностей. К драме характеров и драме идей, известным в литературе, прибавилась отныне драма, если можно так сказать, функций, то есть деловых качеств, признаков натуры. И

эти понятия имели здесь не отрицательный, комедийный, сатирический смысл, как было принято раньше, но стали объектом разумного интереса, порождали попытку трезвого анализа, установления новых измерений драматического конфликта.

В Чешкове все было вызовом. Если коллективно, коллективно производство, то собирателен, коллективен, коллективнее его полпред в литературе Чешков, имеющий имя и фамилию и в то же время как бы аноним. Появляется новое для героя качество — психологическая анонимность, и это не беда И. Дворецкого, якобы не сумевшего детализировать характер, но выполнение специальной творческой задачи — довести типизацию до массовой анонимности, до анонимной массовости. Полнейшая индивидуализация характера сменяется в пьесе И. Дворецкого стиранием индивидуальных особенностей этого характера.

И, добившись этого, писатель сумел сдвинуть привычные силы конфликтной ситуации, видоизменить сложившееся представление о художественности, сделать не просто производственную пьесу, но выпустить в театральное море пьесу-флагман, открывающую новые средства художественной выразительности в искусстве.

В связи с характером Чешкова стоит подумать и вот над какой проблемой: должно ли производство быть только антуражем производственной пьесы, только фоном, на котором разыгрываются психологические движения души? И, действительно ли все, что происходит в данном учреждении, в данном колхозе, зрителей не интересует, а занимает всех лишь человеческая драма, которая обнаруживается в декорациях завода, учреждения или стройки? Приблизительно так высказываются многие критики, полагая, что собственно производственные проблемы не могут встать в центре произведения; все и так знают — план будет выполнен, деловые неурядицы устранены, завод построен. К тому же принято считать, что все равно специалисты той или иной профессии знают во много крат больше писателя, поверхностно «нахватавшегося» профессиональных сведений.

Думаю, что при всей внешней убедительности подобной точки зрения она неверна, более того, в чем-то вредна для дальнейшего развития производственной пьесы. Вспоминается вроде бы незаметный, но тем не менее весьма примечательный эпизод. На просмотре нового кинофильма

присутствовала известная писательница И. Грекова — доктор технических наук, профессор. По ходу фильма герой писал на доске какие-то формулы. Формулы эти, на взгляд специалиста, ровным счетом ничего не выражали, были бессмысленным набором неких математических знаков вообще. И поэтому, сказала И. Грекова, весь фильм перестал для нее существовать, она уже не верила не только в научные открытия даинного героя, но и в дела его личные. Вера в происходящее была подорвана не какими-либо серьезными психологическими ошибками в сценарии, но мельчайшей деталью — неточностью в передаче сугубо научных забот героя. И это вполне справедливо, так как, не зная дела, о котором ты пишешь, нельзя писать и «духовную биографию» творцов этого дела.

Вспомним аргументы противников производственной точности в производственной пьесе: дело не в цифрах, не в машинах, а в людях, которые за этими цифрами стоят, этими машинами управляют. О людях и надо писать.

Однако если последовать столь категорическим советам, то как расценивать, скажем, «Войну и мир» Л. Толстого? Великий писатель и его современники абсолютно не нуждались в скрупулезном анализе всех коллизий войны 1812 года, в восстановлении ее мельчайших военных, госпитальных, партизанских, географических примет, потому что все это было на памяти общества, хорошо известно многим. Толстому, значит, нужно было бы ничего не писать о передвижениях Наполеона, о маневрах Кутузова, о героизме Багратиона, о ходе Бородинского сражения, о медлительности Барклая, о героическом гусаре Денисе Давыдове, словом, обо всем, что и составляло знакомую всем его современникам славную летопись битвы с Бонапартом. Толстому, значит, следовало бы сделать все это лишь декорацией, лишь фоном духовного мира своих героев.

Однако Толстой нашел нужным до мельчайших подробностей восстановить великую панораму Отечественной войны, пристально взглянуть и в то, как были одеты солдаты, и в то, чем были они вооружены, он описывал и полет ядра, и дрожание штыка, и многое, многое другое, что, быть может, лучше было ведомо специалистам, но стало ведомым и художнику. И если бы Толстой не восстановил картину, скажем, Бородина, он не смог бы выписать столь потрясающе и образы Андрея Болкон-

ского, Пьера Безухова, не говоря уже о реальных исторических личностях.

Этим же путем следовал и М. Шолохов в «Тихом Доне», и К. Симонов в «Живых и мертвых», и многие художники, не отделявшие точное знание предмета, о котором пишут, от постижения духовного мира людей.

Если современная производственная пьеса будет лишь приблизительно или — того хуже — безграмотно передавать нам сферу, в которой разыгрывается действие, она будет неправдивой. Герои ее, как правило, сражаются за справедливость производственных и человеческих отношений. Какая же борьба за правду в неправдивых обстоятельствах? Рассчитывать, что «жизнь человеческого духа» (по Станиславскому) станет раскрываться в неправдивой обстановке, — явная нелепость.

И, быть может, грубо вещественное оформление спектакля «Сталевары» во МХАТе, когда за спинами героев пылают как бы взавраждавшие мартены, было сделано для того, чтобы доказать — важно и то, как льют сталь, если речь в пьесе идет о том, честно или нечестно ее льют. Честность или нечестность — категории нравственные, но нравственность отливается здесь, раскаляется докрасна, добела именно здесь, у мартеновских печей...

И. Дворецкий пошел в пьесе «Человек со стороны» на самые дерзкие новации, на смелый риск, связанный с нарушением многих привычных эстетических норм. Одно из самых дерзких нарушений этих традиций таилось, как мне представляется, в перемене авторских симпатий по отношению к герою.

Чешков — не позитивный тип, не излюбленный национальный характер, каким складывался он испокон веков в русской литературе.

Деловитость, как правило, расценивалась русскими художниками отрицательно, носила некий «внечеловеческий» характер. Даже фамилии деловых людей в русской литературе бывали порой какими-то нерусскими, сконструированно-«заграничными» — не может, мол, исконно русский характер впрячься без отказа в какое-то скучное дело, погасив в себе тем самым и художественные влечения, и душевный свет, и личную независимость.

И действительно, некий Костанжогло позитивно олицетворяет у Гоголя все деловые качества натуры, которые хотелось бы писателю видеть в современном ему человеке. Костанжогло! Чем-то греческим, чем-то вообще

ожным, чем-то принципиально нерусским отдает эта фамилия.

Да и сам характер помещика Костанжогло напряженно искусствен, не по-гоголевски сух, неразмашист, унынием откликаются все его дельные начинания и толковые преобразования.

Еще яснее высказался Гончаров, назвавший своего делового человека Штольцем, сделавший его расчетливой немецкой натурой, ходячей, никого не радующей деловой добродетелью. И хотя симпатии Гончарова во многом на стороне предприимчивого Штольца, нам во сто крат милее бездействующий Обломов, не желающий даже пальцем пошевелить ради какого-то убивающего душу «казенного дела».

Раскроем произведения Толстого. Как высушила сердце Каренина деловая его карьера, как ненавистен он Анне, кроме всего прочего, еще и потому, что связан с какими-то что-то там делающими скучными людьми, вечно занятыми мыслями о службе, что, по ее понятиям, лежит в бездуховной сфере человеческого бытия. Ничего, кроме едкой горечи и опустошенности, не принесли князю Андрею его занятия в комиссии Сперанского, дело на проверку оказалось бездушным, убивающим в князе Андрее неповторимую его личность. И даже когда речь идет о работах Левина или Нехлюдова по улучшению быта своих крестьян, Толстой озабочен не столько сутью этих работ, сколько духовным возрождением своих героев.

И если даже Тургенев с симпатией писал образ нового практического человека, делового человека своего времени — нигилиста Базарова, — он вынужден был трагически оборвать его жизнь, так как эта деятельная натура не вписывалась в лирическую атмосферу тургеневского искусства. Смерть Базарова как бы олицетворяет нетипичность для русской литературы самого этого характера, его неорганичность. Излишний, гипертрофированный практицизм Базарова несовместим с гармоническим внутренним миром истинно национальных тургеневских характеров, таких, скажем, как Лаврецкий или Литвинов.

И каждый раз, когда речь заходит о деловых людях, Тургенев на страже, он не позволит своим любимцам впутаться в какое-либо крепкое меркантильное дело. А если и позволит, то покажет крах милых ему «неделовых

людей», нечаянно приобщившихся к чужому прагматизму, «прилепившихся к чужому гнезду», как любил говорить Тургенев. Вспомним Рудина. На одном из витков своих странствий он связался с каким-то дельцом, хотел с ним вместе делать какое-то дело, где-то что-то осушить — словом, облагодетельствовать Россию. Но предприятие лопнуло, прогорели жалкие деньги Рудина, а делец, встряхнувшись, стал золотопромышленником в Сибири. Не для Рудина дело, для него — слово, а если и поступок, то романтический, героический, не случайно именно он гибнет на французских баррикадах.

Одни из наиболее трагических страниц в русской литературе посвящены изображению деловых людей, практиков, производственников, фабрикантов и инженеров в повести Куприна «Молох». Само символическое обозначение капиталистического производства как идола, принимающего человеческие жертвы, как Молоха, сжигающего человеческие сердца, уже говорит об отношении Куприна к рыцарям российской индустрии, бросающим к ногам прожорливого Молоха свою совесть, свою любовь, свою чистоту.

Всмотримся в лица деловых людей Островского — Паратова, Вожеватова, Кнурова, Великатова, Беркутова, Василькова, Прибыtkова, Подхалюзина, Вышневого, Кочуева, Муругова, Стырова, Коблова, многих других дельцов-практиков, знающих счет копейке, не выходящих из бюджета, переводящих патриархальную темную Россию на прогрессивные буржуазные рельсы. Естественно, у таких великих художников, как Островский, нет и не может быть единого изображения характеров, внедиалектического прочтения того или иного образа. Его делец Васильков, к примеру, и жалок, и симпатичен, и обаятелен, и прост, и наивен, и трогателен. По-настоящему талантливая натура — Великатов, человек широкого взгляда, чувствующий смысл и цену красоты, умеющий быстро и умно сходить с самыми разными людьми.

Но главная, ведущая интонация художника в изображении всех этих людей все же не сочувственная. Они страшны и ему, и его нравственно чутким героям. Страшны своей железной хваткой, своей напористой волей, своей негнушейся деловитостью, своим бездуховным, каким-то «немецким», по выражению одного из действующих лиц, умением планировать каждую минуту своего настоящего и даже будущего.

Могут сказать, что во всех этих произведениях — по существу, во всей русской классике, так или иначе связанной с темой трудового человека, — речь шла о капиталистическом способе производства, несущем в себе непримиримые противоречия, которые трагически сказываются на судьбах людей, становящихся то бесчувственными дельцами, то жалкими мошками, раздавленными неумолимой колесницей индустриального прогресса.

Все это так, но русские писатели привносили и нечто свое в изображение объективных законов капиталистического развития. Это свое состояло в каком-то упорном неприятии деловых людей, в ощущении их жизни как жизни нечистой, неестественной, разобщенной с народом, «внечной». Время, которое можно было бы с пользой отдать духовной шлифовке, бесцельно для души отдавалось «шлифовке» деловых операций, банковских счетов или заводских устройств.

Именно это казалось русским художникам драматическим, прагматизм приводил их в уныние в любом случае, даже когда этими прагматиками оказывались симпатичные им Базаровы или Штольцы. А если все-таки тот или другой писатель хотел романтически воспеть деловые качества своего героя, как, например, Гоголь, создавший образ идеального помещика Костанжогло, они терпели поражение, и в первую очередь поражение художественное. Воспевание честного дельца шло поперек исконнейших этических традиций русской литературы: развенчивать любую деловитость было естественным для российской словесности, так как этим развенчивалась, с ее точки зрения, бездуховность.

И сколько ни писалось о поразительной чеховской диалектике в изображении дельца Лопухина, писатель, как бы замыкавший великий этап русской классики, лучшее в Лопухине связывает все же с вишневыми садами, со старой уходящей культурой. И душевная тонкость, и пальцы, чуткие, как у музыканта, и милая деликатность, и нервная возбудимость — все это дорогое для Чехова в его герое идет от Раневских и Гаевых, от общения с духовной элитой дворянской России. Все, что в Лопухине от будущего, все, что в нем от новой буржуазной формации, — для Чехова чуждо, мучительно, все это ранит сердце художника, нравственного человека.

Герои русской литературы мечтали о деле, почти каждый из них тосковал по хорошему, честному труду. Но

как только в их руки попадало такое дело — души их гасли, уставал и охладевал ум, черствыми становились сердца. Бывшие поэтические мечтатели и мечтательницы оказывались раздражительными и мелкими, задавленными той самой работой, о которой так славно, красиво мечталось. Ну что, к примеру, плохого или губящего душу было в работе чеховской Ольги из «Трех сестер» — учительницы, а потом и начальницы гимназии? Но как она утомлена, как похудела, поблекла, как разочарована!

Утомлены, раздражены своим трудом даже и творческие люди в произведениях Чехова. Излюбленная фраза его художника Рябовского из «Попрыгуньи» — «я устал». А с какой тоской, с какой «зубной болью» в душе говорит о своем писательстве Тригорин! Всякое реальное общение с делом пришибало человека, искажало его натуру.

Погибает горьковский Булычов, ворочавший миллионными делами, погибает потому именно, что дела закрыли для него живую жизнь. И чем больше, благодаря болезни, освобождается он от деловых своих обязанностей, тем явственнее оживает его душа. Человек, сбросивший хотя бы перед смертью «ярмо дела», становится человеческим.

И напротив, здоровый, сильный горьковский фабрикант Достигаев давно уже стал символом мертвого, страшного приспособленчества, бездуховного существования. Его совесть не умеет болеть, а раз не болит совесть, значит, можно быть ловким дельцом. Поэтому Булычов и Достигаев столь различны.

Естественно, советская драматическая литература выработала совершенно новое отношение к человеку дела. Однако далеко не сразу характеры людей строящейся красной индустрии полностью раскрывались в производственных, деловых перипетиях драматического конфликта.

Исключением в этом смысле может служить пьеса Погодина «Мой друг»; именно потому, кстати сказать, «производственный театр» Погодина и является театром принципиально новаторским.

Для наиболее полного раскрытия характера директора завода Григория Гая автору не понадобились ни роковые тайны, ни губительная дружба с былыми товарищами, ныне вредителями, ни шпионские происки иностранного капитала. Погодинский Гай почти целиком обрисовывается в столкновениях делового порядка, его главная любовь — дело, его путь в пьесе — путь новых и новых строек, воспитания кадровых рабочих.

Но даже Погодин не сумел, а может быть, и не захотел ограничиться только этими «деловыми» ресурсами в раскрытии характера Гая. Верный психологической школе русской драмы (хотя парадокс состоял в том, что Погодин поначалу не знал законов драмы, боле того, ломал их взъерошенностью, непричесанностью журнализма), драматург пристально всматривался во внутренний мир своего героя. И, вглядываясь в этот мир, он находил в нем вольный размах, веселую силу победившего гиганта, удаль партизана, желающего сначала обеспечить свой участок фронта, а уж другие пусть думают о себе. Гай совершал ошибки, ведомый именно своим несдержанным романтическим характером. Ошибки эти были сделаны из самых лучших побуждений, но все-таки они были ошибками.

Погодин начинал исследовать конфликтную ситуацию, связанную с личными качествами человека, слишком недисциплинированного для того, чтобы бесперебойно делать дело, не требующее таких бурных партизанских эмоций. Конфликт драмы, не отступая с позиций «делового фронта», все же втягивал в свою орбиту личностные конкретные качества данной натуры, способной на те или иные тяжкие, порой непоправимые ошибки, подверженной настроенням данной минуты. Гай может кричать и биться в истерике, грозить и умолять, отказываться от самого дорогого, если обида затмит на миг его сознание. Это сложная человеческая личность, и ее сложность требует того же внимательного художнического изучения, как и события на заводе, возглавляемом Гаем.

Позже ходовой стала известная фраза о том, что советским людям должны быть присущи «русский размах» и «американская деловитость». Как примечательна здесь сама расстановка этих прилагательных — «русский» при стихийном широком размахе, «американская» при четкой конвейерной деловитости. Казалось даже и невероятным, что деловитость также может быть качеством русского национального характера, характера удивительно эмоционального, вольного, трудно ограничиваемого какими-либо четкими рамками. Соответственно и некоторые драматурги разъединяли этот «русский размах» и эту «американскую деловитость».

Героями классической литературы, как правило, были люди, производящие себя; героями социалистической литературы стали люди, производящие мир. Да, естественно, и себя тоже, здесь нет и не может быть разрыва; но все

же мне хочется выделить, укрупнить, остановить в кадре именно эту мысль: производящие себя, свой внутренний мир, и производящие мир вокруг себя — это подлинная смена героев.

Человек, производящий материальные ценности, не был все же *в полной мере* объектом художественного отражения в классической литературе. В нашей литературе этот человек оказался в центре писательского внимания. Не увидеть здесь определенного слома, плавно сомкнуть традиции — значит замкнуть производственную, деловую пьесу в круге старых проблем, не вывести ее из устоявшихся в психологической драме вообще конфликтных ситуаций.

Погодина можно и должно назвать классиком советской драмы, если под «классичностью» понимать не только целостное совершенство художественного произведения, но еще и очевидные перемены в давно сложившейся конфликтной схеме.

Погодину удалось создать новый тип драматического конфликта — коллективная польза нужна частному человеку. Но надо было развивать погодинские открытия, памятуя, что труд стал всеобщим. При всеобщем труде производственные конфликты становятся наиболее точным, наиболее целесообразным плацдармом для выявления целостного внутреннего мира человека. Надо было объяснить, отчего так быстро меняется мир.

И здесь, как бы мы ни хотели преемственности традиций, как бы ни утверждали непрерывность художественных исканий, нельзя обойтись одной лишь учебой у Чехова.

Чеховские традиции (называю их как высшее олицетворение психологических традиций в современном театре) не помогут охватить весь объем новой конфликтной природы драмы. А новая эта природа заключена еще и в том, что конфликт перестает быть закрытым, разыгранным между неповторимыми «единичными» людьми.

Рушится замкнутая система «персональных» конфликтов, даже если в них входили отцы и дети, семьи и поколения.

Разрушается закон «несовместимости» личного и общего, частного и коллективного, производителей и духоискателей.

Структура чеховских пьес была создана для того, чтобы в ней прекрасно и свободно мечтали о живом деле.

Для того, чтобы показать само это дело, понадобились новые конфликтные структуры.

Погодин был пионером; назову пионером на этом пути и Дворецкого с его «Человеком со стороны».

Дворецкий (еще раз напомним, что вовсе не считаю пьесу «Человек со стороны» лучшей за последнее время, наиболее талантливой,— она выбрана исключительно как первая среди равных, как открывающая новый тип конфликта, новый тип человека) сделал следующий шаг в производственной теме, полемически, спартански прямолинейно поставив дело выше конкретной данной личности. Это было необходимо писателю для того, чтобы резко сбить устоявшиеся ритмы, оглушить людей, раздражить, выбить у них из-под ног уже утрамбованную, осевшую почву.

И. Дворецкий сознательно отобрал у своего Чешкова почти все эмоции, кроме одной — деловитости, и за это прославил его, выдал за образец гражданской доблести, за тип нового человека. Полное самовыражение индивидуальности, по Дворецкому, есть ее стремление слиться с другими индивидуальностями для пользы коллективного Дела. Подлинное воспитание личности есть ее внеличностное существование, продиктованное только деловой целесообразностью.

В произведениях русских писателей хороши были только мечты о деле, но не само дело. Герои прошлого мечтали о красивом труде, герои наших пьес реально и радостно трудятся. Но еще никогда так прямо и решительно не ставилась эта тема в искусстве, какой она выглядит сегодня, и в пьесе И. Дворецкого в частности. Она никогда не ставилась так резко в плане вычленения деловой сферы из остальных сфер человеческого бытия, признания ее главенствующей в необъятном мире человеческой жизни.

Пьеса «Человек со стороны» не есть абсолютно реальное воссоздание жизни, хотя все, что говорится в ней,— правдиво, достоверно, взято из жизни. «Условная верность» — так, по слову Куприна, можно было бы назвать стилистику этой драмы. И все же судить ее надо по законам особой драматургической постройки, где действуют не полнокровные характеры, но должности, где иерархическая, служебная лестница, обычно служившая местом свершения или падения карьеры, всего лишь конкретная расстановка должностей, которые обязаны участвовать не в

жителейской драме, но в коллизиях, связанных с деловыми проблемами времени.

Отсюда, с моей точки зрения, и необоснованность тех критических претензий к образу Чешкова, где речь идет о некой неполноценности, однозначности этой фигуры. Здесь — сознательный творческий аскетизм драматурга, и судить его надо «по законам, им самим над собою признанным». Сугубо личные переживания словно заторможены, исключены из поведения Чешкова. Само качество драмы, базирующейся на деловом конфликте, не могло не повлиять и на художественные средства для создания образа героя. Персонаж этот моделируется «закрытым», не «многосвязанным». Именно такой «внеиндивидуальный» характер на месте в этом нарочито ограниченном деловом мире драмы. Личные мнения Чешкова — это не мнения субъекта, но персонификация определенных идей.

И думается, если бы такая точка зрения была принята, сами собой отпали бы те критические замечания, которые касались «неполного обнаружения» характера Чешкова.

В связи с образом Чешкова хотелось бы затронуть и еще одну проблему — оценку внутреннего мира человека, целиком проявляющегося в сфере труда. Нельзя ли и такое понятие, как «внутренний мир» героя, рассматривать в диалектике, в движении, в новых параметрах? «Бедный внутренний мир», «богатый внутренний мир» — приблизительно так определяем мы достоинства и недостатки в изображении душевной жизни человека.

Но что же такое «богатый внутренний мир» в применении к тому или иному драматическому герою производственной, деловой пьесы? Думаю, что необходимо найти новое содержание такого, в частности, понятия, как «богатый внутренний мир героя». И это необходимо сделать, так как претензии критики к Чешкову, а затем и к его «младшим коллегам» по труду — бокаревскому Лагутину, гельмановским Потапову и Сакулину, — в основном вращались вокруг якобы бедного внутреннего мира этих персонажей.

Неужели действительно можно думать только о работе? — нередко спрашивали критики, читатели и зрители у И. Дворецкого, А. Гельмана, у других авторов деловых пьес.

Я думаю, что работа — это и есть суть духовного мира

нашего человека. Если полагать, будто бы увлечение работой не есть выражение духовного мира человека, то получится, что день каждого из нас должен быть разделен надвое. Первая половина этого дня, ну, скажем, с девяти до пяти — это некая механическая половина дня, не требующая присутствия души, не требующая присутствия всех духовных сил, всех страстей человека, всех его ярких желаний, заветных надежд, увлекательных помыслов. Вторая половина этого дня, ну, скажем, с пяти до одиннадцати, — это некая творческая половина, берущая от человека все его духовное богатство, все его разнообразие мыслей и чувств. Такая, конечно, полемически заостренная постановка вопроса, такое схематическое разъединение души и работы, работы и души, духовного мира и трудового мира личности ни с чем не сообразны, и в первую очередь с самим типом современного труда и современного труженика. Еще горьковский Сатин говаривал когда-то, что, если труд будет для него наслаждением, он станет работать. А в понятие «наслаждение» непременно входит и понятие «духовность», входит и творческая сторона человеческой жизни. Мертвый, безрадостный, подневольный труд, труд-не-наслаждение, быть может, и был бездуховным. Труд нового общества — труд, ставший наслаждением, вбирает в себя и духовные категории бытия, вернее, сам становится категорией, принадлежащей не только к материальным ценностям, но и к ценностям духовным. Можно сказать так: в труде-радости, в труде-наслаждении, в труде-творчестве как бы сливаются материальное и духовное.

Индивидуальность личности не может иметь такого решающего значения в драматургии на производственную тему, какое может она иметь в психологической драме (а то, что это понятия не тождественные, я уже пыталась доказать). Если в психологической драме индивидуальность человека всемогуща, так как его решения и поступки связаны только с личными, личностными проявлениями натуры, то в пьесах о людях труда индивидуальность несколько приглушена, потому что решения и поступки героя связаны с коллективным мнением, с общим делом. Стремление возвести понятие человеческой индивидуальности в абсолют представляется мне боязнью перед новым, перед возникновением новых эстетических категорий, боязнью расстаться со старыми эстетическими представлениями. Очень точно и дельно сказал об этом А. Гельман:

«Во-первых, я не считаю, что жизнь на работе не есть жизнь личная. Во-вторых, почему никто не упрекает тех авторов, чьи герои только и делают, что влюбляются, ревнуют, разводятся, снова женятся? Почему на сцене только любить хорошо... а только работать — плохо? Что за дискриминация? Я думаю, что искусство несколько преувеличивает значение *индивидуального в человеке*. Это преувеличение гуманно, оно вызывается желанием, чтобы каждый человек проявлял себя как личность, реализовывал свою неповторимость. Но я думаю, что в обществе активнее работает то, что в нас типично, нежели то, что в нас неповторимо»⁹⁰.

Современное производство, современный труд, усложнившиеся необычайно, сами стали явлением психологии, они стали и духовными категориями, зачастую уже не соперничающими с внутренним миром человека, а его воплощающими. Если прислушаться к требованиям критиков привить «дополнительную особинку» характеру труженика в искусстве, если прислушаться к их советам добавить к внутреннему миру, скажем, Чешкова или Потапова еще и их любовь к спорту, то и выйдет пьеса из двух разных половин. Она непременно развалится на две части — «личную» и «общественную», как это не раз бывало в драматургии. Не стоит, думаю я, прибавлять некую отдельную, особую духовность к образам людей, проявляющихся целиком в производстве. Человек, создавший сложнейшие кибернетические системы управления, естественно, не остался и сам в стороне. Он создал все это не из воздуха, не «со стороны», а как бы из себя самого, из своего же внутреннего мира; он создал новое в материи из богатства своей души. И этот созданный человеком новый материальный мир влияет на него, воспитывает его, если можно так сказать, круглосуточно, а не только в конкретные часы работы. Духовное прибежище творчески мыслящего инженера, рабочего, персонажей деловых наших пьес вовсе не только в любовных, семейных интермедиях, в размышлениях у телевизора. Духовный мир этих драматических героев вовсе не должен ограничиваться бытовыми конфликтами. Новая сфера человеческой деятельности, сложнейшее современное производство — это сфера духовная, вовсе не обязательно нуждающаяся в драме в бытовых «конфликтных довесках».

Отрицание особого типа «энтээровской» литературы противоречит самой современной действительности. Из-

бавляя человека от рутинных форм труда, НТР при социализме открывает перед ним широчайшие горизонты для творчества, для проявления высшей духовности. Духовность «бездуховного» Чешкова как раз и состоит, как раз и проявляется в том, что он еще больше хочет упорядочить саму научно-техническую революцию, еще больше облегчить человеку труд, сделать его еще более радостным и целесообразным. И все, чего добивается Чешков, ведет к новому расцвету человеческого духа. Его усилия в создании новых форм управления и планирования (пусть это звучит сухо) направлены к торжеству духовности.

Когда-то Юрий Олеша в повести «Зависть» и пьесе «Заговор чувств» резко разделял два совершенно различных типа Бабичева и Кавалерова, один из которых умел судить только о материи, а другой — только о духе. Как необычайно талантливый и современный художник Олеша чувствовал живую правоту Бабичева, насквозь земного, думающего только о создании и потреблении материальных ценностей. Но этот же удивительно современный и талантливый художник всем сердцем любил нежного, чувствительного Кавалерова. Для Олеси эти характеры, эти натуры были несовместимы, он боялся, что толстокожие и сильные «колбасники» Бабичевы раздавят одухотворенных Кавалеровых.

Любопытно, что некоторая тревога перед грядущим «предельно земным», материальным человеком слышна в 30-е годы не только в новых пьесах советских драматургов, но и в отдельных постановках русской и западной классики, в трактовке тех или иных классических пьес. Вспомним хотя бы не раз описанный в статьях и рецензиях спектакль Театра имени Вахтангова «Гамлет» в постановке М. Акимова, где Гамлет, как задумал его режиссер и сыграл артист А. Горюнов, воплощал собой тупую материальную силу, гиперболического Гаргантюа, громогласного Фальстафа. Трепетный дух шекспировского Гамлета как бы был в опасности, сама трактовка шекспировской трагедии говорит если и об искажении классики, то искажении целенаправленном, точно осмысленном. Обычно в этом замысле режиссера видят вульгарно-социологическое стремление передать «гамлетовскую» эпоху во всей ее суровой, неприкрашенной правдивости, когда грубые натуры были привычнее тонкой духовности. Но мне бы хотелось подчеркнуть, что в акимовской трактовке проступала именно некая тревога, типичная для многих

творческих деятелей тех лет, тревога, связанная с предощущением возникновения, вернее сказать, утверждения — так как характер этот возник намного раньше, — делового, «материального», земного до мозга костей человека.

Сегодня подобная тревога бессмысленна, земное и духовное больше не делимо в героях наших дней.

Естественно, что тот уровень, которого достигли сегодня писатели в изображении духовных категорий, еще не предельный уровень. Конечно, сделать еще предстоит немало, но для меня сейчас существенно другое. Я хочу сказать, что поиски душевного богатства не могут лежать сегодня (особенно если мы рассматриваем пьесы на производственные темы) в сфере только интимной, только камерной, только бытовой. Ресурсы душевного богатства еще не в полную меру использованы нашими художниками, предпочитающими подчас описательный антипсихологизм, иллюстративную портретность глубинному исследованию малейших движений души. Но ресурсы эти, особенно если речь идет о деловой пьесе, стоит искать не вне производственной, деловой сферы, а именно на ее плацдармах, где всесторонне выявляется современный человек.

Март 1975 года. Шестое Всесоюзное совещание молодых писателей. Работала секция драматургии, где читались пьесы совсем еще никому не известных, начинающих литераторов. Но произведения, которые мы тогда обсуждали, были удивительно несамостоятельны: кто-то писал «под Горького», кто-то «под Чехова», кто-то «под Володина».

Все шло своим чередом, пока С. Алешин не рассказал об одном сильном своем впечатлении.

— Я только что приехал из Ленинграда, — сказал Алешин, — и читал там сценарий нового фильма, называется он «Премия». Автор Александр Гельман, фамилия мне неизвестная. Как громом поразил меня этот сценарий. В нем как бы нет ничего из привычных нам законов драмы, нет любовной истории, нет личной жизни героев, нет психологически подробно выявленного характера, эпизодические лица и вовсе нарисованы двумя-тремя штрихами, но вместе с тем вы все время находитесь в сильнейшем напряжении, вы так захвачены происходящим, что не можете думать ни о чем другом. Действуют в этом сценарии одни мужчины, мне напомнило это давнюю встречу с заинтересовавшим всех нас зарубежным фильмом «Две-

надцать рассерженных мужчин». Вот и здесь — рассерженные мужчины, занятые исключительно своим делом, а интересно беспредельно. Выясняется нечто, вроде бы никого, кроме тех, кто выясняет это, не занимающее, — выясняется, почему бригада строителей не хочет получать премию. Но оказывается, — продолжал Алешин, — что это вопрос такой жгучий, что поставлен он так всенародно, что и твое сердце, твой ум вовлечены в орбиту скучных как будто экономических перипетий.

Быть может, и не стоило вспоминать о том, как я впервые услышала о сценарии Гельмана, ставшем впоследствии пьесой: что, мол, здесь особенного. Но вспомнить, думается, стоит, потому что символической показалась мне сама атмосфера этого первого знакомства с драматургом Гельманом, с его сценарием. Символика крылась здесь в столкновении тех привычных пьес, которые мы старательно обсуждали, и разящего новаторства того произведения, о котором мы все вместе только что услышали. И особая контрастность, особая горечь крылась как раз в том, что слушателями нашими были молодые драматурги, а на деле молодость в драматургию пришла не с этого совещания, она пришла как бы со стороны, «человеком со стороны» оказался для нас в этот день Гельман, чью фамилию потом мы стали слышать и произносить так часто. И, быть может, кое-кто из бывших тогда на совещании молодых писателей, вспомнив рассказ о гельмановской пьесе, встряхнувшись душой, стал искать новые, свои творческие пути.

А дальше пришло уже конкретное знакомство со сценарием Гельмана. Я прочитала этот сценарий и хорошо помню ощущение восторга и растерянности, раздражения и радости, которые долго не оставляли меня.

Почему же раздражение, почему растерянность, когда сценарий был явно хорошим, смелым, новаторским? Потому, наверное, что и действительно новое принимается трудно, даже если ты один в комнате, наедине с этим новым, запечатленным на обычных страницах книги. Мы как-то очень легко произносим слова «консерватор», «архаик», когда речь идет о других, не о нас, мы бойко критикуем всех тех, кто не сразу понимает и принимает новое. Но как трудно принять и понять это новое, когда сталкиваешься с ним ты сам; вероятно, каждый знает это странное ощущение — новое, решительно новое поначалу отталкивает. И даже если кое-кто будет говорить, что

он-де не таков, что он сразу понимает и принимает новое в искусстве, что ему мгновенно делается близкой новаторская стилистика того или иного произведения, та или иная писательская манера, — думаю, что это больше бравада, нежели истина.

Не раз приходилось мне наблюдать, чувствовать самой, как новаторство в искусстве порождает вместе с восторгом, вместе с ошеломлением еще и какое-то, пусть тайное, недоброжелательство, и это в известном смысле естественно. Мне кажется, что подобное раздражение, некоторое смятение, испуг — не отрицательные качества людей, не обязательно свидетельство консервативности. Скорее, это нечто психофизическое, присущее вообще человеку, нечто имманентное самой человеческой натуре, привыкающей к определенному течению дел, к определенным линиям форм, к определенным средствам художественной выразительности. И эта укоренившаяся с годами привычка не позволяет сразу же прилепиться сердцем к чему-то принципиально новому, дерзкому, смелому.

Сначала казалось, что в пьесе Гельмана много разговоров, что нет прямого действия, что не выписаны характеры, окружающие Потапова, что слишком одинок этот человек: все, кто за него, остаются за пределами пьесы, все, кто не понимает его, находятся здесь же. Казалось, что один, даже если он человек новой мысли, незаурядной воли, не сможет справиться с тем, что взвалил на свои плечи Потапов. Казалось, что история получения или неполучения денег не может стать категорией эмоциональной, что вряд ли кого всерьез заинтересует какая-то отдельная бригада на отдельном строительстве, не пожелавшая получить премию, так как премия эта была выдана ей не по праву. Восставал и разум: неужели такое бывает, в жизни так не бывает, пока что не слышно было о том, чтобы кто-то и где-то отказывался от денег. Мы не слыхали, чтобы кто-нибудь вникал в экономические обстоятельства получения зарплаты или премии, не было видно такого человека, который бы сумел разобрать по экономическим коэффициентам и социологическим параметрам свою зарплату, выяснить, что в ней истинно реальное, а что мнимое, что соответствует действительному его труду, а что покрывает собой непроизводительную часть рабочего дня. Сам человек, получающий зарплату или премию, до сих пор не задумывался над подобными вычислениями, измерениями, предоставив это экономистам и социологам.

Итак, восставал разум: мол, в жизни ничего подобного не бывает, где это слыхано, чтобы отказались от премии, неужели искусство и в самом деле должно говорить о том, чего не бывает?

Но все это были лишь первые и, как я уже говорила, с моей точки зрения, естественные ощущения человека, сталкивающегося с новаторским произведением.

И постепенно, вместе с принятием этой пьесы, вместе с проникновением в авторский замысел росла убежденность в том, что в советскую драматургию, на советскую сцену пришла драма, имеющая значение принципиальное, во многом меняющая наши сложившиеся взгляды на систему драматического конфликта. Как и пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны», пьеса Гельмана «Протокол одного заседания» стала больше чем просто пьесой — и та и другая сделались своеобразными точками отсчета нового «конфликтного времени» в драматургии. В связи с этими пьесами двинулась вперед производственная тема, обогатилась, а во многом и видоизменились ее первородные погодинские традиции.

Многое сошлось в пьесе Гельмана.

Во-первых, возник еще один, новый по сравнению с пьесой «Человек со стороны» тип конфликта. Новый этот конфликт заключен в форму, в общем-то традиционную. Вернее, скажем так: построение пьесы — именно не материал, а построение — неоднократно развивалось по тем же законам, которые предложил своим героям автор. Каждый, кто знаком с историей драматургии, с историей театра, легко может сравнить пьесу Гельмана «Протокол одного заседания» хотя бы с «Опасным поворотом» Пристли. Собравшиеся вместе, давно знающие друг друга, давно все знающие друг о друге люди узнают нечто совершенно неслыханное о себе и о своих собеседниках. Собранные волей обстоятельств где-либо в одной комнате, они, все эти люди, волею тех же обстоятельств не имеющие возможности разойтись ни на одно мгновение, начав, казалось бы, с пустых реплик, приходят к драматическому самопознанию и познанию окружающих. Сценическое время, не разрываемое ни уходами, ни приходами действующих лиц, не нарушаемое переменной места действия, течет исключительно в психологических параметрах. Разматывается и разматывается нить узнаваний, нить выяснений,

нить информации, нить откровенности, нить самовыявления, самообнаружения — и рушится привычный мир представлений, образов, фактов. И вот уже вчерашние друзья, любящие, милые, корректные, обаятельные, порядочные люди предстают и перед зрителями и друг перед другом не то чтобы со сброшенными масками — нельзя считать масками будничные лица, незлодейские лица, некроважные лица, — но с обнажившимися душами, с растревоженными чувствами, с набело написанными биографиями, где уже ничто не скрыто, ничто не вычеркнуто.

Обычно так пишет Пристли; после его «опасных поворотов» милые, корректные люди уже становятся другими: если понимать этого драматурга глубже, чем принято, вовсе не обязательно худшими. Даже те, о которых становится известно нечто плохое, пережив это плохое, откровенно рассказав о нем, исповедавшись друг другу, становятся чище и лучше, чем были. Да, именно так. Герои Пристли раньше, до «опасного поворота», были хуже, душевно грязнее, — после исповеди, после саморазоблачения и взаиморазоблачения они становятся более людьми, их лица более похожи на человеческие лица, нежели в тот момент, когда мы встретились с ними, элегантными, красивыми, уверенными в себе.

Наш автор, автор пьесы «Протокол одного заседания», воспользовался жанром «психологического детектива», создав свой, если можно так сказать, «психологический производственный детектив». Некое событие постепенно вовлекло всех в свою орбиту, задело каждого, каждого растревожило, каждого представило не таким, как он вошел в эту комнату.

Естественно, близость двух этих пьес — «Протокол одного заседания» и «Опасный поворот» — близость внешняя, формальная, мне было важно заметить эту близость лишь потому, чтобы сказать: старые добрые драматургические сплавы можно использовать, не отбрасывая их как совершенно негодные. Так в свое время воспользовался жанром водевиля Гоголь; не любя водевиля, он не отбрасывал его богатейшие сценические возможности. Все дело в том, чем наполнить старые формы, какое дать им содержание, для чего к ним вернуться — чтобы слепо повторить или чтобы дать им новую вдохновенную жизнь.

Александр Гельман сумел ввести в известные уже формы психологического детектива, ставшего под его пером «производственным детективом», новый смысл, новое содержание, новое драматургическое единство.

Один в поле не воин — так гласит народная пословица, так привыкли говорить и думать. Но давно уже не так движется жизнь, не так определяет свои возможности человек нашей эпохи. Уместно вспомнить по этому случаю Великую Отечественную войну, где неоднократно именно один, одна делали погоду, останавливали десятки и сотни врагов. Это же можно сказать о мирных днях, о мирной нашей действительности, где один и одна совершают подвиги мирные, меняющие природу, и нравы, и тип производства.

Неверна сейчас эта пословица и для искусства. Именно один наиболее интересен как личность, завязывающая, начинающая конфликтную коллизию. Более того, мысль о том, что один в поле не воин, снимает с каждого, «одного», всяческую ответственность; раз не воин — значит, и нечего выходить на войну, значит, и нечего высовываться со своим особым мнением во времена мирные, все равно ничего не добьешься, ничего не решишь.

Автор пьесы «Протокол одного заседания» возвращается к классическим законам драмы. Один становится у него воином, один выходит в поле, то есть на заседание парткома, для того, чтобы осуществить свою «воинственность», объяснить коллективу то, что уже ясно ему самому.

Новаторство конфликта пьесы «Протокол одного заседания» состоит в том, что это конфликт «между своими». На заседании парткома все свои, казалось бы, совершенно одинаково заинтересованные в судьбах порученного им дела. Но постепенно выясняется, что один из них более глубоко и кровно заинтересован в ходе этого дела, что один из них вырос настолько, что сумел отказаться от незаслуженных денег. Он дошел до этого, они еще нет. Не так-то просто понять требование Потапова, и поэтому мы не будем называть непонимающих его отрицательными героями. Неужели и действительно можно думать, что каждый обычный человек, вчера еще получавший эту премию, эту зарплату, эту награду, должен сегодня совершенно безболезненно и легко согласиться с кем-то, кто говорит ему, что делать этого не нужно, что премия, награда, зарплата лишь прикрывают бессмысленную для

общества потерю времени. Для того чтобы понять это, нужно самому стать бригадиром Потаповым, но не все могут это, путь к его точке зрения и есть действие пьесы.

Персонажи пьесы Гельмана не могут называться дурными людьми, потому что это не по-хозяйски, нерасчетливо — расставаться на крутых дорогах, на опасных поворотах судьбы, профессии, дела с людьми, которые еще чего-то не поняли, не могут понять, ну, даже представим себе самое страшное — не хотят понять. Если речь идет не о врагах Советской власти, не о сознательных ее врагах, значит, остальные — свои, остальные — участники драматического конфликта, особая «противная сторона», которая в ходе действия влечется к главному герою, постепенно начинает разделять его убеждения.

Новаторство этой пьесы вижу я и в том, что раскрываются, обнаруживаются не просто черты характеров тех или иных действующих лиц, даже и самого Потапова. В конце концов, автор не дает себе труда объяснить нам, почему вдруг именно сейчас, именно от этой премии отказался Потапов, а вслед за ним и его бригада, почему не раньше и не позже, ведь на многих и многих стройках был до этого наш бригадир. Автор не дает себе труда изыскать какие-либо особые причины, проливающие свет на внезапную решительность Потапова, на чрезвычайный его поступок. А ведь можно было придумать какие-то дополнительные психологические детали, связанные именно с этим днем работы, именно с этим настроением Потапова. Все это можно было бы сделать, но автор не сделал этого, и я не поставлю ему в вину подобных просчетов, потому что не считаю их просчетами, а вижу здесь определенный замысел.

Замысел состоял, как мне представляется, в том, чтобы раскрывались не только конкретные черты тех или иных характеров, чтобы «опасный поворот» выявлял не только частные признаки данных натур — кто-то сдержан, кто-то наивен, кто-то раздражителен, кто-то хитер, кто-то глуп и т. д. и т. п. Замысел в том, чтобы с каждой минутой все больше и больше выявлялись общественные черты сложившейся ситуации, чтобы раскрывались экономические, социальные причины отказа людей от премии. Дело не в частном, индивидуальном характере Потапова — мы так и не узнаем всех его привычек, всех его житейских

связей, всех его пристрастий, да нам и не надо этого знать. Дело в характере самой общественной ситуации, сложившейся на данном строительстве, на подобных строительствах. Взамен личной исповеди, частной исповеди человека, которая велась и ведется на страницах современной драмы, в пьесе «Протокол одного заседания» ведется исповедь общественная. И это, быть может, самое интересное, самое привлекательное. Огромный монолог Потапова — а по существу, вся пьеса и есть его монолог, лишь прерываемый репликами остальных, — это огромная гражданская исповедь.

Автор пьесы «Протокол одного заседания» дает возможность своему Потапову вести общественную исповедь, по существу, даже и не обращаясь к лицам, пришедшим на заседание парткома. Они, естественно, вовлекаются в орбиту его исповеднического монолога, противопоставляют ему свои суждения, свои представления о жизни, о смысле труда и т. д., но не они являются главной мишенью критических стрел Потапова. И в этом я вижу особый качественный скачок всей нашей драматургии. Не одни лишь конкретные люди, не конкретные их должности, даже не конкретные сегодняшние их позиции по тем или иным вопросам подвергаются критике.

Потапов говорит в этой пьесе о неполадках на строительстве данного завода, о неразберихе, царящей именно здесь, но так же, с таким же задором мог он начать этот разговор на своей предыдущей стройке — вероятно, и там были эти или другие подобные недостатки. И обращаться он мог не к данному Батарцеву, а к человеку с какой-либо другой фамилией; важно, что Потапов сказал свою речь, и важно, что она не замкнулась, не замыкается на десятке конкретных частных лиц, в стенах данного заседания парткома.



Однако, быть может, сейчас самое время попробовать и вообще отказаться от деления драматургии на «производственную», «политическую», «бытовую».

Самое время потому, что огромнейшие задачи научно-технического прогресса, поставленные перед народом партией и самой жизнью, не могут решаться в искусстве каким-либо одним из его направлений, неким специали-

зированным, «технологическим», производственным видом драмы. Для того чтобы совершить мощный революционный рывок, необходимо собрать воедино все силы человека и техники.

И здесь никак не обойтись без политики, без понимания ее диалектики, эффекта внутреннего — в самой нашей действительности — и отзвука внешнего, международного. Интенсификация технического переоборудования трудового процесса не может не сказаться на укреплении наших позиций в борьбе за мир, чтобы обеспечить золотым техническим запасом золотые ленинские слова о мире как первой заповеди победившей Страны Советов.

И никак не обойтись в драматургии без остроконфликтного рассказа о производственных отношениях и производительных силах, о создании материально-технической базы современного производства, о таких уже «очеловеченных» у нас понятиях, как план, пятилетка, соревнование, экономическая польза; не обойтись без непреходящего, с детства воспитанного, «жюльерновского» восхищения людьми научного подвига, людьми дерзкого открытия в строгом храме науки, всеокрушающей догадки на расчерченной карте научной логики.

И без житейских реалий, без изображения среды, быта — невозможно рассказать сегодня об огромной трудовой судьбе советского народа, вырастающей из преображенной жизни, когда великие свершения в труде и науке не окрашены в цвета аскетизма и трагедии, не находятся в тяжелой зависимости от капитала и холодного меценатства.

Вероятно, именно синтез всех этих направлений в драматургии сможет дать сейчас ей новое дыхание, современные масштабы, когда воспитание личности, ее нравственных параметров совместится с воспитанием гражданина в его общественных связях и проявлениях, когда начала гражданские не будут отделены от раскаленного в борьбе воздуха планеты.

Я думаю, что за последнее десятилетие кое-что было разлажено в самом существовании нашей драматургии, благородный синтез раздробился на замкнутые перегородчатые аналитические формы, где своей отдельной жизнью жила драма «производственная», рядом с ней рождалась драма политическая, а затем потеснила их всех «быто-

вая», «семейная» пьеса. Каждая драматическая эта структура словно не смыкалась с другими, теряя в психологической глубине, в гражданском масштабе и в политическом накале. И сосредоточивались эти драмы на выборочном изолированном пространстве: производственная — в цехах заводов и на строительных площадках, политическая — на неких зарубежных просторах, бытовая — на квартирах, дачах, лестничных клетках. Голоса героев этих пьес как бы не перекликались, звуча от этого все глуше, контрпропаганда не обогащалась производственной сферой, производственные отношения шли мимо частной жизни, история души не погружалась в историю эпохи.

Подобная драматическая ситуация сложилась, как видно, по многим и разным причинам. Одна из них, как мне представляется, наиболее существенная — некая исчерпанность «производственного» конфликта в производственной пьесе последних лет, взявшей невиданную доселе высоту в начале семидесятых, вышедшей на авансцену всех видов литературы, определившей собой новый тип общественных противоречий, читательских и зрительских интересов.

Производственная пьеса первой среди всех остальных литературных жанров почувствовала, преодолела необходимость каких-то решительных перемен в сфере производственной деятельности, то есть в самой сердцевине общественного бытия, в его фундаменте, в самой его материальной и философской первичности — в материи материального мира.

Обновление драмы началось с производственных площадок, с характеров людей, творящих материальные ценности, стоящих у истоков научно-технической революции. Авторы производственной пьесы 70-х годов первыми услышали голос нового, в обществе тружеников звучавший наиболее ясно именно в сфере производственных отношений.

Оно и естественно: конфликтная ситуация, связанная не только с «воспроизводством» духовного мира людей, но связанная и с воспроизводством самого производства, в его новых гранях и свершениях, — по существу, это и есть непреходящее новаторство советской драмы, ее решительное отличие от всех, самых вершинных высот критического реализма.

Именно в «производственном» конфликте заложено первородство драматургии нового мира, менявшей даже и самые эстетические, житейские понятия литературных жанров и бытовых реалий (вспомним хотя бы еще раз погодинскую «Поэму о топоре»).

Деловая пьеса семидесятых годов воплотила в себе давно назревшее в жизни веление новой нравственности: абсолютной трудовой порядочности, гражданственности как высокого профессионализма, безукоризненного выполнения тех норм производственного бытия, которые на данном этапе являются последним словом научно-технического прогресса. Выполнить необходимое, восстановить производственный порядок там, где он разлажен общественным индифферентизмом. Воспитать в себе вроде бы несвойственную вольному национальному характеру деловитость. Научиться считать, не поддаваясь эмоциям, но видя перед собой реальные цифры и планы. Не разбазаривать общее добро, словно отчужденное от добра твоего лично. Понимать народное хозяйство как конгломерат твоих конкретных трудовых усилий, а не как отдельно существующее материальное явление, где растворены в безличности личные труды каждого. Знать, что общественное и индивидуальное уже не могут быть разъединены, когда одно — всенародное, каждодневно как бы неосязаемое, а другое — твое, живо осязаемое, и потому ревностно оберегаемое от потерь. Именно эти веления жизни услышала производственная пьеса семидесятых и сказала о них жестко, подчас сознательно внеэмоционально. Производственные пьесы семидесятых годов были в высшей степени «антибытовым» эстетическим явлением, позвав тружеников к бескомпромиссному выполнению трудовых обязательств, пьесы эти на какое-то время словно выключили личность из личностной, иногда слишком уж хорошо обжитой сферы бытия. Людям надо было драматичнее, обнаженнее, острее показать их общественное призвание, драматизм здесь рождался не в коллизиях «со стороны», но в единственной для этих пьес сфере производственного долга.

В героях деловых пьес семидесятых люди увидели себя не только рыцарями духа, но еще и рыцарями дела, что далеко не всегда воспитывала в человеке даже и сама классическая литература, хорошо знавшая, чего можно ждать от буржуазного дельца, поклоняющегося Молоху капитала.

Именно здесь содержалось принципиальное новаторство производственной драмы семидесятых годов — дерзко отведя на второй план эмоциональный мир человека, всегда бывший объектом изображения литературы, драма эта вывела на авансцену деловой мир личности, как правило, оцениваемый классикой лишь со знаком минус, как подтачивание светлой духовности, как начало распада нравственности.

Скажу точнее — героями деловой драмы семидесятых годов были фанатики дисциплины, поборники исполнительности, ревнители трудовой честности. Тут была и победа этой драмы, полная сосредоточенность на отлаживании производственного механизма, но крылась в этом и ее слабость — ответственность за порученный участок не переходила на просторы мировоззрения, правда, в противоречиях добытая героем драмы, оставалась правдой «бригадной», «цеховой», «заводской», не вливаясь в глобальное экономическое мышление страны, замыкаясь лишь конкретным волевым экспериментом в четко заданных границах места и действия.

Герои деловой пьесы семидесятых годов настойчиво поддерживали равномерный, плановый ход производственного процесса, не выдвигая новых, резко вздымающих его идей; начав с добела раскаленного конфликта, они в конце концов приходили к бесконфликтности. Только что разыгравшаяся битва неожиданно замирала; устранив дисциплинарные неполадки в своем производстве, люди эти с удовлетворением слушали теперь бесперебойные сводки с фронтов, цехов истроек — все налаживалось, конфликтная коллизия рассасывалась, ее динамита хватало лишь на взрыв частных служебных беспорядков, на устранение выверенных норм и циркуляров.

Герои деловой драмы семидесятых пытались укреплять существующие производственные отношения, приводя их в гармоническое соотношение с существующими производительными силами. Не оставалось зазора для новых конфликтных образований.

Все, что было за пределами конкретной задачи, как бы не занимало драматическую литературу. Финальное совпадение честного труда и выполненных обязательств, дела и плана, норм и возможностей, правды данного производства и правды о данном производстве завершало проблему, поднятую в пьесах. Происходило пусть и нелегкое, но все-таки простое арифметическое сложение — правильно

исполненного долга и полученной от этого полноценной производственной продукции.

Мораль этих пьес и в таком философски усеченном виде была немалой. Не случайно всколыхнула она многих и многих, позволила деловой драматургии семидесятых стать во главе всего литературного процесса, определить кое-что существенное и в самом общественном характере — тип делового человека, подсмотренный в жизни и укрупненный искусством. Но уже чувствовалась какая-то «содержательная» исчерпанность этих пьес, какая-то вялость, утомленность конфликта; его начинали поддерживать как раз дополнительные, «внеделовые» конфликтные ответвления — чье-то сердце разрывалось от инфаркта, не выдержав «делового» напряжения, чья-то судьба ломалась от непонимания близких, не охваченных столь яростным «деловым» фанатизмом.

Поддержать сложившееся сегодня производственное бытие и позвать к абсолютно новому его содержанию — не одно и то же для драматургии, здесь нужен был новый герой, обладающий не одной лишь трудовой честностью, знающий не одну, пусть и высочайшую, общественную добродетель — четкое выполнение плана. Не хватало личности, масштаба новых идей, нового мировоззренческого, производственного, нравственного слова, которое сдвинуло бы все уже взятые нормы, вывело бы общество к более совершенным формам социального существования.

Он уже предошущался, этот новый герой, в наших пьесах, который разломал бы в конце концов жесткую скорлупу внеэмоциональной деловитости, неуклонно превращающейся в узкое делячество, который вышел бы из рамок установленных норм на просторы «ненормированной» инициативы.

Но нет, качественного скачка так и не произошло. Современная деловая драма продолжала двигаться все по тем же расчерченным конфликтным орбитам бескомпромиссной честности, резко столкнувшейся с привычной и все затушевывающей парадной фразой, гремевшей и там, где не взяты даже самые обычные, давно намеченные планы. Неэкономичность, непроизводительность лжи, противопоставленной залогам прогресса — правде, — эта конфликтная коллизия производственной драмы семидесятых годов больше не вбирала в себя ни новых идей, ни новых характеров; движение общества вновь перегнало драма-

тургов, и из первопроходца нарождающихся жизненных противоречий сценическая литература снова обратилась в механического копировщика собственных достижений, собственных, вчера еще будораживших сердца и умы, открытий.

Справедливо почувствовав художественную и социальную усталость деловой драмы, словно заводной волчок вращающейся все на одних и тех же непросторных конфликтных дорогах, читатели и театры, критики и зрители начали отказывать ей в доверии.

Драматурги нового призыва предприняли свой эстетический эксперимент. Если зашел в тупик человек производственной мысли, если выдохся конфликт производственной пьесы — не стоит ли подойти к личности с другой стороны, не рассмотреть ли ее в одних только камерных нравственных планах, не выделить ли ее из производственного процесса, не отвлечь ли ее в чистую психологию, не вывести ли совершенно новую породу современного драматического героя, человека внеобщественного, с будто бы исключенным общественным мышлением, целиком поглощенного самим собой и своим ближним, комнатным, домашним, соседским — не далее — окружением?

Если производственная пьеса семидесятых сознательно вычленила человека из личностного быта, растворяя его в сугубо производственных интересах, то новая психологическая драма начала восьмидесятых сознательно исключила личность из общественной сферы, целиком погружая ее в камерный быт, где предметом душевного анализа был только сам нескончаемый микроанализ.

На путях этой драмы было немало достигнуто — пристальный взгляд, устремленный искусством на «частные», так сказать, стороны человеческой натуры, позволил во многом дополнить открытия производственной пьесы.

Мы увидели и особые беды, сопровождающие шествие научно-технического прогресса, его определенные «человеческие» издержки, что таились в размыкании некогда крепких духовных связей, в распадении семей, где уже не билось лирическое эмоциональное сердце, а жил лишь холодный экономический союз внедомашних людей. Мы увидели какую-то затяжную инфантильность молодости, крепко обставленной солидными завещаниями старшего поколения, которое умело трудиться и не имело никаких

надежд ни на кого, кто оставит им что-то движимое и недвижимое. Послышалась тоска по свежему «природному» человеку, не зашоренному служебной деятельностью, проглянул и нео-Жан-Жак Руссо, позвали из скученных, тесных городов к вечным ценностям — земле, воде, воздуху, любви, нравственному самосовершенствованию.

Но и здесь неминуемо ждала даже самых талантливых писателей некая замкнутая ситуация. «Внеобщественный человек», «внесоциальная среда», взятые как эксперимент, как протест против узости производственной пьесы, на глазах исчерпывали себя; частные конфликты превращались в микропроблемы, песчинки в море огромной все-народной заботы. Всякая обедненность, всякая художественная неполнота равно приводили к повторам, к душевной бедности и эстетической неудовлетворенности, когда в конце концов читатель и зритель с горечью стали закрывать и новые и старые пьесы, покидать и модные и старинные театральные залы — и те, где его в сотый раз учили только честному исполнению конкретного долга, и те, где его в сотый раз учили недовольству своим неслаженным, подчас негармоническим бытом.

Но что же сегодня? Кто первым скажет в современной драматургии это бодрящее, зовущее, как писал Гоголь, слово — вперед? Думаю, что опять-таки писатели, которые разглядят общественного человека во всей его многокрасочности, во всей его полноте.

Каким он будет — герой новых пьес?

Вероятно, основной дефицит, который ощущался в пьесах последних лет, — это дефицит личности, что куда серьезнее дефицита в стройматериалах или запчастях, из-за чего разгорались подчас жаркие конфликтные страсти.

Ощущался дефицит личности незаурядной, непростой; заурядному, простому рядовому в их обычных житейских измерениях нечего делать в драматической литературе, где все крупно, заострено, выведено на самый гребень общественного сознания. Заботы планеты, наверное, должны сотрясать героев многих наших пьес. Планета — ведь не случайно все чаще повторяется космически-земное это слово, полное конкретной чувственности и интернационального волнения. Но именно «планетарности», приобщения личности к дыханию мира не слышится пока что в нашей драматургии. Но если на нынешнем уровне

науки и техники предполагается, что человек единственное разумное существо во вселенной — не удваивает ли это его силы, его гордость, его ответственность за само бытие? Ничего не сбросишь на инопланетян — вся планета в одном тебе, и какое же это окрыляющее и в то же время тревожное, поистине драматическое чувство, столь интересное как раз драматургии.

Герой новых наших пьес, думаю я, должен вернуть себе романтический вкус к жизни; страдание, раздражение, разъедающая душу горечь от какой-то недостаточности, неумения радоваться ни своим победам, ни своей борьбе, — постепенно отлучили драматического героя от рыцарственности, мужественности, полнозвучности жизни, когда все говорится вполголоса, а в полный голос — лишь по директорским селекторам, когда и сама борьба за новое раздражительна, желчь заменяет гнев, дисциплинарное удовлетворение — творческий восторг.

И особенно важно вернуть героям наших пьес это романтическое мироощущение именно сегодня, когда качественное преобразование научно-технической базы современного производства решительно поставило человека лицом к лицу с чудодейственной фантастически-рукотворной техникой, умеющей уже и быть собеседником, и прогнозировать, и считать, и отвечать, и предупреждать. Что же будет отличать человека от умной машины, в чем будет его неповторимость по сравнению с им же созданными «мозговыми» вселенными новой техники?

Холодный человек и бездушная техника — не равными ли окажутся они в таком случае? Безэмоциональный исполнитель и нечувствующий робот — не одно ли это понятие, уничтожающее постепенно даже уникальную неразгаданность человеческой личности в искусстве? Теснейшее общение человека с «умной машиной» должно, как видно, поселить в драматургах какие-то радостные творческие тревоги. Выявить в человеке нечто такое, что не подвластно никакой «думающей технике», — вероятно, есть здесь для драмы свое современное «добро». Извечная духовная суверенность личности и сверхдинамичные темпы научного прогресса — не драматическая ли это коллизия для сегодняшней литературы, для драматургии в особенности? Ведь ей в первую очередь открыты конфликтные, взрывные, переходные моменты жизни, когда на самый решительный излом, при самом высоком напряжении проверяются характеры, в которых при любой

«технической», «производственной» погоде должна остаться живая человечность, интеллигентная духовность.

Радость творчества, восторг открытия, удивление перед жизнью, деятельное добро, сострадание, что не тождественно постоянному унылому страданию, умение слушать других, а не отстреливаться короткими, как залпы, служебными репликами, способность к осмысленному риску, а не только к соединению заданной программы с вновь полученными результатами,— пусть хотя бы так, схематично, будет выглядеть пока что «послужной список» общественных добродетелей героев наших пьес.

Интенсификация научно-технического прогресса означает и «интенсификацию» эмоциональной жизни личности, ее романтического мировосприятия, когда точный деловой расчет сольется с вдохновением.

Нечто подобное знал еще и Жюль Верн. Каждый раз, сталкивая своих героев — изобретателей, инженеров, ученых, первопроходцев новых земных и космических путей — с высочайшей техникой, он сознательно поднимал градус эмоциональности этих людей, их романтического самочувствия. И будет достаточно произнести имена капитана Гранта, капитана Гаттераса, капитана Немо, географа Паганеля, инженера Сайреса Смита, многих и многих других жюльверновских героев, чтобы понять смысл этого особого художнического заострения: фантастическая подводная лодка «Наутилус» не могла «контактовать» с гениальным прагматиком, и только. «Наутилус» мог оказаться в союзе лишь с романтически вдохновенным человеком — капитаном Немо, и не случайно связана с национально-освободительной борьбой его «донаутилусная» биография.

Нужно ли говорить о том, каков сегодня новый, абсолютно невиданный уровень этого соотношения человека и техники, и стоит лишь немного отойти в сторону безэмоциональности, нарочитой духовной сдержанности (что особенно любят писать драматурги, полагая скупость выражения признаком современного характера), как личность, уравнившись с созданной ею «умной» машиной, станет безличностной.

Говоря об эмоциональном, более того — романтическом начале в образе современного героя, хочется более внимательно взглянуть в знакомые ленинские слова о

том, что «искусство... должно объединять чувство, мысль и волю... масс...»⁹¹.

Можно думать, что и сама расстановка слов во фразе играла для Ленина определенную смысловую роль. А если так, то чрезвычайно важно это стоящее на первом месте слово «чувство», когда речь идет о воспитательных задачах искусства. Самое существенное в специфике художественного творчества Ленин видит в его активном эмоциональном заряде, что и отличает его в конце концов от науки. Объединять поначалу чувства, а затем уже мысли человека — не есть ли это своеобразный «манок» для драматургов, когда они пишут сильные действенные характеры? Чтобы объяснить чувства массы, надо, чтобы чувствами этими вполне владел и тот драматургический герой, который обращается к массам, будучи полпредом от них в искусстве.

Я открываю новую пьесу начинающего драматурга. Что в ней? О чем она? Что произойдет после того, как ее прочтут? ...А вдруг, а вдруг да и откроется именно здесь, именно на этот раз, путь к новым вершинам, которые всегда впереди?

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Москвитянин», 1852, № 3, с. 16.
- ² Анненский И. Ф. Избранное. М., 1987, с. 190—193.
- ³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XI. М., 1952, с. 322.
- ⁴ Булгаков М. А. Драмы и комедии. М., 1965, с. 6.
- ⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. IV, с. 99.
- ⁶ Там же, т. VIII, с. 181.
- ⁷ Там же, т. IV, с. 99.
- ⁸ Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964, с. 154.
- ⁹ Данилов С. С. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 92.
- ¹⁰ Тальников Д. Л. Новая история «Ревизора». М.—Л., 1927, с. 12.
- ¹¹ Там же, с. 15.
- ¹² Вольф А. И. Хроника петербургских театров, т. I. СПб., 1877, с. 50.
- ¹³ Данилов С. С. Гоголь и театр, с. 147.
- ¹⁴ Пиксанов Н. К. Гоголь-драматург. Стенограмма публичной лекции. Л., 1952, с. 12—14.
- ¹⁵ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 465.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга, с. 168.
- ¹⁸ Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 85—86.
- ¹⁹ «Библиотека для чтения», 1836, т. 16, № 5, отд. V.
- ²⁰ Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1952, с. 65.

- ²¹ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 79.
- ²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М.—Л., 1949, с. 316.
- ²³ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 80.
- ²⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 297.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Аксаков С. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1966, с. 170.
- ²⁷ Там же, с. 146.
- ²⁸ «Библиотека для чтения», 1836, т. 16, № 5, отд. V, с. 44.
- ²⁹ «Русский вестник», 1842, № 5—6, отд. III, с. 18.
- ³⁰ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982, с. 55.
- ³¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 182—183.
- ³² Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга, с. 4, 7.
- ³³ Там же, с. 59.
- ³⁴ Мани Ю. В. Драматургия Гоголя.— В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1957, с. 461.
- ³⁵ Десницкий В. А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя.— В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1936, с. 110.
- ³⁶ Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1952, с. 238—240.
- ³⁷ Поздеев А. А. Несколько документальных данных к истории сюжета «Ревизора».— «Литературный архив», т. 4. М.—Л., 1953, с. 34.
- ³⁸ Дмитриев Ю. А., Фрадкин Л. З. Н. В. Гоголь о сценическом искусстве.— «Ежегодник Института истории искусств». М., 1953, с. 142—163.
- ³⁹ Степанов Н. Работа Н. В. Гоголя над языком «Ревизора».— «Театр», 1952, № 3, с. 38.
- ⁴⁰ Брюсов В. Я. Испепеленный. М., 1909, с. 30.
- ⁴¹ Степанов Н. Работа Н. В. Гоголя над языком «Ревизора», с. 38.
- ⁴² Ромашов Б. Великий художник русского театра.— «Театр», 1952, № 3, с. 49.
- ⁴³ Цицианов. Настоящий ревизор. СПб., 1836, с. 5.
- ⁴⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 285.
- ⁴⁵ Ерошкин Н. История государственных учреждений дореволюционной России. М., 1968, с. 160.
- ⁴⁶ Там же, с. 184.
- ⁴⁷ На близость немой сцены «Ревизора» и излюбленного Гоголем приема «окаменения» героев в момент наивысшего потрясения первым обратил внимание Ю. Мани в книге «Комедия Гоголя «Ревизор» (с. 74—75).
- ⁴⁸ «Прожектор», 1924, № 22, с. 26—28.
- ⁴⁹ Я ни в коем случае не настаиваю на своем толковании финала комедии

и фигуры Жандарма. Речь идет лишь о том, что здесь необходимо пристальное внимание режиссеров, необходимо быть начеку, чтобы не пропустить ничего из истинного замысла Гоголя.

- ⁵⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 403.
- ⁵¹ Там же, т. IV, с. 101.
- ⁵² Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1971, с. 375.
- ⁵³ Литературное наследство, т. 83. Неизданный Достоевский, записные книжки. 1860—1881. М., 1971, с. 375.
- ⁵⁴ Русская классика на советской сцене. Материалы и исследования. Вып. II. М., 1947, с. 40.
- ⁵⁵ Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1986, с. 316.
- ⁵⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952, с. 31.
- ⁵⁷ Чернышевский Н. Г. Литературная критика, т. 2. М., 1981, с. 190.
- ⁵⁸ Кугель А. Р. Русские драматурги. М., 1933, с. 78, 80.
- ⁵⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 120.
- ⁶⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. I. М., 1961, с. 405.
- ⁶¹ Кугель А. Р. Русские драматурги, с. 74.
- ⁶² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 3, с. 417.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Рыбакова Ю. П. Примечания.— В кн.: Тургенев И. С. Сцены и комедии. М., 1984, с. 485.
- ⁶⁵ Винникова Г. Тургенев и Россия. М., 1971, с. 62.
- ⁶⁶ Подробное описание чернового автографа, хранившегося долгие годы в г. Орле, дано Н. Н. Фатовым в журнале «Культура театра» (М., 1922, № 1, 2).
- ⁶⁷ См.: Огарева-Тучкова Н. А. Воспоминания. М., 1903, с. 302.
- ⁶⁸ ЦГАЛИ, ф. 509, ед. хр. 25, с. 40.
- ⁶⁹ Петров С. М. Тургенев. Творческий путь. М., 1976, с. 132.
- ⁷⁰ Винникова Г. Тургенев и Россия, с. 62.
- ⁷¹ «Современник», 1855, кн. I, с. 29.
- ⁷² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 1, с. 29.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ См.: Вишневская И. Л. Лавренев. М., 1962, с. 263.
- ⁷⁵ «Правда», 1927, 19 ноября.
- ⁷⁶ Лавренев Б. Рождение пьесы.— «Молодая гвардия», 1957, № 5, с. 21.
- ⁷⁷ «Известия», 1925, 16 декабря.
- ⁷⁸ Из беседы К. Симонова с автором книги.
- ⁷⁹ Из беседы К. Симонова с автором книги.
- ⁸⁰ Стенограмма обсуждения пьесы и спектакля «Русские люди». Архив ВТО.
- ⁸¹ Из беседы К. Симонова с автором книги.

- ⁸² Из беседы К. Симонова с автором книги, декабрь 1963 г.
- ⁸³ Из беседы А. Арбузова со студентами Литературного института им. Горького, февраль 1970 г.
- ⁸⁴ Из той же беседы.
- ⁸⁵ Смирнов В. Две редакции «Тани» Арбузова. — «Вопросы советской литературы», т. VIII. М.—Л., 1959, с. 452.
- ⁸⁶ Из беседы А. Арбузова с автором книги, 28 апреля 1969 г.
- ⁸⁷ Из беседы А. Арбузова с автором книги.
- ⁸⁸ «Литературная газета», 1982, 26 февраля.
- ⁸⁹ Эта пьеса А. Гельмана имела разные названия: «Протокол одного заседания», «Заседание парткома», «Премия», «Начало», «Суд совести» и др.
- ⁹⁰ «Литературная газета», 1978, 15 марта.
- ⁹¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 587.

СОДЕРЖАНИЕ

Признание в любви	3

ВЕРШИНЫ

Тоска по идеалу (<i>Н. В. Гоголь</i>)	18
Драматург на все времена (<i>А. Н. Островский</i>)	64
Предвестие новой драмы (<i>И. С. Тургенев</i>)	102

НАСЛЕДНИКИ

Шторы (<i>Советская драматургическая классика</i>)	150
Новые герои (<i>Послевоенное драматургическое поколение</i>)	176
Горячий цех (<i>Пути и судьбы «производственной» драмы</i>)	265
Примечания	309

Ирина Люциановна Вишневецкая

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Редактор С. Н. Зенкин

Художественный редактор Н. С. Лаурентьев

Технические редакторы Н. Н. Талько, Н. Г. Алексеева

Корректор Т. Н. Гуляева

ИБ № 7117

Сдано в набор 26.04.88. Подписано к печати 05.01.89. А 05405. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 17,14. Тираж 6000 экз. Заказ № 340. Цена 1 р. 10 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

В 55 **Вишневская И. Л.** Действующие лица: Заметки о путях драматургии: — М.: Советский писатель, 1989. — 320 с.

ISBN 5—265—00926—4

Книга известного театрального критика И. Вишневской включает очерки о классической русской и советской драматургии. Подробно разбираются такие пьесы, как «Ревизор» Гоголя, «Бесприданница» Островского, «Месяц в деревне» Тургенева; рассматривается драматургическое творчество Б. Лавренева, К. Симонова, А. Арбузова, В. Розова, А. Макаёнка, Р. Ибрагимбекова, И. Дворецкого, А. Гельмана и других советских писателей. Автор анализирует природу драматического конфликта, подсказывает пути нового сценического прочтения классических пьес и ролей.

Адресовано широкому кругу любителей литературы и театра, театральным работникам, учащимся.

4603020000—057

В ————— **445—89**

083(02)—89

ББК 83 ЗР 7

ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

ВИЛЬЧЕК Л.

Пейзаж после жатвы

Деревня глазами публицистов.— М.: Советский писатель, 1988 (III кв.).— 15 л.— 1 р. 10 000 экз.

Книга о том, как наши писатели-публицисты — от В. Овечкина, Е. Дороша и до наших дней — вели трудный, драматический поиск решений острейших проблем жизни и работы села. Почему в литературе о деревне впереди оказалась публицистика? Автор отвечает на этот вопрос, анализируя работу наших ведущих очеркистов-«деревенщиков» Ю. Черниченко, И. Васильева, А. Стреляного и др. Публицистика эта предстает в сопоставлении с «деревенской» прозой Ф. Абрамова, Б. Можеева, В. Белова, В. Шукшина, В. Распутина и других как особое художественное явление.

ПОЛОНСКИЙ В.

О литературе.—

**М.: Советский писатель, 1988 (II кв.) — 30 л.— (В пер.):
2 р. 50 к. 10 000 экз.**

Сборник критических работ Вячеслава Павловича Полонского (1886—1932), талантливого критика, историка и теоретика литературы, одного из крупнейших деятелей советской литературы 20-х годов, редактора журналов «Новый мир», «Печать и революция», более полно представляет его творчество, чем предыдущие издания.

В книгу включены статьи о М. Горьком, Д. Фурманове, И. Бабеле, о прозе Б. Пильняка и Ю. Олеши.

Впервые, спустя 50 лет, полностью печатаются работы «Сознание и творчество» и «Николай Ставрогин» и роман «Бесы». В сборник включены новые архивные материалы.

ЧУПРИНИН С.

Критика — это критики

Портреты.— М.: Советский писатель, 1988 (IV кв.) — 17 л.— (В пер.): 1р. 10 к. 20 000 экз.

Литературная критика сегодня... Об этом в последние годы спорят все чаще. Сергей Чупринин, чьи тонкие и острые суждения о современных писателях хорошо известны читателям, убежден: критика — это прежде всего критики. А они очень не похожи друг на друга. В книге воскрешаются страницы истории нашей критики, связанной с именами Марка Щеглова и Александра Макарова, обрисовывается литературная позиция журнала «Новый мир» 1960-х годов, осмысляются уроки многих дискуссий последнего времени. Читатель найдет здесь портреты таких популярных критиков современной литературы, как Л. Аннинский, В. Гусев, И. Дедков, В. Кожин, Ал. Михайлов, С. Рассадин, Е. Сидоров и др.

РАССАДИН С.

Предположения о поэзии

Из опыта читателя стихов.— М.: Советский писатель, 1988 (III кв.) — 19 л.— (В пер.): 1 р. 20 к. 20 000 экз.

Почему именно «предположения»? Потому, что в книге нет категорически-самоуверенных объяснений, что такое поэзия и тем более какой она должна быть. Мир поэта, считает автор, нужно самому открыть и обжить, как новую землю: каждый здесь первопроходец. И автор, не выставляя указующего перста, сам читает, сам ищет, сам на наших глазах постигает загадку и жизнь поэтической строки. В стихах древнеармянского гения Григора Нарекаци он открывает одновременно верноподданного и мятежника в разговоре с небом, у С. Капутикян — поразительность любовных откровений, смелость и беззащитность чувства; у К. Кулиева — то, что сказал о нем Б. Пастернак: над его головой сошлись стрелки Запада и Востока. И так — в каждом поэте, включая Пушкина, Баратынского, Блока, Мандельштама, Ахматову.
