

О ДОЛГЕ, О ЧЕСТИ, О СЧАСТЬЕ

Нина ВЕЛЕХОВА

„Золотая карета“ Л. ЛЕОНОВА
на сцене Театра на Малой Бронной

Персонажи из спектакля „Золотая карета“. Марька — В. Салтыковская, Мария Сергеевна — Л. Сухаревская, Тимоша — Г. Сайфуллин.
Фото А. Гладштейна.



ТЕАТР. Леонида Леонова — один из самых оригинальных и не повторивших даже самые знаменитые театры русской и мировой классики. Он слишком современен для того, чтобы повторять первый, и слишком русский для второго. Не знаю, с чем можно сравнить драмы Леонова, и не понимаю, почему обойден вниманием постановщиков этот на редкость сценичный, грандиозно сценичный автор. Его пьесы можно открыть на любой странице, чтобы слова превратились в образы, возникло звучание голосов, гул ветров и двинулась какая-то удивительная — в необъяснимой смеси простого и исключительного, каждодневного и вечного — жизнь.

Но ставить его пьесы — как разгадать самородок — нужен отбор, чтобы засверкала драгоценный металл искусства.

У него совершенно особый метод, особый художественный прием письма. Созданные им образы есть выражение глубоких слоев человеческой психологии, самой психологии, а не разговоров (вложенных в уста героев) об их психологии, об их взглядах или о взглядах самого писателя. Леонов относится к тем драматургам, которые обладают умением слышать и чувствовать движение социальной психологии, а не поверхностные колебания, не временные взгляды. Лучшее его пьесы отражают психологию человека в моменты глобальных, мировых потрясений и катаклизмов. Они измеряют человека в его связи с самыми глубинами жизни, с последними вопросами человеческого бытия, а не в связи с временными и случайными событиями, которые, конечно, тоже играют роль в жизни человека, но человеческую психологию, как явление социальное, миросозерцательное и историческое, не образуют. Именно поэтому так глубоки, необычны и порой невыносим драматизм пьес Леонова, поэтому так обобщены и об-

ширны его образы, хотя по внешним признакам это обычные люди.

Еще в ранних пьесах Леонова было поразительное для молодого писателя прозрение в этическую сущность социальных и классовых конфликтов, во внутренние побудители, заставлявшие людей вставать по разные стороны баррикад в революции. И борьба светлого и темного, собственного, самоотверженно-человечного и жадно-эгоистического, души и животных интересов, неба и ада — всегда есть глубочайший конфликт его драм. Ему доступен путь к тем глубинам подсознания, которые не видны простым глазом, но видны глазом художника, и не раз Леонов в молодые годы доставлял себе трудности тем, что лишал читателя готовых выводов и выкладок, а выражал как бы само собой открывшееся ему. Он потому и любит в качестве предмета изучения народную среду, что в ней, как он говорит, более всего проявляются свойства человека непосредственности и цельности. И чаще всего мы угадываем ход леоновского мышления не в одной локальной фигуре, а через переключку мыслей, рассыпанных между контрастно противоположными фигурами пьесы. Это особенно заметно в одной из ценнейших его пьес — в трагедии «Барсуки», где народная психология возникает из разных «голосов» — мужиков, работников, комиссара Половинкина, братьев Антона и Семёна, разделившихся и вновь соединившихся друг с другом.

Этот принцип, который можно назвать оркестровым распределением тем, многое определил в леоновском театре в период «Барсуков», «Утиловска», «Провинциальной истории», «Усмирения Бадашскина». Его драма симфонична, многопланова и объемна, в ней всегда звучит много тем и много инструментов.

Чем больше писал Леонов, тем более совершенствовал он искусство

приписывания отдельных партий в общем симфоническом звучании — развернутых партий для голоса, для ролей сложного, развернутого построения, и так родились шедевры его театра — «Метель», «Нашествие» и «Золотая карета». Вместе с тем утончалась его образное письмо, в языке укрощалась стихийность, мотивы делались стройнее, мысль — шире и эпичнее, образы вбирали новые психологические структуры, конфликты отражали более сложные этические проблемы. И так же, как всегда, пьесы возникали на узловых, поворотных моментах истории.

И все сложнее и напряженнее, все виртуознее и совершеннее становились драматургическая композиция, при которой в одну фабульную линию сопрягалось несколько параллельно идущих сюжетных, самостоятельно развивающихся линий, строго подчиненных идее, но свободно, широко и мощно варьирующих доказательства идеи.

ТЕАТР. драматургическая форма — самая сильная сторона таланта Леонова. Он открывает самые закрытые тайны театра, используя с максимальной силой эффект театрального выражения внутреннего — во вне, предельно большого — в предельно малом, огромных проблем — в судьбах малых людей, живой красоты мироздания — в тесных пространствах места действия, необычайного — в том, что мы привыкли считать каждодневностью.

Что главное в нем? — трагическое, драматическое, психологически-интимное, прощальное или монументальное, обычное или исключительное, где небольшая сила — в изумительной языковой выразительности или в композиции действия? Из разных частей его драмы полыхает то светом, то густотой рембрандтовских красок, то давит гнет человеческой низости, то все осветит беззлойный смех, то реплика ударит

больно, то вдруг она откроет ясность просторов, то мысль стеснит суровость требований, то повеет освободительной мудростью философии.

Все это может быть отнесено к «Золотой карете».

«Золотая карета» — самая сложная среди его пьес по композиционному построению и развитию мысли. Она поставлена сегодня в Театре на Малой Бронной, поставлена режиссером Александром Дунаевым серьезно, с рядом настоящих актерских проникновений в пьесу, хотя и с потерями некоторых ее проблем. И то, и другое не случайно.

Леонов, по его словам, выразил в этой пьесе «мысли о долге, о чести, о легких и трудных путях в жизни, о счастье, добытом ценой усилий, жертв, лишений». Он развернул в сюжете несколько контрастных друг другу представлений об этих ценностях. Они все скрестились в маленьком городке, в судьбе Марии Порошиной. Скрестились не обычным сценическим приемом — ни в старых штампах, ни в новых, а в собственно леоновском драматургическом построении. Развертывая сюжет, мы развернули бы сложнейшие принципы представления почти всех действующих лиц о сущности счастья человека; это исчерпывается не формулой, а миросозерцательной последовательностью поступков каждого героя. Все звенья в этой последовательности есть выявление и доказательства правоты или несправедливости каждого. Критерием является соотношение человека и общества, одной личности и людской массы. Перед нами четыре решения этого соотношения: Березкин — и война, Мария Порошина — и восстановление города, Кареев — и честолюбивая наука, слепой Тимоша — и подвижничество в науке. Остальные лица — выразители естественных поисков счастья, которые люди осуществляют, даже не думая об этом. Всем противопоставлен Щелканов, ли-

по, не появляющееся в пьесе, но повлиявшее на все без исключения судьбы, его скрытое существование нравственно соотносится со всеми, а реально побуждает четырех названных лиц к действиям, сошедшим в одной точке.

Точкой оказалась судьба Марьки, дочери Марии Порошиной и Щелканова.

Суровый аскетизм войны, самоотверженность созидания счастья массы, подвижнический труд и даже сухая деятельность честолюбия — все уступило дорогу Марькиному сердцу, отказавшись от спора с простым требованием счастья. Золотая карета приехала за Марькой. Но не в этом утверждает пьеса истину человеческого счастья. Она утверждает сложное.

Признавая за Марькой право на счастье, драматург оставлял за тремя из названных героев правоту и величие отступления от дорогого во имя нужного, от личного — во имя общего.

В КАЖДОЙ пьесе Леонида Леонова своя тональность, свое ладовое звучание, которое неотъемлемо от идеи, от глубокого, непрямой линии замысла: «Золотая карета» — пьеса высоких и чистых тонов, в ней звучит мотив отдаления, такого отдаления, которое возвышает человека, поднимает ценность его духовной силы. От целей дорогих, но случайных отдаления к настоящим, хотя и трудно достигаемым — Березкин от своей мести, Тимоша — от любви, Мария Сергеевна — от дорогих сердец. Но каждое «отдаление» сопровождается формированием главного, которое без «отдаления» может быть и не произошло бы. И только Марька и Юлий идут к обретению, к прямому достижению своего личного счастья. Они минуют все внутренние препятствия, вроде того, которое помешало когда-то уйти Марии Порошиной.

Вот эта-то линия — линия судьбы Марии Сергеевны и стала главной в работе Театра на Бронной. Л. Сухаревская разработала образ Марии Сергеевны с великим мастерством и в целом, и в деталях, угадав симфоническую систему построения леоновского характера. Это дало Сухаревской путь в глубину проблем, поставленных в пьесе. Она их решает очень интересно, доказывая человеческое превосходство и правоту Марии Порошиной не только по отношению к Щелканову, но только по отношению к Карееву. Отчасти и правда Березкина померкла перед сиянием ее душевного света.

Второй акт, где Мария Сергеевна встречается с Кареевым, за которым она когда-то не пошла, является вершиной спектакля. Двадцать лет назад отец Марии Порошиной отказал Карееву, оскорбил его, и Кареев ушел из города прочь. Зная уже от Дашки и Юлии о прошлом Марии Порошиной, мы вдруг начинаем переоценивать значение ее поступка. Не потому, что этого хотим мы или таково своеволие актрисы: но актриса открывает очень глубокий смысл того, что поверхностно судили как нерешительность Марии. Эта Мария Сергеевна Порошина, к которой так идет ее девичье имя, необычная, нестандартная, с необъяснимым шаблоном поступками, она не из трусости не пошла за гордым Кареевым. Она не захотела покинуть этот город, потому что он для нее больше, чем место жительства. Это ее родина, ее заветная часть земли — мы начинаем это видеть из того контрапункта, в котором развертывается образ у Сухаревской. Она говорит с Кареевым, так добро спрашивает о его блистательной карьере, — и по телефону, который врывается в их разговор. И как она ведет все эти телефонные разговоры о фанере для детских яслей, о павшей лошади Белке, о которой почти плачет, как ребенок!

Она и вообще сохранила детскую чистоту и ощущение жизни, свойственное детски-чистой душе. Безжалостно избитая страданиями, как бы истерзанная каким-то жестоким ветром, Мария Сергеевна — Сухаревская сохранила интерес ко всему, что несет жизнь: опытность не наделяла ее пресностью. В ее тонкой фигуре, в легком жесте руки, в углубленно внимательном взгляде, даже в том, как она носит свой серый простой костюм, есть что-то необычное, небанальное, некая неповторимость личности. С точностью, которая создается не расчетом, а памятью сердца, актриса воскрешает красоту особого женского — уже отошедшего в прошлое, ибо то были сороковые годы. Образ женщины, который создает Сухаревская, неотделимо слит с образом и атмосферой города, составляющего цель и жизнь Марии Сергеевны, города, который, как живой человек, лежит в ранах, «лежит ничком».

Во всей этой сцене ощутимо дыхание и трепет этого современного маленького северного русского городка со всеми его старыми и новыми заметами. Свет и тени этого города — свет и тени Марии Сергеевны. Он страдал от налетов, от нашествия чуждой, враждебной, безразличной силы, как Мария Порошина от разрушительной близости Щелканова. И она восстанавливает, творит жизнь города — Мария Порошина, председатель городского Совета. Не по должности, а по долгу делает это она. И ее прошлое объясняется этим необычным настоящим. Такая натура и не могла ничего сделать из трусости или робости. Она выбрала горькую чашу ради высокой внутренней награды.

Только здесь разрешился вопрос: кто же был силен, кто был горд духом — она или Кареев?

КАРЕЕВ выиграл внешнюю сторону битвы, он «на коне» — в медалях, со знаками, с мировой славой. Он ел грушу в Елисей-

ских полях, заливаясь невероятной сладостью соком. И вдруг все в его же собственных глазах получает настоящую оценку, и оценка так мала рядом с тем, что сделано Марией Порошиной, что Кареев — Б. Кудрявцев вдруг встает перед ней на колени. Это он, который приехал в город через столько лет, чтобы устыдить ее, не разделившую с ним его гордый уход из дома...

Перед Марией Порошиной снова испытание — теперь уходит в путь ее Марька. Этот уход играет в спектакле как новый выбор, новая разлука, новая проверка сердца человека. После нескольких художественных просчетов четвертого акта, сделанных режиссером, — превосходное решение финала: Марька отказывается ехать, но хочет ехать. Актриса молодая, очень одаренная, В. Салтыковская хороша особенно в этой сцене. Да и всю роль она играет очень по-леоновски. «Он позвонит!», — утвердительно, уверенно, зная, говорит ей мать. Она знает, что всегда знаят и что всегда уезжают, но и знает, что ее, Марию Порошину, всегда ждет ее Город за этими стенами монастыря и что там для нее не тоска, не одиночество, а нечто имеющее только ей известную ценность, большую, чем ее личное счастье.

Вот, и помогаю Марькиному счастью, она снова совершает тот же подвиг: она снова отдает свое личное. Сухаревская так сильна в этом, что побеждает, превосходит в человечности чувств ту восхитительную человеческую радость, с которой Марька исчезает в дверях вместе с Юлием.

Эта выстроенность образа, законченность анализа и его воплощение создают впечатление, что образ Марии Порошиной исчерпан пьесу. Но вот это не так. Еще есть так же сложно и глубоко выписанный Березкин, а в спектакле он отступил на второй план. Березкин не получил, хотя и нельзя сказать, что Б. Тенин его сыграл плохо. Тема Березкина возникает, если выполняются два условия — выстроится мир, из которого приходит Березкин, и тень, которая следует за ним. Эта тень — Щелканов. В спектакле должен быть отраженно сыгран Щелканов, а Щелканов из спектакля полностью ушел, нет его следов (кроме судьбы Марии Сергеевны). Его же следы — это судьба Тимоши, Марька, темнота, в которую погружен город, подлость кассирши Фимочки. Кроме этих следов, в пьесе есть еще некий двойник или представитель Щелканова — мадам Табун-Турковская. Но роль ее сыграла О. Ароусовая без емкости, без глубины, и даже яркий комизм образа не звучит.

Выброшена из текста и последовательность рассказа о действиях Щелканова. А если нет Щелканова и есть только хорошие люди, Березкин не нужен, как не нужен защитник, когда нет опасности, Березкин возникает как

фигура и как мировоззрение, только если есть необходимость его нравственной победы над Щелкановым. Что же такое Щелканов в нравственно-философском строе пьесы? Его место здесь немаловажно, и корни тянутся глубоко.

«Народ уничтожают со святынь», — говорит Непряхин о причине, по которой фашисты бомбили столь маленькие города, как его родной город. Уничтожить страну, народ, нацию — это значит лишить ее духовных ценностей, ее убеждений, традиций, нравственной опоры. Это и есть семечко, золотое зерно, как называет его Непряхин, из которого растет народ. Охранять его надо не только от вражеского нашествия, от бомб, которые раскалывают золотые купола, сеют ужас в человеческих душах и превращают в пепел простые мирные дома. Щелкановщина есть также хищное выклевывание зерен жизни.

Березкин и Щелканов не просто противопоставлены. У Леонова нет столь мелкой задачи. Пути и следствия их жизненных позиций все время пересекаются. Пересекаются не в личных, в общих интересах. Грусть Щелканова на войне влечет за собой всюду след разложения: он бежит с танка (заранее), на котором, обгорев, слепнет танкист. Он откупается от войны еще какими-то косвенными бедами.

Отозванный и устроенный директором фабрики, он и в тылу работает плохо. Для страны, еще бродящей в военной тьме, он делает спички, которые не зажигаются. Он — нравственно растленная личность, изгнанный пошлыми обманами жизни своей жены. Щелканов не помогает и ослепшему танкисту, водителю его танка, не чувствуя перед ним никакой моральной вины. Он жлет дочери при своей воинские дела и готовит ей тяжелый удар, который принесет Марьке раннее или позднее познание правды.

Все, что здесь перечислено, не есть моральная характеристика некоего человека по имени Щелканов. Его даже нет, как видимой реальной фигуры в пьесе. И хотя из этих качеств и составляется характеристика, но создается не она — прописан след подлости и преступности.

Этот след и заплетает дорожку добра, просто дорожку людей, стремящихся к счастью. Пьеса стоит на перепутье этого следа с дорогой Березкина, который есть его антиномия. Березкин, попадая на след Щелканова, которого он хочет обнажить, раздуть перед всеми жертвами войны, вдовами и сиротами, все время сталкивается с ее калекими, проявлениями следа Щелканова. Он шагает через них, как через развалины войны.

Совпадения, которые строят Леонов, относятся не к чисто сюжетной конструкции, они — метафора: там, где мотила семья героя, полдеи и предатель продолжает предавать идеалы и человеческие нравственные

законы. Смотрите на это об и вы увидите, что значит кина отсутствие темы. Поэтому Березкин и остался так частной фигурой: мы за разорвалась по эпизоду резкин в пьесе — не только полиющая, созвучная те Сергеевны, но даже ее и щая в идейном значении. Зный просчет спектакля.

В СПЕКТАКЛЕ превозмоша — Г. Сайфу поднялся над собой привычками и вступил в личность, в ритм особого действия, когда оно вступает в зону драматического. Но и образ Тимоши теряет кость из-за того, что Березкин как тема, а решен тол рактер.

Как отдельная фигура, многочисленных связей, в осуществляется образ, ре спектакле и старый Непря (Ширшов). В пьесе же некое соотношение фигур, при один персонаж не стоит и даже не связанные сюжет нужны друг для друга, худ но и идейно необходимыми. с ее тягой к золотой, не дл ехавшей карете, Рахума, н ный Кареевым, Непряхин, частью городка, из которого его бывший друг Кареев, — в гурь, прочно слитые с гла бытиями, их отменяющие и ющие. Все нужны для всех жец для мысли пьесы Непр что он человечески более, 1 ценнейший ученый Кареев, вощество Непряхина мо зать только самородностью на, его близость к тем не роды, от которых отдале геолог Кареев, исследовате недр. Малая часть пьесы хий с почвенной познаний очень многое решает в атмос. Его трехпудовые сомы речки, музей, в котором он жность смотрителя, чужуны все, о чем он говорит, не з ропстепени для образа це не востороплены дожди и дающие на улицы этого го ветры, врывающиеся в ок пающие дверями гостиниц битый золоченый купол мо гостиница, в которой очень стить, но которая стоит на когда-то был Василий Бусла Иван Грозный, — все важ

Это все цвета, тона, краски на фоне пьесы, ее голоса, без которых не выпл проступит во всей худож силе мысль ее. Это мир пьесый отражает большой мир, за ней. Но самое важное, что все это дано в драматургии, а не на сценическом и связано с характерами и людей. Леонид Леонов соз конкретный мир — не, прибли

Сов. кинотитр, 1968, 25 окт.

ГЕ, О ЧЕСТИ, О СЧАСТЬЕ

Л. ЛЕОНОВА
а Малой Бронной

Персонажи из спектакля «Золотая карета»: Марья — В. Салтыковская, Мария Сергеевна — П. Сухаревская, Тимоша — Г. Сайфуллин.
Фото А. Гладштейна.

хотя по внешним данным люди.

весах Леонова была молодого писателя сущность ссовых конфликтов, удители, заставляя по разные стороны. И борьба — собственнического, любовного и жадности и животных ада — всегда есть диалект его драм. Ему глубоко подоснованные простыми глазами художника, в молодые годы доности тем, что лиловых выводов и выд как бы само соему. Он потому и предмета изучения что в ней, как он всего проявляющие ловеку непосредст-

О. И чаще всего леоновском мыш локальной фигуре, у мыслей, рассыпан-трастно противопост-ные пьесы. Это ооодной из ценнейших едии «Барсуки», где гия возникла из — мужиков, продиссара Половинкина, и Семена, разделив-соединившихся друг

который можно назы распределением едели в леоновском «Барсуков», «Ути-ициальной истории», адошкина». Его драмноплановая и обда звучит много тем-ентов. Леонов, тем боовал он искусство

прописывания отдельных партий в общем симфоническом звучании — раз-вернутых партий для голоса, для ролей сложного, развернутого построения, и так родились шедевры его театра — «Метель», «Нашествие» и «Золотая карета». Вместе с тем утончалось его образное письмо, в языке укрощалась стихийность, мотивы делались стройнее, мысль — шире и эпичнее, образы вибрили новые психологические структуры, конфликты отражали более сложные этические проблемы. И так же, как всегда, пьесы возникали на узловых, поворотных моментах истории.

И все сложнее и напряженнее, все виртуознее и совершеннее становились драматургическая композиция, при которой в одну фабульную линию сопрягалось несколько параллельно идущих сюжетных, самостоятельно развивающихся линий, строго подчиненных идее, но свободно, широко и мощно варьирующих доказательства идеи.

ТЕАТР, драматургическая форма — самая сильная сторона таланта Леонова. Он открывает самые закрытые тайны театра, используя с максимальной силой эффект театрального выражения внутреннего — во вне, предельно большого — в предельно малом, огромный проблем — в судьбах малых людей, живой красоты мироздания — в тесных пространствах места действия, необычайного — в том, что мы привыкли считать каждодневностью.

Что главное в нем? — трагическое, драматическое, психологическое, интимное, прощальное или мону-ментальное, обычное или исключительное, где наибольшая сила — в изумительной языковой выразительности или в композиции действия? Из разных частей его драмы полыхает от светом, то густотой рембрандтских красок, то давит гнет человеческой нозости, то все осветит беззлойный смех, то реплика ударит

больно, то вдруг она откроет ясность просторов, то мысль стеснит суровость требований, то повеет освобо-дительной мудростью философии.

Все это может быть отнесено к «Золотой карете».

«Золотая карета» — самая сложная среди его пьес по композиционному построению и развитию мысли. Она поставлена сегодня в Театре на Малой Бронной, поставлена режиссером Александром Дунаевым серьезно, с рядом настоящих актерских проникновений в пьесу, хотя и с потерями некоторых ее проблем. И то, и другое не случайно.

Леонов, по его словам, выразил в этой пьесе «мысли о долге, о чести, о легких и трудных путях в жизни, о счастье, добытом ценой усилий, жертв, лишений». Он развернул в сюжете несколько контрастных друг другу представлений об этих ценностях. Они все скрестились в маденыком городке, в судьбе Марии Порошиной. Скрестились не обычным сценическим приемом — ни в старых штампах, ни в новых, а в собственно леоновском драматургическом построении. Развертывая сюжет, мы развернули бы сложнейшие принципы представления почти всех действующих лиц о сущности счастья человека; это исчерпывается не формулой, а миросозерцательной последовательностью поступков каждого героя. Все звенья в этой последовательности есть выявление и доказательства правоты или несправедливости каждого. Критерием является соотношение человека и общества, одной личности и людской массы. Перед нами четыре решения этого соотношения: Березкин — и война, Мария Порошина — и восстановление города, Кареев — и честолобивая наука, слепой Тимоша — и подвижничество в науке. Остальные лица — выразители естественных поисков счастья, которые люди осуществляют, даже не думая об этом. Всем противопоставлен Шелканов, ли-

по, не появляющееся в пьесе, но повлиявшее на все без исключения судьбы, его скрытое существование нравственно соотносится со всеми, а реально побуждает четырех названных лиц к действиям, сошедшимся в одной точке.

Точкой оказалась судьба Марьки, дочери Марии Порошиной и Шелканова.

Суровый аскетизм войны, самоотверженность созидания счастья, подвиги, труд и даже сухая деятельность честолобия — все уступило дорогу Марькиному сердцу, отказавшись от спора с простым требованием счастья. Золотая карета приехала за Марькой. Но не в этом утверждает пьеса истину человеческого счастья. Она утверждает сложнее.

Признавая за Марькой право на счастье, драматург оставлял за тремя из названных героев правоту и величие отступления от дорогого во имя нужного, от личного — во имя общего.

В КАЖДОЙ пьесе Леонида Леонова своя тональность, свое ладное звучание, которое неотъемлемо от идеи, от глубокого, непримиримого замысла: «Золотая карета» — пьеса высоких и чистых тонов: в ней звучит мотив отдаления, такого отдаления, которое возмущает человека, поднимает ценность его духовной силы. От целей дорогих, но случайных отдаления к настоящему, хотя и трудно достигаемому — Березкин от своей мести, Тимоша — от любви, Мария Сергеевна — от дорогих сердец. Но каждое «отдаление» сопровождается формированием главного, которое без «отдаления» может быть и не произошло бы. И только Марька и Юлий идут к обретению, к прямому достижению своего личного счастья. Они минуют все внутренние препятствия, вроде того, которое помешало когда-то уйти Марии Порошиной.

Вот эта-то линия — линия судьбы Марии Сергеевны и стала главной в работе Театра на Бронной. Л. Сухаревская разработала образ Марии Сергеевны с великим мастерством и в целом, и в деталях, угадав симфоническую систему построения леоновского характера. Это дало Сухаревской путь в глубину проблем, поставленных в пьесе. Она их решает очень интересно, доказывая человеческое превосходство и правоту Марии Порошиной не только по отношению к Шелканову, но только по отношению к Карееву. Отчасти и правда Березкина померкла перед сиянием ее душевного света.

Второй акт, где Мария Сергеевна встречается с Кареевым, за которым она когда-то не пошла, является вершиной спектакля. Двадцать лет назад отец Марии Порошиной отказал Карееву, оскорбил его, и Кареев ушел из города прочь. Зная уже от Дашки и Юлии о прошлом Марии Порошиной, мы вдруг начинаем переоценивать значение ее поступка. Не потому, что этого хотим мы или таково своеволие актрисы; но актриса открывает очень глубокий смысл того, что поверхностно судили как нерешительность Марии. Эта Мария Сергеевна Порошина, к которой так идет ее девичье имя, необычная, нестандартная, с необычными шаблоном поступками, она не из трусости не пошла за гордым Кареевым. Она не захотела покинуть этот город, потому что он для нее больше, чем место жительства. Это ее родина, ей завещанная часть земли — мы начинаем это видеть из того контрапункта, в котором развертывается образ у Сухаревской. Она говорит с Кареевым, так добро спрашивает о его блестящей карьере, — и по телефону, который врывается в их разговор. И как она ведет все эти телефонные разговоры о фанере для детских яслей, о павшей лошади Белке, о которой почти плачет, как ребенок!

Она и вообще сохранила детскую чистоту и ощущение жизни, свойственное детски-чистой душе. Безжалостно избитая страданиями, как бы истерзанная каким-то жестоким ветром, Мария Сергеевна — Сухаревская сохранила интерес ко всему, что несет жизнь: опытность не наделяла ее пресностью. В ее тонкой фигуре, в легком жесте руки, в углубленно внимательном взгляде, даже в том, как она носит свой серый простой костюм, есть что-то необычное, небанальное, некая неповторимость личности. С точностью, которая создается не расчетом, а памятью сердца, актриса воскрешает красоту особого женского — уже отошедшего в прошлое, ибо то были сороковые годы. Образ женщины, который создает Сухаревская, неотделимо слит с образом и атмосферой города, составляющего цель и жизнь Марии Сергеевны, города, который, как живой человек, лежит в ранах, «лежит ничком».

Во всей этой сцене ощутимо дыхание и трепет этого современного маленького северного русского городка со всеми его старыми и новыми заметами. Свет и тени этого города — свет и тени Марии Сергеевны. Он пострадал от налетов, от нашествия чуждой, враждебной, безнравственной силы, как Мария Порошина от разрушительной близости Шелканова. И она восстанавливает, творит жизнь города — Мария Порошина, председатель городского Совета. Не по должности, а по долгу делает это она. И ее прошлое объясняется этим необычным настоящим. Такая натура и не могла ничего сделать из трусости или робости. Она выбрала горькую чашу ради высокой внутренней награды.

Только здесь разрешился вопрос: кто же был силен, кто был горд духом — она или Кареев? Кареев выиграл внешнюю сторону битвы, он «на коне» — в медалях, со званиями, с мировой славой. Он ел грущу — в Елисе-

ских полях, заливаясь невероятной сладости соком. И все в его же собственных глазах получает настоящую оценку, и оценка так мала рядом с тем, что сделано Марией Порошиной, что Кареев — Б. Кудрявцев вдруг встает перед ней на колени. Это он, который приехал в город через столько лет, чтобы устыдить ее, не разделившую с ним его гордый уход из дома...

Перед Марией Порошиной снова испытание — теперь уходит в путь ее Марька. Этот уход играет в спектакле как новый выбор, новая разлука, новая проверка сердца человека. После нескольких художественных просчетов четвертого акта, сделанных режиссером, — превосходное решение финала: Марька отказывается ехать, но хочет ехать. Актриса молодая, очень одаренная, В. Салтыковская хороша особенно в этой сцене. Да и всю роль она играет очень по-леоновски. «Он позвонит», — утвердительно, уверенно, зная говорит ей мать. Она знает, что всегда звонят и что всегда уезжают, но и знает, что ее, Марию Порошину, всегда жлет ее Город за этими стенами монастыря и что там для нее не тоска, не одиночество, а нечто имеющее только ей известную ценность, большую, чем ее личное счастье.

Вот, и помогаю Марькиному счастью, она снова совершает тот же подвиг: она снова отдает свое личное. Сухаревская так сильна в этом, что побеждает, превосходит в вечности чувств ту восхитительную человеческую радость, с которой Марька исчезает в дверях вместе с Юлием.

Эта выстроенность образа, законченность анализа и его воплощение создают впечатление, что образ Марии Порошиной исчерпан пьесу. Но вот это не так. Еще есть так же сложно и глубоко выписанный Березкин, а в спектакле он отступил на второй план. Березкин не получился, хотя и нельзя сказать, что Б. Тенин его сыграл плохо. Тема Березкина возникает, если выполняются два условия — выстроены мир, из которого приходит Березкин, и тень, которая следует за ним. Эта тень — Шелканов. В спектакле должен быть отраженно сыгран Шелканов, а Шелканов из спектакля полностью ушел, нет его следов (кроме судьбы Марии Сергеевны). Его же следы — это судьба Тимоши, Марька, темнота, в которую погружен город, подлость кассирши Фимочки. Кроме этих следов, в пьесе есть еще некий двойник или представитель Шелканова — мадам Табун-Турковская. Но роль ее сыграла О. Аросева без емкости, без глубины, и даже яркий комизм образа не звучит.

Выброшена из текста и последовательность рассказа о действиях Шелканова. А если нет Шелканова и есть только хорошие люди, Березкин не нужен, как не нужен защитник, когда нет опасности, Березкин возникает как

фигура и как мировоззрение, только если есть необходимость его нравственной победы над Шелкановым. Что же такое Шелканов в нравственно-философском строе пьесы? Его место здесь немаловажно, и корни тянутся глубоко.

«Народ уничтожают со святынь», — говорит Непряхин о причине, по которой фашисты бомбили столь маленькие города, как его родной город. Уничтожить страну, народ, нацию — это значит лишить ее духовных ценностей, ее убеждений, традиций, нравственной опоры. Это и есть семечко, золотое зерно, как называет его Непряхин, из которого растет народ. Охранять его надо не только от вражеского нашествия, от бомб, которые раскладывают золотые купола, сеют ужас в человеческих душах и превращают в пепел простые мирные дома. Шелкановщина есть также хищное выклевывание зерен жизни.

Березкин и Шелканов не просто противопоставлены. У Леонова нет столь мелкой задачи. Пути и следствия их жизненных позиций все время пересекаются. Пересекаются не в личных, в общих интересах. Трусость Шелканова на войне влечет за собой всюду след разложения: он бежит с танка (заранее), на котором, обгорев, слепнет танкист. Он откупается от войны еще какими-то косвенными бедами.

Отозванный и устроенный директором фабрики, он и в тылу работает плохо. Для страны, еще бродящей в военной тьме, он делает спички, которые не зажигаются. Он — нравственно растленная личность, изгнанный пошлейшими обманами жизни своей жены. Шелканов не помогает и ослепшему танкисту, водителю его танка, не чувствуя перед ним никакой моральной вины. Он жлет дочери про свои воинские дела и готовит ей тяжелый удар, который принесет Марьке раннее или позднее познание правды.

Все, что здесь перечислено, не есть моральная характеристика некоего человека по имени Шелканов. Его даже нет, как видимой реальной фигуры в пьесе. И хотя из этих качеств и составляется характеристика, но создается не она — прописан след подлости и преступности.

Этот след и заплетает дорожку добра, просто дороги людей, стремящихся к счастью. Пьеса стоит на переплетении этого следа с дорогой Березкина, который есть его антитеза. Березкин, попадая на след Шелканова, которого он хочет обнажить, разлет перед всеми жертвами войны, вдовами и сиротами, все время сталкивается с ее калекими, проявляя следы Шелканова. Он шагает через них, как через развалины войны.

Совпадения, которые строит Леонов, относятся не к чисто сюжетной конструкции, они — метафора: там, где могла семья героя, подлец и предатель продолжает предавать идеалы и человеческие нравственные

законы. Смотрите на это обобщение — вы увидите, что значит для Березкина отсутствие темы Шелканова. Поэтому Березкин и остался в спектакле частной фигурой; мысль образа разорвалась по эпизодам. А Березкин в пьесе — не только тема, дополняющая, созвучная теме Марии Сергеевны, но даже ее превышающая в идейном значении. Здесь сильный просчет спектакля.

В СПЕКТАКЛЕ превосходит Тимоша — Г. Сайфуллин. Актёр поднялся над собственными эпитетами, в ритм особого ведения действия, когда оно вступает в глубокую зону драматического конфликта. Но и образ Тимоши теряет свою емкость из-за того, что Березкин не решен как тема, а решен только как характер.

Как отдельная фигура, вне всех многочисленных связей, в которых осуществляется образ, решается в спектакле и старый Непряхин (А. Ширшов). В пьесе же найдено такое соотношение фигур, при котором ни один персонаж не стоит в стороне, и даже не связанные сюжетно образы нужны друг для друга, художественно и идейно необходимы. Дашенька с ее тягой к золотой, не для нее приехавшей карете, Рахума, не замененный Кареевым, Непряхин, ставший частью городка, из которого ушел его бывший друг Кареев, — все это фигуры, прочно слитые с главными событиями, их оттеняющие и проявляющие. Все пужны для всех. Чем важнее для мысли пьесы Непряхин? Тем, что он человечески более, ценен, чем ценнейший ученый Кареев. А это, превосходство Непряхина можно доказать только самородностью Непряхина, его близостью к тем недрам природы, от которых отдален ученый геолог Кареев, исследователь земных недр. Малая часть пьесы — Непряхин с почвенной поэзией его языка очень много решает в атмосфере пьесы. Его трехпудровые сомы, ледяные речки, музей, в котором он несет должность смотрителя, чуждые ядра — все, о чем он говорит, не зря, не второстепенно для образа целого. Так не второстепенны дожди и ручьи, падающие на улицы этого города, его ветры,рывающиеся в окна и хлопающие дверями гостиницы, и разбитый золоченый купол монастыря, и гостиница, в которой очень плохо гостить, но которая стоит на месте, где когда-то был Василий Буслаев и царь Иван Грозный, — все важно.

Это все цвета, тона, краски, глубина фона пьесы, ее голоса и подголоски, без которых не выплещется, не проступит во всей художественной силе мысль ее. Это мир пьесы, который отражает большой мир, стоящий за ней. Но самое важное при этом, что все это дано в драматургической речи, а не на сценическом заднике, и связано с характерами и судьбами людей. Леонид Леонов создает этот конкретный мир — не приближительным

указанием адреса и даты. Это переключка корней жизни, совершенно необычайное понимание природы. Он понимает природу не «пейзажно», а в ее проекции на человека, человеческие страсти, деяния. Освободить себя от заботы о понимании леоновских лесов, российских городов, их речек, коряг и звезд — значит крайне затруднить путь к его сложным образам и мыслям. С этими красками жизни приходит в итоге настоящая точность, конкретность времени, места, психологического состояния людей.

Решение образа Дашеньки (ее играет А. Дмитриева) доказывает, как крупно проступает рисунок роли, если угадана его партия во всей структуре пьесы, если его краски использованы поэтически, обобщенно, а не узко-сюжетно. Неожиданная манера А. Дмитриевой — мелодичная, музыкальная, чуть вызывающая, со скрытой горчинкой, смягчающей вулгарность, — хорошо совпала с тоном роли. И бедность души в искусстве может быть выражена не бедно, а щедро, выразительно. В образе Дашеньки сверкнула яркая многоплановая антитеза образу Марии Сергеевны. Актриса не осудила Дашеньку прямо, она прошла через душевную обиду бедной соминой королевы, которой хочется и счастья, и полета на крыльях, но она не знает настоящего смысла ни счастья, ни полета.

В спектакле есть одна попытка сыграть иную роль вообще без перевоплощения, на одной, так называемой естественности. Несмотря на владение легкой органической манерой, Л. Броневой не выдерживает спора с искусством драмы. Он не только не открывает естественной красоты души Рахумы, «факира из Индии», секрета его комизма и драматичности, но странным образом превращает его явно неумелую хитрость (с просьбой об отрезе на костюм) в грубое попрошайничество. По сути дела, актер профессиональный, Броневый выглядит в спектакле как-то неслышавшим роль, не вошедшим в нее, а только ренетирующим, пробующим ее. Броневой — Рахума путает все тонко выстроенные соотношения времени в спектакле и не менее тонкую иррационального и реального. И, конечно, из проблематики пьесы Рахума выпала.

ЛЕОНОВ приносит в театр то качество восприятия, о котором мы сегодня тоже немного забыли из-за погони за готовыми тенденциями, из-за изматывающей художественной природы творчества. Чтобы ставить Леонова, нужно театру стать самим собой, актеру, стать художником, не зашоренным, не связанным свое художественное чувство и талант погоней за той или иной искусственной модой.

Такая драматургия может помочь актеру стать художником, развить чувство слова, пластическое искусство, собственное художественное мышление.

6. Купотин, 1868, 25 окт.