

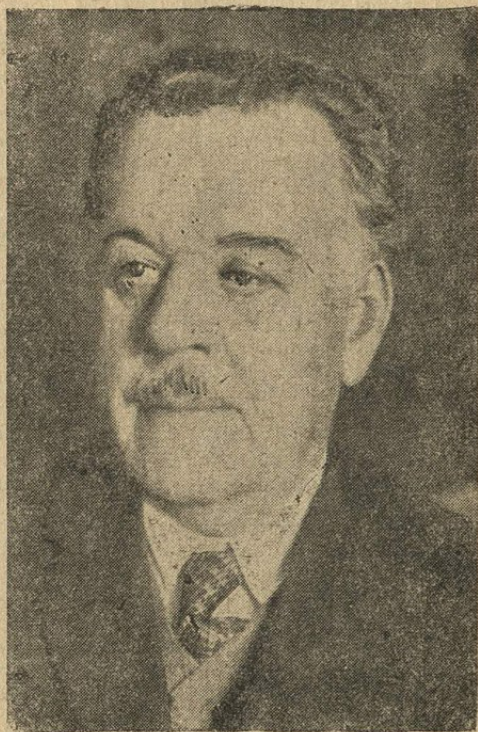
О „Мещанах“

К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ „МЕЩАН“ В 1 ДРАМТЕАТРЕ

1

Трудно переоценить политическое значение осуществленной 1-м драмтеатром постановки „Мещан“ Горького. Созданная тридцать два года тому назад эта пьеса до сих пор продолжает действенно и энергично работать на пользу рабочего класса, помогает ему строить социализм. Отразивши борьбу пролетариата с мещанством в условиях начала XX века, пьеса оказывается актуальной и с точки зрения тех новых условий, в которых протекает эта борьба уже после победы социализма в нашей стране. Нельзя думать, что пьеса Горького ограничена в своем функциональном значении узкими историческими рамками, что она сохранила для нас только познавательный интерес. Такая точка зрения неверна потому, что, наряду с рядом исторически ограниченных, переходящих черт мещанства, в пьесе Горького вскрыто то основное, решающее в этом вопросе, что, несмотря на изменение конкретных исторических условий, роднит горьковских персонажей с современными мещанами, делая разоблачение горьковских мещан одновременно разоблачением и тех остатков мещанства, с которыми мы ведем борьбу до сих пор. Таким образом, пьеса Горького оказывается действенным оружием в руках партии, борющейся с „последними пережитками капитализма в сознании людей“, продолжая жить в сегодняшнем дне так же полнокровно и ярко, как и в 1902 году.

В 1902 году сокрушительное и резкое выступление против мещанства было как нельзя более своевременным. Это было время, когда социальное и политическое банкротство монархии гг. Обмановых выступило с особой отчетливостью, обнаруживая при этом живейшие потенции к еще большому углублению. В стране интенсивно вызревали те предпосылки к буржуазно-демократической революции, которые уже 3 года спустя сделали неизбежным вооруженное восстание, окончательно выдвинувшее в качестве решающей исторической силы русский пролетариат. Все предшествующие годы, и в том числе 1902 г., были годами его мобилизации, его боевой подготовки. Задача форсирования этой подготовки отчетливо сознавалась всеми, кому были дороги судьбы русской революции. И особенно четко и углубленно осознал эту необходимость Ленин. В феврале 1902 года он писал о том, как важна революционная подготовка рабочего класса, следующее: „От многих факторов будет зависеть большая или меньшая продолжительность отсроч-



Н. И. СОБОЛЬЩИКОВ-САМАРИН.

ки, которую даст история нашему банкроту (речь идет о романовской монархии — Е. С.), но одним из важнейших будет та степень революционной активности, которую проявят люди, сознавшие полное банкротство современного режима. Его разложение подвинулось очень далеко, оно значительно опередило политическую мобилизацию тех общественных элементов, которым придется быть его могильщиками* *. Значит, надо было так далеко продвинуть эту „политическую мобилизацию“, чтобы она не только шла рука об руку с процессами разложения „современного режима“, но и перегоняла бы эти процессы, воздействуя на них в сторону их дальнейшего развития, организуя их так, как это было нужно для задач

* В. И. Ленин. Собр. соч., т. V, стр. 56. Статья „Признаки банкротства“. Выделено Лениным.

революции. И Горький своей звучной, широкой, как море, песней во славу свободного, яркого человека, срывающего с себя путы мешанской ограниченности, был как нельзя более кстати. Озлобленный скепсис и неумное свободолобие его босяков волновало общественное сознание, толкая его вверх, пробуждая в нем жажду смелых и красочных совершений, решительного и бесповоротного отрицания той пакостной и мизантропической тины, в которой спала „широкая и обильная“ мешанская Русь.

Мешанская Русь! Да, для пролетарских революционеров мешанство никогда не было абстрактно-культурнической категорией. Тупая, косная сила реакционного и затхлого в своей самодовольной ограниченности мешанства постоянно сталкивалась с борцами пролетарской революции, как активная политическая сила, может быть более страшная и чудовищная, чем все средневековые полчищеские зверства обмановской монархии. Недаром, Ленин в своем „Письме Северному союзу“*, выясняя те социальные силы, на которых держится самодержавие, указывает, наряду с прочими, и „неподвижность масс крестьянства и мелких производителей вообще“. А этот мелкий производитель и составлял для Ленина экономическое содержание понятия „мешанства“**. Но разве отсюда не следует, что борьба, политическая борьба с мешанством означала, по сути, борьбу с одной из существенных опор царского самодержавия, что стремление взорвать мешанское болото при правильной прокладке бикфордовых шнуров означало одновременно покушение и на полное благополучие всей самодержавной России.

Разумеется, до такого значения борьба с мешанством могла подняться только в том случае, если она велась как политическая борьба, если она получала правильное политическое обобщение и распространение. Борьбу с мешанством, как антикультурной силой, вели многие и многие буржуазные писатели. Целый ряд талантливых буржуазных художников возматил свои произведения на пышной ненависти к мешанской морали, к мешанской тупости и ограниченности. Однако, это отрицание мешанства не было еще подлинно радикальным отрицанием. Оно не взрывало самые устои мешанства, ибо не переводило идеологическое отрицание мешанства в область отрицания классовой основы мешанства. Но борьба с мешанством, понятая как классовая борьба, тем самым уже включалась в общую борьбу пролетариата с самодержавием и капитализмом.

А ведь именно так трактована тема мешанства в Горьковской пьесе. Центральная и, так сказать, фундаментальная идея пьесы самым недвусмысленным образом сформулирована Тетеревым. Тетерев говорит: „Жизнь испорчена. Она—скверно счита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь. Мешане сузили ее, окоротили, сделали тесной“***. Напрягая свое мощное, огромное тело, Тетерев силится раздвинуть эти кучные рамки, хочет высвободиться из стягивающих, связывающих пут, но ему некуда податься и некуда пойти. „Вся

жизнь — твой дом, твоё строение“, — захлебываясь от ненависти, кричит он старику Бессеменову, а тот тихо и пакостно смеется себе в бороду. Преуспевающий и злобный, он с достоинством и убежденно чувствует себя „распорядителем в жизни“.

Так тема мешанства сильно и решительно обобщается Горьким до общезначимых пределов. Борьба с Бессеменовыми, как с „распорядителями в жизни“, приобретает чрезвычайно широкое значение: надо бороться за передел жизни, надо отнять у Бессеменова жизнь, разрушить те протухшие клетушки — его дома, которые он понастроил в жизни и которые вытеснили, прижали к стенке, придавили сверху низкими черными потолками все остальное человечество. И вот находится такой человек, который, уже не удовлетворяясь захлебывающимися проклятиями, с спокойной уверенностью заявляет Бессеменову: „Будет шуметь. В этом доме я тоже — хозяин. Я десять лет работал и заработок вам отдавал... Хозяин тот, кто трудится“.

Так в игру вводится новый партнер. Бессеменову перехватывает дух, и он только „ошеломленно тарашит глаза“: „Ка-ак?“ — лепечет он заплетавшимся языком: „Хозяин? Ты?“. Он еще не верит, что его выкормыш, один из задавленных его прелой добродетелью воспитанников осмеливается заявить свое право на дом, на жизнь. Но события разворачиваются, все более и более разрушая бессеменовские закутки. Какая-то новая, свежая солнечная сила врывается в его жизнь, и вот уже Тетерев радостно констатирует: „Не кричи, старик. Всего, что на тебя идет, ты не разгонишь“. Новая сила явно побеждает.

Эта новая сила — железнодорожный машинист Нил. Его борьба с Бессеменовым составляет движущее противоречие пьесы. К нему, как к определяющей причине, восходят все бессеменовские несчастья, умный и хитрый старик недаром кричит: „Нил! Все от него идет... Я так и знал.“ Горький настойчиво и неукоснительно подчеркивает эту решающую роль Нила в разворачивающихся событиях. Он заставляет самого Тетерева, чьи острые и злые выпады против Бессеменовых единственно могут быть сопоставлены с Нилом, признать в финале за Нилом первое место. В ответ на упреки Бессеменова: „И ты тоже... многое тут внушил вредное мне“, Тетерев грустно замечает: „Эх, кабы я. Но нет, не я...“

Итак, Нил и Бессеменов — таковы две враждебные, до конца непримиримые силы, которые сталкиваются в пьесе. Все остальные противоречия пьесы суть только производное противоречие от этой основной противоположности, весь список действующих лиц горьковской пьесы может быть в соответствии с этим (с точки зрения сюжетной функции) четко разбит на два враждующих лагеря: людей, вместе с Нилом штурмующих бессеменовские „твердыни“, намечающих в своем поведении некие новые, более жизненно оправданные нормы (Елена, Поля, Перчихин, Шешкин, Цветаева и, в особенности, бунтующий, озорничающий Тетерев) и, с другой стороны, сбившееся в стадо, загнанное и вдобавок еще раздражаемое своими внутренними противоречиями семейство старшины малярного цеха Василия Бессеменова.

Дом мешанина Бессеменова использован Горьким, как ячейка, на которой можно вскрыть некоторые общие процессы. По условиям николаевской цензуры, поднадзорный, „неблагонадежный“ драматург не мог мечтать о том, чтобы выразит

* В. И. Ленин: Собр. соч. т. V, стр. 125.

** В известном, ставшем классическим, ленинском определении мешанства читаем: „Мелкий производитель, хозяйничающий при системе товарного хозяйства, — вот два признака, составляющие понятие „мелкого буржуа“, Kleinburger'a, или, что то же, мешанина“.

*** Все цитаты из Горького сделаны по изданию: М. Горький. Собр. соч., т. V, изд. 2-е

волнующие его идеи с той степенью отчетливости, которая была бы желательна для него самого. Ведь даже после пресловутого „Октябрьского“ манифеста „о свободах“ Горький самым чувствительным образом испытал на себе тяжелую длань бдительной охранки: его пьеса „Враги“ (1906 г.), в которой он „осмелился“ непосредственно показать классовую борьбу пролетариата с буржуазией, немедленно была запрещена к постановке. Да и в интересующей нас пьесе красный цензорский карандаш почеркал немало: старательно были изъятые все реплики, в которых устанавливалась какая-то связь между событиями в бессеменовском доме и остальной Россией*. Вл. Ив. Немирович-Данченко подробно рассказывает в своих воспоминаниях о постановке „Мещан“ на сцене Художественного театра, какие трудности пришлось при этом преодолеть руководителям театра, каким настороженным контролем окружила премьеру этой пьесы полиция. Достаточно сказать только, что на спектакли „Мещан“ вместо обычных капельдинеров были поставлены переодетые городовые, что пьеса была разрешена к постановке только одному Художественному театру, да и то только для постоянных абонементов, что премьеры пьесы в Петербурге предшествовал своеобразный „общественный просмотр“, в котором приняли участие „многие министры, их жены и друзья**“. Искушенная в борьбе со всякой крамолью жандармерия резонно видела в горьковских „сценах“ „потрясение основ“.

В пьесе это потрясение основ всего отчетливее чувствует сам старик Бессеменов. „Боюсь я“, — признается он Петру, — „время такое... страшное время. Все ломается, трещит... волнуется жизнь“. В доме у него разброд, все как бы ополчилось против него со старухой и он недаром пеняет детям: „Я сам обижен вами, горько обижен“. Против него поднимается не только Нил, чужеродность которого он всегда хорошо ощущал, но и дети, которых он, „не подумавши хорошо, пустил в образование“, тоже лопочут что-то о своей новой правде, о том, что его, старика Бессеменова, привычная, жизнью проверенная правда „узкая нам“. Да и сама жизнь начинает теснить Бессеменова. Вон уж и в малярном цеху некогда его непоколебимый авторитет начинает колебаться. И там появился какой-то Федька Досекин, и видно, что одними проклятиями жидам уже не завоевать себе общественное положение. И Бессеменов вынужден признаться: „Знаешь, не быть мне головой. Вижу—не быть. Подлецы!“ Он ругается, этот жилистый и беспоконный старик. Он никак не хочет признать чью-то другую, непрощенную правду. „Врешь, одна правда!“—кричит он Татьяне: „Моя правда. Какая ваша правда? Где она? Покажи“.

Его дети, внешне как будто и резко оппонирующие старику, не могут показать ему эту новую правду. Они стонут в угарной атмосфере отцовских покоев, им уже неуютно в этих, с унылой методичностью обставленных комнатах. „По вечерам у нас в доме как-то особенно тесно и угрюмо. Все эти допотопные вещи как бы вырастают, становятся все крупнее, тяжелее... и, вытесняя воз-

дух, мешают дышать“—говорит Петр. Но отрицать вместе с этой устаревшей мебелью и самый дом, отрицать его во имя строительства нового дома он не может. У него, равно как и у Татьяны, действительно нет никакой новой правды. Тетерев прав, ограничивая реформаторский пыл Петра: „Он не уйдет далеко от тебя“,—говорит он о Петре старику Бессеменову: „Умрешь ты,—он немного перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить, как ты“. Несчастье Петра и Татьяны именно в том, что их „пустили в образование“. Такие же нудные и ограниченные, как родители, они, однако, силой своего нового интеллигентского положения брошены в новые общественные отношения. Они чувствуют на себе подтягивающий „режим товарищества“, они осознают, как устарева и нелепа жизнь их отца. Они, по слову Тетерева, мещане, бывшие „гражданами полчаса“. Так возникает их временная, внешняя противоположность старикам Бессеменовым, при органической, глубокой чуждости Нилу и Тетереву. Этими последними в их борьбе со стариками руководит жестокая ненависть, начисто отрицающая весь уклад жизни, созданной Бессеменовыми. А Петр и Татьяна... они сами не знают чего они хотят. Они хотят жить, но как? „Я не знаю, не представляю—что значит жить“,—плачется Татьяна, „как я могла бы жить?“. И Петр, умудренный своим гражданским полчасом, находится в ответ только солидно прошедить: „Н-да, жить надо умеючи... осторожно“. Он „выстрадал“ эту апологию осторожности, влипнув в какие-то студенческие беспорядки, которыми были так богаты эти годы „временных правил“ Боголепова и куцых „реформ“ Ванновского. Он уже ненавидит этот жестокий „режим товарищества“, который мешал ему изучать римское право, готовить себе тихую и спокойную жизнь обеспеченного человека. „Общество,—вот что я ненавижу“—искренно восклицает он. „Я не хочу, не обязан подчиняться требованиям общества. Я—личность. Личность свободна“—надуваясь от собственного призрачного величия, декларирует этот уже воинствующий мещанин.

Общественное значение фигуры Нила ни в коем случае не следует недооценивать. Появление Нила на театральных подмостках того времени уже само по себе было глубоко прогрессивным явлением, значительным хотя бы уже потому, что Нил был первым рабочим, увидевшим свет ramпы, и, при этом, вышедшим под театральные прожекторы с собственной самостоятельной программой действий. Нельзя забывать, что драматургия этого времени не знала образов рабочих. Единственный, кто до Горького вывел на сцену образы русских пролетариев—Евтихий Карпов—сделал это только для того, чтобы заклеймить дух промышленного развития России, чтобы по-народнически противопоставить оторванным от земли, хулиганствующим и пьянствующим рабочим наивно идеализированные образы рабочих, тяготеющих к патриархальной деревенской жизни, к спасительнице матушке-земле. Горький был первым русским драматическим писателем, показавшим со сцены правдивый облик пролетария и при этом сумевшим, несмотря на все старания полка цензоров, доказать своему зрителю, что новая жизненная правда связана именно с рабочим Нилом и только с ним.

Я уже говорил, что в пьесе Горького Нил дан, как основная, решающая сила, противоборствующая старику Бессеменову. Но наряду с этим, несмотря на все внешние затруднения, о которых говорилось выше и которые, к слову сказать, прекрасно были п

* Статья Вл. Ив. Немировича-Данченко опубликована в виде предисловия к книге Н. Эфроса „На дне“ в постановке М. Х. Т.; ГИЗ, М., 1923 г. См. также: К. С. Станиславский „Моя жизнь в искусстве“, „Academia“, 1933 г., глава о „Мещанах“.

** Наиболее существенные цензурные исключения оговорены в примечаниях к V тому собраний сочинений Горького.

передовой и, в особенности, марксистской критикой*. Горький наделяет своего героя рядом других политических качеств, подчеркивая его бунтарство не только в доме Бессеменова, но и в общественной жизни. Большое значение в этом отношении приобретает дважды подчеркнутая Горьким оппозиция Нила его железнодорожному начальству. Уже первый его выпад против начальника тяги („Заставить бы начальника тяги прокатиться в такую погоду, да на таком паровозе“) должен был вызвать острую реакцию аудитории, настороженно ловившей каждый намек на антиправительственную пропаганду, должен был правильно определить общественную позицию Нила. Но еще большее углубление эта линия в разработке характера Нила находит в знаменитом рассказе Нила о том, как он „отчитывал начальника депо“, и, наконец, в его уже совсем боевой реплике: „В одном не вижу ничего приятного, — в том, что мною и другими честными людьми командуют свиньи, дураки, воры“. Кто эти „свиньи, дураки, воры“ — никому не было секретом и физиономия Нила, как пролетарского революционера, несмотря на лаконичность этих реплик, вырисовывалась со всей очевидностью.

В свете этих деталей особое, совершенно определенное политическое значение приобретает самый неисчерпаемый оптимизм Нила, его неиссякаемая жизнетворческая сила. Этот оптимизм, это торжествующее и победное упоение жизнью воспринимались как залог, как основание грядущей победы Нила, знающего, что „жизнь — дело серьезное, но неустроенное, что она потребует для своего устройства все силы и способности“ и Нила и многих таких, как он. Зритель знал, что Нил хочет перестраивать жизнь, что он глубоко уверен в том, что „нет такого расписания движения, которое не изменялось“. И зритель, увлеченный здоровой радостью Нила, его сочной и улыбочатой силой, невольно тянулся за ним, поновому ясно ощущая, что „жизнь тяжела, порою омерзительно жестока, разнуждана, груба“, но что, все-таки, „наша возьмет“, что все, коверкающие жизнь „пройдут, исчезнут, как нарывы на здоровом теле“. И когда Нил в восторге провозглашал смысл жизни в неустанной борьбе, когда он заявлял свое желание „вмешаться в самую гущу жизни, теснить ее и так, и этак, тому — помогать этому — помочь“ — это действовало на зрительный зал больше, чем любая прокламация на тему о необходимости борьбы с существующим строем, ибо здесь в направлении „политической мобилизации“ демократических масс работало оружие художественного слова, да и какого при этом — первоклассного.

Заявляя устами Тетерева, что жизнь „скверно шита“, подтверждая этот тезис всем своим показом бессеменовского пакостного житияшка, Горький звал к борьбе за жизнь, организованную по-новому, звал к борьбе за радостного, здорового человека, находящего счастье в общественно-полезном труде, звал ковать жизнь, как Нил кует железо, наслаждаясь при этом своей силой, своим радостным человеческим превосходством. Этой своей стороной „Мещане“ перекликались со всем предшествующим творчеством Горького, поскольку там тоже основным было в отрицании существующих жизненных по-

рядков во имя развертывания прекрасной, свободной человеческой личности, выпрямления этой личности, сломенной и задавленной капитализмом.

Эта тоска о „выпрямленном“ человеке, о человеке, освободившемся от уродующих норм буржуазно-дворянского общества, красной нитью проходит через всю историю русской литературы. Именно она, эта тоска является оплодотворяющей силой в творчестве всех замечательных представителей того критического направления в русской литературе, о котором говорил Горький в своем последнем докладе. Разве не об этом мечтал романтик Лермонтов, с ужасом оглядывавшийся на рабское царство голубых мундиров и приходивший к созданию своего всеотрицающего гения — Демона, идеализированно воплотившего в себе лучшие, с точки зрения Лермонтова, человеческие качества — свободу духа, чуждого казенных норм, ничем не ограниченного в своем царственном полете. И разве не этой же тоской питалась пушкинская мечта о Моцарте, о поэте, презиравшем светскую „чернь“, ибо Пушкин знал, что эта чернь уродует человеческие отношения, на место яркой и свободной любви выдвигая ревнивых пошляков Алеко, узаконивая ханжой Анджелло, в изобилии плода напояженных мерзавцев вроде барона Дантеса.

Классовое общество, построенное на деньгах, на угнетении, извращало нормальные человеческие отношения, в его недрах рост свободной (в том глубоком понимании свободы, какое свойственно материалистической диалектике) личности был невозможен. И лучшие художники этого несчастного времени — его совесть, его судьи, беспристрастно стремились к тому, чтобы правильно направить рост этой личности. Каждый по своему, с точки зрения своего классового опыта, они намечали методы выпрямления личности, давали великие образцы критики царской России. И последний среди них был Чехов, меланхоличный, утомленный, уже только тоскливо мечтавший о новой жизни для своих „трех сестер“. Все они подготовляли появление Горького с его Человеком с большой буквы. Борьба за человека, за смелого и гордого Сокола против пресмыкающихся во прахе Ужей, была начата Горьким на высоте такого понимания проблемы, которое единственно обеспечивало ее правильное разрешение. Горький, ставший на точку зрения класса „нормальных людей“, людей, которым предстоит создать нормальную человеческую историю, ставший на точку зрения пролетариата, сумел освободиться от той отвлеченности и распыленности, которая была свойственна его великим предшественникам. Он понял основное: борьба за радость в жизни может вестись только, как борьба рабочих людей, людей создающего труда против скряжничавших туеядцев и собственников.

В „Мещанах“ Горький уже в полной мере достиг этого глубокого понимания. Некоторая неясность, смутность положительных идеалов его раннего творчества вполне проявляется в „Мещанах“. В этой пьесе мы находим развернутое выражение того, как Горький понимал „смысл глубочайшей науки“, „смысл философии всей“. В семье Бессеменова, с одной стороны, и в лагере Нила, со всеми примыкающими к нему персонажами — с другой, персонажи — две враждебные „жизненные философии“, две системы понимания смысла жизни. В основе бессеменовского существования лежат идеалы стяжательства, тем более отвратительного, чем мелочные формы, в которых конкретно проявляется это стяжательство, гармони-

* См. хотя бы Вл. Крикхфельд: „Мещанство и его значение“ в журнале „Образование“, 1902 г., № 7—8.

чески дополняемое той „философией“ нудного себялюбивого индивидуализма, который является основой мировоззрения Петра и Татьяны. Индивидуализм Петра, протестующего против „режима товарищества“, обязывающего Петра к гражданской деятельности, и в то же время склонного примириться с юдофобством Прохорова и нелепостями выжившего из ума нумизмата, хотя все это очень грубо давит на убеждения Шишкина, есть не что иное, как стремление отвоевать для „личности“ права, не считаясь с „режимом товарищества“, бороться за свое теплое местечко под солнышком. Не случайно поэтому Горький завершает этот круг мешанской мудрости Петра характерной деталью: давая с кислой миной бедствующему Шишкину целковый на сапоги, Петр не забывает хозяйственно отметить: „семь за тобой“. Да, у нас нет оснований сомневаться в правоте Тетерева, отождествляющего Петра с Василием Бессеменовым. Разве в этой сцене подсчитывающий долги Петр уже не равен своему отцу, взыскивавшему с купца Сизова семнадцать руб. пятьдесят копеек „за окраску крыш на сарае“?

Мы видим, что, характеризуя мировоззрение членов семьи Бессеменова, Горький обнаруживает в нем самые основные его черты, черты мелкого буржуа, борющегося за свое господство в жизни. Таким образом, выдвигая Бессеменова в качестве виновника того, что жизнь оказывается не по плечу порядочным людям, Горький ориентирует свою аудиторию на социальную силу, поддерживающую и воплощающую в своей жизни принципы собственничества. Так „Мещане“, направленные против одного из устоев царского самодержавия — косного мешанства, разрастаются в своем значении до борьбы с самыми основами буржуазного общества — с частной собственностью.

Наоборот, принципом, объединяющим вокруг Нила таких разнородных людей, как пьяньичий птичник, как поверхностная эпикурейка Елена, как анархистствующий бродяга Тетерев, как, наконец, демократически настроенные Шишкин и Цветаева, является принцип их антисобственнического подхода к жизни, их более или менее глубокий и сознательный социальный альтруизм. Все эти люди, несмотря на все социальные и мировоззренческие различия, разделяющие их, охотно могут подтвердить вслед за Перчихиным: „Верно, мать, деньги мне не к рукам“. Деньги не играют никакой роли в жизни Елены, у Тетерева они появляются только для того, чтобы тотчас же перейти в карман ближайшего кабатчика, а Шишкин не задумывается остаться без куска хлеба, если только этот кусок хлеба дает ему юдофоб и буржуй. Я не говорю уже о Ниле, для которого смысл жизни, как мы видели, состоит в борьбе „за изменение в расписании движения“, за переделку испорченной Бессеменовыми жизни.

В этих чертах своего мировоззрения Нил перекликается с привлекательнейшими образами студента Шишкина и учительницы Цветаевой, которые в пьесе Горького представляют революционно-настроенную, близкую к пролетариату интеллигенцию эпохи. Именно этот смысл имеет их характернейшее для начала века увлечение работой с „солдатыками“ и особенно замечательный разговор Цветаевой с Татьяной о школе. Сколько радости труда, веры в жизнь, любви к своим мальчишкам в этой симпатичнейшей женщине, рядом с которой ноющая Татьяна делается уже вовсе нетерпимой.

Буржуазные критики много извели бумаги на доказательство, якобы, „антиинтеллигентской“ настроенности Горького, его погромного отношения к „культурным людям“. Уже „Мещане“, прямой задачей которых является борьба с нездоровыми мешанскими настроениями в среде интеллигенции начала XX века, свидетельствуют об обратном, ибо наряду с образами Петра и Татьяны Горький не забывает показать представителей другой, близкой его мировоззрению интеллигенции. В „Мещанах“ Горький разрешает вопрос об интеллигенции дифференцированно: он отделяет овец от козлиц, ставя своей генеральной задачей выявить реакционные настроения в среде мелкобуржуазной интеллигенции. Каждый знакомый с историей революционного движения пролетариата в начале XX века не затруднится в разрешении вопроса о том, насколько полезна и своевременна была такая работа Горького, как глубоко надо было понимать закономерности развития революции в России для того, чтобы уже в самом начале XX века с такой отчетливостью и силой поставить вопрос об отмежевании от той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая шла вправо, на смычку с буржуазией. А именно это и делал Горький в своих „Мещанах“.

Но все эти качества горьковской пьесы не потеряли в своей актуальности и в наши дни. Анти-мешанский нафос пьесы, питающийся великолепным горьковским оптимизмом, великой горьковской жаждой о социалистически организованной жизни не может прозвучать впустую и сейчас. И в 1935 году горьковские „Мещане“ не работают вхолостую, ибо если устарели те конкретные бытовые формы, в которых вскрыто Горьким мешанство, то самое содержание понятия, как это должно быть ясно после всего вышесказанного, остается в силе, ибо если мешанство сейчас и трансформировалось до неузнаваемости, то при всех этих изменениях оно осталось таким же в своей основе. И уметь ненавидеть эту основу — собственническую гнусь, пакостный эгоизм, обывательскую антиобщественность — с исключительной силой наглядности учит Горьковская пьеса.

Именно исходя из этих соображений, следует расценивать обращение к „Мещанам“ советских театров, как глубоко положительное явление. Это обращение может быть очень плодотворным с точки зрения коммунистического воспитания зрителя, и поэтому от современных спектаклей „Мещан“ следует прежде всего требовать отчетливого и заостренного донесения до зрителя содержания Горьковской критики мешанства.

II

1 Горьковский драматический театр в своей работе над „Мещанами“ отталкивался от опыта Художественного театра. Он строил свою работу по принципу диаметрально противоположному МХАТовскому натурализму и об’ективизму. Н. И. Соболевский-Самарин всем своим пониманием пьесы Горького противостоит режиссуре Станиславского и Немировича-Данченко. Больше того: он как бы полемизирует своим спектаклем с почтенным московским образцом.

Мне кажется, что при разговорах о творческом методе Соболевского-Самарина следует исходить из его антагонистичности системе Станиславского. Даже применительно к пьесам Чехова, где низлет Художественного театра до революции считался особенно непоколебимым, Соболевский уже тогда заявлял свое особое творческое отношение. В одной из статей Юрия Соболева мне

пришлось найти указание на то, что почти одновременно с художественниками Соболевщиков ставил „Вишневый сад“, как веселую комедию, т. е. так, как это завещал Чехов. Соболевщиков оказывается совсем не склонен был умиляться благоуханными ароматами расцветающих вишен, и ему казалось праздным занятием ловить тончайшие нюансы благородных переживаний Раневской и Гаева. Он смеялся над этими переживаниями, разрубая изысканные МХАТовские паузы быстрыми мизансценами и оборачивая лирическую драму в смех.

Соболевщиков, вообще, очень активный и страстный художник. Во всех его спектаклях, которые мне пришлось видеть, неуклонно присутствует его напористый и непокладистый темперамент. Соболевщиков, вероятно, никогда не мог бы согласиться с тем, чтобы в его спектакле жизнь текла, „как бы не организованная автором“. Он непременно вмешался бы в эту жизнь и, не стесняясь, рассказал бы каждому ее участнику, что он о нем думает. Нельзя же оставить Белогоубова спокойно брать взятки. Неззя же не разоблачать, не высмеять, не ошельмовать его.

Особенности соболевщиковской манеры наиболее полно раскрываются в его работах над Островским. В пьесах этого драматурга Соболевщиков чувствует себя особенно привольно и уютно. Его привлекает острая характерность персонажей Островского, сочная терпкость их комизма. Соболевщиков удовлетворенно извлекает из них их неповторимый колорит, жанровую сочность кисти. Островского он еще дополняет своей резкой и определенной манерой. Соболевщиков всегда заостряет реалистические характеристики Островского, он подчеркивает их направленность к комедии, ставит их на грани шаржа. Опуская мелочи, Соболевщикову мало свойственно копаться в деталях портрета—он достигает особой живости изображений сочной и исчерпывающей разработкой основных черт. Все его создания приобретают поэтому какую-то особую выпуклость. Они не отрываются от реальности, жизненной основы, но они уже и не растворяются в правдоподобии, они извлечены из жизни и освещены ярким светом, идущим непременно откуда-то с одной стороны. Мне всегда кажется, что работу Соболевщикова, например, над пьесами Островского можно сравнить с работой художника, протирающего масляными старыми полотнами. Образы те же, та же композиция, но все это дано ярче, жирнее, выпуклее.

Комизм Соболевщикова больше всего далек от изящной иронии, элегантной улыбки, он не стесняясь бьет в нос зрителю. Если отталкиваться от вкусов старого театрального зрителя, то можно сказать, что комизм Соболевщикова—это не комизм партера, а комизм демократического райка. Утонченный вкус может бросить упрек в некоторой непритязательности его смеха. Соболевщиков смеется не сдерживаясь, а открыто всем ртом, сотрясаясь всем телом. Он поэтому часто груб, провинциален в своем комизме. Отсюда у Соболевщикова вся любовь к уборным, ночным горшкам, к деталям интимного дамского туалета, которая имеет место даже в лучших его работах— в „Иванове“, „Ревизоре“; хотя рядом же он показывает исключительно остро взятые картины исторического быта социальной сути явления.

Режиссерское дарование Соболевщикова имеет отчетливо выраженный комедийный характер. Именно в комедии Соболевщиков особенно ярок и полноценен, особенно значителен. В драме он,

в силу своей нелюбви к полутениям, или по старомодному пафосен („Коварство и любовь“, Жадов в „Доходном месте“), или незаметно скатывается к мелодраме („ОКБ“, „Без вины виноватые“, „Цианистый калий“). И здесь его, конечно же, спасает огромный темперамент и та большая чуткость к социальной правде, которая у него появилась особенно в последние годы, но смеется Соболевщиков все-таки лучше: метче и правильнее.

Не ясно ли отсюда, что Соболевщиков не смог подойти к горьковским „Мещанам“ только как к серой драме быта, как это делал МХАТ, он должен был вскрыть в ней ее второй, активный пласт, ускользнувший от Станиславского?

„Мещан“ Соболевщиков прочитал, как комедию, как острый, почти памфлетный выпад против мещанства. В его спектакле совсем не нашлось места для чеховской аморфности и блеклости, все персонажи и ситуации получили блестящую заостренность, приобрели подчеркнутое звучание. „Мещане“ Соболевщикова идут на сплошном смехе, они, как небо от земли, далеки от какого-нибудь надрыла или тоски. Настроения группы Нила являются определяющими для спектакля: жизнерадостность, бодрость спектакля достигается режиссером через широкое развертывание в спектакле темы Нила. Художественный театр честно играл в „Мещанах“ внешние формы мещанства, он уловил скуку, царящую в доме Бессеменова и, не задумываясь, перенес ее к себе на сцену. Соболевщиков увидел в пьесе другое: он увидел, что в пьесе взрывается скука мещанства во имя творческой, созидательной радости жизни. Он понял, что мещанство будет убито в спектакле только тогда, когда ему будет противопоставлена широкая волна смеха, бодрость и веселье. Он понял, что драма горьковских мещан будет разоблачена всего острее тогда, когда зритель поймет ее ненужность. А как это сделать лучше, чем противопоставив этой драме иное понимание жизни, понимание жизни, как радостной борьбы?

Спектакль в силу этих причин приобрел необычайно высокое оптимистическое звучание. В нем отчетливо утверждается радость жизни.

Однако, в этом стремлении, как можно больше отыскать поводов для смеха, театр иногда вступает в противоречие с Горьким. Стремление Соболевщикова непременно комедийно прочитать всю пьесу ведет его к некоторому упрощенчеству. В ряде случаев спектакль сравнительно с пьесой теряет в содержательности. В частности никак нельзя согласиться с некоторыми купюрами, внесенными в пьесу режиссурой. Совершенно очевидно, что не следовало ни в коем случае выпускать из спектакля то место, когда старик Бессеменов жалуется на свои неудачи в малярном цеху, ибо очень велико значение этого куска в идейном плане пьесы. Также не нуждается в дополнительных аргументах возражение против исключения из спектакля той сценки, где Петр дает займы Шишкину. Шишкину и Цветаевой вообще не повезло у Соболевщикова. Их роли крепко помараны режиссером (начало IV акта, многие реплики из I акта). И совершенно напрасно. В интересах спектакля было, как можно ярче довести до зрителя фигуры этих интеллигентов, противостоящих Петру и Татьяне. Никак нельзя, например, помириться с выпуском резкого спора Шишкина с Петром, когда Шишкин прямо заявляет Петру, что тот идет вправо и что он, Шишкин, скоро окончательно порвет с ним. Такие

сокращения обедняют социальное содержание горьковской пьесы.

Упрощение сказывается далее в том, что не все идейные связи между отдельными персонажами раскрыты в спектакле правильно. Для меня, например, совершенно очевидно, что театр не понял истинный смысл отношений между Нилом и Петром. Их противоположность подчеркнута в спектакле недостаточно, тогда как Горький заостряет свое внимание на этой противоположности с самого начала. Уже в первом разговоре с Татьяной Петр говорит о своем отношении к Нилу: «Ужасно он раздражает меня». В спектакле же ни исполнитель роли Петра, ни исполнитель роли Нила не играют это отношение с нужной отчетливостью, стирая тем самым классовое противоречие между Нилом и Петром. Показателен в этом отношении спор о Шишкине в IV акте. Петр крикливо возмущается отказом Шишкина от уроков у Прохорова. В ответ Нил рекомендует подождать горячиться, узнать прежде причины отказа Шишкина. Оказывается, что Шишкин не вытерпел юдофобства Прохорова. Тогда Нил ласково смеется: «Ах, милый петушок!» Соболевским эта фраза трактована, как ласковый упрек Петру, тогда как у Горького эта фраза адресована Шишкину, что ясно хотя бы из того, что следующей же за этой фразой репликой Нил ввязывается в горячую ссору с Петром.

Я думаю далее, что в спектакле имеет место также некоторое упрощение образа Бессеменова, который использован Соболевским только, как

мишень для смеха. Никак не вскрыта, например, в исполнении роли Бессеменова (сыгранной, в общем, очень ярко) разница его отношения к Петру и Татьяне, с одной стороны, и Нилу — с другой. А, между тем, режиссер должен был позаботиться донести до зрителя эту существенную, с точки зрения идеологии спектакля, разницу.

Но, оговаривая эти частные ошибки спектакля, со всей определенностью надо заявить, что комедийная линия, выбранная Соболевским для этой постановки, в общем блестяще торжествует.

Из отдельных образов, с которыми связана эта линия спектакля, прежде всего надо указать образ Перчихина. Левкоев находит для Перчихина чудесные, светлые и прозрачные краски, много подлинного лирического тепла и хорошей непосредственности. Его Перчихин — обаятельный, какой-то лазурный старикашка, с ласковыми, лучшими глазами, с уютной, приятной суетливостью движений, с какой-то трогательной, предупредительной нежностью в обращении. Левкоевскому Перчихину веришь, когда он заявляет: «Мне деньги не к рукам». Он весь как-то противостоит медлительной вялости бессеменовского быта. Левкоев, напр., очень тонко играет в сцене после чаепития (I акт), как в озлобленной скуке бессеменовского дома вянет блекнет легкое перчихинское веселье, его бездумная ласковость. Перчихин-Левкоев перебегает от одного из скучающих, мещан к другому, пытается оживить компанию и, наконец, постепенно теряя в оживлении, уже окончательно



Мещане, постановка режиссера Н. И. Соболевского, Самарина, худ. Б. А. Трунов окт. 1937

Тетерев: «Пойдем выпьем!»

Перчихин: «Эх, ты, божья дудка. Сурьезный ты человек».

Тетерев — П. Б. Юдин, Перчихин — Н. А. Левкоев.

скиснув, машет рукой: „У вас с тоски помрешь, не в куплемент вам будь сказано“. Зритель сочувственно следит за его маленькой фигуркой, торпливо выбирающейся из мертвого чада дома Бессеменовых на волю, к солнцу, к птицам, к жизни.

Очень интересна, но безусловно чревата многими пороками, собольщikovская трактовка образа Тетерева. Фигура Тетерева разрешена в нашем театре в нарочито комедийном, почти буфонном плане. Тетерев трактван, как огромный, неуклюжий, лохматый верзила, в небрежном, полубоссяком костюме, с грохочущим, раскатистым смехом, резкими и сильными движениями. Я не против того, чтобы Тетерев был опорой комедийной линии спектакля, но я считаю совершенно необходимым, чтобы этот комизм не мешал донесению до зрителя всего своеобразного богатства внутреннего содержания Тетерева. Острый и самостоятельный мыслитель, меткий и гневный критик мещанства, Тетерев совершенно основательно импонирует горьковскому зрителю, и я думаю, что театр не может использовать огромную фигуру Тетерева только как массивный толчок для возбуждения хохота по ту сторону рамп. Зритель должен почувствовать глубокую драму Тетерева, пришедшего к своей скептической и воинствующей философии через жестокую горечь социальной обиды, отчаянных страданий. Зритель должен, наконец, почувствовать, что, отрицая правду мещанства, Тетерев только может аплодировать новой правде Нила, ибо, как он сам говорит, он окончательно „падший“, он только „вещественное доказательство преступления“ тех классовых сил, которые, если опять говорить его словами, теснят новатора, смелого человека, а любят пьяницу, вора, подлеца. Право же очень поверхностно ограничиваться в образе Тетерева только комедийным его разрешением. Такой план режиссерской работы может иметь некоторое значение в том отношении, что он помогает зрителю переоценить общественное значение тетеревских выпадов, обнажив его слабость, но он же мешает зрителю понять трагедию Тетерева, т. е. явно вульгаризирует горьковский образ.

Юдин, играющий Тетерева в этом году, своим талантливым исполнением много сглаживает скользкие места такой трактовки роли. Он пытается сочетать комедийные задачи режиссера с вскрытием внутреннего кипения Тетерева, пытается обнажить взыскующий и пламенный ум своего героя. Очень показателен в этом отношении монолог Тетерева в 1 акте. Начиная его в тоне поверхностного балагана, Юдин потом все больше и больше сгущает настроение, осложняет текст мрачным и искренним волнением и кончает монолог уже на уровне пафосного и напряженного проклятия социальному злу.

Наряду с Перчихиным, одним из наиболее блестящих агентов этого смеха в спектакле является Елена, которую играет Самарина. Через весь спектакль Самарина пронесит настроение легкой и бездумной радости, органически, так сказать, излучающегося из самого ее существа тепла ласки, веселого кокетства, шутилого желания нравиться людям. Самарина играет поэтому Елену в приподнятом неиссякаемо оживленном тоне, особенно замечателен ее громкий, заразительный смех, который как бы является лейтмотивом всей ее характеристики. Не случайно поэтому и то, что Самарина одевает Елену в яркое цветистое платье, накидывает ей на плечи яркую турецкую шаль.

Елена должна быть солнечным, запоминающимся пятном на фоне Бессеменовых. И актриса достигает этого.

Тетерев у Юдина полон желчного волнения, он достигает временами высокой драматической силы. К сожалению этот напряженный тон не всегда перекрывает и даже не всегда подхватывает Васильев, играющий Нила. Нил поэтому в отдельных сценах несколько уступает Тетереву. Ошибкой Васильева таким образом следует признать некоторую опущенность тона, недостаток внутреннего напряжения, несколько бытовистскую характеристику образа.

Но и при этих недостатках образ Нила сохраняет большой художественный и политический интерес. Васильев хорошо подхватывает основное собольщikovской трактовки Нила — характеристику Нила, как передового рабочего своего времени.

В изображении группы мещан театр проявил блеск реалистического мастерства и четкое понимание политического задания. Вслед за Горьким, Собольщиков и весь актерский персонал раскрывает своим исполнением в Бессеменовых самое главное, самое существенное — их собственническую гнусь. Перед зрителем развертываются все сцены, где в Бессеменовых выступает наружу хозяин. Очень ярко, напр., сыграна сцена расчетов с Еленой. А каким искренним ужасом преисполняется Акулина — Преображенская, когда Петр вспоминает об отцовских банковских сбережениях! Советский зритель чувствует, в чем „святая святых“ этих людей.

Оборотной стороной этого скряжничества выступает в стариках Бессеменовых их мещанская напыщенность, хамское чувство личного самодовольства, особенно по отношению к людям, „не стоящим внимания“, т. е. к людям, не обладающим капиталом. С каким непоколебимым, даже не подозревающим возможностью иного отношения, презрением разговаривает старик Бессеменов с Перчихиным — своим бедным родственником. Ему и чай-то наливают спитой, и Акулина Ивановна разговаривает с ним, достойно поджав губы, с презрением взирая на этого „зряшного человека“.

Но с такой же решительностью и бесповоротностью, с какой осуждены в спектакле мещане-старика, осуждены и разоблачены в спектакле мещане-дети. Театр правильно понял, что тот спор двух поколений, о которых всегда так много говорила применительно к „Мещанам“ буржуазная критика, есть спор внутри враждебного класса, при чем обе спорящие стороны одинаково враждебны пролетариату.

В истолковании обоих образов младших Бессеменовых в нашем театре много общего. Основной чертой, которую вскрывает театр в их характерах и против которой он выступает со всей решительностью, является их мелочный, себалибийский эгоизм, оборачивающийся гипертрофированным, нудным самокопательством, их пессимизм, непонимание ими смысла в борьбе за переделку жизни, фактическая их приверженность к бытовым традициям мещанства.

Наиболее блестящим достижением всего спектакля является безусловно образ Татьяны в исполнении Нигай. Четкая законченность реалистического рисунка роли тонко сочетается в исполнении артистки с сатирическим, глубоко пронизанным, неприязненным отношением к воспроизводимому характеру. Нигай с беспощадной решительностью высмеивает душевную драму

своей героини, она совершенно не склонна сочувствовать тоскливым настроениям Татьяны. С позиций полнокровного, здорового оптимизма, очевидно владеющего актрисой, Нигай непонятны стоны Татьяны об утерянном смысле жизни. Самый пессимизм Татьяны, столь модный в определенных кругах мелкобуржуазной интеллигенции начала XX века, остроумно истолкован актрисой, как следствие душевной сухости Татьяны, ее унылой безжизненности. Нигай играет Татьяну старой девицей, в высохших формах которой зритель чувствует высохшую душу. Татьяна у Нигай сухая, крикливая девушка в полупроформенном учительском костюме, с каким-то серым, „нейтральным“, неинтересным лицом. Глаза ее прикрывает большое черное пенсне, редкие черные волосы гладко зачесаны назад. В 1 акте у нее повязана щека — болят зубы. Эта деталь оказывается необычайно характерной для образа. Также выразительно работает у актрисы и большой пуховый платок, в который беспрерывно кутается ее Татьяна. Ей всюду холодно и неуютно. Она утомлена самой необходимостью жить. Поэтому все ее разговоры — это разговоры как бы через силу. Однообразно тянутся эти бесконечные жалобы на жизнь, на окружающих, на саму себя.

Самые интонации Нигай — необычайно выразительны и характерны. У ее Татьяны высокий, крикливый, надтреснутый голос, таким голосом говорят старые учительницы. Нигай подчеркивает в своей Татьяне, что она не умеет даже смеяться, не умеет ответить на шутку подруги. Как нелепо и неумело хихикает она, когда Елена

обращается к ней, пытаясь втянуть ее в свою болтливую трескотню (1 акт). Она только еще умеет отчаянно, злобно ругаться, когда ее что-нибудь особенно уколает. Тогда в голосе ее чувствуется почти истерика.

Исходя из такой трактовки, Нигай заставляет зрителя пожалеть, что самое отравление Татьяны — неудавшаяся комедия. Такой Татьяне действительно „нечем, незачем и не для чего жить“. С продуманной жесткостью актриса всем своим раскрытием образа приводит зрителя к этому выводу. Играя скуку и нудную плаксивость Татьяны, Нигай ни на одну минуту не встает на позиции своей героини. Такое исполнение, которое мы имеем у Нигай, может быть достигнуто только при условии четкого и последовательного неприятия социального содержания того характера, который актриса изображает.

Но это не дает ей повода для поверхностного, внешнего комикования, „разоблачительства“. Нигай ни в одной интонации не скатывается к шаржу, но как организован, целеустремлен, партиен ее реализм. Основой этого реализма является умение отобразить в образе действительно основные, решающие черты, черты, необходимые с точки зрения определенного отношения к образу, с точки зрения определенного художественного замысла; в то же время для нас очевидно, что этот образ не теряет своих реальных пропорций, он не перерастает в карикатуру.

Впрочем, эти черты характерны не для одной Нигай. Нигай оказывается только наиболее полноценной воплощательницей стилевых особенностей



„Где ваша правда?“
Бессеменов — И. П. Бросевич, Петр — С. П. Ячиковский, Татьяна — Р. И. Нигай.

спектакля. Но и в работе над остальными образами театром руководит именно этот принцип творческого воспроизведения социальной действительности. Дать объективную действительность только в тех ее проявлениях, которые необходимы для идейного задания спектакля, комедийно подчеркнуть, выявить линии авторского отношения к материалу, но оставить у зрителя ощущение доподлинности, всамделишности воспроизводимой жизни — вот в чем основа реалистического метода театра в этом спектакле.

После всего вышесказанного очевидно, насколько плодотворен такой метод. Он дает театру возможность создавать спектакли, реалистически правдивые и по театральному острые.

Но это, разумеется, никак не должно означать, что такой подход является единственно плодотворным и закономерным. Нет сомнений, что горь-

ковские „Мещане“ найдут еще более яркое и адекватное сценическое воплощение, чем оно имеет место сейчас, но соболевские „Мещане“, думается, могут быть записаны в актив обширной истории сценических воспроизведений пьесы. Можно и должно искать новые и новые подходы к горьковской драматургии, надо учиться все глубже вгрызаться в самое сокровенное горьковской идейности, но надо при этом учитывать сделанное ранее. Нет сомнений, что и наши горьковские театры на ближайших же этапах своего творческого роста еще дальше продвинут дело освоения горьковского пьесного наследства, научатся глубоко понимать его сокровища, научатся чувствовать его неповторимое своеобразие и поучительное мастерство. Пути совершенствования советского театра не могут не пройти через величественные хребты горьковского репертуара.