

Евгения ТРОПП

«КОГДА НАД ЗЕМЛЕЮ ЗАЖЖЕТСЯ РАССВЕТ»

«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» В «СОВРЕМЕННОМ» (1964)

Спектакль «Сирано де Бержерак» 1964 года (две редакции) не вошел в обиход знаменитых спектаклей театра «Современник», не считался его несомненной удачей в момент премьеры, с тех пор никогда не упоминается в числе главных работ театра. Типично – и несправедливо – вот такое высказывание критика, вспоминающего самых интересных русских «Сирано»: «Прошел когда-то малозамеченным спектакль в “Современнике”»¹. А ведь на самом деле «Сирано» Игоря Кваши и Олега Ефремова породил «горячие споры, крайне противоречивые суждения»². «Сирано» – совершенно особая страница в творчестве Ефремова. Достаточно сказать, что режиссер, весьма редко возвращавшийся к уже поставленным произведениям, пьесе Эдмона Ростана ставил дважды, и второе обращение (уже во МХАТе) к роستانовскому тексту в переводе Юрия Айхенвальда стало последней в его жизни театральной работой, которую он, увы, не успел довести до премьеры.

Через сорок пять лет после премьеры не пришло ли время пересмотреть отношение театрального сообщества к давней постановке «Современника»?..

Есть основания считать, что «современниковская» версия – едва ли не первый условный спектакль в сценической истории «Сирано». Здесь впервые не ставились такие задачи, как «воспроизведение эпохи» или «возвращение к прототипу»; разрыв с традицией был демонстративен и откровенен. Постановка была внутренне противоречива: трудно сочетались природа поэтического театра и эстетика молодого «Современника». Но важный шаг для создания нового подхода к пьесе был сделан именно тогда, и это имело значение не только в истории постановок роستانовской героической комедии. Складывался новый тип интерпретации классики на русской сцене.

Для «Современника» спектакль по Ростану был первой в его истории постановкой зарубежной классики. Это отмечали почти все

критики, писавшие о спектакле. Некоторые предполагали, что у творческого коллектива возникла потребность выйти на качественно иной этап развития. Иные видели в подобном «расширении афиши» неоправданную смелость театра: «Когда “Современник” вступает в далекую, мало ему знакомую область, он тушует, теряет уверенность <...> Более всего это заметно, когда “Современник” принимается <...> за драмы из далекой ему жизни, далекой хронологически, географически, из жизни, которую не потрогаешь своими руками. <...> Афиша “Современника”, пожалуй, шире его возможностей»³.

Обращение театра, до тех пор работавшего над современным бытовым материалом, к поэтической романтической драме выявило профессиональные проблемы актеров, поставило вопрос об их мастерстве, о том, что «они не умеют играть в стихах»⁴. Наверняка критика в этом плане была справедливой. Оппоненты упрекали постановку в «плохой самодеятельности,

¹ Фридрихштейн Ю. Сергей Шакуров // Московский наблюдатель, 1992, № 4. С. 28.

² Данилова Г. Быть самим собой // Театральная жизнь, 1965, № 12. С. 18.

³ Кардин В. Дети пятьдесят шестого // Кардин В. Достоинство искусства. М., 1967. С. 54–61.

⁴ Асаркан А. Сила слова // Московский комсомолец, 1964, 3 ноября.

Pro настоящее

опрошенчестве, принижении романтической пьесы Ростана». Даже в положительной рецензии И. Мягковой есть жесткие наблюдения: «Когда Л. Гурченко (Роксана) спускается и поднимается по лестнице в последнем акте, заметно, увы, как стесняется актрису ее длинное платье, как путаются под ногами складки, как мешается ей и эта лестница, и платье, и еще что-то, что выше и загадочнее бытовых примет времени, в передаче которых актеры “Современника” такие мастера. Порой мешает актерам и стих, он их стесняет, и тогда ощущение напряженности передается зрителю: вот-вот споткнется Роксана на лестнице, вот-вот запнется Сирано или проглотит, забывшись, лучшую строчку»⁵. В. Кардин неприязненно описывает массовку: «Подбоченившиеся маркизы, гвардейцы, мушкетеры, с небрежным гримом, с неумением носить костюмы и двигаться так, как надлежит в романтической, героической комедии, напоминают статистов, собранных с бору по сосенке». Однако возникает вопрос: а стремились ли исполнители к тому, чтобы вести себя на сцене «как надлежит в романтической комедии»? Хотели ли они играть, двигаться, декламировать, как их предшественники?..

Театр сознательно шел к тому, что можно назвать осовремениванием. Наверное, погрешности против стиля имели место, но само направление нельзя было считать случайностью, ошибкой – это был выбор постановщиков, решивших изъять «Сирано» из традиции «костюмного спектакля», сделать его строгим, графичным, черно-белым.

Парадокс в том, что для самого театра это была костюмная постановка! «Современник» до сих

пор не пользовался исторической театральной гардеробной, играл почти всегда в тех же костюмах, в каких можно бы со сцены выйти на улицу. В “Сирано де Бержераке” театр переодет», – констатирует И. Соловьева и продолжает: «Впрочем, театр тут меньше всего чувствует себя связанным обязательствами верности семнадцатому веку. Костюмы условны и небрежны, усы наведены карандашом или вырезаны из поролон – театр именно что переодет, как переодеваются к маскараду, заботясь не столько о своей неузнаваемости, сколько об остроте узнавания тебя под маской»⁶. Таким образом, небрежность не только грима, но и всего оформления, вызывавшая нарекания, оказывается, по мнению Соловьевой, намеренной.

Другой критик, для которого главное в новом переводе пьесы и в новом спектакле – «большая степень» серьезности относительно прошлых постановок, так интерпретирует замысел режиссера и сценографа: «Серьезность жизни и серьезность героя подчеркиваются в спектакле легкомысленным оформлением – праздничными и красивенькими условными костюмчиками, в которые одеты (или замаскированы?) персонажи пьесы, в которых щеголяет “этот мир”»⁷.

И. Мягковой костюмы и вовсе не показались ни забавными, ни небрежными: «Красивы стилизованные костюмы Б. Мессерера». В любом случае, стилизованные, условные костюмы не могли произвести впечатление «исторически достоверных» или таких, в которые принято было прежде одевать персонажей пьес «плаща и шпаги».

⁵ Мягкова И. Испытание поэзией // *Театр*, 1965, № 4. С. 26.

⁶ Соловьева И. Чудак на дуэли // *Соловьева И. Спектакль идет сегодня*. М. 1966. С. 180.

⁷ Митин Г. Новый Сирано, новый Гамлет... // *Вопросы литературы*, 1965, № 3. С. 13–14.

Мастер-класс

Игорь Кваша этим спектаклем дебютировал в режиссуре. Он выбрал пьесу, он нашел переводчика, он пригласил художника – именно того, кто мог воплотить его идею оформления: «Я позвал художником Борю Мессерера. Мы с ним сделали макет и придумали костюмы достаточно условные, гиперболизированные, надутые, как шарики, – в штаны специально подкладывали поролон (из-за этого актерам было трудно играть). И только костюм Сирано – нормальный, немножко стилизованный, но человеческий. Нам хотелось подчеркнуть, что Он – человек, а все вокруг, его противники, так... дутые... Декорации тоже условные: большая лестница и все вокруг белое и плоское. Из лестницы из щелей выдвигались фанерные, абсолютно плоские изображения пушек, столов»⁸. Первый исполнитель роли Бержерака в этом спектакле, Михаил Козаков, в одной из своих книг тоже вспомнил не только о роли, но и об оформлении: «Белая

лестница. По ней носятся актеры со шпагами. Носиться им, впрочем, неудобно, потому что костюмы из поролон, и играть в них – все равно, что безвылазно сидеть в сауне. Все это тогда придумал Борис Мессерер с благословения Игоря Кваши, который ставил – но не выпускал – неуклюжий этот спектакль. <...> душные костюмы из поролон на каркасах сковывали актеров на сценической площадке <...> А уж каково было мне, игравшему Сирано, выносить длиннейшие репетиции, декламируя и фехтуя в придачу! Ясное дело, там, где было возможно, мы упрощали свои костюмы, выдергивали металлические каркасы, заменяли непроницаемый поролон на шерстяную ткань – все равно было тяжело, в чем убедился после и сам Кваша, тоже выступив в роли Сирано и всласть хлебнув своего и мессереровского изыска»⁹.

Кто из создателей спектакля ошибается (был ли каркас и поролон в костюме самого Сирано?), понять



⁸ Цит. по: Бойко Н. От политики к любви // *Театральная жизнь*, 2001, № 5. С. 6.

⁹ Козаков М. Фрагменты. М. 1989. С. 245.

Сцена из спектакля

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>сейчас уже нелегко. Воспоминания Козакова ближе ко времени выпуска спектакля, но ироническая интонация для него явно важнее, чем фактическая точность.</p> <p>Сам Кваша не скрывал факта неполной удачи своего дебюта, связывая это не только и не столько с собственной неопытностью, сколько с тем, что спектакль «был сделан все-таки в четыре руки». Репетировал Кваша, а выпускать пришлось – по просьбе самого режиссера-дебютанта, попавшего в тяжелые личные обстоятельства, – Ефремову, которому сначала совсем «не нравилась условность», «стилистика, эстетика спектакля». В итоге, по словам Кваши, «конечно, оставалось все, что придумали мы, но у Олега свои мысли, свое видение, он стал тянуть на быт, на обычную “современниковскую” правду. Одно с другим не совпадало, топорщилось. И спектакль получился, я думаю, несколько эклектичным».</p> <p>Стилистика, избранная Квашой и Мессерером, могла быть Ефремову чужда, но зато идея спектакля, наоборот, была близка создателю «Современника». Здесь звучали темы, которые по-настоящему волновали этот театр, не случайно поэтому определение «Сирано» как спектакля лирического: «Не в том смысле, что в центре его становится любовная история. Пожалуй, наоборот <...> “Сирано де Бержерак” в “Современнике” спектакль лирический, потому что это похоже на исповедование каких-то сокровенных собственных чувств и помыслов. Это спектакль об искусстве, о его чести и независимости». Разные авторы по-разному писали о спектакле, но все они сходились на том, что «Сирано де Бержерак» Кваши и Ефремова – в первую очередь, о</p>	<p>поэтах и поэзии, о борьбе за слово (фактически – о свободе слова).</p> <p>«Сирано» оказался «современниковским» по своей сути – общественному пафосу, гражданственности, чуткому и тонкому пониманию проблем времени. Даже критики, не вполне признававшие постановку, подчеркивали это ее свойство: «Несомненное и яркое достоинство спектакля одновременно и достоинство театра. Это обостренное чувство времени. Да, спектакль посвящен поэтам. В нем существует мысль о громадном общественном смысле поэзии. Он в чем-то хочет объяснить социальное содержание вечеров поэзии во Дворце спорта, когда пятнадцать тысяч человек собираются вместе, чтобы слушать новые стихи современных поэтов»¹⁰. О роли поэтов и поэзии во времена хрущевской оттепели не стоит подробно говорить: все это общеизвестно. Ясно, что выбор И. Кваши определялся не столько художественными, поэтическими достоинствами пьесы, сколько ее актуальным звучанием: «Тогда была такая политическая обстановка, при которой казалась попадала во время, в проблему “художник и власть”. <...> К тому же после оттепели поэты играли очень большую роль в жизни общества. Они собирали огромные аудитории. И, конечно, эта пьеса стреляла», – вспоминал Кваша.</p> <p>Поэт в эпоху 1960-х годов – не какая-то романтическая абстракция. Имена поэтов знамениты, сами поэты массово популярны, как никогда. На образ Сирано ложился отблеск всенародной славы современных поэтов, и это вносило новый смысл в исполнение роли. В спектаклях 1940-х годов был, с одной</p>

¹⁰ Иванова В. В. Владимир Честноков. Л., 1967. С. 61.

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>стороны, Сирано В. Честнокова – «народный поэт», любимец гвардейцев-гасконцев, и, с другой, – Сирано Р. Симонова, одинокий поэт-мечтатель, созерцатель, погруженный в свой мир. Изменившееся время не могло не внести коррективы в трактовку понятия «народный поэт», именно потому, что поэты хотели и готовы были стать народными. Выступая перед десятками тысяч, на стадионах и площадях, увлекающая «массы» своим творчеством, они уверовали в силу слова, в возможность изменить мир с помощью поэзии, искусства... Эйфория, понятное дело, продолжалась недолго. «Народные?.. Нет, вы антинародные», – четко заявила поэтам власть, погрозив им кулаком Хрущева. Таким образом, поэт по-прежнему – но и по-новому – оставался фигурой одинокой, крупной, рельефно выступающей на фоне толпы, отмеченной в этой самой толпе грозящим кулаком диктатора-самодура.</p> <p>«Дети пятьдесят шестого», современниковцы, не могли не чувствовать все более явное похолодание после короткой оттепели, которая их породила. Вынужденный отказ Пастернака от Нобелевской премии и последовавшая за этим травля поэта; другое, менее масштабное, но тоже известное событие, характерная картинка из того времени: Вознесенский на трибуне и перебивающий его Хрущев в президиуме... Все это – атмосфера, в которой задумывался спектакль И. Кваши, и был сделан новый перевод пьесы Ростана, впитавший воздух рубежных 1950–1960-х годов. В конце 1963 года (репетиции спектакля уже, наверное, начались) поэт Иосиф Бродский, объявленный в газете «Вечерний</p>	<p>Ленинград» «литературным трутнем», содержался в психиатрической лечебнице в ожидании ареста. Выпуск «Сирано» в Москве буквально совпал с судебным процессом над Бродским в Ленинграде. Теперь широко известна запись этого суда, тайно сделанная в зале писательницей и правозащитницей Ф. Вигдоровой: «Судья: сколько народу! Я не думала, что соберется столько народу! Из толпы: Не каждый день судят поэта! Судья: А нам все равно – поэт или не поэт!»¹¹. Поэт, терзаемый тупой злобой властью, обвиненный в тунеядстве, отправленный в ссылку, – такая актуальная параллель не могла не возникнуть в сознании зрителей «Сирано де Бержерак».</p> <p>Разумеется, как создатели спектакля, так и критика не могли ни словом обмолвиться о Бродском. Упоминались (правда, не в первых рецензиях, позже) другие поэты – тоже «тематически» подходящие: «Стихи, с которыми Сирано обращается к любимой женщине, – темпераментные и нежные, смятенные, печальные, рвущиеся наружу, теснясь и сминая строфу, – наводят на мысль о Пастернаке – “Когда любит поэт, влюбляется бог неприкаянный”, о Маяковском – “скоро криком издерется рот”»¹². Нет сомнений в том, что публика все понимала, все слышала, угадывала и отзывалась. Факт «попадания во время» и одобрительную реакцию зала подтверждает критик спектакля В. Кардин, когда с неудовольствием пишет о том, что в «Современнике» «пошла работа на выигрышных репликах, фразках, словечках. Ими стреляют в зал, а оттуда радостное эхо – “дошло!” – возвращается на сцену». Хотели сказать не только про бескомпромиссность и свободолобие поэта</p>

¹¹ Цит. по: Эткинд Е. Г. Записки незаговорища: Барселонская проза. СПб., 2001. С. 103.

¹² Дорош Е. Я. О «Современнике» // Театр «Современник». [Альбом] / Ред.-сост. А. П. Свободин М., 1973. С. 8.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>вообще – хотели сказать про все это именно «сегодня», именно «здесь».</p> <p>Во многих рецензиях звучит тема современности спектакля. Подчеркивать это свойство никто запретить не мог: «советское реалистическое искусство должно отражать современную жизнь!». А что имели в виду авторы статей, какой именно аспект «современности», какое понимание насущных общественных проблем – об этом легко догадаться. «М. Козакову мало того, что слово, написанное в пьесе и переданное в переводе Ю. Айхенвальда, само по себе обращено в зал, в нашу современность; он подчеркивает это прямым обращением. Он (<i>поэт Сирано. – Е.Т.</i>), правда, делает вид, будто обращается к зрителям своего века, но этим лишь больше задевает нас». (Г. Митин сравнивает «Сирано» с фильмом Г. Козинцева «Гамлет», в котором ему как раз не хватает «такого настоящего, глубокого, внутренне художественного сцепления героя и окружающего его мира».) Здесь идет речь о художественном созвучии времени, но обращения в зал можно назвать публицистикой! Автор книги о М. Козакове Элеонора Тадэ так и пишет: «Эта публицистическая направленность <...> была свойственна не только образу его героя. Тема гражданского долга, бескомпромиссности ко всякой лжи пронизывает весь спектакль»¹³. Современность спектакля видели в том, что тема поэзии в нем напрямую связана с темой свободы: «Героиня пьесы – Поэзия, гонимая и борющаяся, побеждаемая и все-таки вечно живая». «Козаков играет прежде всего поэта – вольнодумца и поборника справедливости, нищего, но отвергающего покровительство власть имущих». В нескольких</p> <p>рецензиях цитируются одни и те же, видимо, прозвучавшие сильно и проникновенно, строки нового перевода: «Я умру, как солдат. Впрочем, нет, я умру, как поэт...»¹⁴.</p> <p>Эту фразу приводит в своей книге и Козаков и добавляет: «Пастернак умер в 60-м году. Этот текст звучал на сцене “Современника” в 64-м. Памятливый зал, жаждущий подобных ассоциаций, чуял, что к чему...».</p> <p>Стоит уточнить: когда эти строки складывались под пером Юрия Айхенвальда, он мог думать о смерти Маяковского, Цветаевой, Мандельштама, но не о смерти Пастернака, поскольку писал он эти стихи задолго до 1960 года. Дело в том, что Айхенвальд подарил Бержераку свои лирические стихи. Его, внука знаменитого литературоведа Ю.И. Айхенвальда, высланного в 1922 году, и сына А.Ю. Айхенвальда, «красного профессора» бухаринского направления, расстрелянного в 1941 году, арестовали в 1949 (приговорив к ссылке), когда он был студентом третьего курса. Два года спустя его арестовали вторично, направили в Ленинградскую тюремную психбольницу, откуда выпустили в 1955 году. Вот там, «в 43-й камере ленинградской психарни», – вспоминал Айхенвальд, «в припадке тоски по поводу своего туманного, темного, зловещего будущего начал стихотворение:</p> <p><i>Я умру, как солдат. Впрочем, нет, Я умру, как поэт. А у нас научиться нетрудно Премудрости этой. От тюрьмы или пули, От прочих непрошенных бед, – Словом, так, как в России</i></p>	<p>¹³ Тадэ Э. Михаил Козаков. С. 57.</p> <p>¹⁴ См.: Мязгова И. Указ. соч. С. 25.; Асаркан А. Указ соч. и др.</p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p><i>Всегда умирали поэты. И когда над землю зажжется рассвет...</i></p> <p>На этом стихи обрывались. Когда я вышел на волю, я не знал, что же будет, “когда над землю зажжется рассвет”.</p> <p>Я кончил институт, начал преподавать в школе литературу, – а что произойдет, “когда над землю зажжется рассвет”, – так все и не знал.</p> <p>Когда я писал предсмертный монолог Сирано, выяснилось, наконец, что же произойдет после этой строчки про то, “когда над землю зажжется рассвет”. <...></p> <p><i>А, пришла! Нет, курносыя! Встречу тебя только стоя! Что, пустое? Со смертью сражаться не стоит? Не осилить последнего зла? Глупо? Дьявольски глупо?! Но логикой этой железной Вы не сможете всю Неразумность мою обуздать. Бесполезный поступок? Нет, более, чем бесполезный: Бесполезный настолько, Что может и подвигом стать!»¹⁵.</i></p> <p>Айхенвальд не просто дописал Ростана, он «вплавил» в пьесу, казалось бы, совершенно далекий от нее опыт – трагическую судьбу русского поэта XX века.</p> <p>Новый Сирано заговорил словами диссидента, готового протестовать только лишь «из принципа и для примера», не надеясь добиться какого-либо реального результата своей борьбы, своего «бесполезного», как подвиг, донкихотского поступка. (Ю. Айхенвальд после</p> <p>своей работы над пьесой «Сирано де Бержерак», герой которой снимал шляпу при упоминании имени Дон Кихота, всерьез заинтересовался темой «кихотизма». Он перевел пьесу «Человек из Ламанчи», а впоследствии, уже в эмиграции, создал обширное философско-историческое исследование «Дон Кихот на русской почве».)</p> <p>Козаков, несомненно, знал, что приведенный им отрывок – стихи, не принадлежащие Ростану. Знали ли об этом критики, цитировавшие их, или просто эти непривычные для хорошо помнящих пьесу слова особенно задевали, – наверняка сказать трудно. Ю. Айхенвальд несколько не стеснялся актуализирующих текст деталей. Много позже он напишет: «Кроме того, я не любил (и не люблю) поэтов, которые, оскоряя свой жизненный опыт, избегают “преходящих” реалий века сего из боязни, что вместе с этим “преходящим” забудутся и стихи.</p> <p>Я не чувствую себя вправе игнорировать такие занозы в небе, как лагерные вышки».</p> <p>Таким образом, аллюзии с сегодняшним днем в спектакле «Современника», бесспорно, имелись. Автор нового перевода вносил в пьесу современные подтексты. Но спектакль не был чистой публицистикой. И переводчик, и постановщики, и исполнители думали об утверждении вечных ценностей, носителем которых являлся главный герой – не «поэт вообще», а поэт-интеллигент, идущий не в ногу со своим «антипоэтическим» временем. «Сирано – человек более крупного калибра, чем разрешается допусками времени. И огромный нос Сирано, выходящий из всяких рамок вон, – это по сути дела та же наследственная сутулость</p>	<p>¹⁵ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве: В 2ч. Ч. 2. Дон Кихот в стране Советов. Нью-Йорк, 1982. С. 339–340.</p>

Pro настоящее

ЭМ

хилого интеллигента, не интересующегося футболом, неудачника, выбравшего из всех жизненных задач – неразрешимую»¹⁶.

Современниковцы очищали Ростана от романтических штампов, от красот стиля, стремясь сделать его как можно более мужественным, простым, серьезным. Поэт-солдат – такой герой должен был стать в чем-то похожим на других героев этой сцены, где шли «Вечно живые» Розова, «Пятая колонна» Хемингуэя... Кроме того, в спектакле было немало довольно-таки злого сарказма: «Все обличительные сцены – удались. Гнев, ненависть, боль, сарказм, ирония – вот сфера чувств этого спектакля»; «С какой-то неистовой одержимостью проводит Сирано монолог о носе. <...> Он саркастичен и дерзок, он зло паясничает, смеется, откровенно издевается над де Гишем».

Кажется, такие характеристики в отношении постановки «Сирано де Бержерака» прозвучали впервые, ни в одном из прошлых спектаклей подобного еще не было.

Во многих рецензиях на премьеру в «Современнике» обсуждается проблема разрыва с традицией – критики вспоминают историю трактовки пьесы, сравнивают новых исполнителей с актерами прошлого. Двадцать лет минуло со времени постановки «военных» «Сирано», спектакли эти превратились в легенду. Даже спектакль Н.П. Охлопкова в Театре им. Евг. Вахтангова, просуществовавший намного дольше других, уже не шел – последний исполнитель заглавной роли, Юрий Любимов (он сменил Михаила Астангова), оставил актерскую профессию и ушел в режиссуру. Одновременно с премьерой

«Сирано» Кваши и Ефремова, в апреле 1964 года, вышел «Добрый человек» Любимова, открылся Театр на Таганке.

Сам постановщик спектакля, москвич И. Кваша, не мог не знать этих знаменитых постановок. Впоследствии он рассказывал: «Задолго до того, как мы ставили, еще школьником я видел “Сирано” в театре Вахтангова с Рубеном Симоновым, а потом с Астанговым, в театре Ленинского Комсомола – с Иваном Берсеневым, который мне очень нравился. Но эти постановки совсем не имели отношения к тому спектаклю, который делали мы, к нашей теме».

«Театральная жизнь» опубликовала проблемную статью Н. Толченовой, официального критика, не принимавшего спектакль, о кризисе в театре «Современник». «Глядя на угнетенного, желчного Сирано», Толченова возмущалась отсутствием у героя «солнца в крови», которое, по ее мнению, было у прежних исполнителей. «И диву даешься: как же это театры раньше-то могли играть пьесу озаренно и светло?.. А ведь могли!»¹⁷. Критику не хватало в спектакле бодрости, оптимизма и задора. Вынося жесткий приговор театру, она писала об утраченной связи с действительностью, о потере положительного героя. (В жизни, надо понимать, есть такой герой, но «Современник» его не видит. Того же героя, которого предлагает театр, критик положительным считать отказывается.) Однако были в статье и театроведческие наблюдения, не лишённые смысла, – об отсутствии цельности, о единстве стиля...

В том же журнале «Театральная жизнь» была опубликована рецензия Г. Даниловой, с симпатией и

¹⁶ Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр // Театр, 1965, № 4. С. 30.

¹⁷ Толченова Н. Указ. соч. С. 20.

М. Астангов – Сирано. Театр им Евг. Вахтангова. 1946

И. Берснев – Сирано. Театр Ленинского комсомола. 1943

Р. Симонов – Сирано, Ц. Мансурова – Роксана. Театр им. Евг. Вахтангова. 1946

Мастер-класс

ЭМ



Pro настоящее



Л. Гурченко – Роксана

Л. Толмачева – Роксана



И. Кваша – Сирано

М. Козаков – Сирано



Мастер-класс



пониманием отнесшейся к спектаклю. Текст этот вышел на полгода раньше статьи Н. Толченовой, но кажется, что написан он в полемике именно с ней: «Многим не нравится смелый отход театра от традиций сценического воплощения пьесы Э. Ростана. Вспоминая Сирано И. Берсенева, они недоуменно пожимают плечами: ведь на сцене «Современника» совершенно иной герой, напрочь лишенный, например, обязательного, с их точки зрения, «солнца в крови». Г. Данилова признает за театром право искать новые подходы к классической пьесе, иначе чем предшественники трактовать образ главного героя. Ей показался вполне естественным отказ от традиции «Сирано-бретер»: «Бравада забияки, лихое молодечество, эксцентричность, столь обычные при исполнении роли Сирано, несовместимы с героем Козакова: для этого он слишком умен и серьезен». Г. Данилова (как и Г. Митин) «приняли» именно «серьезность» нового героя.

И. Мягкова также касается темы традиции. Она подчеркивает различие судеб «русского» Сирано и французского. Во Франции пьеса постепенно потеряла своего зрителя, к ней перестали относиться как к шедевру. Существовала во время Второй мировой войны патриотическая газета «Сирано», этот герой по старой памяти еще был любимцем французов, национальным символом. Но уже в середине 1950-х две парижские постановки пьесы фактически провалились.

О неприязни деятелей прогрессивного французского театра к Ростану вспоминает и М. Козаков, который познакомился с Планшоном в 1963 году во время московских гастролей Театра де ля Сите: «Роже

Л. Гурченко – Роксана

И. Кваша – Сирано

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
<p>Планшон, узнав, что я репетирую Сирано, о чем я не преминул ему, французу, похвастаться, к моему великому недоумению, сказал:</p> <p>– Я не люблю эту пьесу. Она как туберкулезный больной: румянький, на вид здоровый, ритм лихорадочный, а внутри – гниль. К тому же терпеть не могу этот петушинный шовинизм.</p> <p>Планшон был тогда “левым”, возмущался войной в Алжире, не любил де Голля, да и в искусстве его интересовало нечто противоположное эстетике Ростана».</p> <p>Итак, в середине века любовь к Ростану во Франции означала ура-патриотизм, близость к реакционным общественным кругам. Мягкова утверждает, что «русский Сирано претерпел эволюцию совсем в другом направлении», поскольку на советской сцене Сирано играли с оглядкой на горьковскую оценку героя. Русский Сирано – всегда патриот истинный, борец, сражающийся поэт, гордый, любящий, мужественный человек. Такими остались в памяти критики и публики не похожие друг на друга Сирано военного времени. Критик афористично характеризует особенности трактовки заглавного героя в тех спектаклях: «бунтующее одиночество берсеневого Сирано, фатоватого француза, но и Чацкого одновременно; горькое одиночество Сирано у Симонова, нежность и артистичность под грубоватой солдатской маской...»¹⁸. Больше к теме традиции Мягкова на протяжении статьи не возвращается, новых исполнителей с актерами прошлого не сравнивает (может быть, потому, что в силу возраста не видела их на сцене?). Спор с традицией Мягкова рассматривает, прежде всего, на</p> <p>материале текста – перевода, сделанного Айхенвальдом. Здесь она находит новизну и не известные ранее смыслы.</p> <p><i>«Да, я понял железную логику века, Где ни кесарь, ни бог никого не спасут. Я спасу не себя, я спасаю пример человека. Я погибну, но кто-то продолжит проигранный бой.</i></p> <p>Оставить после себя не только стихи для потомков, но борьбу и надежду – судьба, достойная настоящего поэта, человека, мужчины. <...> Становится особенно заметным отличие нового перевода, сделанного Ю. Айхенвальдом для “Современника”, от прежних переводов.</p> <p>Будто два разных человека, из разных пьес. Из разных эпох. С одной стороны – сентиментальный и восторженный рыцарь атрибутов: плащей, шпаг, султанов. С другой – Поэт, для которого главное – быть Человеком. “Важно быть человеком, лишь в этом решенье задачи”».</p> <p>И зрители, и сами создатели спектакля, включая переводчика, с юности очень любили прежние переводы – Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, и вряд ли бы согласились с такой оценкой критика¹⁹. Но важным кажется замечание Мягковой о человеке другой – новой эпохи, каким предстал Сирано у Айхенвальда.</p> <p>Автор перевода первым (еще до практиков театра) решал вопрос приближения языка, коллизий и характеров пьесы к сегодняшнему дню. Одной из главных тем, которую заметили, хотя и по-разному прочитали критики, стала тема времени,</p>	<p>¹⁸ Мягкова И. Указ. соч. С. 24.</p> <p>¹⁹ См. об этом: Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр. С. 29.</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>Эм</i>
<p>«века». Слова о «железной логике века», которые Айхенвальд вложил в уста умирающего Сирано, могут звучать адекватно только по-русски.</p> <p>Современный исследователь переводов Ростана И.Б. Гуляева пишет о примененном Айхенвальдом приеме ключевого понятия. В социальной линии это понятие – «век»: «Тема века очень важна в переводе Айхенвальда как символ принципа жизни. Официоз воспеваеет век, то есть существующее положение вещей (мотив очень характерный для тоталитарного государства). Бельроз:</p> <p><i>Наш век семнадцатый – вершина всех веков. У нас во всем расцвет: в искусстве и в науке, Завидовать нам будут внуки, Что их век не таков!</i></p> <p>В песенке Линьера (которой, напомним, у Ростана нет) век характеризуется совсем иначе:</p> <p><i>Средь половинчатых людей И половинчатого века Найти тому, кто познатней, Нетрудно получеловека.</i></p> <p><...> Сирано борется с этим веком, противопоставит ему:</p> <p><i>Бить веку вашему поклон?.. Не кланяюсь я и не каюсь»²⁰.</i></p> <p>Айхенвальду Сирано виделся человеком, опережающим свое время, начинающим новый век. Об этом он прямо написал в статье, опубликованной в журнале «Театр»: де Гиш, по его мысли, остается «человеком, продолжающим прежний век, а Сирано начинает новый. Сирано – человек более крупного калибра,</p>	<p>чем разрешается допусками времени»; «В их времени Сирано неуместен, неудачлив. А без него распадется связь времени: ему – многие “свои”, он – никому не “свой”, он “свой” – будущему»²¹. Человек, сознательно избравший свой собственный одинокий путь, не готовый идти на «разумные» компромиссы, продолжающий держаться за то, что ему кажется ценным в жизни, несмотря на нелепость своего положения – положения не изгоя (это было бы слишком красиво и патетично), а чудака, недотепы...</p> <p>В. Иванова, когда через некоторое время будет писать о замысле авторов спектакля «Современник», явно воспользуется статьей Айхенвальда как источником: «Сирано–Козаков “чужой” окружающим. “Чужой” своим друзьям гасконцам, Роксане и своему веку. Он на какой-то подразумеваемой грани нового времени. Он – провозвестник будущего, которое нелепо сегодня в окружении грубой и низкой антипоэтической действительности, как нелеп его огромный нос». Н. Толченова, искавшая и не находившая в спектакле положительного героя, наоборот, отправила Бержерака в ушедший век: «Горькая судьба Сирано–Козакова – оставаться в прошлом. В будущем ему делать нечего...». Видимо, в светлое будущее, по Толченовой, не мог попасть озлобленный, «живущий с отчаянием и отвращением» персонаж.</p> <p>Обсуждению перевода было уделено немалое место почти во всех статьях, посвященных премьере «Современника». Творение Айхенвальда оценивалось очень высоко, несмотря на то, что это была его первая работа для театра («Современник» был новичком</p> <p>²⁰ Гуляева И. Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке: Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана. М., 1996. С. 18.</p> <p>²¹ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 29.</p>

<i>Pro настоящее</i>	
<p>в постановке классики, переводчик был новичком в театральном деле вообще). «Первый и самый серьезный итог спектакля – новый текст “Сирано”. Перевод Юрия Айхенвальда – значительное явление поэзии и, коль он звучит со сцены – явление театра». «Ю. Айхенвальд взялся конкурировать не с Щепкиной-Куперник и не с Соловьевым, а с одной из дорогих нам привычек. Он захотел вселиться в уголок сердца, который давно и прочно занят. И он выиграл свою битву. Новый перевод “Сирано” – настоящая поэзия, серьезная литература и отличная работа для театра». Е. Дорош впрямую не оценивает Айхенвальда (может быть, потому, что в 1973 году, когда он пишет вступительную статью к альбому театра «Современник», поэт уже считался диссидентом и хвалить его было нельзя), но, сравнивая стихи, которыми изъясняется айхенвальдовский Сирано, с лирикой Маяковского и Пастернака, критик делает ему серьезный комплимент.</p> <p>Некоторыми авторами была отмечена тенденция к прозаизации: «Никакой нарочитой приподнятости, наоборот – скорее, тривиальность, обытовленность. Стихотворный текст несколько утяжеленного перевода Ю. Айхенвальда звучит порой как простая разговорная речь, главное в нем мысль, а не рифма». Г. Митин вспоминает спектакль вахтанговцев, который называет «блестящим», но утверждает, что в «Современнике» не просто взяли другой перевод, но избрали иной стиль: «Перевод Ю. Айхенвальда требует другого подхода, и “Современник” правильно сделал, “уйдя” в стихию обыденных “разговоров”. Посерьезнел образ Сирано и весь спектакль».</p> <p>Читавшим перевод (не тем, кто лишь слышал его со сцены) может прийти в голову вопрос: это переводчик прозаизировал поэтический текст Ростана или актеры «Современника» читали стихи как прозу?..</p> <p>И. Мягкова, считавшая, что перевод Айхенвальда – «это россыпи подлинной поэзии, великолепные стихи», сетовала: «Мастерства, дающего ощущение свободы, – не принужденности, заключенной в железные рамки стихотворного ритма, – мастерства, которое дает зрителю почувствовать всю тонкость мысли и красоту стиха, – этого мастерства немного оказалось в спектакле». Неизвестно, на каком представлении присутствовал критик (хотя ясно, что спектакль она видела не раз), быть может, эти трудности обращения с поэтическим текстом постепенно были изжиты. Во всяком случае, сам Юрий Айхенвальд, наблюдавший процесс освоения актерами поэзии изнутри, видел и описал эту напряженную динамику.</p> <p>Статья поэта опубликованная рядом с рецензией И. Мягковой, заслуживает внимательного чтения. Невероятно искренний, глубокий и увлекательный текст – редкая возможность понаблюдать за работой автора с театром и театра с автором. Айхенвальд пишет честно, не скрывая ни своего недоумения, часто возникавшего у него в процессе репетиций, ни увлечения спектаклем и актерами. С юмором рассказывает о переписке с Квашой, Сергачевым, Козаковым («Наконец, я, под смех моих друзей, дошел до того, что написал М. Козакову и режиссерам письмо на двадцати страницах. <...> Козаков ответил мне на семнадцати страницах»).</p>	

<i>Мастер-класс</i>	
<p>Несколько раз специально подчеркивает: работали сообща, «в одной упряжке», спектакль был общим делом. Решительно отменяет возможные предположения о том, что, внося изменения, он шел «на поводу» у создателей спектакля. По его убеждению, «атмосфера творческого спора» естественна как часть атмосферы «общения между современным театром и переводчиком “несовременной” пьесы, в которой создается “вольтова дуга” напряженного сотворчества».</p> <p>Полон драматизма и тонких наблюдений рассказ о том, как трудно приходилось в процессе репетиций актерам, привыкшим к иному типу театра. Поначалу поэт вовсе не думал, что могут возникнуть проблемы в отношениях «актеры – текст». Его волновали проблемы выработки стиля перевода в целом, общей концепции и т.д. Неожиданно для него выяснилось: «все осложнялось тем, что стихи надо было играть. Впервые заглянув на какую-то репетицию, я был поражен в самое сердце: я читал стихи лучше, чем актеры играли. Мне было ясно, что многие просто не понимают психологического подтекста слов, которые произносят».</p> <p>Автор, несколько утрируя собственную наивность, рассказывает, как он отнесся к методу «я в предлагаемых обстоятельствах», который показался ему поначалу чересчур прямолинейным. «К примеру, человеку надо играть провинциала, впервые попавшего в аристократический театр Парижа, а ему предлагают представить себе, что он пришел в ресторан Ленинградского отделения ВТО, где нет ни одного знакомого лица... Грубо!». На деле бывало даже еще «грубее». Как вспоминает Козаков, Ефремов не</p>	<p>просто предлагал «представить» ресторан ВТО, а прямо в зале ресторана дал Козакову творческое задание устроить скандал!.. Грубоватость метода смягчалась талантами режиссера и автора, которые этим методом пользовались: «Но вот Ефремов, характеризуя зрителей бургундского отеля, дает анализ публички в фойе одного из московских театров. Он говорит и чуть-чуть играет, анализ получается блестящий – и психологический, и социальный, словом, всесторонний. Кто-то откликается своими воспоминаниями. На моих глазах разбирают жизнь, чтобы потом собрать и создать нечто новое: воссоздать бессмертную пошлость в костюмах другой эпохи». Постепенно Айхенвальд «перековался» и сам стал адептом метода, однако он четко видел границы, за которые его возможности не распространяются: «Объяснение нового через уже известное или близкое или пережитое тобой, – традиционный путь всякого познания. Но вот беда: бывает такое новое, такие переживания, которым даже приблизительных аналогий в бытовом опыте найти нельзя». В качестве одного из примеров подобных «внебытовых» переживаний Айхенвальд приводит прощальное письмо Сирано, написанное им от имени Кристиана. «В пятом акте, смертельно раненный Сирано читает Роксане это письмо. Как его читать, в чем суть движения стиха, как здесь “распределиться”, говоря по-актерски? В данном случае бытовые ассоциации помочь не могли. Я со своей стороны настаивал на том, что письмо это надо не “играть”, а просто читать, как читают стихи на концертах, как читают поэты». Его собственный способ достижения правды чувств – «объяснение</p>

Pro настоящее

ЭМ

стихов стихами». Он читал свои стихи, которые, как ему казалось, по ассоциации, а не напрямую, смогут дать верный тон, понимание сути какого-то эпизода или монолога. Многие этим способом было достигнуто, «потому что актеры "Современника" – и Толмачева, и Кваша, и Козаков – умели претворять в игру не только свой жизненный опыт, но свою культуру, интеллигентность». При всем том, предварительный, промежуточный итог всей этой многообразной работы был неутешительным: «И все-таки проблема того, как же играть стихи, осталась нерешенной».

Между строк читается отчаяние, готовность опустить руки... Видимо, участники репетиций не раз заходили в тупик, а режиссура искала новые для себя приемы, черпая из иных театральных методологий. Айхенвальд пишет об этом эпически: «Хотя неоднократно все участники репетировали за столом "звучание стиха", это не дало, по-моему, особого результата». Интересно, что автор не использует термин «голосовая партитура» (видимо, в «Современнике» его не употребляли), а изобретает свой собственный – «звуковое лицо»: «Потому что дело было не в какой-то особой работе над "звуковым лицом" спектакля, а в другом – в понимании природы поэтического характера, вернее, характера в поэтической пьесе». Значит, на репетициях были предприняты попытки работать «отдельно» над звуковой, интонационной партитурой?.. То есть, Ефремов и Кваша дошли до того, что занялись поисками в чисто формальной области, стали выстраивать особую систему голосоведения?.. Что-то им, видимо, помешало довести

свои опыты до результата, который был бы заметен из зала.

Айхенвальд такие эксперименты не приветствовал: «А ставить "звуковое лицо" спектакля отдельно от психологического "оживления" роли – значит заменить творчество дрессировкой». Похоже, что он уже стоял здесь на страже метода, выступал как правоверный «станиславщик»!

Хотя сначала и он не избежал уклона в формализм: «Мне сперва показалось, что технически "играть" стихи нужно больше интонацией, голосом, – звучание должно стать для актера ведущим выразительным средством. "Белое" звучание, окрашенное чувством, – вот и все. Но ведь это значит играть на звучании гласных, а такой нажим тоже может все испортить. К тому же звучание стиха – это не только звучание чувства, это, если можно так сказать, мелодия человека, мелодия характера».

Айхенвальд дает глубоко обоснованное понимание поэтического характера, с которым не грех бы познакомиться и практикам театра: «Характер в стихотворной пьесе – не то, что в пьесе прозаической, бытовой. В прозаической пьесе характер, как подробный, точный портрет, нечто вроде репинских, что ли, портретов. Характер в стихотворной пьесе – это портрет росчерком пера, как рисунок Пикассо, – меньше психологизма, больше легкости, цельности исполнения, ибо самый характер целен, даже если он противоречив: в стихотворном характере, даже противоречивом, есть некая обобщающая завершенность, есть своя мелодия».

На предварительном этапе работы автор был неудовлетворен



Ю. Айхенвальд

Мастер-класс

ЭМ



тем, как актеры играют его стихи. Он-то слышал «мелодию» сцены, исходя из ритма целого, то есть представлял всю композицию смысла. Видимо, актеры сначала «раскрашивали», разыгрывали слова, «мельчили», «дробили»... Но, в конце концов, Айхенвальд заметил, что его первоначальный посыл – услышать поэзию – был принят. Таким образом, по мнению автора, определенный успех был достигнут.

И все-таки важнее было не «звуковое лицо», а стратегия перевода. Айхенвальд признавался, что сложилась она не сразу: он попал под сильнейшее обаяние роستانовского стиля, роستانовской «природы чувств». Берджерак жил «в мире, красиво придуманном драматургом прошлого века, ненавидевшим

прозаическую приземленность своих современников. <...> красивый романтический мир меня увлек. В итоге получилось причудливое переплетение шпаг, плащей, острот во вкусе прошлого века и философских монологов, казавшихся современными и мне и Кваше. Незаметно для меня перевод по отношению к моим собственным намерениям оказался эклектичным: в нем было много текста, не имевшего отношения к основным проблемным линиям». Это первое возникновение эклектики в спектакле – еще на уровне перевода. Затем в процессе репетиций возникла необходимость переделок, доработок, внесения изменений в текст... Айхенвальд пишет не очень развернуто, лишь делает вывод: «Незаметно менялась та

О. Ефремов на репетиции «Сирано»

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>концепция спектакля, которая была неразрывно связана с первым вариантом текста. А декорации были уже сделаны, костюмы заказаны, музыка написана, любым изменениям режиссерского замысла были поставлены рамки... Что именно менялось, что происходило с концепцией – из этого абзаца понять нелегко (здесь просто информация). Но дальше, как мы знаем, к работе подключился Олег Ефремов, принеся новые мотивы в режиссерскую концепцию, а потом возникла вторая редакция спектакля, и появился второй исполнитель заглавной роли (И. Кваша), так что эклектичность «Сирано де Бержерака» неминуемо усилилась. Цельным, внутренне непротиворечивым он уже получиться не мог.</p> <p>Одним из самых существенных свойств спектакля было принципиальное желание его авторов не сводить «Сирано» к монодраме, серьезнейшее отношение к «другим». Айхенвальд выделяет три проблемные линии пьесы: Сирано (крупная личность новой эпохи), Роксана с Кристианом (в каждом из них тоже благодаря Сирано рождается новый человек) и де Гиш, человек «сегодняшнего» дня, опора существующего строя и образа жизни. Усиление линии де Гиша, наполнение ее современным смыслом внимательная критика отметила. «...В. Сергачев играет вовсе не мстительного и влиятельного дурака в кружевах. У его де Гиша резкое суховатое лицо интеллигента, сдержанные манеры, умные глаза. Стихов этот человек, конечно, не пишет, но в его секретере, как знать, могли бы найтись страницы отличной злобной прозы. Цену своему времени он знает. У него по отношению к</p> <p>Сирано – чувство снисходительности реалиста к романтику; реалистическое мышление подсказывает капитуляцию, нелепо атаковать, нелепо донкихотствовать, надо понимать жизнь – и, понявши, устраиваться, если не пускать себе пулю в лоб»²². (В 1962 году в «Горе от ума» Товстоногова Лавров–Молчалин точно так же относился к Юрскому–Чацкому.) И. Соловьева описывает героя Сергачева в таких выражениях, что становится понятно: актер добился очень точного, осмысленного существования. Его де Гиш – ясный, конкретный, узнаваемый социально-психологический тип. И. Мягковой импонирует то, что «Сергачев сумел сыграть герцога достойным врагом Сирано, по своему логичным и последовательным, со сложным и драматическим характером. Человеком, задушившим в себе поэта»²³.</p> <p>В роли Кристиана выступил молодой актер И. Васильев. Критика его практически не обсуждает, только упоминает. Сюжетно Кристиан, конечно, необходим, но, поскольку любовная линия в спектакле – по дружному мнению прессы – отошла на второй или даже третий план, то злополучный Кристиан совсем ступшевался. Интересная трактовка возникла только у Соловьевой. Если Роксана, по ее мнению, оказалась почти не нужной в системе спектакля, то «Кристиан у дебютирующего актера И. Васильева вдруг, напротив, оказался ролью, тесно связанной с темой спектакля: стало понятно, почему он вправе принимать странную услугу Сирано; прекрасно слушает он слова поэта – слушает, узнавая: это его любовь говорила бы так, умей она высказаться. (Мы ведь часто чувствуем: “он сказал</p>	<p>²² Соловьева И. Указ. соч. С. 181.</p> <p>²³ Мягкова И. Указ. соч. С. 27.</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>именно то, что я думаю!”) Это важно в спектакле “Современника”. Ведь здесь Сирано тоже как бы выражает людей, которые сами себя, подобно тому же Кристиану в любви, не умеют выразить: выражает их желание быть свободными, независимыми, благородными... Выражает их, чтобы научить их быть именно такими – от собственного лица!..». Кристиан – это читатель поэзии (слушатель вечеров в Политехническом), который внимает поэтам и в их стихах обретает слова для своих чувств...</p> <p>Роксана очень важна была по первоначальному замыслу переводчика: «Ведь Роксана, причудница, прячется в свою манерную “культурность”, как в защитную скорлупу, выкраивает свою современность по модному фасону, и вот, с искусственных высот своей “утонченности”, она при помощи Сирано спускается к простым истинам: в каждую эпоху существуют ценности несвоевременные, иногда даже несвоевременные, но, если бояться слова “вечные”, то – всегдашние»²⁴. (Ассоциация приводит, конечно, от Бержерака к Пастернаку: Роксана должна была под влиянием поэта «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту».) Во время подготовки спектакля стало понятно, что осуществить подобную задачу актерскими средствами очень нелегко. Айхенвальд начал дописывать текст, чтобы прояснилось движение характера. «“В вас появилось от кузена нечто”, – говорит Роксане де Гиш в пятом акте. И эта строка и целый отрывок в начале акта усилили эту линию, линию Роксаны, линию становления человека. Тем более что метаморфоза Роксаны была поражением де Гиша».</p>	<p>Но критика эту логику, связь образа Роксаны с темой спектакля вообще не зафиксировала; по-видимому, мысль автора не воплотилась с достаточной отчетливостью, осталась на бумаге.</p> <p>Роль Роксаны в спектакле играли в очередь две актрисы, и обеим досталось от критики. Особенно ругали Людмилу Гурченко. Характеристики И. Мягковой просто убийственны: «Про ту Роксану, которую сыграла Гурченко, можно сказать, что она своенравна, энергична, расчетлива. <...> При встрече с Сирано в кондитерской Роксана–Гурченко холодна, целеустремленна и идет к своей цели бестактно и напрямик. Добивается ее без радости. Холодна она и с Кристианом, но тут ей скучно: слишком легко достигается цель, и она пробует поиграть с бароном, как кошка с пойманной мышью. <...> Однако, почуяв опасность, боясь, что у нее отберут мышку, Роксана–Гурченко преобразается и очень деловито обводит вокруг пальца и де Гиша и посланного им священника...</p> <p>В сцене приезда в действующую армию – простоволосая, в костюме, делающем ее похожей на вятскую игрушку, – она появляется среди солдат (гасконские бароны тут напоминают отряд анархистов из “Оптимистической трагедии”), и первая ее реплика: “Я всех приветствую!” – явно рассчитана на ответное “ура!”. Тут еще и массовке влетело, и художнику заодно: стиль в спектакле явно не был выдержан. Гурченко играла бытово и плоско, кроме всего прочего, ей было трудно бороться с харьковским говором (о муках актрисы с не очень добрым юмором вспоминает в книге «Фрагменты» М. Козаков).</p> <p>²⁴ Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр. С. 29.</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Лилия Толмачева играла, конечно, тоньше. Мягкова, правда, и к ней излишне критична: «Роксана у нее нравственная и независимая. Но здесь это нравственность несколько пресная. А под нервозностью – холод. Толмачева тоже отказывается своей героине в поэтичности, высоком романтизме и глубине чувств. Она играет простушку. И если Роксана–Гурченко составила бы отличную пару с де Гишем, то Роксану Толмачевой вполне устроил бы Кристиан. И непонятно, таким образом, зачем им обеим Сирано». Сказано хлестко... По мнению критика, у обеих актрис не хватает «грудуса чувств» – обе Роксаны кажутся холодными. Наверное, это так и было: никакой любовной горячки в этом спектакле быть не могло. Роксана, по замыслу Айхенвальда и Кваши, – не страстная любовница, а «причудница», «жеманница», которая должна внутренне переродиться, приблизиться к пониманию истинной поэзии, истинных чувств. Толмачева, можно предположить, играла сдержанно, понимая, что не на ней держится спектакль, и основная ее задача была – «протянуть» мысль. Айхенвальд описывает одну из последних перед выпуском репетиций, когда Толмачева задала вопрос по роли, поразивший его до глубины души (поэту, видимо, казалось, что все давно должно быть понятно). Замечательно сделано описание этой репетиции: разбор и показ Ефремова, мгновенный переход от объяснений к построению мизансцены («А теперь приехала к нему все это сказать – ведь его каждую минуту могут убить, – чтобы он поверил: ты теперь действительно достойна его любви! Ты другая! Вот с чем ты приехала. Перейди, пожалуйста, вот сюда». – “По-моему, мне</p>	<p>лучше стать повыше”. – “Хорошо, стань повыше. Тогда ты, Кристиан, отойди к пушке”). Кажется, что автор сам не знает, что ему делать – то ли хохотать, то ли восхищаться. В общем, эта сцена свидетельствует о том, что Толмачева находилась в поиске, напряженно пыталась понять, что вложено в ее роль драматургом и переводчиком. И, скорее всего, в итоге поняла. Если верить А. Асаркану, который оказался чуть ли не единственным, кто высоко оценил ее решение роли и, главное, соответствие замыслу Айхенвальда.</p> <p>При относительной блеклости главных персонажей, Роксаны и Кристиана, в спектакле оказались на виду второстепенные. Во-первых, Рагно в исполнении Олега Табакова (может быть, лучший Рагно в истории постановок «Сирано де Бержерака»). Айхенвальд восхищался: актер «в сонете о печенье, где он вдруг спародировал чтецкую манеру одного современного поэта, мастера взбивать “белок под потолок”, – своей игрой сказал больше, чем я – словами». Мягкова, для которой главный конфликт спектакля – «дуэль поэзии и антипоэзии», приветствует решение роли Табакова: «В характере смешного простака – поэзия... Рагно бескорыстен и щедр. Поэт в душе, меценат по призванию. Неловкий и постоянно обманутый: женой и теми, кому он делает добро. О. Табаков играет Рагно мягко, с доброй и грустной улыбкой, в нем есть что-то от русских купцов-интеллигентов – широта души и непротивление злу. Поклонение Поэзии, а вся жизнь – в занятиях, к ней не относящихся». Понятно, что Рагно был симпатичен в исполнении обаятельного О. Табакова,</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>но понятно и другое: он заметен и важен потому, что соотносится с образом Сирано. Один – чудака, Дон Кихот, другой – неловкий, по сути – тоже чудака, тоже поэт, тоже – по своему – противостоящий прозе. Только Рагно добрый, а Сирано в этом спектакле – злой.</p> <p>Вторая выдвинувшаяся фигура и вовсе неожиданна – это Ле Бре в исполнении В. Заманского. Наперсник, эхо главного героя... В «Современнике» он оказался существенным персонажем, причем, «отрицательным». Г. Данилова предположила, что такое решение необходимо постановщикам для того, чтобы герой казался еще более одиноким, чем в пьесе: «Театр стремится заострить тему одиночества Сирано, при этом чуточку шаржируя даже его ближайших друзей». У Соловьевой мысль сложнее, кроме того, нет речи о шарже. Все очень серьезно и опять-таки точно в социально-психологическом смысле. «В. Заманский играет Ле Бре едва ли не двойником этого царедворца-реалиста (де Гиша. – E.T.); он точит Сирано своими основательными наставлениями. Нечего возразить: Сирано в самом деле неустроен, пьес его не ставят, стихи остаются в неизвестности; Ле Бре, здравомыслящий, благожелательный и домашний, прямо-таки подкарауливает Сирано, уговаривает его жить по-людски».</p> <p>Опасность такого Ле Бре – примета времени. Ни в каком спектакле прошлых лет такой «советчик» не представим, его речи всегда были дежурны – Сирано восклицает, бросается в бой, горит и бризжет искрами, а Ле Бре его «оттеняет».</p> <p>И. Соловьева формулирует конфликт спектакля несколько иначе, чем Мягкова (поэзия и</p>	<p>антипоэзия), иначе, чем Асаркан, для которого главное здесь – борьба за слово, за свободу поэзии. Автор статьи «Чудака на дуэли» считает, что «“Сирано де Бержерак” – спектакль об угрозе “позорного благоразумия”, подстерегающего поэта»²⁵. Это существенный нюанс. Борьбаться Сирано приходится уже не только с врагами, какими бы они ни были: он должен защищаться от друзей и даже от себя. Вот автор одной из рецензий сожалеет о том, что «батальные эпизоды в лагере под Аррасом максимально сокращены. <...> ростановский герой, к сожалению, лишается по праву принадлежащей ему славы воина-патриота»²⁶. Создатели спектакля понимают: сделать Сирано героем на линии фронта – это значит облегчить ему жизнь. На войне все понятно: враг – там, свои – здесь. У послевоенного Сирано проблемы в определенном смысле сложнее. Он должен действовать и отстаивать себя в мирной жизни, продолжать воевать, хотя все его призывают одуматься.</p> <p>Соловьева зафиксировала новые важные акценты, расставленные в спектакле. Сирано срывает представление Монфлери не из-за того, что комедиант глазеет на Роксану. В «Современнике» «рослый, “фактурный” актер на роли положительных героев, декламатор Монфлери засматривается вовсе не на Роксану: его больше интересует ложа напротив, по всей видимости, пустая, в охраняемой глубине которой угадывается министр-кардинал. Обозначено его появление: у входа возникают две выразительные фигуры, с безразлично штатским видом просматривающие зал. <...> Основной конфликт</p>

²⁵ Соловьева И. Указ. соч. С. 182.

²⁶ Данилова Г. Указ. соч. С. 19.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>Сирано – с этой ложей, с этой публикой официального просмотра официально и за глаза одобренной пьесы некоего Барро, с этим оживлением репортеров, которые уже шлют в набор информацию об успехе». И Айхенвальду, и Ефремову, каждому по-своему, понятна ненависть к той силе, которая скрывается в ложе. Там может сидеть товарищ Сталин, а может – серая цензорская мышь, но и такое ничтожество имеет власть, способно закрыть спектакль, измучить художника, исказить его творение.</p> <p>И чрезвычайно важной становится сцена, где де Гиш предлагает Сирано покровительство. «Предложение соблазнительно. Пьесы поэта де Бержерака увидят свет – надо только позволить начальству пройти по ним, – о, рукой бережной, профессиональной, ведь министр сам не чужд художественной литературе...»²⁷. Ситуация хорошо знакома, понятная творческому человеку, вневременная и при этом актуализированная, наполненная сегодняшним содержанием.</p> <p>Соловьева подчеркивает: у обоих исполнителей роли Бержерака эта сцена страшно важна. «И у Сирано–Кваши, и у Сирано–Козакова есть ощущение того, что гасконада гасконадой, но не горько ли, что в памяти людей останется только она, яркость чудачества, эффективность жестов, а ведь имеешь в виду что-то серьезное, и в столе валяется большая работа, и сколько же можно славиться чудаческой дерзостью, нужны же и дела...</p> <p><...> Сирано спешит с отказом. Он сопровождает его уж сверхгасконской фразой. Заносчивость казалась бы смешной, если бы мы</p>	<p>не поняли, как трудно в такой момент Сирано не взбодрить самого себя хотя бы фразой...</p> <p>И Кваша, и Козаков – каждый по-своему – оба прекрасно дают нам почувствовать эту трагикомедию мужества, когда остаться собой – значит быть не как все, когда возникает какая-то подчеркнутость, бравада, странность...».</p> <p>Эта сцена звучала мощно, поскольку на том, какой она должна быть, сходились, вероятно, все: и переводчик-соавтор, и сорежиссеры Кваша и Ефремов, и актеры. Здесь не было различий в истолкованиях роли. Но в целом Сирано Козакова и Сирано Кваши были, конечно, разными. Более интересным и соответствующим изначальному замыслу (человек крупного калибра) был, скорее всего, первый исполнитель. О нем критики писали много и почти в унисон.</p> <p>Почти все первым делом ужасаются огромному носу («грим актера просто страшен»²⁸). А дальше – разными, а иногда одними и теми же словами описывается «темный» и «неприятный» Сирано.</p> <p>Г. Данилова выбирает эпитет, который должен быть антонимом прилагательному «солнечный»: «Сирано – М. Козаков еще молод и вовсе не аристократичен, неулыбчив, даже чуть сумрачен». Н. Толченнова, критиковавшая спектакль и решение, тем не менее, признает, что Козаков «играет остро, с присущим ему темпераментом». Ей неприятен этот герой: «Но это странный Сирано: он живет на свете с отчаяньем и отвращением, словно громадный нос затмевает для него весь свет, все прекрасное, как горб у горбуна. Может, отсюда у Сирано–Козакова такая неутолимая холодная ярость, драчливость,</p>

²⁷ Соловьева И. Указ. соч. С. 182.

²⁸ Тадэ Э. Указ. соч. С. 58.

<i>Мастер-класс</i>	
<p>вечное желание мести». Г. Митин тоже признает, что герой спектакля театра «Современник» неприятен, причем не так, как были неприятны Сирано прошлых лет. «Сирано–Астангов был неприятен другим персонажам пьесы своими островами. <...> Сирано М. Козакова сознательно неприятен всем – и персонажам пьесы, и зрителям. Я воспринял его как горькое лекарство, которое пьешь, потому что чувствуешь, что оно тебя оздоровит. Эта «неприятность» Сирано для зрительного зала представляется мне вольным, сознательным направлением в игре М. Козакова – отвечающим духу нового перевода и нового спектакля».</p> <p>«Горькое лекарство» были готовы глотать далеко не все. И. Мягкова подобное ужесточение трактовки не принимает: «Козаков играет Сирано неудачником злым, все и всех ненавидящим. “Неудачник” – это становится его сущностью. В общении с людьми он нетерпим, разговаривая с ними, не ждет и не слушает ответа. Он глух к другим, но глух не как поэт, погруженный в свой мир, а как недобрая, эгоистичная натура. У такого человека не может быть друзей, его трудно полюбить. Благородство Сирано остается в фабуле».</p> <p>Несколько раз звучит упрек в «односторонности», «обеднении» (Козаков-де разнопланового и многообразного героя Ростана чрезвычайно «обузил»): «Можно упрекнуть актера в некотором однообразии и порой чрезмерной локальности исполпользованных красок, в нарочитом заострении отдельных черт образа в ущерб другим, что несколько обедняет характер Сирано»²⁹; «Характер цельный, но</p>	<p>осмысленный М. Козаковым несколько односторонне»³⁰.</p> <p>Спустя годы, когда о Козакове уже писали не только рецензии, но и книги, Э. Тадэ расскажет о роли Бержерака несколько иначе: «Пожалуй, до сих пор ни в одном спектакле “Современника” так свободно не проявлялся темперамент актера, его эмоциональность, его удивительная способность возбуждаться на сцене, атаковать, действовать. Сирано–Козаков – это целый каскад остроумия, иронии, блеска, это фейерверк благородства, смелости, готовности отразить любое нападение, любой выпад, это пример поразительной игры ума и проявление поэтичности природы, ее талантливости»³¹. Уже нет ни слова о том, что актеры «Современника» плохо обращаются со стихотворным текстом (впрочем, о Козакове этого и раньше не писали), Сирано уже кажется благородным, талантливым (отнюдь не ущербным!)...</p> <p>Осенью 1964 года появилась вторая редакция «Сирано де Бержерака» в «Современнике», главную роль сыграл И. Кваша. О нем критика написала меньше, но тоже достаточно единодушно.</p> <p>Айхенвальд (и Кваша как режиссер) хотели сделать Сирано укрупненной личностью, большим человеком, философом. Кваше как актеру «укрупнить» своего персонажа, видимо, не удалось. А Козаков, хоть и не был «многоплановым», добился масштаба. «Сирано у Кваши понятнее и человечнее, но если Сирано–Козаков масштаб даже в своей несимпатичности, про Квашу этого не скажешь. Он впадает в другую крайность – опрощение. Он слишком “свой парень”, и порой в монологах</p>

²⁹ Данилова Г. Указ. соч. С. 19.

³⁰ Мягкова И. Указ. соч. С. 26.

³¹ Тадэ Э. Указ. соч. С. 57.

Сирано вдруг узнаешь знакомые интонации современных паренчиков, хорошо играющих в театре «Современник»³².

И. Соловьева с удовольствием описывает финал спектакля: «В последней сцене раненый Сирано в полубреду перечисляет своих противников, вызванных им на бой. Он делает выпад за выпадом, они валятся один за другим, угодничество и беспринципность, и подлое примирение с подлостью, и лизоблюдство, и компромиссы, и глупость, и пошлый ум, считающий за благо согласиться с глупостью: что ей докажешь?.. Театр психологический и реалистический, «Современник» вдруг радуется возможности героического и комедийного этого представления, радуется возможности отколотить противников по деревянным башкам, как колотят их в балагане или на карнавале»³³.

Почему же так «радовался» театр?.. Вероятно потому, что понимал: возможность победить пошлость и прочих врагов поэта, интеллигента существует только в «представлении», в балагане. В рамках жизнеподобного реализма победа Сирано де Бержерака была бы просто враньем...

Кажется, что постановка театра «Современник» была более интересной, содержательной и принципиальной, чем принято думать. Сама ее противоречивость была характерна для эпохи поиска – поиска новых форм, новых способов разговора со зрительным залом. Современниковцы ощущали, что назревает необходимость что-то в своей эстетике менять. К.Л. Рудницкий впоследствии напишет про этот этап в истории «Современника»: «Пришла пора

обогащать палитру, двигаться к многозначности, достоверность дополнить метафоричностью, выстраивать более сложные и более подвижные композиции»³⁴. Как выяснилось, театр не был вполне готов к радикальному обновлению, к тому же опасался потерять свою индивидуальность. Но желание «выбраться за флажки», за рамки театра реалистического, бытового, прозаического, все-таки было, и нельзя его назвать случайным.

М. Козаков, сколько ни подшучивал в своих воспоминаниях над этим «неуклюжим» спектаклем, тем не менее, не смог скрыть своей любви к нему: «И все-таки что-то такое было в этом спектакле. Сам я это “что-то” пояснять не буду»³⁵. Л. Толмачева тоже сохранила теплые чувства к «Сирано»: «Спектакль для нас был экспериментальный, но увлекательный и полезный»³⁶. «Полезен» спектакль был для его участников, это понятно. Но полезным «Сирано» «Современника» оказался и для жизни русской пьесы «Сирано де Бержерак»: спектакль вывел ее за пределы комедии плаща и шпаги, открыл возможность ее нового свободного прочтения, как всякой классики.

Спектакль «Современника», спорный и неоднозначный, вызвал определенный общественный резонанс и вернул интерес к пьесе Эдмона Ростана, помог сохранить «Сирано» в репертуаре отечественного театра.

³² Мязгова И. Указ. соч. С. 26.

³³ Соловьева И. Указ. соч. С. 183.

³⁴ Рудницкий К. Своя линия жизни // Рудницкий К. Театральные сюжеты. М. 1990. С. 244.

³⁵ Козаков М. Указ. соч. С. 245.

³⁶ Цит. по: Бойко Н. Указ. соч. С. 6–7.