



*О выдающихся актерских работах народной артистки СССР Татьяны Дорониной критика писала много, гораздо реже — о её режиссуре. В этом году, когда МХАТ им. М. Горького готовится к 110-летию со дня основания, Татьяна Доронина вновь обратилась к М. А. Булгакову, поставив спектакль “Комедианты Господина...” (“Кабала святош”). Статью о новой режиссёрской работе Т. В. Дорониной мы предлагаем нашим читателям.*

## КАПИТОЛИНА КОКШЕНЕВА

# ПОД ПРИЦЕЛОМ — МОЛЬЕР

В зрительные залы современного театра пришло новое поколение — вполне прагматичное и деловитое, вряд ли способное восхищаться красотой дворянских усадеб или шедеврами русской живописи. Поколение, склонное к развлечениям и иронии, практицизму и гедонизму. Советский просветительский проект (а он был таковым!) сегодня больше не работает. Приступая к “Кабале святош” (спектакль получил название “Комедианты Господина...”), Татьяна Доронина понимала, что Булгаков вместе с другими классиками остался по другую сторону пропасти, разделившей “новый век” прагматиков с веком “старым” и человеком идейным, концептуальным. Но Доронина умеет сопротивляться времени — она поставила Булгакова всерьёз, без всякого внимания к “новой неграмотности”, с уверенностью в том, что скептицизм и ироническое недоверие к классике можно и нужно преодолевать.

### Художник и Власть

Доронина не только создаёт образ роскошного и пленительного века Людовика Великого, не только “встраивает” в спектакль важную для Булгакова личную тему взаимоотношений Власти и Художника, но, подробно и тщательно работая с актёрами, раскрывает последние десять лет жизни Мольера как сплетение случайного и закономерного, пронзительно-страстного и рискованного, слишком человеческого и бесстрастно-исторического. Мольер в спектакле Дорониной — прежде всего человек, а потому с самого первого выхода на сцену Михаил Кабанов играет **человеческую** историю, отодвинув в сторону знание о Мольере-лицедее, отменном, преуспевающем артисте и блистательном драматурге. Быть может, при таком понимании героя артист и теряет собственно театральные краски своей роли (наслаждения игрой, утончённым лицедейством как таковыми, что, наверное, было присуще актёру-Мольеру), зато приобретает дополнительную рефлексивность, расширяющую собственно “пространство души” блистательного комика. Но, повторю, перед нами не комик, а Мольер-человек. Человек не игры, сценической праздничности и театрального “маскарада”, но, напротив, чем человечней и страдательней сам Мольер в доронинском спектакле, тем всё больше его жизнь превращается в пространство драмы с очень серьёзными и опасными игроками.

И первый среди них – Король-Солнце, в лучах которого можно и “сгореть”. Могучая государственная воля (а она именно такова у Дорониной-режиссёра, умеющей воссоздать эстетику власти) – это и ограда для художника, и область опасности и искушения.

Первая встреча Мольера и Короля происходит в театре Пале-Рояль. “Король аплодирует!” – в волнении выговаривают артисты труппы. Король щедро наградит Мольера не только звонкой монетой, но и честью быть допущенным к нему. Мольер (в первой встрече с Королём) смотрит на раскрывшийся перед ним великолепно-величественный дворцовый мир глазами маленького человека. М. Кабанов передаёт всю гамму чувств своего героя – он польщен, но и “раздавлен” честью, он в волнении заикается, но и простодушно восхищён Королем, он искренне готов сочинять нечто, достойное великого государства, но в него уже вселяется страх. Уже в этой ещё благодушной сцене, завершающейся вроде бы и победой Мольера (разрешён к публичному исполнению “Тартюф”), рождается будущий образ: блистательной Власти, которая таит в себе жало смерти. Не случайно в конце столь счастливой и милостивой аудиенции появляется архиепископ Шаррон – словно знак угрожающей судьбы.

Нет, это не мнимая пропасть, что лежит между художником и властью. Булгаков и сам её не преодолел, как не преодолет Мольер. Этот создатель ироничных и умных комедий, защитник правды творчества, своим дерзким пером очертил круг, важнейший для судеб искусства, но за пределы которого ещё не удавалось выйти художнику. Честному художнику. Скрытая или явная энергия власти всегда питает искусство до поры до времени, требуя взамен уже от самого художника определённую меру “податливости”. Чем ярче талант – тем жёстче он в отстаивании своего собственного мира.

Людовик Великий (В. Клементьев) задан режиссёром не только носителем абсолютной власти (и власти столь же умной, сколь и роскошной), но и утонченным холодным артистом. Он – рафинированный эстет, умеющий **наслаждаться властью**. Эта дворцовая анфилада и блеск люстр, изящная посуда и пурпур одежды, эти отточенные жесты, величественность фигуры, пластика позы, эта уверенная победоносность – всё здесь проникнуто самоуверенной силой: “Франция перед Вами!” И как не воодушевиться этой силой (что и делает Мольер – Кабанов), как не благодарить за высочайшую милость, словом одним возвращающую на сцену любимое детище – комедию “Тартюф”! Режиссёр так выстраивает внутреннюю мотивировку мизансцены для артиста Михаила Кабанова, что и зрители словно “купаются” в этом блестящем всеилье власти. Роскошный дуэт!

Вторая встреча Мольера с Королем будет уже хорошо подготовлена архиепископом и братьями Кабалы – они знают, как можно уязвить Людовика, задеть **личное** в нём, что может расцениваться как “тьма”, брошенная на его имя. И они сообщают, что Король крестил ребенка от якобы кровосмесительного брака Арманды и Мольера. Булгаковым дана, а режиссером подхвачена эта линия интриги вокруг Мольера, загоняющая его, как зверя, в уготованную яму-ловушку. Вторая встреча с Королём происходит **после** смерти Мадлены Бежар, **после** бегства Арманды Бежар, **после** допроса Королем Муаррона (приёмного сына Мольера и первого артиста его труппы), под угрозами подтвердившего версию архиепископа о кровосмесительном браке, **после** травли на Мольера дуэлянта и светского бретера д’Орсиньи, якобы выведенного в новой пьесе о Дон-Жуане.

Встреча эта произойдет тогда, когда **всем, кроме самого Мольера**, ясен печальный финал отношений Власти и Художника. Комедиант, явившись к Королю страдающим и немощным, будто наперекор всем со спокойным бесстрашием рассчитывает на человечность Людовика, просто и устало рассказывая о своих злоключениях. И... разбивается о непреступный холод уже принятого Людовиком решения – Мольер лишается покровительства Короля. И только в этот момент, в эту секунду, Кабанов-Мольер начинает отчетливо понимать, **что** это значит. Это состояние особой ясности – ясности перед катастрофой. Татьяна Дорониная строит эту сцену как освобождение Мольера от ещё недавней неразберихи в его сердце и уме. Режиссёр словно высветляет это состояние героя тем светом, что бывает нестерпимо ярким перед заходом солнца. За что? – вопрошает Мольер и уже знает ответ. Приличия Двора, условности света, посредственность “светской черни” не могут терпеть одного –

ослепительной правды таланта. Она для всех них – невозможна, излишня, раздражительна.

Мольер сам себе ответит на собственный вопрос, когда перед последним своим спектаклем в Пале-Рояле попытается скорбно прокричать трезвые слова о тиране, о золотом идоле, о ненависти к королевской власти; когда казнит себя за пресмыкание перед ней; когда увидит, в конце концов, всю свою судьбу как на ладони и поймет, что ни бегство в Англию, ни отказ выйти на сцену ничего не изменят. И именно сейчас понимает (а мы все являемся свидетелями этого рождающегося на наших глазах понимания), что он, Мольер, вступает в свой последний негромкий и ясный спор с этим веком лживых святош, с этим веком самонадеянной власти и ничего не понимающей толпы. Красивая сказка о Короле закончена. Жизнь завершилась бунтом и смертью. Судьба подняла комика к трагическим высотам. В чистой белой рубахе застынет он среди масок самым же выпущенным на свет Божий героем. Режиссёр фиксирует этот момент, выводя за пределы смыслового круга всех остальных персонажей. Это – символ-итог, ведь в фокусе спектакля – судьба Мольера. Поединок силы власти и силы творчества завершен. Смерть похитила Мольера. Театр Мольера так и не стал “театром Его Величества Короля”. Так что “Господин” в нем был, в сущности, один – сам Мольер.

### Под прицелом

Есть в доронинском спектакле и тревожно-мистические темы-мотивы. Например, тема молчаливых и бедных монашек, которые появляются ещё в самом зачине спектакля, когда сам Мольер любим и любит Арманду, когда Король посетил театр, когда такой сияющей и бодрой мнится перспектива жизни. Мольер же с некоторым ужасом воспринимает приход монашек – будто судьба стучится в дверь, будто они – вестники скорби. И эта нота тревоги не исчезнет, но будет нарастать с ходом спектакля, приобретая гнетущую и грозную окраску, особенно в сцене заседания братьев Кабалы. За длинным, покрытым красной тканью столом, – тканью, вызывающей ассоциации с кровью, – разместит режиссёр почти в скульптурной статичности черных братьев. Вообще лепка этой сцены – достаточно нова для режиссуры Дорониной, отказавшейся здесь и от подлинности деталей, и от подробной сценической вещественности. Всё брошено на “кадрирование” смысла, – ведь именно сейчас, на тайном заседании Кабалы, а не в парадных комнатах Короля, происходят главные события. . . Гулкий звук, мрачная, зловещая торжественность подсвеченных лиц братьев, высокий повелевающий голос архиепископа – и. . . страшный приговор Мольеру! Именно в эти минуты решена его судьба и решена ими, а не Королем, полагающим свою власть безмерной (ловкий и хитрый архиепископ в начале сцены призовет братьев, вынесших Мольеру смертный приговор, быть “милосердными” христианами. О цене же “милосердия” мы узнаем в конце этой сцены, когда о живом – ещё живом! – Мольере поется панихидное “со святыми упокой”).

Нет, мера власти Людовика положена здесь же – в подвале тайной церкви. Но тайная власть на то и тайная, чтобы добиваться исполнения своих намерений чужими руками. Вот и приволокут к ним Муаррона – несчастного, в минуту гневной вспышки предавшего учителя и покровителя своего Мольера. И заставят угрозами сказать то, что им хочется услышать. Архиепископ заставит его трижды повторить свой донос. Трижды отречься от Учителя. Доронина здесь очень точно добивается тройным повторением весьма точных ассоциаций: говорил Христос ученику Петру, что он трижды отречется от Него. Смысл этой ситуации очень важен. Во-первых, архитектоника этой мизансцены не просто воспроизводит евангельскую историю, но она перевертывается Кабалой. Ведь Кабала – это антицерковь (тайная всесильная секта внутри католической церкви). Кабале предаются не по доброй воле, она вовлекает в свои сети, улавливает людей под видом истины и ради (якобы) правды. Во-вторых, чувствуя (ещё только чувствуя) лукавство, подталкивающее его к предательству, актёр Андрей Чубченко тонко сыграет пусть уже бессмысленную, но всё же попытку сопротивления этой тёмной силе. Как сумеет он передать и своё состояние первых мук, связанных с предательством учителя. И. . . маховик закрутился, службы доноса работают исправно. Все

дороги теперь сходятся у Короля – он последним должен поставить точку, будто печать, в истории с неугодным святошам Мольером. Это не Муаррон, а Мольер оказался под прицелом Кабалы, для которой вспыльчивый и самолюбивый артист только средство для достижения главной цели – уничтожения Мольера.

И эту линию Доронина ведет твердой режиссерской рукой: сначала Кабалой пущен в ход бродячий проповедник отец Варфоломей (прекрасная работа Бориса Бачурина, играющего проповедника неуравновешенным, одержимым идеей Мольера-антихриста. За несколько сценических минут артист создал ярчайший характер – чего стоит этот сконцентрированный, “вздыбленный” выход на сцену, это “заготовленное в кулисах” состояние порыва и безрассудства!). Но в своей безмерной ажиатации отец Варфоломей зашел (по простоте своей) слишком далеко – видимо, плохо объяснили ему задачу, и он позволил себе немислимое – стал **требовать** от Короля избавить Францию от “безбожника и антихриста” Мольера. Впрочем, Король весьма артистично вышел из положения (у него кто-то осмелился что-то *требовать!*), отправив беззумца в тюрьму на три дня и пообещав архиепископу заняться “перевоспитанием” Мольера. За бродячим проповедником орудием мести стал Муаррон. Но и этого мало. Архиепископ Шаррон добивается от самой Мадлены Бежар признания во время исповеди, что жила она с двумя мужчинами и что **не знает**, от кого родила Арманду. Но Кабала превращает ее **сомнение** в “неопровержимый факт”: Арманда – дочь, о чём и докладывает Королю. Представить себе, что Король мог не поверить тому, что говорилось на исповеди, просто невозможно. Правда, при этом Людовика совсем не смущает, что **так** добываются человеческие тайны, что так легко сам архиепископ нарушает канон церкви о тайне исповеди.

Сцена исповеди в Соборе – одна из сложнейших в спектакле. Александр Дмитриев (архиепископ Шаррон) и Татьяна Шалковская (Мадлена Бежар) с ней справились блестяще. Шаррон-Дмитриев, давно уже ловко научившийся управлять людьми, хладнокровен и невозмутим, лживо и лукаво ведет свою линию дознания. Мадлена-Шалковская, потерявшая любовь Мольера, давно понявшая, что разрыв с ней – это “начало конца” для самого Мольера, уставшая жить со своей страшной тайной-сомнением, одарила публику целой палитрой состояний. Удивительно, как всё в этой сцене выстроено в движении-конфликте. Искреннее раскаяние Мадлены вплетено в искусное и повелительное (при холоде сердца и разума) поведение архиепископа. Александр Дмитриев с неумолимой логикой “иезуита” ведёт Мадлену-Шалковскую к взрыву отчаяния, почти религиозной экзальтации: не жизнь он хочет поддержать в ней, но вызвать страх перед вечными муками. И этот подлинный, естественный христианский страх перед загробной жизнью использовать всё с той же целью – с целью уничтожения Мольера. “Стальной” голос архиепископа словно “ввинчивается” в душу Мадлены, властно повелевая ей, а Мадлена – вся сплошь горестная и страстная порывистость, то замирающая в чувстве освобождения от всего земного, то неистово стремительная в своей жажде быть прощённой в грехах своих. Почти скульптурна её небольшая фигурка с трагически ниспадающими волнами чёрной одежды – руки возведены к небу, будто крылья, уносящие на долгожданное свидание с Господом. От томления, испытания страхом ведёт Т. Шалковская свою героиню к подлинной внутренней красоте – она смогла сказать о своём особенном и тайном грехе. Теперь она свободна и “может лететь”, и может “слушать вечную службу”.

А потом придёт к архиепископу и Арманда – грубо, не боясь жестоко её ранить, Шаррон-Дмитриев расскажет ей правду. И всё окончательно порушит вокруг Мольера, потребовав от Арманды побега от любимого Жана Батиста. Так лишают последнего близкого человека, загоняя дальше и дальше в круг безысходного одиночества. Елена Коробейникова (Арманда) сыграла здесь только то, что и требовалось, – состояние шока и ожога. Такого ожога, что стерпеть нельзя. И она бежит от Мольера – бежит от своей разбитой судьбы.

Пронзительным, идущим сверху лучом света (как это и бывает в соборах) освещена вся эта сцена искреннего раскаяния Мадлены, а расплывающаяся дымка “ладана” словно согревает усталое её сердце, отодвигая прочь холодный обман архиепископа Парижа... Действенное, зрелищное содержание спектакля прекрасно поддерживается художником Владимиром Серебровским. Декорации его артистичны и красивы, но не настолько, чтобы на их фо-

не “потерялся” артист. Опытный художник, Серебровский умеет создавать изящные интерьеры и живописные декоративные фоны с перспективами. И королевские залы, и церковная анфилада, и угрюмая перспектива подвала церкви, где заседает Кабала, – всё наполнено открытой торжественностью и скрытой (иногда мрачной) элегичностью, поддержанной композитором В. Соколовым.

Повторю, что Кабала в спектакле Татьяны Дорониной – это антицерковь. Не будем сейчас обсуждать вопроса об отношении Булгакова к Церкви и вере. Конечно, выводя в пьесе Кабалу и вынося это зловещее имя в название, он не имел в виду Церковь Господствующую. Братья Кабалы – это посредники между Властью и Художником. Это та армия “толпящихся у трона” искателей славы и власти, что легко преобразуется в стаю критиков, травящих самого Булгакова, в толпу “цензоров”, лицемеров и всех “глотателей пустот”, транслирующих властные пожелания, декреты, постановления, льстиво и чрезмерно ретиво “сверяющих” подлинные законы творчества с лекалами официальных установок. Естественно, не в пользу творчества.

Но вместе с тем режиссёр, поместив на авансцене Распятие, вводит в спектакль и тему **подлинной веры**: Мольер (Доронина в этом не сомневается) был настоящим католиком, и не нам его судить за грехи ведомые и неведомые; верующим сердцем наделены все “простые герои” спектакля – актеры труппы Пале-Рояль (вспомним славного Бутона-Ровинского, умоляющего Господа о том, чтобы крамольные речи мэтра никто не слышал) и, конечно же, Мадлена Бежар, в искренности покаяния которой Татьяна Шалковская нам ни секунды не даёт усомниться. А бунт Мольера против церкви в финале спектакля – это всё же бунт против Кабалы и архиепископа (“сына дьявола”, по словам Мольера), но никак не против Бога.

### Мадлена. Арманда. Мольер

В этой пьесе Булгаков счастье и горе Мольера разместил совсем близко – в двух любимых женщинах и актрисах его театра: Мадлене и Арманде Бежар. Тайную подоплёку рождения Арманды знает только Мадлена (отсюда её тяжкое и безнадежное сопротивление браку Мольера и Арманды). Арманда, полагающая, что всё это актерские сплетни, решительно и гордо прервёт попытку актёра Шарля Лагранжа (летописца труппы) воспрепятствовать желанному браку. Елена Коробейникова, играющая Арманду, с изящной непосредственностью передаёт состояние своей героини: она любит, а потому нет и не может быть в мире таких “обстоятельств”, что стали бы препятствием её любви. О чём говорит этот такой серьёзный и “несносный” Лагранж: “Идите, и губите его!”? Как любовь, красота, очарование могут кого-то губить? Арманда этого не понимает. (Лагранж в исполнении Юрия Болохова – умный свидетель мольеровской драмы, сдержанный и сосредоточенный, но совсем не бесстрастный летописец.)

Свидание Мольера и Арманды за кулисами театра Пале-Рояль – страстное, бурное (со стороны Мольера) и счастливо-кокетливое у Арманды, мило и легко сообщающей “мэтру”, что она ждёт от него ребёнка. Арманда Коробейниковой – вся в этой лучезарной радости перемен, в этой безоблачности ожидания будущего, где Мольер будет весь в её власти, что не мешает ей тут же изящно любезничать с маркизом д’Орсиньи. Ей льстит внимание этого знаменитого “светского льва”, бретёра и неразборчивого ценителя “женской красоты”. [Скажем сразу, что роль маркиза Максим Дахненко выполнил интересно прежде всего пластически – но эта пластическая ткань образа блестящего фехтовальщика, бретёра, волокиты (“за юбками”) работает и на характер дерзкий, самодовольный, склонный к авантюрам и уверенный в том, что ему всё позволено (положение-то при дворе – высочайшее и доверительное)].

Ещё хранит сцена легкий след прекрасной и юной Арманды, а Мольер устало и трудно, будто ворочает слова-глыбы, произнесёт: “Попросите ко мне госпожу Мадлену Бежар”.

Тут всё пойдёт на контрасте: Татьяна Доронина не даст нам забыть, что Мольер любит и любим, что юность Арманды даёт ему силы сценические и человеческие, что Мадлена поймёт и простит, как не раз уже и понимала, и прощала... Ему, Мольеру, кажется – он сможет всё так объяснить своей надеж-

ной, талантливой и умной Мадлене, что всё пойдёт опять по-старому: они останутся друзьями, будут вместе выходить на сцену, и он по-прежнему будет ценить её творческие и жизненные советы. Мольер не хотел, но разбил её сердце – сердце всё ещё любящей его женщины. Сцена объяснения Мольера и Мадлены – одна из лучших в спектакле по богатству оттенков исполнения. Татьяна Шалковская, обладающая живым драматическим темпераментом, окрасила смысл каждого произнесенного слова отдельной краской: это и скептическая настороженность (как реакция на необычную серьёзность Мольера), и волнительная мягкость уговаривания мужа (“Идём домой, зажжём свечи...”), это и запечатлённость боли – то потухающий, то вновь возгорающийся свет тёмных мыслей и недобрых предчувствий; это и обречённость, вынужденность отказа от Мольера (когда поняла, что всё уже “поздно” – Арманда беременна). Это и подчёркнуто острое, пронзительное в молчании и достоинстве прощание с театром. (Доронина здесь нашла для актрисы чудный ход – она снимает парик, кольца и браслеты. Снимает так, будто горько освобождается от всей лжи этой жизни, от всей театральности и позы, от всякой игры. Игра закончена. Теперь она будет одинока. Одиноко молиться, жить без славы, страстей и сладостной “отравы” сцены.)

Смена ритмов, расстановка логических акцентов сделана режиссёром точно по линии внутреннего отталкивания и, одновременно, притяжения. Ведь и он, Мольер, и она, Мадлена, разрывают все ещё живые ткани их общей судьбы. Вот это, главное, и удалось передать Кабанову и Шалковской: беззащитную обречённость, безнадежную трагическую разделённость того, что ещё так недавно было единым.

И там, где всё завершилось для Мадлены – началось для Арманды. Булгаков только пунктиром обозначит, что Арманда стала, очевидно, хорошей актрисой мольеровской труппы (впрочем, ощущения, что она заменила Мадлену или стала с ней вровень, всё же не остаётся). Но Булгаков, знающий театр всем существом своим, не мог не дать и Арманде сольного выхода. Между первым явлением воздушной и грациозной Арманды и следующим появлением её в булгаковской пьесе проходит десять лет. Бог весть, какой она была женой при её-то молодости и удивительной способности не различать, где заканчивается театр и игра, а где начинается жизнь. Именно такой она и предстанет в “сцене с Муарроном”, из мальчика, усыновленного Мольером, выросшим в первого героя-любownika труппы, талантливого (а это мнение самого мэтра) артиста.

“Репетиция” Муарроном и Армандой якобы новой мольеровской пьесы как-то “невзначай” приобретает вполне соблазнительный характер. И Чубченко, и Коробейникова играют её с поистине театральной страстью, когда слова значат гораздо меньше, чем чувства, жесты, взгляды и позы. Весь пыл актера-любownika брошен Муарроном на “объект страсти”: он именно играет в страсть и словно бы видит себя со стороны, наслаждаясь своей мужской брутальностью, рельефностью форм, огненным темпераментом, против которого не устоять любой женщине. И она поддается этой любовной игре: с уст слетают слова “нет”, а вот искусительная улыбка, податливая изящность тела говорят об обратном. Да, да! И вот уже худые и порывистые руки обвивают Муаррона, и вот уже с настойчивой интонационной чувственностью льётся куплет “серенады”, и она всё ближе и ближе к Муаррону, сладко отравляющему молодой мужской силой. И чем звонче и ярче звучит эта парная актерская сцена, тем тяжелей и горше переживается нами её итог. Неистовая, безудержная ревность Мольера, семейный скандал, разрыв с Муарроном и изгнание его из труппы, гнусные обещания обиженного “первого любовника” нажаловаться Королю, отчаяние и горечь – вот её послевкусие. Тут стоит сказать, что своеобразным “камертоном” в этом сценическом эпизоде является слуга Мольера Жан-Жак Бутон в точном исполнении Владимира Ровинского. Именно через него даёт Т. Доронина оценку происходящему: через его неодобрение такой “репетиции”, через его “святую ложь” о том, как “всё было” на самом деле, через его явные укоризны Арманде и Муаррону и, в конце концов, его подлинное сочувствие мэтру. Но Арманда на то и обжигающе женственна, чтобы не суметь превратить своё поражение в свою победу: из “падшего ангела” предстать чуть ли не “жертвой” ревнивого мужа. Она же ещё и обиделась на Мольера, устроившего “скандал на весь Париж” и безрассудно прогнавшего Муаррона (Елена Коробейникова нашла тут чудные интонации

для милой лжи, в которую её героиня “искренне” верит). Нет, она не заменила собой Мадлену Бежар – вряд ли бы Мадлена так “заносчиво” и эгоистично вела себя с Мольером.

### Неумолимое движение

Всё порывистее становится действие. Смысловые векторы драмы всё отчётливее направляются к центру – к Мольеру. Кажется, что весь груз прошлого надвигается на Мольера своей громадой – как движущийся лес у Шекспира. От всего, что для него было дорого, он должен уже отказаться: с Мадленой больше не поговорить, как привык это делать в трудных обстоятельствах, физические силы истощаются, Арманда сбежала, Король лишил покровительства, Муаррон стал доносчиком... И все эти фантастические для одного человека несовместимости болят в Мольере, как кровоточащие раны. Гневайся, кричи. Но до судьбы не докричишься, не переделаешь её в счастливую. Вот только артисты театра да верный Бутон спасительно-рядом. Впрочем, ещё одно неожиданное утешение будет у Мольера. Вернется, с раскаянием, Муаррон. Но прежде чем вновь мы его увидим в доме Мольера, нужно вспомнить, что привело этого “блудного сына” к приемному отцу. А предшествовало переменам Муаррона его “привлечение на суд” Короля.

Сцена “Муаррон у Короля” – блестяще поставлена. Режиссёрский рисунок ролей, делающий очень слаженным этот актёрский дуэт, продуман до мелочей. Бодро, ощущая себя блестящим артистом и баловнем судьбы, Муаррон-Чубченко предстанет перед Королем, полагая получить награду – место в Королевском театре. И... брезгливо-высокомерно встретит его Король-Клементьев, унизив Муаррона тирадой о нём как **слабом** артисте (то есть задев за самое существенное, оспорив неоспоримое – а что большее может быть для артиста?!). Умно и точно Людовик ломает Муаррона, предложив ему место в сыскной полиции. Андрей Чубченко тонко физически и психологически показывает, как его самолюбивый герой разбивается о силу и крепость Власти: вот он говорит тише и неуверенней, вот он уже застыл на коленях в позе мольбы, вот уже и пятится униженно назад. Он, рассчитывающий на понимание и прежнее восхищение его игрой, хладнокровно раздавлен Королем и позорно изгнан.

Вот тогда-то Муаррон, получивший жестокий “урок Короля”, и явится к Мольеру. Да, Булгаков не даст в этой роли некоторого промежуточного разбега для покаяния – артисту, явившемуся с повинной к Мольеру, нужно сыграть максимально убедительно состояние, меняющееся от безрассудной мечты быть первым в Королевском театре до первого импульса к раскаянию. И Андрею Чубченко это удаётся. Как психологически оправдано и то обстоятельство, что Мольер примет его. Ведь он уже всех самых близких потерял – давно умер ребенок, ушла и Арманда, в лучший мир отправилась и Мадлена...

Известно, что Мольер умер во время спектакля, играя в своей пьесе “Мнимый больной”. Булгаков сохранит этот эпизод. А Доронина поставит его в яркой, гротескной форме: актеры в масках, с длинными уродливыми носами, с бутафорскими, гипертрофированными шприцами, клистирами и прочим “медицинским” инвентарем выйдут на сцену, чтобы вмиг замереть перед умирающим Мольером. Доронина здесь не “реставрирует” мольеровский театр его времени, но с помощью откровенно театральных средств покажет эту смерть на миру, на сцене, где маски закрывают подлинный ужас и настоящие слёзы актеров театра Мольера.

А перед этим последним сценическим выходом будет главная сцена Михаила Кабанова в роли Мольера. Сцена-прозрение. Он будет смеяться, потому что не в силах больше сдерживать боль. Он будет предаваться буйству и бунту, выкрикивая хулу в адрес Короля и архиепископа. Он будет осмеивать всё на свете, в том числе и самого себя, – свои мечты о вере и верности Власти. В острейший нравственный конфликт с силой, что не захотела быть умной и честной, герой Михаила Кабанова вступает с отчаянной искренностью, с упрямой язвительностью, с яростной уверенностью в неправоте тех, кто так грубо, нагло и безжалостно вмешался в его судьбу...

Татьяна Доронина поставила яркий спектакль, сделав в нём крупными теми, что так важны были для самого драматурга. Конечно, речь идёт не о переводе пьесы Булгакова на язык политической реальности, не об “иске к 30-м годам”. Но и “прятаться” за эпоху Людовика в театре не стали, ведь вся красота мхатовского спектакля создана для одной цели – для истории о незаурядном, талантливом художнике... И не его ли судьбу повторяют современные нам гении? Не остаётся ли по-прежнему их творчество “глотком красоты”, в жёсткое, чреватое подлостью и вывихами время?

Сегодня, когда напрочь исчез социальный театр (между прочим, в советское-то время он был, и не только официозный), способный говорить с современниками о важных для общества проблемах (о власти и ее “пружинах”; о государстве и искусстве; о государстве и личности в их взаимоотношении; о художниках, не обладающих даже малой степенью смелости и острым взглядом Мольера), – сегодня мхатовский спектакль звучит непривычно торжественно и грозно. Дорониной никогда не был свойствен творческий минимализм. Её художественное чувство всегда требовало ясного, точного, крупного масштаба воплощения. Правда – её единственная мера. Потому, слово отвечая на булгаковский вопрос: “Кто погубил Мольера?”, она не спряталась за “философский ответ” – мол, погубила судьба, но назвала прямо: чёрная Кабала. “Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи” трудно, но для мхатовского Мольера – в результате – неизбежно.