Министерство культуры Новосибирской области
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

В. Н. ЛЕНДОВА

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Материалы к курсам
«История театров Сибири»,
«История русского театра»
для студентов театральных вузов

НОВОСИБИРСК
2013

ББК 85.33
Л 44

Рецензенты:
кандидат филологических наук *Л. П. Шатина*,
кандидат искусствоведения *И. Г. Яськевич*

Лендова В. Н.

Л 44 Театральные вечера длиною в жизнь : Материалы к курсам «История театров Сибири», «История русского театра» для студентов театральных вузов / В. Н. Лендова. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. – 234 с.

ISBN 978-5-7782-2370-7

Книга В. Н. Лендовой «Театральные вечера, длиною в жизнь…» представляет собой сборник театральных рецензий с 1960-х годов до наших дней. Высокий профессионализм журналиста и театроведа В. Н. Лендовой дал возможность через жанр театральной рецензии представить новосибирский театр нескольких десятилетий в контексте российской культуры, поскольку сам театр в его эстетических, социальных и исторических проявлениях отражает целую эпоху.

ББК 85.33

ISBN 978-5-7782-2370-7

© Лендова В. Н., 2013
© Новосибирский государственный театральный институт, 2013

Содержание

Предисловие 5

Высший суд // Театр. 1969. № 4 8

На пути к Чехову и Островскому // Новосибирск театральный. Новосибирск. 1983 14

Театр защищают актеры // Диалог (на правах рукописи). 1985. № 1 60

Противоречия одного спектакля // Диалог (на правах рукописи). 1986. № 2 72

Без страсти нет искусства // Диалог (на правах рукописи). 1989. № 4 81

Пустеющий кокон культуры // Новосибирская сцена. 1989 89

Ах, бенефис, ах, бенефис! // Новосибирская сцена. № 2 94

Нордштрем! Или уроки одних гастролей // Новосибирская сцена. 1992. № 4 100

Летите, «голуби» Нордштрема // Петербургский театральный журнал. № 2 107

Сон о драконе // Новосибирская сцена. № 3 113

«Чайка» // Новосибирская сцена. № 3 118

Вечерний звон…// Новосибирская сцена. 1993. № 5 120

Над хаосом звуков // Петербургский театральный журнал. 1995. № 123

К востоку пылкая любовь // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17 134

Сибирь начинается с Томска // Дни Веры Редлих в «Красном факеле». 12–19 апреля 1997 г. 139

Режиссер Серов: штрихи к портрету... // Дни Веры Редлих в «Красном факеле». 12–19 апреля 1997 г. 145

О, счастливчик... // Авансцена. 1998 150

Новосибирск: беда от нежного сердца, или горе от ума // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22 154

Ни дня без конца света!.. (Или «Зачем вам Чехов, если есть Метерлинк»?) // Авансцена. 2000 158

Конец света откладывается… // Авансцена. 2000 163

«Глаза лишь вами очарованы…» Посторонние заметки // Авансцена. 2001 167

Долгий путь к «Гамлету» // Авансцена. 2001 170

Может, повезло?... // Авансцена. 2002 176

Красный фрак Дон Жуана // Авансцена. 2002 180

У новых спектаклей – женское лицо // Авансцена. 2002 184

…Новый «сад» печальнее прежнего… // Авансцена. 2004 186

«Вы оцените красоту игры!» // Авансцена. 2004 192

Пейзаж – осень // Авансцена. 2005 194

Эмилия Шиловская: жизнь и судьба // Вестник Новосибирского государственного театрального института. Статьи. Материалы. Вып. 1. Новосибирск, 2009 199

Легенды «Красного факела»: актер Матвей Кириков // Театральный проспект. 20 февраля – 20 марта 2009. №5 (45) 210

Актёры-легенды: Эмилия Шиловская // Театральный проспект. 20 сентября – 20 октября 2009. №1 (49) 215

Актёры-легенды: Сергей Бирюков // Театральный проспект. 20 марта – 20 апреля 2010. №7 (55) 220

Итальянцы в России: Еврипид. «Трилогия. Электра. Орест. Ифигения в Тавриде» // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. 2012. № 1–2 225

Примечания. Некоторые имена, упоминаемые в тексте 230

Предисловие

Имя Валерии Николаевны Лендовой хорошо знакомо театральному Новосибирску уже 45 лет. Ее театральная критика имеет особую ценность для истории культуры города, она сыграла большую роль в формировании его художественного пространства, во многом определяя эстетические критерии и профессиональный уровень театральных рецензий на спектакли новосибирской сцены.

Выпускница факультета журналистики Уральского государственного университета им. Горького, Валерия Николаевна несколько лет работала в Хабаровске в газете «Молодой дальневосточник» и «Комсомольская правда», а в 1968 году вернулась в Новосибирск. С этого времени она начинает активно писать о театрах города в газете «Молодость Сибири», а также сотрудничать с московским журналом «Театр», создает творческие портреты артистов, режиссеров, художников. Высокий профессионализм, образный и живой язык, глубокий интерес к искусству театра привлекают внимание к ее статьям не только читателей-зрителей, но и артистов, режиссеров, художников театра. В ее творчестве находят продолжение лучшие традиции театральной журналистики культурной столицы Сибири, таких замечательных критиков, «певцов» театра как Л. А. Баландин, Ю. С. Постнов, М. И. Рубина, Б. К. Рясенцев, Ю. В. Шаров.

В 1971 году В. Н. Лендова становится заведующей литературной частью Новосибирского ТЮЗа, а в 1989 – театра «Красный факел».

В эти годы Валерия Николаевна принимает активное участие в издании театральной тюзовской газеты, сборника «Новосибирск театральный» (1983), становится автором-составителем книги зрительских отзывов о ТЮЗе «Расскажем о театре сами» (1990). В период работы в «Красном факеле» ею подготовлены ряд выпусков газеты «Таланты и поклонники».

В начале 80-х годов по инициативе В. Н. Лендовой и ее старшей коллеги М. И. Рубиной начинает свою работу секции критики при

Новосибирском отделении ВТО (ныне – СТД РФ). В нее вливаются как молодые критические силы, получившие первое боевое крещение в стенах ТЮЗа, так и признанные авторы. Среди старшего поколения секции: критик, публицист историк театров Сибири кандидат искусствоведения Л. А. Баландин, сотрудники Художественного музея искусствовед Н. Г. Велижанина и тогда совсем молодые, ныне авторитетные и признанные А. Д. Клушин и О. А. Черепенина. Изредка на заседаниях секции появлялся известный пушкинист, доктор филологических наук Ю. Н. Чумаков, чаще – кандидаты филологических наук Э. И. Худошина и Л. П. Шатина, доктор филологических наук Ю. В. Шатин. Посещала заседания и член-корреспондент АН РФ Е. К. Ромодановская, для которой любовь и интерес к театру начались в юности на спектаклях ТЮЗа. Верность театральным встречам в Доме актера на многие годы сохранила талантливая журналистка и критик Р. С. Раскина. Среди второго поколения критической секции – Т. Б. Афанасьева, Е. В. Велижанина, М. Н. Воробьев, журналистка Н. Л. Пашкова.

Но в центре всех театральных вечеров была и остается В. Н. Лендова, с ее тонким критическим умом, широчайшей эрудицией, образным словом и неизменной оригинальной точкой зрения на увиденное.

Ежемесячные встречи, обсуждение премьерных спектаклей, встречи с актерами, режиссерами, столичными критиками, участие в проведении ежегодного театрального конкурса «Парадиз» в конечном итоге получают реализацию в статьях и рецензиях, выпуске газет.

Секция критики подготовила к печати и выпустила в свет четыре сборника рукописного театрального альманаха «Диалог» (1985, 1986, 1988, 1989 гг.); газеты «Новосибирская сцена» (выходила с 1989 по 1995 гг.) и «Авансцена» (с 1998 по 2002). Безусловно, вдохновителем этих изданий была Валерия Николаевна, при этом она не забросила свое «критическое перо», стала не только организатором, редактором и соредактором названных изданий, но и автором значительного количества статей, многие из которых представлены в этой книге.

Последние два десятилетия в жизни В. Н. Лендовой большое место занимает педагогическая деятельность в стенах Новосибирского государственного театрального института, где она читает курс истории русского театра. Это новая плодотворная страница в ее жизни. Человек, как говорится, до мозга костей театральный, Валерия Николаевна неизменно соотносит историю с современностью, на лекциях не только демонстрирует глубину профессиональных знаний, но говорит о театре горячо и заразительно. Ее профессиональное мнение и оценка ролей и спектаклей всегда интересны преподавателям и, конечно, студентам.

Книга появилась по инициативе кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института, благодаря совместным усилиям института и Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). В ней представлена лишь часть театрально-критических статей Валерии Николаевны, но и эти работы, расположенные в хронологическом порядке, позволяют составить представление как о ее мастерстве театрального критика, так и о театральной жизни Новосибирска, увидеть портреты артистов и режиссеров, чья творческая судьба оказалась тесно связанной с Сибирью, вспомнить и как бы заново «посмотреть» интереснейшие спектакли новосибирской театральной сцены разных лет.

Заслуженный работник культуры России Г. К. Журавлева

Высший суд

А. Пушкин «Борис Годунов».
Режиссер А. Сагальчик [31].
Художник Р. Акопов [2].
Театр «Красный факел»,
Новосибирск, 1968

В Новосибирске поставлен «Борис Годунов».

Пушкинская трагедия, повествующая о судьбе человеческой, – судьбе народной, воплощена на сцене «Красного факела» вдумчиво и серьезно, с глубоким постижением правды и поэзии этого бессмертного произведения. И – с творческим, самостоятельным подходом к событиям и образам.

В этом спектакле нет гармоничности, безмятежности, незамутненной ясности. Сцена одета в пасмурные, хмурые тона. Роспись арьерсцены напоминает образы русской старины – то ли это окна молельни, то ли луковицы собора, то ли лестницы колокольни... В русских сценах преобладает грубое, необработанное дерево, в польских – холодный блеск металла. Однако интенсивность красок костюмов взрывает сумеречную гамму оформления. Вереницей, каждый со своей свечой, тянутся на совет пред грозное око царя бояре в синих, красных, лиловых кафтанах. Врываются в корчму наглые зеленые стражники. На площади у собора пышность золотых царских одежд подчеркивают холстины народа. С темнотой ночи сливается обольстительное платье Марины. Григорий меняет темно-вишневую рясу на белоснежный костюм царевича-самозванца.

Эта подчеркнутая яркость одежды нужна спектаклю. Она зримо заставляет понять, что все, кто на сцене, очень интересны, они – герои, а мы, признаться, давно не думали о многих из них именно так, интересуясь главным образом народными сценами. Театр полагает, что, если перед нами не пешки, не функции, не игрушки в руках исто-

рического фатума, а активно действующие люди, свободные в выборе своего пути, восстанавливается и ответственность их за выбор этого пути. Мотив преступления в спектакле получит важное значение. До появления Бориса бояре только о нем и толковали. Появления Бориса ждал народ. Согласится Борис на царство? «Переступит» или нет? Вина его была несомненна, а вот каковы будут последствия – это и предстояло понять к концу спектакля. Борис (А. Солоницын [34]) быстрым резким шагом выходит на сцену; актер хорошо передает переполненность чувств Годунова в этот миг, его властную мрачноватую силу.

Он ни на кого не сваливает свою вину, но и не кается. Он не оправдывается – наступает. Вся первая сцена венчания идет как вызов. Борис знает, о чем думают бояре, но смотрит им в глаза «как будто правый». Он знает жестокость своего времени, и вопрос о том, стоит ли благо многих – жизни одного, принесенного в жертву, этот проклятый вопрос решает, не дрогнув. У этого Бориса определенная цель. Народ запуган Грозным, погромами, опричниной, ему угрожают враги, угрожает смута. По времени нужна твердая власть. Но он, Борис, хочет быть еще и мудрым. Он хочет осчастливить народ, дать ему вкусить своих щедрот, дать утешение несчастному и хлеб голодному. Скипетр? Венец? Борис со смехом отдает их подбежавшему к нему сыну. А сам расхаживает перед молчаливым строем бояр энергичным рабочим шагом. Он знает уже сейчас вес шапки мономаха, знает, что ждут его труды, тяготы и что не народ – он сам себя благословил на них. Цель того стоит. Преступление? Больная совесть? От них лекарство – труд и молитвы. И время сотрет с его лица угличское пятно.

Сотрет ли? Вот вопрос, на который и отвечают спектакль, Борис, все его друзья и враги, противники и сторонники.

Шуйский и Пушкин, например, очень справедливо толкуя о грехах царя, не могут отойти от места, где стоят приготовленные для него скипетр и венец – знаки царской власти притягивают их. Шуйский (А. Ильин [18]), как будто бы истово преданный царю, но при этом ни на секунду не забывающий собственных интересов. Пушкин (А. Яшунский

[39]), умный, проницательный, европейского типа политик, но во всем с оглядкой на Запад. Режиссер А. Сагальчик не мельчит их, но к каждому справедлив, каждого дает крупным планом, вскрывая побуждения каждого, обнажая их душевные переживания. И все-таки насколько все они мельче Бориса, ни один из них не может быть судьей ему.

Вот Пимен (М. Бибер [4]). Хороша сцена, в которой он читает свой монолог, а в это время за его спиной в темном огромном пространстве словно проходят призраки и тени, которых вызывает старик в памяти своей. Достойная она, иноческая жизнь, раз гарантирует и личную честность, и приобщение к такой высокой мудрости. Но не ему осуждать тех, кто расстался с вечным покоем, кто сменял его на опасности, бури и превратности мирского существования. Не ему осуждать тех, кто действует. Вот Патриарх (В. Поляков). Как ветер, врывается он в монастырь, не дожидаясь, когда придет к нему игумен. Словно с коня отче, не из мирных палат. Одежда в небрежении, алый знак высшего достоинства волочится по земле. Неостывший, расхаживает среди монашеской братии, гневно вглядывается в лица: Гришка-то удрал! Пластика Полякова скажет о важности события больше, чем иная пространно-разговорная сцена. Честный человек? Озабочен делами государства? Как будто. Но в сцене государственного совета перед нами велеречивый царедворец с плавными, заискивающими жестами, преисполненный такого желания угодить самодержцу, что даже Борис усмехается.

Самозванец (В. Макаровский) – неказистый молодой человек, ниже среднего роста, с задумчивым лицом. Он явно метит на роль Судьбы, Рока. В первой народной сцене его подталкивает голос толпы, ему в лицо заглядывает Юродивый: «Борис наш царь? Да здравствует Борис?» В этом издевательском тоне – уже подстрекательство. И он решается: «Беда ли мне? Беда ль Москве? Беда тебе, Борис кровавый... Беда тебе!» Случай покровительствует ему – когда его хватают стражники, появляется скомороший оркестр, и Гришка исчезает. Народ тоже за него – когда выясняется, что Гришку не поймать, все осторожно, бо-

ком пускаются в пляс. Но свою роль мстителя не сыграет и он. Это станет ясно, как только начнутся польские сцены. В них нет ни намека на пышность, роскошь и веселье, на радушие гостеприимных хозяев. Это ярмарка, на которой все продается и покупается. Здесь нет друзей – все враги.

В кургузых пышных кафтанах Вишневецкий и Мнишек сходятся враждебно, как петухи: у одного дочь может стать московской царицей, слуга другого вот-вот взойдет на трон московский. Они и не собираются распивать бутылку, их интересует, кто же возьмет верх? Прекрасные дамы – манекенщицы в обволакивающих платьях, показывающие товар лицом, и первая среди них – Марина. Она протягивает руку Димитрию – начинается медленный, холодный, словно вымороченный танец. Никаких слов, кроме затверженных, никаких мыслей, кроме вложенных. Здесь ничего нет своего – глаза скошены на поляков: одобряют ли? Справедливости ради стоит сказать, что герой Макаровского слишком прост, в нем нет драматизма, он мало вызывает интереса к себе. Но замысел образа понятен. Чтобы решать чужую судьбу, надо, по крайней мере, иметь свою. А Димитрий – пена на гребне чужих судеб, чужих интересов. Как и другие герои, он не поднимается выше узкокорыстной, собственнической цели...

Борис А. Солоницына остается вершиной спектакля. В одиночестве высится он над всеми. Посеяв поступок, он сам пожинает судьбу. ...Снова через несколько лет царские палаты. Из завесы алого света выходит царь. Знаменитым монологом – «Достиг я высшей власти» – Борис начинает сцену. Да, он достиг высшей власти, сделал все, что хотел, выполнил и перевыполнил свою программу благодеяний. Почему же от его чистых жертв идет черный дым? Почему стрелка на весах ни на йоту не склонилась в сторону добра? Страшное разочарование, всю его горечь передает актер. И злобу против крикливых, ленивых, неблагодарных, умеющих только брать да кричать «мало», да волноваться от первого нелепого слуха. Он комкает и рвет бумаги-донесения.

Борис сидит на полу – бумаги догорают перед ним. Входят двое слуг, поднимают под руки это тело, словно враз лишенное души...

В сумеречном, напряженном оформлении спектакля нет образа природы, но в некоторых сценах он вдруг появляется. В одной из них девушка с длинной косой ходит по дорожкам у толстых каменных стен, с портретом суженого в руках, под присмотром строгой няньки – полузабытое воспоминание из далекой-далекой нашей старины... Все вокруг согрето солнечным светом. В сцене с детьми – Ксенией, Федором – перед нами на миг предстанет прежний Годунов. Когда он рассматривает на карте леса, реки, причудливые узоры Волги, к нему возвращается прежнее состояние духа. «Как хорошо» – это от того времени, когда он был полон веры в себя и надежд.

Солоницын играет незаурядную личность. Однако из-за совершенного преступления даже самая благородная высокая цель скоро перестает быть целью, теряются основания считать ее целью. Солоницын тонко передает эту диалектику. Постепенно все человеческие связи с другими отсекаются, на первый план выходит то, что направлено на охрану собственной власти.

Жизненный круг человека завершен. Что же можно сказать о его судьбе? Несопоставимая с другими, она все несла сама в себе: и трагическую вину и трагическую расплату. Несопоставимая с другими, она и ответ держала перед собой. Идет последняя сцена...

«Народ! Мария Годунова и Борис отравили себя ядом! Мы видели их мертвые трупы». Народ, только что злобно кричавший, застывает. Еще один похожий на команду окрик: «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» И снова пауза. Издевательский голос Юродивого: «Что ж вы, кричите!» Молчание. И трудно описать словами, как каждый раз меняется его смысл. В этой тройной паузе сходятся все нити спектакля. В ней нет трагедии позднего прозрения, нет даже идей возмездия, но она как бы выводит спектакль из концепции одной личности. Она ставит личность лицом к лицу с окружающи-

ми ее людьми. Тема ответа за свои действия поднимается до темы ответственности перед народом.

Есть высшая мудрость в том, что проблема личности, смысл ее деятельности, высшая оценка ее действий разрешается не в ней самой. Это молчание толпы, в котором ужас перед злом, неприятие его, отрицание – и есть высший суд, который вершится здесь, на площади, в массовой сцене. Воистину, «судьба человеческая – судьба народная».

Театр. 1969. № 4

На пути к Чехову и Островскому

I

Прошли десятилетия с тех пор, как К. С. Станиславский написал свои вещие слова: «Чехов неисчерпаем...», но актуальность этого утверждения не притупилась. Сценическая история чеховских пьес знает вдохновенные взлеты режиссерской мысли и актерского исполнения, Монбланом возвышается в ряду этих побед классический мхатовский спектакль В. И. Немировича-Данченко «Три сестры» 1940 года, а театры все так же бьются над «загадкой Чехова».

Каким только ни виделся он практикам сцены: пессимистичным и жизнеутверждающим, сатирическим и трагичным, мужественным и лирическим... Время всякий раз бросает свой отблеск на чеховских героев, выступая их судьёй и адвокатом.

В истории новосибирского театра «Красный факел» драматургия Чехова занимает особое место. Не зря в 50-е годы его назовут театром Чехова и Горького, «Сибирским МХАТом».

Спустя всего три года после того, как 1-й Показательный Художественный театр Украины «Красный факел», окончив свои беспримерные, более чем десятилетние странствия по стране, осел в Новосибирске, в его афише появился «Вишневый сад». Выбор именно этой пьесы Чехова имел свои причины.

В послереволюционную пору автора «Чайки», «Иванова», «Дяди Вани», «Трех сестер» надолго разлучили со зрителями. Театры охладели к Чехову. Считалось, что народу, свершившему великую социальную революцию, чужды пристрастия этого драматурга к обыденному движению жизни, его интерес к психологии каждого отдельного индивидуума. А главное – не устраивала скрытость позитивной авторской программы. Заколебался даже Художественный театр, связанный с Чеховым неразрывными узами. Станиславский и Немирович-Данченко почувствовали необходимость пересмотреть спектакли. Освободить

их от штампов «настроенчества», ярче показать утверждающее начало и более определенно-критическое. Революция требовала от искусства сцены агитационного пафоса, митинговой зажигательности, «необычайнейших зрелищ» (В. Маяковский). Чехов не вписывался в эту программу. Пьесы «певца сумерек» – так его нарекли – при всех своих «выдающихся формальных достоинствах», которые признавались, объявили «крайне незначительными» с точки зрения социального смысла. Исключение составлял «Вишневый сад».

В 1935 году «Вишневый сад» шел в 18 театрах страны, в том числе в «Красном факеле». На другой день после генеральной репетиции в газете «Советская Сибирь» появилась заметка следующего содержания:

«Просмотр генеральной репетиции позволяет сказать, что режиссером Ф. С. Литвиновым [24] и всем коллективом артистов проделана большая творческая работа. Постановщик правильно сделал, что отошел от традиционной трактовки пьесы, ограничивающейся лирическим показом «милых людей» – владельцев старых дворянских усадеб с вишневыми садами. В спектакле довольно ярко подчеркнута историческая обусловленность смены владельцев вишневого сада. Бездельников и мотов Гаевых и Раневских сменяют Лопахины – «деловые люди» хищного российского капитала».

Такая трактовка не была открытием. Еще в 1929 году провинциальный режиссер Н. И. Собольщиков-Самарин (Нижний Новгород) первым прочитал «Вишневый сад» как фарс (и потерпел неудачу). В 1934 году обличителем Гаевых и Раневских выступил московский режиссер А.М. Лобанов (студия под руководством Р.Н. Симонова). В его сатирической комедии-фарсе явно ощущалось воздействие вульгарного социологизма. И все же спектаклю не могли отказать в яркости и талантливости.

Режиссер «Красного факела» Ф. С. Литвинов был в числе тех, кто отказался от элегической грусти, пронизывающей «старый» «Вишневый сад» МХТа, направив все свои поиски в область социальной сатиры.

Чеховской объективности Литвинов предпочел беспощадное обличение всех или почти всех героев пьесы. Вот как это выглядело по описанию критика И. Крути:

«Он строит на сцене до предела разваливающийся дом. Он в финале сажает Гаева на игрушечную лошадку. Он подчеркнуто нищенски и сознательно нелепо мизансценирует бал в третьем акте. Он принимает все меры к снижению лирических звучаний пьесы. А взамен всего этого дает одну краску: беспомощную глупость Раневской, Гаеву, Варе, Епиходову и жадную тупость Лопахину»[1]. Признавая, что «это неожиданно и кое в чем «театрально», Крути в заключение замечает: «но... это ведь не Чехов».

Уже тогда, на первом этапе общения советского театра с Чеховым, стало очевидно, что его драматургия противится сатире, что нужен иной, менее односторонний подход к оценке чеховских героев. Тот же А. Лобанов угадал многожанровую природу «Вишневого сада». Собственно, с лобановского спектакля числят начало советского периода театра Чехова.

Следующая работа «Красного факела» над драматургией Чехова – спектакль «Дядя Ваня» – была чеховским дебютом будущего многолетнего художественного руководителя театра, талантливого интерпретатора классики В. П. Редлих. Именно Редлих в немалой степени обязан «Красный факел» тем, что в сознании зрителей и критики его имя долго связывалось с именами Чехова и Горького, с эстетикой Художественного театра. Ученица II студии МХТа, верная последовательница К.С. Станиславского, Вера Павловна воспитала в Новосибирске великолепный ансамбль мастеров сцены, целое созвездие актеров «психологической школы», своих единомышленников и сподвижников.

Премьера новосибирского «Дяди Вани» состоялась в октябре 1940 года – шесть месяцев спустя после первого представления зна-

[1] Крути И. Красный факел // Советский театр. – 1935. – № 7. – С. 8.

менитых «Трех сестер» В.И. Немировича-Данченко, открывших новый этап постановки Чехова на советской сцене. Спектакль МХТа, не утерявший своего значения и по сей день, возник не на пустом месте. Советский театр к тому времени создал целый ряд блестящих сценических воплощений мировой драматургии. «В образах классики находили опору и подтверждение мечты о будущем. Благородство, тонкость, щедрость чувств человека, широта его интересов стали главным мерилом его ценности»[2]. Чеховская интеллигенция дождалась своего часа.

Ставя «Три сестры», Немирович-Данченко решительно поднялся над прежней интерпретацией Чехова в Художественном театре, «раскрыл жизнеутверждающее, страстное и мужественное начало чеховской драматургии»[3]. Это был новый Чехов, увиденный как бы в свете горьковского мировоззрения, не только «интимист и психолог», но и поэт. Сумеречность, тоскливость, знаменитые мхатовские паузы – все, что именовалось «настроенчеством», «чеховщиной», сменилось страстным стремлением героев к лучшей жизни. Эмоциональный подъем, царивший на сцене, передавался в зрительный зал. А сами чеховские герои, с их бескорыстием, интеллигентностью, с их беззащитностью перед пошлостью окружающей жизни, вызывали волну горячего сочувствия и понимания.

В работе над «Тремя сестрами» родились новые принципы чеховского ансамбля. В драматическом многоголосии спектакля отчетливо слышался каждый отдельный голос, значительный сам по себе и необходимый в общем звучании. Возникли и новые, неожиданные для Чехова, условные приемы оформления, новые постановочные решения. Принципиальные изменения внес театр в трактовку образов персонажей (здесь были поистине выдающиеся актерские работы).

«Три сестры» МХТа 1940 года стали своеобразным эталоном постановки Чехова. Все театры, обращавшиеся потом к чеховской драматур-

---

[2] Рудницкий К. Спектакли разных лет. – М.: Искусство, 1974. – С. 91.

[3] Строева М. Чехов и Художественный театр. – М.: Искусство, 1955. – С. 303.

гии, не могли не учитывать этот опыт. Сказался он и на новосибирском «Дяде Ване».

Редлих попыталась найти в пьесе мотивы мажорные, жизнеутверждающие. Носителем позитивного начала у нее выступала Соня в исполнении Е. Агароновой [1]. «...Соня – Агаронова, – писал рецензент Г. Павлов, – не несет в себе давящего груза обреченности, ...иногда у нее проскальзывают требовательные ноты, говорящие, что у нее есть и внутренняя сила».

И все же до конца избавиться от ощущения тоскливости, от «настроенчества» Редлих не удалось. Это мешало полному и сильному звучанию идеи отвращения к пошлой, полумертвой жизни. В игре актеров было много ярких деталей – «захлебывающийся беззвучный смех Вафли – Кирикова [20] в сцене ночной гулянки с Астровым», «точность интонаций и жестов Марины – Халатовой, Войницкой – Федоровой», женская обольстительность внутренне холодной Елены – Гончаровой. Однако прозрение главного героя не стало стержнем роли, а самому дорогому для Чехова персонажу – доктору Астрову – не хватало душевной активности.

Бунт против ненавистного мира лжи и лицемерия принес на сцену «Красного факела» Гамлет (С. Иловайский [16]) – герой поставленного после «Дяди Вани» шекспировского спектакля Редлих, спектакля оптимистичного, утверждающего веру в высокое предназначение человека.

Школа «Дяди Вани», «Гамлета», горьковских «Зыковых» (премьера «Зыковых» состоялась в начале войны, а держались они на сцене долгие годы) подготовила Редлих и весь коллектив театра к одному из лучших их «классических» созданий – чеховской «Чайке» (1952).

К началу 50-х годов «Красный факел» сложился в коллектив единомышленников, имеющий прочные реалистические традиции, сильную постановочную группу и целую плеяду первоклассных актеров. Московские гастроли новосибирцев 1953 года стали настоящей театральной сенсацией. «Чайку» называли среди наиболее значительных

их работ. С тех пор этот спектакль Редлих не раз упоминался исследователями чеховской драматургии на советской сцене.

Великая Отечественная война заставила что-то пересмотреть в отношении к Чехову. Слишком резким был контраст между драмами его персонажей и реальными трагедиями людей, ввергнутых в кровавую схватку с фашизмом. Иными, чем в мирные дни, стали нормы будничного и героического, жизни и смерти. «Публика не хочет слушать Чехова», – сообщали Немировичу-Данченко из Художественного театра. Но постановщик «Трех сестер» не хотел в это верить: «Значит, не так подается Чехов, как надо... Виноват театр, а не публика».

Редлих, по-видимому, разделяла такую убежденность корифея МХТа. Однако, в отличие от некоторых других режиссеров, она не стремилась развивать концепцию «волевого» Чехова, казавшуюся столь созвучной времени. Оптимизм ее «Чайки» был лишен патетики. Как и в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, это был оптимизм надежды. «Театр привез в столицу чеховскую «Чайку», и соскучившиеся по ней москвичи впервые за последние годы увидели ее на сцене безыскусственной, страстной, поэтичной» – читаем мы в рецензии журнала «Театр».

Поэзия этого спектакля рождалась из повседневной жизни людей, из правды и силы их переживаний, их мучительных исканий путей к творчеству, к счастью. Театр не любовался своими героями, он хорошо понимал их слабости, их тупики, но горячо верил в лучшее, что есть в каждом. В Нине Заречной – В. Капустиной – тонкой, угловато-изящной, с распахнутыми в мир мечтательными глазами – видели не подстреленную холодной рукой чайку, а молодую сильную птицу, чьи крылья окрепнут в столкновениях с жестокостями жизни. Эта ясная, чистая юность несла свет веры в человеческую стойкость и мужество, в необоримую силу таланта.

Зрителей на спектакле захватывали самые, казалось бы, обыденные вещи. То, как счастлива и горда общением со знаменитостями молоденькая девушка, вырвавшаяся на час из постылого отцовского

дома. Как другая молодая женщина – Маша – беспокойна и неловка в жаркий летний день (все мысли ее о Константине, о несчастной своей любви). Или вдруг, совсем некстати, захрапел вздремнувший старик Сорин – и зал облегченно смеется.

Чеховские подтексты, чеховская атмосфера опирались у Редлих на конкретное действие, помогающее ощутить каждое душевное движение персонажей. «Сидя в зрительном зале, мы действительно ощущаем, как «милая деревенская скука» обволакивает обитателей усадьбы Сорина. Вот они в тягучий утомительный полдень расположились возле дома, среди цветников – каждый как будто оторван от других, занят только собой, а вместе с тем все они связаны друг с другом неуловимыми нитями... Покой, который как будто царит здесь, – мнимый, кажущийся, подспудно зреют человеческие желания, которые позже придут в столкновение. Актеры в этой сцене хорошо чувствуют не только непосредственные, совершенно очевидные задачи, но и то, что лежит глубже»[4].

В мельчайших подробностях разрабатывалась режиссером партитура сцены последнего свидания Заречной с Треплевым, сцены ключевой для выявления идейного смысла всей постановки. В. Капустина [19] играла сдержанно, не пропуская, однако, ни одного нюанса в поведении и переживаниях Нины. Лил дождь за окнами комнаты, ветер обрушивался на ветки деревьев в саду, едва не сорвал дверь на веранду. И Нина, в своем темном платье, с шалью на продрогших плечах, казалась частью и этого сада, и этого хмурого вечера. В финале она стремительно уйдет в дождливый, неуютный мир, точно растворится в нем, чужом Константину, страшащем его нестойкую душу. А пока будет их трудный разговор, из которого станет ясно, что все самое страшное в своей жизни Нина уже пережила, что она многое поняла и пришла сюда, чтобы навсегда проститься с прошлым. Выбор сделан.

---

[4] Заманский С. О творческой активности // Театр. – 1953. – № 11. – С. 123–125.

Драма Нины раскрывалась постепенно, живая смена чувств и настроений, в которой не было «пустых мест», логично приводила к главным словам героини спектакля: «Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Чеховская тема таланта, призвания, так много значащая в «Чайке», находила продолжение в образах Треплева и Тригорина. Но в отличие от Нины, оба они не выдерживали испытания жизнью. Треплеву (С. Галуза [9]) – неуверенному в себе, душевно хрупкому – не по силам преодолеть разрыв между стремлениями и реальностью, и потому он трагически гибнет. В Тригорине (Н. Михайлов) тонкая художественная натура пасовала перед бесхарактерностью, неспособностью крупно чувствовать и решительно поступать.

Новосибирская «Чайка» продемонстрировала режиссерскую зрелость Редлих и высокий профессионализм ее соавтора – главного художника «Красного факела» С. Белоголового, много сделавшего для поэтического звучания спектакля. Но работа столь высокого уровня не могла бы состояться, не имей театр в своей труппе ярких актерских дарований. Такими актерами были и молодые исполнители – В. Капустина, С. Галуза, Л. Лунева (Маша), и опытные мастера – Н. Михайлов, Е. Агаронова (Аркадина), А. Аржанов (Сорин), С. Бирюков [5] (Дорн), Н. Коростынев (Медведенко). Именно они позволили Редлих создать в «Чайке» подлинно чеховский ансамбль.

Не все в спектакле принималось безоговорочно, кое в чем он давал критике повод для несогласия, спора. Но цельность этой постановки, стремление ее авторов понять, разгадать «секрет» Чехова, довериться ему во всем не вызывали сомнений.

Сегодня отношение к классике и, в частности, к Чехову стало более свободным, когда порою кардинально пересматриваются представления о чеховских персонажах, спектакль Редлих может показаться чуть ли не архаичным. И все же, думается, в дискуссии о современной интерпретации классической драматургии новосибирскую «Чайку» 1952

года нельзя сбрасывать со счетов. Она была и остается ступенькой к восхождению на вершину, в ней есть свой бесценный урок.

В последние десятилетия, начиная с середины 60-х годов, произошел настоящий взрыв повсеместного – у нас в стране и за рубежом – интереса к драматургии Чехова. Бег времени не удалил, а приблизил его к нам, сегодняшним. Ушла в прошлое реальная трагедия интеллигентов Войницкого, Иванова, Треплева, сестер Прозоровых, но дистанция во времени дала нам иной, более многозначный взгляд на их проблемы. Два Иванова – И. Смоктуновского (МХАТ) и Е. Леонова (Московский театр имени Ленинского комсомола), которые выходят на разные сцены иногда в один и тот же вечер, не только интригуют зрителей резкой несхожестью трактовок, но и заставляют думать об опасной многоликости нравственного отступничества, о смертельной для личности «болезни безверия». А душевное богатство трех сестер в спектакле Г. Товстоногова (БДТ) или возвышенность «прозаической» Маши – И. Мирошниченко из мхатовской «Чайки» 1969 года убеждают в великой жизнеутверждающей силе духовной красоты человека.

Две крайности – попытки искать в Чехове сатирика и желание идеализировать его героев – сменились теперь потребностью трезво разобраться в их противоречиях. Что вовсе не помешало, а, наоборот, содействовало весьма жестким и бескомпромиссным оценкам.

Театровед и критик К. Рудницкий в своей книге «Спектакли разных лет» в главе о Чехове пишет: «Принцип, выработанный в Художественном театре в постановке «Трех сестер», ...еще не однажды восторжествовал в конце войны и после нее... Единственной пьесой, в многочисленных постановках которой принцип этот не был реализован полностью и не привел к бесспорной театральной победе, остался «Вишневый сад». Пьеса, которая в свое время явственно воспротивилась «негативному» сатирическому прочтению, не хотела полностью подчиняться и решениям позитивным, устремленным к мажорному жизнеутверждению, к «страстной мужественности».

В «Вишневом саде» оставались какие-то нереализованные потенции, какой-то поныне неизвлеченный «корень из минус единицы». Не извлек этот «корень из минус единицы» и режиссер Г. Оганесян, поставивший «Вишневый сад» в «Красном факеле» в 1978 году.

Прошло целых восемнадцать лет со дня последней чеховской премьеры на сцене «Красного факела» – «Трех сестер» В. Редлих. Обладая многими достоинствами, спектакль этот не стал все же шагом вперед в сравнении с «Чайкой». Потом Редлих уехала из города, а вместе с ней – группа близких ей актеров. Значительно изменилась за эти годы труппа театра, пришла новая режиссура. Для большинства артистов, занятых в «Вишневом саде», это была первая встреча с Чеховым. Вся постановочная группа и исполнители работали увлеченно, с особым, трепетным чувством. Для музыкального оформления постановки театр пригласил талантливого новосибирского композитора А. Мурова [27]. Но премьера принесла разочарование. Зрители приняли спектакль холодно, и он быстро сошел со сцены.

Между тем замысел постановщика содержал интересную мысль. Обратившись к самой «неразгаданной» пьесе Чехова, охватывающей целую эпоху в русской жизни накануне революции 1905 года, когда наступал конец старого мира и близились великие перемены, Г. Оганесян пытался рассказать о людях, через которых перешагнуло время, как сами бывшие владельцы вишневого сада перешагнули через старика Фирса. Время, точно курьерский поезд, мчалось вперед, а они, эти люди, неспособные понять и принять его движения, «забытые» им, оставались в растерянности на своей станции.

Ради этого замысла режиссер укрупнил фигуру Фирса, сделал ее одной из центральных, ввел в спектакль сцену Фирса и Шарлотты, которую обычно театры не играют (она сохранилась в первых вариантах пьесы). Новое прочтение получил образ Шарлотты – этого существа корней.

Фирс (Е. Иловайский [17]), длинный, тощий согбенный старец на дрожащих ногах, возникал неизменно в черной старомодной паре и

белых перчатках. Звякала посуда, вот-вот готовая соскользнуть с подноса в его нетвердых руках. Тряслась голова, увенчанная седыми бакенбардами. Как будто раз и навсегда заведенный когда-то механизм, эта жизнь, едва теплившаяся в древнем теле, была сосредоточена на выполнении привычных обязанностей и тем держалась. Нет нужды, что услуги старика никому уже не требуются, он оказывает их истово и упрямо – живое воплощение рабского времени, которое ушло, позабыв захватить с собой старого крепостного Гаевых. Когда усадьба опустеет, механизм, лишенный смысла своего хода, остановится сам собой.

Что-то «механическое», но на иной лад, виделось и в Шарлотте Ивановне (Н. Никулькова). В ней все казалось иллюзорным – накрашенное кукольное лицо, пышные туалеты, бесцветные интонации. Даже слова казались не настоящими – все фокусы, все игра. В сцене с Фирсом эти двое не слушали и не слышали друг друга. Чеховская «монологичность» диалогов, за которой угадывается разобщенность людей, здесь обретала дополнительное значение. Два человека жили в разных измерениях. Фирс пребывал где-то в милом его сердцу веке минувшем; для Шарлотты прошлое не имело памяти, а настоящее – осязаемого смысла.

В этом странном существе персонифицировались безвременность, безродность как таковые. Тоскливые слова: «Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет», – в устах краснофакельской Шарлотты выглядели чужими. К тому же режиссер сделал купюры в третьем акте пьесы, в сцене бала, и выпали фокусы Шарлотты с продажей пледа, когда она пытается предсказать трагический для обитателей усадьбы исход реального аукциона, на котором продается Вишневый сад. Росчерк пера уничтожил важный нюанс в человеческом облике гувернантки. Маска столь прочно скрывала живые чувства, что Шарлотта представлялась отрешенной от реальности. За Фирса болело сердце, за нее – ничуть. В жертву режиссерскому замыслу был принесен живой человек.

Мысль о людях, забытых временем, Г. Оганесян воспринимал вовсе не драматично. Указав в программке спектакля жанр «комедия», предложенный самим Чеховым и оспоренный, как известно, еще первой мхатовской постановкой «Вишневого сада», режиссер не собирался, по-видимому, изобретать велосипед. Он не ставил под сомнение многожанровость пьесы. Тем не менее, выбор «недраматичного» Чехова сказался на трактовке персонажей и на сценографическом решении.

Первые постановщики «Вишневого сада» в «Красном факеле», как мы помним, зрительно изображали уходящий старый мир в виде разваливающегося помещичьего дома. В отличие от Чехова, они отказывали этому обреченному миру в сострадании. Стук лопахинского топора, вырубающего вишневый сад, не откликался в них болью. А спустя четыре десятилетия режиссер А. Эфрос и художник В. Леванталь в Московском театре на Таганке увидели усадьбу Гаева и Раневской в белом цветении прекрасного сада, чуть тронутого тлением. И критик Н. Крымова написала в рецензии на этот спектакль: «Мысль о гибели «вишневого сада» – об уничтожении поэтичного, утонченного духовного начала в русской культуре на сломе веков – не могла прозвучать для него (режиссера) комедийно. Чехов думал не о смене социальных укладов только. Сегодня в его музыке стал слышнее тревожный ностальгический реквием по уходящей культуре прошлого как призыв эту внутреннюю культуру беречь»[5].

Время сместило акценты, и оказалось, что А. Эфрос, в спектакле которого, при всей его трезвости и беспощадности были и сострадание и боль – мотивы, идущие от традиции МХАТа, – приблизился к Чехову. И к заботам своих современников тоже. «Нельзя вырубать «вишневые сады»!»

У Г. Оганесяна и художника Т. Жуковой вишневого сада на сцене не было. Казалось, его нет вообще – только в кувшине, будто в насмешку, торчала тоненькая веточка. Дощатая стена обозначала дом, ровно

[5] Литературная газета. – 1977. – 16 февраля.

ничего о нем не сообщая, а ходили персонажи по неудобным деревянным настилам. Все было сделано для того, чтобы создать впечатление неустроенности, дисгармонии. В этом аскетичном, «условном» интерьере Любовь Андреевна Раневская произносила свои реплики о детской, о саде, о покойной матери, что «идет по саду... в белом платье», об утонувшем сыне. И зрители должны были вообразить себе и сад, на который глядит в окно Раневская, и детскую, вызывающую самые нежные ее воспоминания. Но вообразить все это было трудно, потому что постановщики не дали ни зрителям, ни исполнительнице за что «зацепиться», никакого толчка их фантазии (старая кукла и мячик, услужливо подброшенные в центр сцены, слишком сомнительная деталь, чтобы брать ее в расчет).

Коли вишневого сада нет, то нет и драмы, нечего оплакивать. В упомянутом спектакле театра на Таганке А. Демидова играет Раневскую человеком обреченным, через которого «переехало колесо истории». Она беспечна, весела потому, что не хочет жалости, не позволяет себе на людях страдать. Но есть в спектакле мгновения, когда боль и отчаяние сметают все плотины и извергаются жутко, некрасиво. Новосибирской Раневской (А. Покидченко [28]) таких моментов не было дано. Она оставалась со временем в ладу, ибо жила настоящим, а не прошлым. К будущему же относилась легкомысленно, не загадывая далеко вперед.

В случае с Шарлоттой заданная режиссером форма подавляла живой характер. Образа Раневской драма вневременья не коснулась вообще.

Назначив на центральную роль актрису, умеющую тонко передавать все нюансы чувств и переживаний человека, Г. Оганесян использовал эти ее возможности минимально. Купюры в сцене бала коснулись и образа Раневской. Да, собственно, бала, этого «пира во время чумы», зритель не видел, все происходило где-то за сценой. Не была найдена атмосфера «веселья, в котором слышны звуки смерти» (В. Мейерхольд). И оттого пропал кульминационный момент пьесы, ког-

да Раневская и другие обитатели усадьбы танцуют, а в душе у них страх, и отчаяние: ведь в эти минуты решается судьба вишневого сада.

Нарядной залетной птицей появилась Любовь Андреевна – Покидченко в имении, пила кофе, легко плакала, легко смеялась, одаривала всех обаянием и уезжала в свой Париж, бросив на произвол судьбы не только старого слугу, но и собственную дочь. Было в ней, возможно неосознанное, чувство превосходства «парижанки», знающей иную жизнь. Отсюда – душевный ледок. Отсюда – несдержанность с Петей, жалостно-снисходительное отношение к Варе, чуть надменное – к Лопахину. Она среди них чужая. Даже брат не так близок ей, как у Чехова. Только эгоистичностью они и схожи. Потеря Вишневого сада, воспоминания – все это, конечно, грустно, но пора уезжать домой, в Париж... Приходила мысль о перекати-поле, о бездомности. Может быть, Шарлотта виделась режиссеру пародией на Раневскую?

Об этом оставалось лишь гадать. Взгляд на Раневскую постановщика и исполнительницы был слишком расплывчатым. О двойственном, чеховском восприятии этого характера речи не шло.

Ностальгией по саду не очень маялся и Гаев (В. Чумичев [38]). Он из тех людей, что всегда плывут по течению авось все само собой образуется. Режиссер не сажал Гаева, как когда-то его предшественник, на игрушечную лошадку, а взгромождал на стремянку, откуда тот взирал на всех беспечно и немного иронически. Был этот Гаев не в меру разговорчив, человеком не от мира сего отнюдь не казался, и биллиардный жаргон в его устах звучал вполне естественно. Настырное желание Фирса быть нянькой при таком хозяине выглядело особенно комично и нелепо.

Способный актер В. Чумичев чувствовал себя в предложенных режиссером пределах органично, но потери по сравнению с пьесой и здесь оказались значительными. В кругу людей «из прошлого» ближе всего к Чехову была Варя (Н. Демина [13]). Высокая, худая, с нервными тонкими руками, она одна, кажется, болезненно переживала грядущие перемены. Приезд приемной матери, которому она поначалу так радо-

валась, предстоящая продажа имения все разладили в ее привычном существовании. Не для чего стало трудиться, не для чего жить. Что бы ни делала Варя, о чем бы ни говорила – вы ощущали ее выбитость из колеи, ее скрытое отчаяние.

Вот она стоит рядом с Лопахиным, обнадеженная сватовством Любови Андреевны. На лице натянутая улыбка. Надежда, уязвленная гордость, чувство неловкости – все перемешалось. Варя и ждет заветного слова, и страшится не услышать его. Наконец она понимает: Лопахин не сделает предложения. И одно только желание захлестывает ее: поскорей уйти, покончить с этим унизительным разговором. И в этот момент им выносят два бокала вина. Так невпопад, так оскорбительно некстати...

А Лопахин (Е. Лемешонок [22]), большой, в дорогом добротном костюме, вовсе не чувствует неловкости положения. На вечный вопрос – отчего Лопахин не женится на Варе? – эта сцена, кажется, давала ответ. Краснофакельскому Лопахину Варя была не нужна, она ему помеха. На разговор с ней он согласился, чтобы не огорчать Любовь Андреевну. Приемная дочь Раневской – часть прошлого, к которому новый хозяин жизни испытывает сложное чувство благодарности и обиды, но с которым ему теперь не по пути. Варя оставалась «на станции», тогда как он по праву занимал место пассажира курьерского поезда. Лирика, поэзия были мало свойственны этому Лопахину. Внутренние противоречия чеховского героя и здесь не доводились до драмы.

Сознавая объективное торжество Лопахиных, людей новой общественной формации, пришедших на смену владельцев «вишневых садов», Чехов не с ними связывал свои надежды. В молодых свежих силах, в людях типа Пети Трофимова не «облезлым барином», не резонерствующим недотепой, а человеком горячих убеждений, цельной натурой, способной всем пожертвовать ради высших целей. Уже в наши дни в театре «Современник» А. Мягков заставлял зрителей уважительно вслушиваться в каждое слово Пети, не напрягая для этого голоса, не прибегая к риторике. Краснофакельский Трофимов

(С. Грановесов) много и искренно говорил, но весь его облик, физическое его здоровье плохо вязались с неприкаянностью чеховского героя. В этом несоответствии была какая-то неправда. И потому невольно ставились под сомнение Петины пылкие слова. Вспоминалось, что сам-то он – «вечный студент», не занят делом, и уже не верилось, что за словами стоит нечто серьезное, что этот плотный здоровяк способен чувствовать чужую боль, вести в светлые дали не то чтобы многих, но даже одну Аню. Сама же Аня (О. Рябова) была удручающе скучна, капризно-раздражительна, лишена поэзии. Где уж ей искать зарю новой жизни!

В спектакле Г. Оганесяна встречались отдельные емкие мизансцены, интересно поставленные и сыгранные эпизоды. Но всей постановке не хватало цельности, единого стилевого начала. Режиссерская мысль в своем движении то и дело давала сбои, внезапно обрывалась. Фарсовая стихия наталкивалась на лубок, юмор существовал подчас отдельно от моментов драматических. Картина получалась пестрая. Она создавала впечатление неряшливости формы, но не многообразия жизни.

И все же усилия авторов спектакля и в этом случае не пропали даром. В освоении классики полезна каждая искренняя попытка. Когда два года спустя новый для «Красного факела» молодой режиссер А. Абакумов решился поставить «Дядю Ваню», он начинал не с нуля. Честные раны предшествующего опыта труппа не забыла.

А. Абакумов относится к тому поколению современной молодой режиссуры, которая не испытывает к классике благоговейного почтения. Отталкиваясь от постановочных традиций, эти режиссеры либо пытаются продолжить их по-своему, либо горячо с ними спорят, либо столь же горячо их отвергают. Крайность позиции часто приводит к немалым издержкам, но она же позволяет взглянуть на классическую пьесу и ее героев свежо и непредвзято.

Абакумов исходил из того, что гуманист Чехов был еще и требовательным, бескомпромиссным писателем: любя своих героев, он их не

щадил, предпочитая горькую (или смешную) правду кисло-сладкому прекраснодушию. Очевидно, такой общепринятый взгляд на Чехова был этому режиссеру лично близок, он соответствовал его собственному представлению о справедливости. Раздумывая о чеховских персонажах, Абакумов учитывал не то, что о них когда-то кем-то было уже сказано, а конкретные их воззрения и поступки, то есть текст пьесы, прочитанный как бы впервые. Это придало режиссерской мысли большую раскованность, открыло простор для самостоятельных решений.

Уже было замечено, что во всех пьесах Чехова толчком к конфликтным ситуациям служат чьи-то приезды и отъезды. В «Чайке» приезжают, а затем уезжают Аркадина с Тригориным, в «Трех сестрах» – Вершинин и другие офицеры, в «Вишневом саде» – Раневская, Иванов бежит от больной жены к Лебедевым. В «Дяде Ване» все драмы обнаруживают себя с приездом в имение четы Серебряковых.

Постановщики новосибирского спектакля настойчиво стремились дать ощущение прочности «среды обитания» своих героев. Что бы ни происходило, какие бы бури ни сотрясали изнутри стены старого дома – ничто не в силах победить губительной прозаичности бытия его обитателей. Для этого нужны, очевидно, иные, глобальные перемены, нужна очистительная гроза, которая разрушила бы и сам дом, и текущую в нем жизнь. Именно она, эта скучная жизнь, и составляет глубинную драму персонажей, в ней начала всех конфликтов в спектакле. Появление Серебряковых лишь растревожило саднящие раны, заставило всех острее почувствовать, как убийственна их привычная повседневность, и ужаснуться ей.

Если когда-то В. Редлих [29] в «Дяде Ване» важно было создать на сцене обобщенный образ российского захолустья, где глохнут таланты и ломаются судьбы, то ее молодой коллега в наши дни предпочитает более конкретное воплощение той же чеховской мысли. Цепкая трясина русской действительности, которая своими миазмами гасила благие порывы, убивала поэзию жизни, видится Абакумову в образе непробиваемой прозы человеческого существования. Вместе с худож-

ником Н. Клеминой режиссер ищет сценический эквивалент словам Астрова: «… в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас…».

С самого начала действие разворачивается не в саду, как в пьесе (в спектакле нет места природе, цветам, поэтическому пейзажу), а в большом дощатом помещении, обставленном немногочисленной старой мебелью, с семейными фотографиями на стенах и картой Африки, маячащей где-то на заднике как намек на то, что есть за пределами этого замкнутого мирка иные миры, далекие дали. Мебели и фотографиям однажды, очень давно, определили место, и о них забыли. Здесь же – с боков и в глубине сцены – атрибуты деревенского хозяйства; сверху открыт глазу чердак со всяким старьем. Сами по себе эти символы сельского быта могут показаться сегодня и банальными, и слишком наивными. Но в контексте общего замысла они уместны. Поместив в одном интерьере предметы жилого и хозяйственного обихода, авторы спектакля хотели создать образ обыденности – этого поприща, «на котором человеку в первую очередь надлежит проявиться, она же устраивает и решающий экзамен всей человеческой жизни»[6].

Одна только деталь выпадает из сугубо функционального убранства дома – большой черный рояль у задней стены. Не исключено, что инструмент появился здесь недавно, в связи с приездом Серебряковых (Елена Андреевна играет, она училась в консерватории). Но и роялю не суждено скрасить жизнь людей. Когда Елена захочет играть, ей не разрешат, зато торжествующая пошлость в лице профессора заставит греметь струны во славу пустой и жестокой затеи с продажей имения. В этой нелепой жизни музыку, красоту вынуждают служить не добру, а злу.

Если что, или, вернее, кто и вносит уют в быт дома Войницких, то это старая нянька Марина – с ее вязаньем, хлопотами у самовара, с ее доброй воркотней и панацеей от всех болезней – физических и нрав-

[6] Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – С. 75.

ственных – липовым чаем. Впрочем, и няньке не удается собрать всех домочадцев за большим семейным столом, у которого, возможно, хозяйничала еще покойная сестра Войницкого. Елена садится с чашкой в стороне, Мария Васильевна занята своими брошюрами, Серебряков просит принести ему чай в кабинет. Разобщенность добавляет холода и без того лишенным тепла стенам.

Уже сам воздух спектакля, как будто застывший, неподвижный, а на самом деле наэлектризованный, предполагает человеческие драмы. Предполагает душевное одиночество, взаимное непонимание, усталость. А значит – и зрительское сочувствие к чеховским героям. Все это так. Но, как уже говорилось, режиссер не склонен к всепрощению. Он ясно видит несовпадение субъективного и объективного в этих людях. Обстоятельства против них, жизнь их бьет, они страдают, но на поверку оказываются смешными, оказываются нелепыми, а порой и виноватыми перед собственной судьбой.

Отношение авторов спектакля к его героям находится в зависимости от того, как они сами оценивают свою жизнь, какие требования предъявляют к себе и окружающим. Такая точка отсчета делает антиподами людей, поставленных жизнью в равные условия (социальные, житейские), – няньку Марину и Вафлю, Войницкого и Астрова.

Нянька (В. Белоголовая) не задумывается над тем, хороша или плоха ее жизнь, отданная заботам о других. Неторопливая, с плавными речью и движениями, она проста и естественна, как сама природа, и готова пожалеть каждого, кто нуждается в жалости. Вафля же – несчастный маленький человечек (М. Стрелков), напротив, много суетится, мельтешит перед глазами, жаждет признания своего благородства, а сам живет в чужом доме нахлебником.

В образах двух центральных персонажей – Войницкого и Астрова – воплощена близкая режиссеру остросовременная мысль об ответственности личности за свою судьбу. В Войницком эта мысль раскрывается со знаком минус. Личная его драма объективно оценена как драма жизни, прожитой впустую.

Такое решение, при всей его жесткости, находит опору в пьесе. Писал же когда-то молодой Горький автору «Дяди Вани»: «Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям – холоднее черта».

Режиссер и исполнитель заглавной роли (А. Лосев [25]) не отказывают Ивану Петровичу Войницкому в понимании и сочувствии. Московский критик Т. Шах-Азизова, рецензировавшая спектакль «Красного факела», права в том, что А. Лосев ищет объяснение и оправдание своему герою в его цельности, в способности всему отдаваться и сполна – верить, любить, негодовать, отчаиваться. Но такова жестокая диалектика жизни, что все эти прекрасные качества не гарантируют человеку права на уважение. Разве Астрову жилось легче, чем Ивану Петровичу? Но он не поклонялся ложным кумирам, а делал общественно полезное дело: лечил людей, сажал леса. И никого не винит в том, что не стал Шопенгауэром или Достоевским.

В герое А. Лосева сильнее всего говорит жажда любви. Пока Войницкий верил в высокую миссию науки и был убежден, что, служа Серебрякову, кладет свои труды на ее священный алтарь, о собственном счастье не думалось. Теперь вера рухнула, жрец науки оказался старым, самовлюбленным болтуном. Впереди разверзлась бесконечная пустота одиноких дней и ночей. Иван Петрович испугался, что опоздал. Елена – его единственный шанс. Он понимает, конечно, что надежды нет, что шансы «ничтожны, равны нулю», но остановиться не в состоянии.

Когда здоровый, полный сил мужчина ходит по пятам за женщиной, откровенно тяготящейся его любовью, навязывает ей свои нежности, ругает ее мужа, бесконечно жалуется на свою разбитую жизнь, согласитесь, это не может вызвать к нему симпатий. Актер выполняет предложенную режиссером задачу: нам хочется осудить Войницкого. Не случайно А. Абакумов заставляет его неуклюже падать на колени перед отпрянувшей Еленой Андреевной или произносить слова об упущенном счастье, сидя в ночном халате на полу.

Сочувствуем ли мы Ивану Петровичу? Безусловно – ведь он искренне страдает. Полон драматизма его монолог в III акте; в финальных сценах он так несчастен, трогательно беззащитен. Но есть в его поведении что-то жалкое и недостойное мужчины.

Хотел этого постановщик или нет, но по логике актерского исполнения разочарование в Серебрякове отступает для Войницкого на второй план, и не потеря веры в идеал, а безответное чувство к молодой жене профессора диктует Ивану Петровичу его поступки. Счастье было возможно (он встречал Елену десять лет назад, до ее замужества), но досталось оно другому, недостойному – вот что более всего гложет Войницкого, что питает его постоянную агрессивность и мешает самокритично взглянуть на самого себя. Способность сильно и горячо любить может, конечно, многое сказать о человеке. И все же здесь есть какой-то нежелательный перекос, какое-то смещение акцентов. Ведь Серебряков не только конкретное лицо, это символ несправедливого порядка вещей, против которого восстает чеховский Войницкий. Любовная история – лишь часть терзающих его мучительных прозрений.

Острота ситуации усугубляется тем, каков в спектакле Серебряков (Е. Лемешонок). Ему как раз не дано ничего, что могло бы вызвать у зрителей сострадание. Не принимается во внимание ни его болезнь, ни горечь по поводу безжалостной старости, отнявшей все, чем он жил прежде. В свое время Лобанов, репетируя «Дядю Ваню» (1952), говорил актерам: «Серебряков должен быть в первых актах сыгран так, чтобы заслужить себе пулю». Новосибирцы исходили примерно из того же посыла. Роль, задуманная режиссером и сыгранная исполнителем по-театральному броско, балансирует на грани сатиры. В трагикомической полифонии спектакля она стоит особняком. Разве что Мария Васильевна (А. Смирнова играет ее в острокомедийной манере), в которой все преувеличено – от непомерной длины мундштука и величественной осанки до раздутого представления о своей эман-

сипированности, – сродни этой фигуре. Та же мания величия и та же глухота к страданиям близких.

Сцена семейного совета, когда Войницкий стреляет в Серебрякова, – самая неожиданная в спектакле. Играется она в плане трагифарса, азартно, увлеченно, но смешное, почти буффонное преобладает над драматическим. К началу главного события все донельзя разобщены, поглощены собой (только что Иван Петрович застал Елену, целующейся с Астровым, Соня узнала, что Астров ее не любит). Один только профессор, похоже, находится в сговоре с maman. Забыв о подагре и не замечая подавленного состояния домочадцев, он стоит у рояля в кокетливой позе любимца публики и приступает к своей торжественной речи, как к концертному соло, которому Мария Васильевна восторженно аккомпанирует. Но вот смысл речи дошел до Войницкого, и разразился скандал.

Размахивая револьвером, гоняется за Серебряковым потерявший себя Иван Петрович; нелепо подпрыгивая, улепетывает от него насмерть перепуганный профессор; стоном стонет обычно сдержанная Елена; бежит прочь, схватившись за голову, вечный миротворец Вафля, а чопорная maman застывает в немом экстазе потрясения...

Жанровые крайности этой картины ею и ограничиваются. Что до Войницкого, то такой, как в спектакле, Серебряков делает заблуждение Ивана Петровича насчет профессора поистине трагикомичным.

Со вторым центральным образом пьесы – Михаилом Львовичем Астровым – связано представление авторов спектакля о русском характере, этом феномене, всегда поражавшем мир. Чехов умел видеть в русском человеке, пусть грешном и «негероичном», его душевную щедрость, превыше всего ценил в нем талант труженика, редкую стойкость перед лицом самых тяжких испытаний. У новосибирцев полнее всего этот человеческий тип представляет доктор Астров (В. Бирюков [6]).

Внешне он как будто ничем особенным не примечателен. Высок, худощав, чуть сутулится. Немолодое утомленное лицо, только в глазах что-то по-мальчишески дерзкое.

Принято было считать, что Астров – натура романтическая, что его монологи о лесах, о будущем проникнуты поэтической взволнованностью. У Бирюкова доктор сдержан, насмешливо-ироничен. Если он и загорается на мгновенье, то тут же гасит свой порыв – не в его характере выплескиваться. Особенно перед людьми, которые не разделяют ни его увлечений, ни его горьких пророчеств. Стихия доктора – дело, работа. Словам он доверяет мало. А всякая поза или страдания вслух вызывают у него брезгливость. В том, например, что Иван Петрович прячет баночку с морфием, похищенную из докторской аптечки, Астров – Бирюков усматривает нечто демонстративное. Приятель много теряет в его глазах. Хочется сказать ему обидное. На сентенции Серебрякова доктор откликается одним коротким взглядом, но какая в этом взгляде убийственная ирония! Зато с нянькой – простой душой – он ласков и откровенен, с ней одной решается говорить о себе.

В отличие от Войницкого Астров смотрит на жизнь трезво, без иллюзий, ясно сознавая непоправимые разрушения, которым подверглось все живое вокруг, в том числе человек. Самому себе Михаил Львович не нравится: знает, что постарел, издергался, устал; убежден, что потомки станут презирать их – и поделом! – за то, что они «прожили свои жизни так глупо и так безвкусно». Однако в истерику не впадает и продолжает упрямо трудиться. Он живет трудно, иногда мучительно, но не суетно, твердо зная свой долг.

«По Чехову, – пишет исследователь творчества писателя Б. Зингерман, – кто устоит против непрерывного давления буден, тот и перед событиями не сробеет»[7]. Астров Бирюкова не поддается давлению буден. Вера и надежда доктора принадлежат будущему, для которого такие, как он, «пробивают дорогу». И в этом, наверное, все дело. Бирюков играет человека, сумевшего «выйти за пределы своего времени», не пасующего перед обыденностью, потенциально готового «и перед событиями не сробеть». «Такие люди редки, – говорит Соне об Астрове Елена Андреевна, – их нужно любить».

[7] Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – С. 95.

Немудрено, что «таким человеком» увлеклась не только провинциалочка Соня, но и сама избалованная вниманием Елена Андреевна.

В отношении к ней Астрова, так остро воспринимающего красоту природы, всего земного, много от эстетического чувства. Доктор слишком долго живет в глуши, романами не избалован, незримая власть красивой женщины дает ему новые ощущения. Однако и в этих обстоятельствах Астрову не изменяет чувство достоинства. Он не навязывается Елене, не преследует ее. Но в минуты решительного объяснения выказывает себя мужчиной.

Сцена у карты уезда вносит в лирическую линию Астрова и Елены Андреевны свежие, неожиданно комедийные краски. Доктор быстро догадывается, что собеседнице скучна его «лекция», и потому произносит свои пояснения в ироническом тоне и обрывает на полуслове. С насмешливой прямотой «изобличает» он истинные мотивы этого свидания. Две головы, склоненные над картой, так близко соприкасаются, и этот аромат ее волос... Поцелуй неизбежен.

Но главный сюрприз ждет зрителей и самого доктора впереди, в сцене прощания с Еленой. Здесь уж Астрову не до иронии: сама жизнь посмеялась над ним, таким умудренным и трезвым. То, что он принял за легкое головокружение, оказалось серьезным чувством. Живая душа требует своего. Астров стоит перед Еленой Андреевной, зябко вздернув плечи, не похожий на себя, и не может отпустить ее руки. В его фразе: «Останьтесь, прошу вас» – непривычная тоска. Все последующие слова о том, что лучше, поэтичнее отдаться чувству на лоне Природы, чем в каком-нибудь Харькове или Курске, – слова, естественные для того, прежнего Астрова, он говорит лихорадочно, не зная, как ее удержать. В их прощальном объятии теперь нет страсти, только нежность и боль. И пронзительно обидно за этого сильного несчастливого человека.

Елена Андреевна (Т. Дорохова [15]) тоже смущена и взволнованна. Но потрясения здесь нет. Для бурь эта женщина слишком пассивна. В ней гибнет что-то значительное – об этом можно догадываться. И все

же она так и остается «эпизодическим лицом». Ничего не умеет и не хочет уметь – ни лечить, ни учить. А любить, быть счастливой боится. Бежит от Астрова к мужу, с которым они чужие. Впрочем, временами ее бывает жаль: хочет музыки, а ей запрещают, раскинет руки – вот-вот взлетит, а лететь-то некуда... В одном только нельзя обвинить Елену Андреевну – в коварстве. Она искренна во всех своих проявлениях. И в отношении к падчерице – тоже.

Такой юной Сони (Н. Александрова), как в «Красном факеле», наверное, не было ни в одном спектакле. В третьем акте она сменит свой рабочий фартук и темную юбку на белое нарядное платьице и станет похожа на гимназистку в день выпускного бала. У нее нежный голосок, легкие, полетные руки. Она любит Астрова восторженно, говорит о нем взахлеб. Не удивительно, что ее тайна известна всему дому.

На первых порах жизни спектакля Соня Александровой казалась слишком экзальтированной, она чаще вызывала улыбку, чем то глубокое и серьезное сопереживание, какого заслуживает эта добрая душа и неутомимая труженица. Потом игра актрисы стала более сосредоточенной. Юность Сони не мешала уже разглядеть в ней недетскую силу духа, благородный стоицизм.

Удивительно хороша сцена примирения Сони с Еленой Андреевной. Впервые в стенах старого дома возникает свет поэзии, сердечной близости людей. Вопреки всем «нельзя» две молодые женщины, такие милые и такие русские, счастливо плачут и смеются, открывают друг другу души. Им так внове это чувство раскрепощенности, так радостны эти облегчающие слезы. Точно два одиноких странника в безводной пустыне пьют и не могут напиться из нежданного колодца.

Финал спектакля не обещает неба в алмазах. После выстрелов Войницкого переворота не произошло. С отъездом Серебряковых все вернулось на круги своя. Иван Петрович и Соня снова сядут за счета, нянька получит свою долгожданную лапшу, Астров, чуть помедлив, выпьет на дорогу рюмку водки – зарок не пить, данный недавно Соне,

теперь, увы, не в счет (счастье невозможно ни для того, ни для другой – вот что такое эта рюмка).

Как будто ничего не изменилось в доме Войницких. И все же в четвертом акте эти люди уже не те, что в первом. Они узнали горькую правду друг о друге и о себе самих. Они глубоко страдали, но не умерли от разрыва сердца, не покончили с собой. Остались жить, выстояли. Готовы трудиться. А это уже немало...

Еще и еще раз выверяя свои впечатления от этого бескомпромиссного спектакля, думаешь о том, что целеустремленная воля режиссера все-таки слишком настойчиво ведет к категоричности в оценках, торопится поставить все точки над i. Так не хватает порой чеховской недосказанности, ощущения поэтичности чеховских героев. Однако издержки эти симптоматичны. Они принадлежат определенному периоду, который на рубеже 70 – 80-х годов уже начинает сдавать позиции, резкая определенность по отношению к миру Чехова постепенно уступает место неторопливости в выводах, чеховский театр становится менее «жесток» и тенденциозен.

Не так часто на своем веку «Красный факел» обращался к драматургии Чехова. Но всякий раз встреча с ней оставляла глубокий след, освещая жизнь коллектива на годы вперед. Путь к Чехову бесконечен, он обещает все новые увлекательные поиски и открытия.

II

С момента обоснования «Красного факела» в Новосибирске и до начала 60-х годов имя А. Н. Островского не сходило с афиш театра. В первый же свой новосибирский сезон он показал «На всякого мудреца довольно простоты», а затем – «Доходное место», «Грозу», «Женитьбу Бальзаминова», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», «Последнюю жертву», «Без вины виноватые», «Бешеные деньги», «Бесприданницу». Некоторые из этих пьес в те годы ставились дважды, «На всякого мудреца…» имела три редакции.

Новая вспышка интереса к драматургии Островского театров страны в 70-е годы опять привела на сцену «Красного факела» «Грозу», «Таланты и поклонники», впервые тогда новосибирцы увидели здесь «Пучину», «Правда хорошо, а счастье лучше». Это были спектакли разных по биографиям и творческим пристрастиям режиссеров, и поразному находил в них отклик зов времени.

Прежде чем начать разговор об этих работах театра последнего десятилетия, хочется вспомнить один из старых его спектаклей – «На всякого мудреца довольно простоты» режиссера М. Владимирова (1963), ибо он был и остается заметной вехой в интерпретации Островского на краснофакельской сцене.

Это был блистательный спектакль. Не только по составу исполнителей: Мамаева играл М. Бибер, Крутицкого – В. Харитонов, Мамаеву – Л. Борисова, Глумову – Л. Морозкина – актеры, вообще много сделавшие для утверждения Островского на краснофакельской сцене. Блестящим он был по силе своих приговоров, гневных, страстных, негодующих. Тень Щедрина витала над ним. Владимиров, как и его учитель Лобанов, не жалел сил и средств для срывания всех и всяческих масок. Никакого «бытового» Островского. Из спектакля била памфлетная ярость и злость, и если на ком-то из героев останавливался режиссерский взгляд, то для того лишь, чтобы раздобыть еще одно доказательство их человеческого неблагородства. Разные персонажи «обширной московской говорильни» были не только убийственно смешны, но и опасны. Они, для кого «свобода от всякой мысли есть та любезная приправа, без коей вся жизнь человеческая не что иное, как юдоль скорбей», рвались на главные роли в жизни, на роли ее идеологов, и режиссер мстил им, перечеркивая их человеческую сложность, сводя характер каждого к двум-трем чертам, к навеки застывшей маске. Махровым ретроградом был старец Крутицкий в исполнении В. Харитонова, про него точно можно было сказать словами Щедрина: «Автор ничего другого так не желает, кроме трех вещей: уничтожить,

вычеркнуть, запретить». Но и либеральные фразы Городулина и Голутвина скрывали крепостнические вожделения.

«Здесь не понадобилось показывать воочию ни рекрутов, засеченных насмерть, ни поэта, над которым Петербург вершит гражданскую казнь, к позорному столбу приговорившую Россию. Ничего этого в театре не показано, но все есть»[8], – писала критик И. Уварова в журнале «Театр», точно передавая глубокий историзм этого современного спектакля. И хотя все пишущие о нем дружно отмечали эклектику оформления, это, как ни странно, не мешало зрителям любить спектакль, радостно, восторженно его принимать. Художники К. Лютынский и Ю. Скорюков, сами того не желая, подтвердили истину, которую хорошо знают исследователи Островского: этот автор совершенно свободно выдерживает «раздетую» сцену (или, уточним мы, в данном случае одетую как попало). Он может говорить с любым зрителем поверх всяких отягчающих, усложняющих, а то и просто мешающих обстоятельств.

Почему же Островский остается драматургом на все времена? Почему с каждым годом множится количество исследований, посвященных ему? Только ли потому, что он принадлежит к лику классиков, и, стало быть, создания его не пребывают во веки веков в том своем первоначальном образе, а становятся еще и фактом нашего творчества, творчества воспринимающих? А может быть, еще и потому, что при остром ощущении своей растущей зависимости от собственнического мира, законам которого они вынуждены подчиняться, герои его пьес все-таки относительно свободны? Ну, скажем, более свободны, чем герои драмы более позднего времени? И вот эта большая свобода и дает современному театру поле для эксперимента: дает возможность задавать свои вопросы о том, каковы же причины драматических или трагических событий, совершающихся в окружающем мире. Лежат ли эти причины в поступках героев? Способны ли они сами решать свою судьбу, отвечать за выбор своего пути? Или их судьбы подчиняются

[8] Уварова И. // Театр. – 1965. – № 10.

окружающим обстоятельствам вопреки их намерениям?.. Одним словом, художественный мир Островского смоделирован таким образом, что современный художник имеет возможность на его примере остро ставить вопрос о взаимоотношениях между человеком и обществом.

Если довериться такому замечательному практику театра, как М. О. Кнебель, «то проблемы выбора, проблемы человеческого мужества, проблемы житейских обстоятельств, в одном человеке убивающих человеческое, а в другом, наоборот, пробуждающих это человеческое, – эти сложные вопросы поставлены в пьесе Островского столь незамутненно, с такой чистотой, трезвостью и правдой, не сомневаюсь, юношеская душа откликнется на них полной мерой»[9]. С такой трезвостью и правдой, с какой, добавим мы, их не часто ставит и современная пьеса! Думается, сказанное М. О. Кнебель про пьесу «Таланты и поклонники» можно смело распространить на всю драматургию Островского.

Однако где же подобные вопросы в спектакле М. Владимирова? Похоже, в нем были все интонации, кроме раздумчиво-вопрошающей. На сцене торжествовал бичующий Островский, Островский-сатирик принимался на «ура» зрителем: вся история советских постановок от «Доходного места» В. Мейерхольда и «Горячего сердца» К. Станиславского до наших дней приучила его ценить и принимать эту обличительную стихию. Проблема, неожиданность, вопрос таились в спектакле в образе главного героя. Вообще, наверное, нужно сказать сразу: резкое обновление трактовки пьес Островского на сцене «Красного факела» будет связано в первую очередь с осмыслением образа именно главного героя, с его своеобразными попытками отстоять себя, свое внутреннее «я», свое человеческое достоинство перед враждебным миром.

Способ сопротивления Глумова натиску среды в этом спектакле был достаточно парадоксальным, он заключался в том, чтобы к ней

[9] Кнебель М. Театр детства, отрочества и юности. – М.: ВТО, 1972. – С. 197.

приспособиться. Острота же и драматизм этого выбора были в какой-то особой безмотивности его. Желание Глумова во что бы то ни стало добиться «доходного места», занять определенное общественное положение не до конца все объясняло. Глядя на Глумова в исполнении К. Захарова, думалось, что, реши он жить достойно, он и тогда не выказал бы себя перед жизнью таким уж несостоятельным: такая в нем была сила, воля, человеческая яркость. И красив он был особой, независимой и дерзкой мужской красотой: «Красивый, как Парис на призовой медали, красивый до такой степени, что как только сказала Мамаева, мурлыча и томно изогнувшись в кресле: «Жо-орж!» – тотчас сквозь медаль стал просвечивать чеканный профиль другого Жоржа, «милого друга...»[10] – написала о нем И. Уварова.

Этому Глумову не надо было притворяться, что у него есть нечто в голове: от него оставалось впечатление человека не просто умного, но незаурядного, разносторонне талантливого. И бояться ему нечего было: мотив его демократического прошлого не возникал в спектакле (это Лобанов, как известно, хотел начинать спектакль с шума за окнами от разгона демонстрации, с крика и свиста казачьих нагаек, и только потом врывался на сцену разгоряченный Глумов, срывая со стен портреты Чернышевского и Добролюбова, топча и сжигая свое прошлое)... И вот этот краснофакельский герой, красивый, сильный, смелый, вполне сознательно на наших глазах ставил свой талант на службу тому режиму и тем людям, которых он искренне презирал, над которыми в душе издевался.

В его поступке нас особенно тревожил один вопрос ли, допуск. Дело в том, что сам Глумов Захарова ни минуты не сомневался в благополучном исходе эксперимента для себя лично. Он рассчитывал, что всегда сможет «проповедовать либерализм в самом капище антилиберализма», говоря словами Щедрина. То есть, он свято верил, что, продавшись формально, внутри себя сможет по-прежнему оставать-

[10] Театр 1965. – № 10.

ся самим собой, сохранять верность своим подлинным привязанностям, лелеять и беречь свою внутреннюю независимость (вот почему краснофакельскому Глумову был особенно необходим дневник!). Вынужденный на людях вести себя в соответствии со своим новым положением, он тем не менее хотел бы остаться нашим союзником, он все время апеллировал к нашему зрительскому пониманию и сочувствию. Он давал нам понять, что все его некрасивые поступки лежат на совести его «фирмы», он за них ответственности не несет! И этот феномен «раздвоения» героя резко переключал спектакль из сферы исторической в заботы и тревоги наших дней, в обсуждение проблем собственно сегодняшних. Ведь отчуждение личности от своего деяния со всеми вытекающими из него последствиями – одна из самых острых и тревожных тем нашего искусства…

Помнится, раздвоенность эта взвинчивала Глумова чрезвычайно, была источником особой злой энергии, фантастической предприимчивости, артистической смены разных личин, из-под которых то и дело мелькал глумовский ненавидящий лик. В нем так и кипела ярость, тем более сильная, что она не находила выхода вовне, ее безжалостно загоняли внутрь, ею сознательно жертвовали во имя расчета. «Загнанный на второй этаж, Глумов утверждал свое торжество – издевательски свистел и прыгал вниз с ловкостью, в нашем театре редкой», – так выглядела финальная мизансцена в описании И. Уваровой. Но мы не сомневались, что в итоге-то он ведь терял себя, этот Глумов: нельзя было долго жить только игрой и пародией, только критикой жизни в отлучении от ее позитивных сил... В финале он еще раз совершал переход во вражеский лагерь, теперь уж окончательный, понимая, что в нем начисто размыт тот слой, который давал раньше силы хотя бы для внутреннего сознания своей особенности...

«Когда-то этим лицам казалось, что роль, принятая ими на себя, это одно, а сами они – нечто совсем другое, но прошло время, и обнаружилось, что роль, которую они играли, это они сами, что, кроме этой

роли, у них за душой и нет ничего – одни воспоминания»[11], – это как будто про Глумова сказано Б. Зингерманом. Размышляя над этими словами, еще раз думаешь о том, как проницателен Островский в своих тревогах и опасениях.

Чернядевская «Гроза» была по общему мнению едва ли не самой неудачной постановкой Островского последних лет: помнятся жалобы на трудность проката спектакля, на сложную реакцию педагогов-литераторов, возмущенных несовпадением происходящего на сцене с трактовкой, которую предусматривает школьная программа. И критика его не приняла – от маститого Е. Холодова, крайне резко среагировавшего на некоторые сокращения в тексте, до Л. Баландина, приговор которого был также категоричен: неудача[12]. Однако, когда читаешь все написанное по краснофакельской «Грозе», получается в то же время, что целый ряд актерских работ критика приняла вполне сочувственно, например, Полякова – Тихона, Попенко – Варвару, Лемешонка – Дикого. «Его Тихон, – писали о работе И. Полякова, – человек такой душевной мягкости и деликатности, что приходят ассоциации с персонажами Чехова. Руки его живут напряженной нервной жизнью... Сближение с Катериной сделало его другим... Судьба Тихона – одна из трагедий, рожденных гнетом «темного царства»[13]. Б. Рясенцев восхищенно писал о работе Л. Морозкиной – Феклуши: «ее знаменитые монологи.., вызывающие неизменный хохот в зале, заставляющие задуматься о том, что ханжество и приспособленчество всяких Феклуш – вещь не только комическая, но и страшная»[14]. По выразительности и художественной силе на первый план, бесспорно, выдвигалась Кабаниха в исполнении Л. Борисовой – огромная мрачная бабища с замечательно трезвы-

[11] Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – С. 211.

[12] Баландин Л. С чего театр начинается. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. – С. 61–62.

[13] Сапожников С. // Красное знамя. 1971. – 6 июня.

[14] Рясенцев Б. // Советская Сибирь 1971. – 31 января.

ми холодными глазами, сама тьма темного царства, его идолище, его палач, в чьих умелых руках обряд становился средством укрощения любой стихии. Как видно, все представители темного царства нашли в лице ведущих актеров театра ярких колоритных исполнителей.

К началу 70-х годов «Красный факел» умел впечатляюще раскрыть сатирическую, обличительную стихию Островского.

Но кто вызывал резкое неприятие у многих зрителей, так это Катерина, роль которой К. Чернядев [37] поручил молодой актрисе, выпускнице Щукинского училища Валентине Василенко.

Не было в молодой купецкой жене ни тишины, ни кротости – с первого выхода она поражала напряженностью своих чувств, острым предощущением несчастья. И было отчего. На диво оказывался сколочен в спектакле городок Калинов: деревянные срубы нависали справа, надвигались слева – ни одна травинка не пробьется… Ни тебе бульваров, ни закатов, ни вольной красоты ночного оврага, декорациям которого принято было аплодировать в старом театре. «Темное царство» являло себя как царство мертвой формы, как угрожающая гипертрофия формы, давно разошедшаяся с живой жизнью.

В такой обстановке драма Катерины сразу завязывалась круто. Достаточно было простого намека на независимость, какую-то свою внутреннюю жизнь, как тучи начинали сгущаться, за стеной черный клубок отделялся от предгрозового мрака: Старуха из «Пиковой дамы», из жутких видений Германна тянула к Катерине свои высохшие руки (режиссер дорожил ощущением романтической трагедии). Сцена встречи с сумасшедшей барыней (Л. Лепорская [23]) шла как пророчество: Катерина в каком-то мистическом сумраке всматривалась в свою судьбу, и не было там иного пути, кроме запретной любви, не было исхода, кроме омута...

В спектакле Чернядева на индивидуальную свободу человека сразу обрушивались силы, мощно противостоящие ему, и мы понимали, почему героиня Василенко мало напоминает «луч света», почему улыбка у этой «купецкой жены» как мрачный всполох, почему лицо ее иска-

жает экспрессионистская гримаса. В ней жил и жалкий, отчаявшийся человек, из последних сил старающийся отодвинуть пророчество, – но руки, протянутые за помощью, хватали пустоту, но жизнь вокруг развертывалась как цепь мрачных знаков, пугающих намеков, только ускоряющих приход того, чего хотелось бы избежать. Жила в ней и дерзкая протестантка, рискующая бросать вызов судьбе, несмотря на всю ее неотвратимость (а может быть, именно поэтому). Уйдет Тихон, и сцена с ключом не займет много места, монолог будет сокращен, потому что он предрешен, теперь она сама перехватывает инициативу, сама торопит события.

Овраг для этой Катерины – даже не передышка. В сцене ночного свидания с Борисом, в резкости, немотивированности ее переходов от ужаса к безоглядному: «не жалей, губи меня», в рискованной раскованности признаний и жестов угадывался все тот же лихорадочный самосжигающий ритм, все тот же тяжкий для души перехлест. Рвались здесь путы, узы, да, но рвалось ведь и еще что-то, рушились естественные нравственные законы жизни, которые обязательны для нее, без которых немыслимо ее существование. Писарев удивлялся «нелогичности» Катерины: «что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Она ежеминутно кидается из одной крайности в другую, она сейчас раскаивается в том, что делала вчера, она на каждом шагу путает свою собственную жизнь и жизнь других людей, наконец, перепутав все, что было у нее под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым способом...»[15], – кажется, это про Василенко писано.

Права ли была публика, не желая узнавать такую Катерину, педагоги, протестующие против нее от имени школьных программ? В спектакле Чернядева Катерина если и была «лучом света», то прошедшим сквозь столь темную призму, что эта тьма не могла не искривить его.

---

[15] Цит. по: Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. – С. 274.

Предметом исследования становилась таким образом именно пугающая нелогичность ее поведения, странное, загадочное преображение простых и ясных человеческих чувств в жестоком мире несвободы. Чернядев, по нашему мнению, сделал интересную попытку сочетать социальный подход с глубиной внутреннего исследования, с изучением внутренних пластов человеческой психики в столкновении с дегуманизированным миром. Героиня Василенко своей психологической неоднозначностью, отчаянным неприятием окружающего мира, вызывающим отказом жить в нем предвосхищала черты героинь более позднего искусства, в усложняющуюся художественную ткань спектакля вплетались мотивы, свойственные Достоевскому, экспрессионистским драмам 20-х годов нашего века.

Может быть, театр ушел по этому пути далеко, слишком далеко от того, что имел в виду драматург, но задача профессиональной критики была все же и в том, чтобы объяснить зрителю, что пытался дать театр, и защитить его в смелом поиске, памятуя, что без него, без этого поиска, никакое движение вперед в освоении классического наследия вообще ведь невозможно. Пусть не все получилось у Чернядева, пусть явление такой Катерины было не очень органичным для всего спектакля в целом, не очень-то подготовленным привычным существованием остальных фигур в нем...

Зато какое впечатление производила сцена покаяния в исполнении Валентины Василенко! Она решалась режиссером как набатная, в ней впервые торжествовала не слабость героини, а ее сила, в ней громко заявлял свой протест загнанный, затравленный человек. Катерина в ней сама раскачивала колокола, сзывая народ на публичную исповедь. Сцена шла как гневное обвинение миру, в котором все – или неволя, или ложь, а третьего не дано, в котором само утоление терзающей сердце жажды не приносит ни облегчения, ни свободы, в котором даже любовь становится принудительным, оскорбительным бременем, заканчивается трагическим отречением любимого от любви, его мертвым старообрядческим земным Поклоном. Какую прекрасную

актрису мы видели здесь! Сцена шла под плывущий колокольный звон – стон по человечности, плач по человечности, загнанной, искаженной в этих стенах…

Спектакль этот остается своеобразным пиком в постижении «Красным факелом» трагического Островского.

«Мудрец» и «Гроза» – спектакли неравноценные. И тем не менее, оба являются некой вершиной в отношениях театра и Островского: они явно опередили свое время в том, как далеко ушли в ряде мотивов от хрестоматийных трактовок, в обоих ясно различимы были мотивы более поздней проблематики, и глубина социальной критики естественно сочеталась здесь с нравственными коллизиями, небезразличными нам сегодня. Молодой режиссуре, пришедшей на смену старшим мастерам, было в этом смысле что наследовать и на что опираться. Не удивительно, что Д. Шаманиди, выбрав к постановке такую трудную пьесу, как «Пучина», стал так же активно искать способ ее современного прочтения.

Только если и М. Владимиров, и К. Чернядев опирались при этом на Островского как на союзника, то Д. Шаманиди решил, что должен быть более строгим, принципиальным и гражданственным, чем драматург, живший в XIX веке. Островскому на этот раз приходилось туго, приходилось существовать как бы под дулом прокурорского взгляда: в газетных интервью Д. Шаманиди обещал ни в чем не потакать герою и укорял автора за непонятную к нему снисходительность...

«Пучина» – не так уж часто идущая пьеса, современники писали о ней как о не самой удачной. Даже если не считаться с мнением современников, которые именно к Островскому в позднем периоде творчества были особенно несправедливы, то и тогда в самой пьесе много такого, что затрудняет ее понимание. Автором написан герой с прекрасными, казалось бы, видами на будущее: молодой, здоровый, обеспеченный человек, студент университета, с передовыми идеями, с мечтой о поприще, на котором можно приносить пользу людям... Но вот наш молодой человек внезапно бросает все и настойчиво ищет

знакомства с самой пустой и заурядной девушкой, какую только можно себе представить, добивается как чести женитьбы на ней и возможности войти своим в семью некоего Пуд Пудыча, одного из столпов купеческого «темного царства».

Отваживаясь на слишком смелое сравнение, «Пучину» можно было бы назвать своеобразным вариантом чеховской пьесы. Чеховской, потому что слабый и благородный человек под натиском агрессивной пошлой среды сдает одну позицию за другой (как сдают ее герои «Трех сестер» и «Дяди Вани»). Но если в пьесах Чехова «идея социальной, житейской обусловленности возникает лишь как итог, складывающийся из множества обстоятельств: пошлость нельзя в каждом случае точно по-хозяйски обозначить и персонифицировать, она неуловимо разлита в воздухе»[16], то у Островского пошлость именно персонифицирована. В спектакле «Красного факела» наглый пронырливый Переярков в исполнении В. Харитонова, самодур Воронцов у Г. Яшунского, вальяжная и тупая жена его – В. Мороз [26] являли собой групповой сатирический портрет, и мы могли свободно проследить зловещую роль каждого в судьбе главного героя. И если в «Грозе» и «Мудреце» противостояние героя обстоятельствам было заявлено очень определенно, то в «Пучине» Островский создал героя, который абсолютно не может сопротивляться злым силам, который с каждой сценой все глубже ими поглощается, при том, что автор не скрывает сочувственного отношения к нему, сострадания и жалости. Загадка «Пучины» – загадка Кисельникова. Увы!

Спектакль набирал ход, и с каждой сценой становилось яснее, что ничего загадочного в этой фигуре режиссер не видит. Ни в какую связанность героя обстоятельствами не верит, и если искать, чей же взгляд на Кисельникова он разделяет, то получится, что разделяет он всей душой точку зрения зятя его, Боровцова. Помните: «Ты святым-то не прикидывайся, мы святых-то видели, они не такими будут». Нужды

[16] Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – С. 211.

нет, что такая «современность» прочтения оборачивалась полным разрушением не только исторической перспективы, но и простого смысла. Порталы сцены затянули неким имитированным кружевом, сильно смахивающим на паутину, символизирующую, как известно, мерзость душевного запустения. По сцене ходил человек никчемный, с самого начала лишенный чувства собственного достоинства (вспомним, как глупо и подобострастно ведет он себя в первой сцене с будущей своей женой и ее надутыми родителями, которые и знать-то его не хотят). Человек, который сам своими руками разрушал свою жизнь, и сколько мы ни вглядывались в него, мы понимали только, что его доверчивость преступна, его наивность – непроходимая глупость, и во всех своих несчастьях винить ему некого. В трудном положении оказался хороший краснофакельский актер А. Лосев.

«Человек обязан оставаться человеком, – писала новосибирский рецензент М. Назаренко, которой очень понравился спектакль, – должен быть готов к борьбе за свои принципы, бесхарактерность и слабость обрекают на гибель...» Так сказать, «добро должно быть с кулаками», а если оно не с кулаками, то ему и поделом...

Но, видно, мысль о добре с кулаками не всем казалась такой уж заманчивой, потому что когда Малый театр привез в Новосибирск на гастроли «Пучину», мы встретились с иным прочтением пьесы. Ставил спектакль режиссер П. Васильев, Кисельникова играл Юрий Соломин.

Была у этого актера прекрасная сцена после вульгарного скандала, обрушенного на Кисельникова женой и родственниками. Наступала у него такая тихая минута перед залом, перед обреченно сомкнувшимся за спиной занавесом. О чем думал герой Ю. Соломина, глядя на свое обручальное кольцо? Похоже, вся его прежняя жизнь пронеслась в этот миг перед ним, во всем обольщении навсегда утраченной свободы... Достаточно было посмотреть на героя, чтобы понять: для него давно не загадка его брак. Он совершил роковую ошибку и давно понял это. На какую-то секунду вдруг прикроет он рукой злополучное кольцо, и

тут же улыбнется печально мгновенной своей слабости: «и горько жалуюсь, и горько слезы лью, но строк печальных не смываю».

Его отношения со средой были куда сложнее, чем в спектакле Шаманиди: в них тесно переплетались вынужденность и свобода, воля и необходимость. Юрий Соломин ничего не приукрашивал, ничего не прощал Кисельникову, но за его слабостью открывалась глубокая внутренняя порядочность, человеческая надежность. О чем бы ни сожалел Кисельников, что сделано, то сделано, и он не ищет чужого плеча, чтобы переложить свой крест, не пытается стряхнуть опутавшие его цепи – это значило бы бросить на произвол судьбы близких ему людей. В мире «волчьих ртов и лисьих хвостов» не может и не хочет он действовать на равных с этими хищниками, и разве в этом признании только отрицательный итог? Бывают ведь драматические ситуации, когда бездействие честнее иного действия, когда сомнительной идее борьбы за свой трон, свое место под солнцем, свой кусок мы предпочитаем нерешительность и непрактичность. То, что делал Ю. Соломин в спектакле, можно определить в нескольких словах: он восстанавливал в наших глазах обаяние простых человеческих качеств, душевной красоты, деликатности, какой-то органической честности. Ведь взяток-то он не брал, даже когда было очень худо, когда мать заклинала взять, когда он и сам понимал, что иначе семье не прожить, а взявши раз, лишался рассудка…

В последних сценах в герое Соломина, уже ввергнутом в пучину безумия, необычайно трогала нас эта память идеала: он знает, как страшна и безнадежна будет его жизнь, жизнь нищего, затерянного среди людской толчеи, но он отказывается от помощи Погуляева и навсегда приговаривает себя к такой жизни. У него хватает силы совершить над собой суд – во имя высшей справедливости, человечности. Так получилось, что в униженном, растоптанном, сброшенном со счета герое московского спектакля ни в одной сцене не отменялось то внутреннее противостояние внешнему миру, за отсутствие которого Д. Шаманиди судил краснофакельского Кисельникова так жестоко. Не был он свя-

тым и в этом спектакле, но нам, зрителям, дано было понять: святые-то во все времена силу свою будут черпать все в тех же качествах: в верности, честности, глубокой порядочности. Так что с отрицанием этой фигуры краснофакельский режиссер явно поторопился, жесткий, «разоблачительный» подход к мягким, слабым героям Островского выявил в данном случае свою поверхностность: спектакль оказался чрезвычайно обедненным в своих человеческих итогах…

Если сопротивление героини в «Грозе» К. Чернядева было овеяно трагическим ореолом, если в «Пучине» Д. Шаманиди самые намеки на такое сопротивление тонули в море беспросветных унижений, то в «Талантах и поклонниках» режиссер И. Борисов [7] дал еще один вариант попытки противостояния человека враждебному миру.

Этот вариант бегства от жизни «в край незнакомый, край волшебный, и чуждый нам, и задушевный» – в волшебный мир искусства.

Кажется, он всегда был нам знаком – легкий дощатый павильон, который выстроил для этого спектакля художник Е. Гороховский [12], с чистотой деревянных подмостков, с лестницей, ведущей из сада прямо на сцену, с кружевной тенью скользящей где-то вверху колеблющейся листвы. Не просто театр времен Островского, хотя какие-то мотивы стилизации в спектакле сохранялись (помнится, выходил человек с деревянными брусочками и производил ими звук приезда или отъезда героев: «как покатили!»). Перед нами представал некий «театр на все времена», вечный и прекрасный символ театра.

Удивительная сцена была в спектакле, удивительная, завораживающая, когда поздно вечером после удачного бенефиса Негиной в ее тесную комнатку вторглись долговязый худющий трагик Ераст Громилов (Е. Иловайский), словно наркотизированный театром, и его Вася (В. Власов), и всем им было так хорошо вместе, так подольше хотелось удержать только что пережитое! Кто-то зажигал свечи, кто-то разливал чай, кто-то негромко пел под аккомпанемент гитары. На стенах Сашиной комнаты висели венки, у ног Саши стояли цветы, но не было здесь ни первой актрисы, ни первых любовников, ни вторых сюжетов,

люди, собравшиеся вместе, были равны, они пришли на свой праздник, праздник освобождения, исполненного человеческого назначения. Мягкие, умиротворенные лица запомнились в этой сцене. И мы понимали, что только в театре эти люди могли забывать про окружающую жизнь, оставаться собой и подниматься над собой, давать выход своим лучшим силам. И никому не показалось странным, когда вдруг незаметная маленькая служаночка (Т. Лосева), Матрена по пьесе, смешно и трогательно выступала на первый план и начинала читать стихи, мечтательно поглядывая на Негину...

Мотив спасительной магии искусства, раскрепощающей, распрямляющей человека, дающей ему силы противостоять грубой, безыдеальной жизни, звучал здесь высоко и чисто. Искусство в спектакле И. Борисова в чем-то успешно противостояло жизни, да. Но было показано, и как оно терпит от жизни. Режиссер выражал это не впрямую, не там, где, скажем, Дулебов считает себя вправе делать недвусмысленное предложение Негиной (что для этого спектакля примечательно, Саша реагировала на него привычно и как-то между делом, быстро выставляла сиятельного поклонника, не отвлекаясь от беспокойных хлопот по бенефису). Мотив грубых посягательств жизни звучал у И. Борисова особенно остро оттого, что был найден в, казалось бы, совсем неподходящей для этого сцене – той, где Великатов (в прекрасном исполнении А. Лосева) спасает Сашин бенефис. Он спасает, а ощущение такое, что Саша выставлена на аукцион. Он решительно благотворит и искренне негодует против местных меценатов, выживающих из театра талант, но странно смотреть, как с каждой минутой ситуация купли-продажи затягивает его, меняет цель его действий, как сцена все больше напоминает азартный торг живым человеком, который стоит здесь же, рядом, не имея сил ни уйти, ни вознегодовать. Саша потом еще и благодарила спасителя, как положено…

В этой легкой, худощавой и не очень юной Саше – Т. Дороховой сразу не было неведения робкой дебютантки. Она с детских лет росла в театре, знала, что за право быть «там, внутри» надо платить. Она и не

торговалась. Платила отсутствием сердечной мягкости и душевности, какой-то особой закрытостью, чуть холодноватой замкнутостью и суровостью, которая выдавала ранние невосполнимые утраты, тяжкие для души поборы ремесла (мотив, который так трагично прозвучит потом в «Чайке» московского режиссера А. Вилькина). Платила отказом от личного счастья (пусть Петя – А. Дорожко [14] был ограниченным и чужим ей человеком, все же с ним можно было, наверное, и жить достойно). Платила навязанной ей ролью содержанки Великатова, в истинном смысле предложения которого трезвая Саша ни минуты не сомневалась.

Да, роли на сцене оказывались для нее явно предпочтительней жизненных ролей, ибо те, первые, дарили «иную жизнь – и берег дальний», свободу и волю. Саша Т. Дороховой нам напомнила в этом спектакле о русских актрисах, жизнь которых складывалась трагично, о Нине Заречной, едущей в Елец в вагоне третьего класса с пьяными купцами, о щедринских сестрах из «Господ Головлевых», медленно погибших где-то в безвестности в глухих углах. И если мы не спешили презирать Сашу за ее нестойкость, так это, наверное, потому, что Т. Дорохова сразу несла в себе и копила предчувствие неблагополучного исхода судьбы, это скольжение к печальному финалу, где знаменитое именье с лебедями – даже не передышка...

В красивом и нежном акварельном спектакле И. Борисова, почти избежавшем сатирических красок, звучала горькая чеховская печаль: Негина уже знала то, о чем вскоре горько скажет другая молодая актриса: «В нашем деле (все равно, играем мы на сцене или пишем) главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй! Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Однако спектакль Борисова, оставаясь по жанру глубокой и тонкой лирической драмой, трезво подводил к осознанию иллюзорности спасения от жизни пусть даже и «в призвании».

Свой вариант спасения искал на сцене «Красного факела» и Платоша Зыбкин, незадачливый герой комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» в постановке режиссера Д. Масленникова. Наивный, робкий и чистый Платон ведь жил в воображаемом мире, где видел себя героем, молодцом-удальцом, рыцарем без страха и упрека, «готовым и самому лютому зверю правду в глаза сказать», и оплакать свою геройскую гибель в стихах собственного сочинения «на гроб юноши»... Островский относился к нему ласково-насмешливо, предвидя прозаический финал этой судьбы.

Спектакль Д. Масленникова поначалу в чем-то напомнил «Мудреца» – обилием сатирических красок, стихией комического гротеска, яркой театральностью.

Однако с самого начала режиссер и художник резко подчеркнули «историческую дистанцию», наше сегодняшнее отстраненно-ироническое отношение к происходящему, к давно ушедшему быту. В возведенном вдоль всей сцены мощном заборе неправдоподобно голубого цвета, во внушительной беседке с воркующими голубями, в гигантских кованых сундуках и кричащих расписных ситцах, в угрожающе-огромных яблоках, свисающих над порталом сцены, царил глумливый и озорной стиль «кича». Бросалась в глаза та же гипертрофия формы, что и в «Грозе», только здесь ее претензии осмыслялись явно иронически: в яблоневых кущах купецкого эдема расхаживал кудлатый бестрепетный сатир (садовник Меркулыч М. Стрелкова), осуществляя на наших глазах исторический акт экспроприации: к удовольствию зрителей хозяйское добро уплывало со двора мешками. Это же добро да с другого конца растаскивали Барабошев-сын (В. Харитонов) и его приказчик (В. Наймушин), своей кипучей бездеятельностью напоминавшие щедринских пустоплясов, да еще рыкающий старец Сила Грознов (Е. Лемешонок) сваливался в барабошевский дом невесть откуда, как меч карающий. «Уклад» трещал по всем швам. И хотя А. Гаршина и А. Смирнова [33] играли Мавру Барабошеву в приемах психологически достоверных, женщиной умной и ловкой, все прощающей по мело-

чам, но бдительно стерегущей крупную выгоду, зритель не мог не понимать, что власть ее «на выходе», что крепость огромных заборов и засовов – призрачна.

Но давайте спросим, каково же тогда положение Зыбкина в спектакле? Против кого направлен пафос его обличительных речей? Молодой актер И. Белозеров в роли Зыбкина мог бы быть хорош. Он выходил к нам простым и близким молодым человеком с оттенком раннего горького опыта, с «насмешкой горькою обманутого сына», с байроническим разочарованием в законах, по которым, увы, течет жизнь... А тут еще «страсть роковая, бесплодная» к барабошевской внучке туманила голову! Самой лучшей сценой была его ночная встреча с Поликсеной: (Т. Черепанова), столько в ней было восторга и страха, столько игры и правды в том, как резвились два молодых существа, как смешно боролись в них гордость с любовью... Здесь торжествовал Островский – тонкий психолог и вдохновенный поэт, здесь сплетались – прямо по В. Немировичу-Данченко – все три правды: «социальная, жизненная, театральная». Здесь хорошо играли то, что хорошо написано!

Но уже в картине надругательства над Зыбкиным режиссер жертвовал правдой жизненной ради театральной: в каскаде озорных комических приспособлений, в том, как В. Харитонов и В. Наймушин, добиваясь нашего внимания, старались переиграть друг друга, терялась серьезность исходной коллизии. Терялось и отношение театра к фигуре Зыбкина. У А. Григорьева есть замечание о том, что Островский обычно показывает отношение всех участников драмы к конфликту как отношение их к жизненному идеалу, так вот у Зыбкина именно этого отношения понять было нельзя. Режиссер справедливо старался избегать однозначности, резкого противостояния среды и героя (или, что одно и то же, жесткого суда над героем, зачем он не герой; видимо, опыт «Пучины» не прошел даром). Зыбкин, с точки зрения театра, сегодня в чем-то достоин сочувствия, а в чем-то иронии, но вот в чем? За что и против чего ратует театр? Мы знаем, что к концу действия Платон берется стеречь мошну тех самых «мерзавцев своей жизни»,

которых недавно громко обличал, – что это в глазах театра? Еще одно непредвиденное надругательство судьбы-злодейки над незадачливым Платошей, за которое нам, зрителям, надо бы пожалеть его? Или грустная констатация того печального факта, что нет и не будет в мире «темного царства» такого правдолюбца, которого нельзя было бы купить за хорошее жалованье? Внутренний мир героя в последних сценах оказался закрытым для нас. Только этим можно объяснить редкий разнобой в критических оценках. Если Г. Горин в «Вечернем Новосибирске» решительно поддерживает театр за «категорический отказ видеть в Зыбкине серьезного борца за правду», то В. Одиноков на страницах «Советской Сибири» приветствует в спектакле как раз «устойчивый мотив борьбы за правду, который начинает Платон».

Интересный режиссер Д. Масленников в данном случае не сумел точно направить актера в поисках современного смысла конфликта. А найди он его, думается, весь образный строй его работы стал бы иной. Яркая форма спектакля «Правда – хорошо, а счастье лучше» оказалась ведь безотносительной к главному его смыслу, и мы смеялись над забавной обрядовостью мещанского быта («Кадриль», с которой начинается каждое действие), над неухоженными «ндравами» купеческих сынков, которые с удовольствием продемонстрировали нам актеры. Но и только. Островский вдруг в этой последней работе театра снова предстал занятным бытописателем, хроникером купеческих нравов с комическим и сатирическим уклоном: реставрация ушедшего быта оказалась ничем не лучше той неоправданно резкой модернизации, которой была отмечена «Пучина».

Хорошие традиции требуют углубления и обогащения, развития требуют, а не забвения. А традиции эти в том, что театр и в «Мудреце», и в «Грозе», и в «Талантах» умел угадать в Островском не проповедника житейских компромиссов, а «замечательно глубокого мыслителя, драматурга, чрезвычайно идейного в своем творчестве», по точному замечанию Н. Берковского. Не боялся выявлять трагические ноты в гуманизме Островского, его растущую боль за все усиливающийся раз-

лад между высоким назначением человека и его реальным положением в усложняющемся мире, разделяя в то же время устремленность Островского в будущее, его веру в идеалы, которые неотменимы на все времена.

В итоге можно сказать, что театр «Красный факел» внес свой весомый вклад в сценическую историю пьес А. Н. Островского. Этот вклад не только в своеобразном и смелом прочтении хорошо знакомых названий. Не только в интересной их жанровой разработке. Но и в крупных, значительных актерских достижениях. Мы говорили в основном о главных героях потому, что именно через них, от них шло то заметное движение к поиску и обновлению классики, что так характерно для современного театра. Но нельзя не заметить, что движение это не могло не втягивать в себя и остальных действующих лиц, которыми так обильно заселен обширный материк, именуемый театром Островского. Хочется еще раз добрым словом помянуть актеров, не пожалевших сил и таланта, чтобы вернуть созданиям мастера живые, свежие краски. Вспомнить и Л. Борисову – замечательную Мамаеву и Кабаниху, и М. Бибера – неподражаемого Мамаева, и Л. Лепорскую, навсегда запомнившуюся в коротенькой роли сумасшедшей Барыни в «Грозе», и тонкого, трогательного Тихона – И. Полякова, и В. Харитонова – Крутицкого, и Е. Иловайского в роли непутевого трагика в «Талантах и поклонниках», и Е. Лемешонка – Грознова в «Правда – хорошо, а счастье лучше», и маленькую служаночку, которая так символично распрямлялась в «Талантах и поклонниках», – всех, кто рука об руку со старым и вечно живым драматургом содействовал в те вечера распрямлению наших зрительских душ.

В соавторстве с М. Рубинной
Новосибирск театральный. Новосибирск. 1983

Театр защищают актеры

Сегодня в «Красном факеле» наконец-то есть главный режиссер и еще два новых очередных. Но нам предстоит написать о сезоне минувшем, в течение которого так и не был решен вопрос о новом художественном руководителе. Свою знаменитую сцену «Красный факел» вынужден был опять сдавать напрокат режиссерам приглашенным, разовым. Сценической мозаике, полученной в результате весьма разнонаправленных режиссерских усилий, старалась придать черты художественной программы коллегия, стоявшая во главе театра.

Неудачным сезон не назовешь. Удачным? Но на очень серьезное театр не замахивался. Классики не было (правда, активно работали два спектакля прошлых лет – «Васса Железнова» и «Женитьба»). Театр посвятил год современной драматургии – «Раненые», «Печка на колесе», «Кафедра», «Вдовий пароход»... Каждое из этих названий имеет право на существование, они даже объединяются общей темой морального возрождения, очищения человека, острым сознанием необходимости утверждения в нашей жизни нравственных ценностей. Это с одной стороны. С другой, не секрет, что каждое из названий возникало в ходе сезона достаточно случайно.

Открылся сезон «Раненым» В. Крымко, поставленными к 40-летию Победы. Ставил единственный штатный режиссер С. Александрин, которому надо отдать должное: без его организующих усилий театр в прошедшем сезоне выглядел бы значительно хуже. Однако общая неблагоприятная для коллектива ситуация не могла не сказаться и на его спектаклях. Недавний выпускник Ленинградского театрального института Александрин в числе первых своих работ поставил «Вассу Железнову» и гоголевскую «Женитьбу». Однако уже и тогда была ясна необходимость в опытном художественном руководителе, который мог бы сыграть важную роль в становлении молодого режиссера. Ясна она и после «Раненых».

Пьеса В. Крымко откровенно бытовая. С. Александрину же как постановщику, похоже, куда ближе материал театральный – он высоко оценивает его праздничность, приподнятость, его игровые возможности, способность дать радость и актерам, и зрителям. (Думается, не случайно его удачи связаны с «Человеком, который платит» И. Жамиака, с «Женитьбой» Гоголя). И вот все мы становимся свидетелями какой-то методологической ошибки: вместо того, чтобы постараться извлечь театральность из быта (вспомним «А зори здесь тихие» на Таганке), режиссер на быт ополчается, изгоняет его, третирует как что-то низкое, натуралистическое, как вчерашний день театра. Если у автора в ремарке мы читаем про избу на опушке, среди лесной глухомани, то на сцене увидим некое условное пространство, демонстративно выгороженное художником В. Фатеевым [35] из простыней, увидим нависшее над ним подобие древесных стволов… Остальное-де дорисует зрительское воображение.

Дело не в том, что берутся условные приемы, без которых невозможен современный театр. Дело в том, что наше воображение в данном конкретном случае решительно отказывается что-либо дорисовать! Выбранный условный образ оказывается в сто раз беднее предложенного автором и несет, вспомним Берковского, «убыль жизни, а не прирост ее». Козлы и седла, доски и топоры, лестницы и носилки, которые понадобились постановщикам на сцену, не спасают дела: по сути, художник спешит восстановить отброшенный бытовой образ, только в уцененном варианте, в каком-то сниженном, обескровленном виде. То же самое происходит и с игрой актеров.

Сама пьеса о людях на войне требует от актеров не просто корректного выполнения режиссерских задач. Она требует повышенного личного участия, активного включения собственной творческой природы. Но этого-то как раз не хватает. И не только в спектакле «Красного факела». У нас сейчас все сыграно. Все демонстрируют ремесло или мастерство того или иного класса. А естественной жизни человеческого духа не рождается. К сожалению… Нет полноты внутренней жизни,

нет всей правды живого человека, есть работа строго по задаче, понимаемой к тому же достаточно узко. Подлинность и непрерывность внутреннего проживания подменяются демонстрацией оценок, «отыгрышей». А между тем – еще раз вспомним Берковского – если «метод проживания всегда спешит на помощь человечности», так в первую очередь это должно быть в военном спектакле.

В нем он «спешит на помощь сопротивлению», он восстанавливает человека не только как воюющего. В искаженных, утесненных обстоятельствах он дорисовывает нам оставшиеся невостребованными человеческие возможности, поддерживает героев в восстании лучших сил, опираясь на них, объясняет и оправдывает внутренний ход каждого к подвигу, к поступку.

Впечатление такое, что в «Женщине с цветком» С. Александрин просто переводит дух. Вся пьеса Радзинского театральна; не только там, где на сцене театр, где гнев премьерши находит выход в забавных афоризмах по адресу режиссера и автора. Но и там, где на сцене жизнь, жизнь незадачливой Аэлиты, с ее реальными неудачами и призрачными надежами на счастье. «Я даже плохо себе представляю, как можно получить полноценное, радостное впечатление от театра, без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытовым», – писал Вл. И. Немирович-Данченко. И у Радзинского театр и быт как раз очень выигрывают от взаимного соседства.

Режиссер мигом припадает к живительной для него струе: комнатка Аэлиты, ресторан, вагон – все промыто и освежено сферой театра, все вбирает в себя театральная гримерка, сооруженная из пестрых занавесей и подвешенных где-то вверху театральных костюмов. Что касается до выбора актрисы на главную роль, этот выбор долго казался спорным. Характер одаренности Валентины Мороз именно тот, что нужен пьесе. Но внешние данные и требования роли на первых спектаклях слишком расходились, итог для спектаклей был, мягко говоря, неоднозначным. Каков он на сегодня?

А неплохо! Первый план роли – «жизнь актрисы» – сейчас корректно поприжат, что, безусловно пошло на пользу спектаклю. Правда, в первом акте нам, зрителям, все еще трудно: многие ситуации в нем «завязаны» на сходстве Аэлиты с кинозвездой мирового класса, непременной участницей Каннских фестивалей… К тому же в тот вечер, когда мы смотрели спектакль, сцену прощания с Апокиным и сцену в вагоне В. Мороз провела уж слишком спокойно, чтобы не сказать равнодушно. Но зато был второй акт! Актриса полностью подчинила себе материал, была полновластной хозяйкой сцены. Ушло все лишнее, суета, зажим, некоторая углубленность рисунка, роль обрела четкую форму благодаря спокойному и властному исполнению. Чуть грустный ее тон не убавил юмора в спектакле, но сообщил происходящему глубину, переводя мелодраму в подобие некой притчи о современной женщине: героиня В. Мороз сегодня, похоже, заранее знает всю правду о своих избранниках, ни на йоту не отклоняется в своем движении по жизни, предпочитает следовать собственной натуре, неся нам любовь и веру, несмотря ни на что и вопреки всему.

И еще нельзя не сказать об Ю. Усачеве в роли Феди – его лучшей работе последних лет. Он играет своего бывалого гражданина мягко, деликатно и артистично. Он поет, вкладывая в нехитрые песенки всю душу. Он едва ли не обожествляет всю простенькую (чуть не написала: мещанскую) будничную жизнь с Аэлитой, и эта норма кажется ему едва ли не идеалом, той далекой звездой, до которой ему, грешному, не дано дотянуться… Сцена, когда два неудачника играют в карты, несет в себе такие подтексты, что смотреть ее можно бесконечно. Вот быт, который дышит правдой, и вот театр, который преобразует в праздник самую обычную жизнь!

«Печку на колесе» делал режиссер М. Владимиров, о котором новосибирцы до сих пор хранили самые добрые воспоминания. В начале шестидесятых годов он поставил на сцене «Факела» «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, и когда надо защитить честь ведущего театра или просто вспомнить о том, какие были времена,

вспоминают «Мудреца». Спектакль действительно запомнился увлекательным, ярким, озорным, поставленным «прямо по Немировичу», когда все три правды – социальная, жизненная, театральная оттеняли и углубляли друг друга. А как играли К. Захаров – Глумова, Л. Борисова [8] – Мамаеву, Крутицкого – В. Харитонов!..

На сей раз Владимирову подлинной художественной простоты и не хватило. Хотя делал он именно лубок, музыкальный лубок в духе «а ля рус», но получился он аляповатым, грубоватым, плоским. Красивым и изобильным отразился в нем наш деревенский мир, которому эти эпитеты вроде бы пока не очень и подходят. Молочные реки текут по зеленым лугам на задниках у художника Н. Эпова, баранчики, похожие на глиняные игрушки, пасутся в отдалении, близ отмели плавают уточки, в березничках аппетитно краснеют боровики… Помните? «Травка выросла у моста, по мосту идут овечки... перед нами ясность вод, вбок – цветочки, а над ними мирный небосвод». У Эпова стилизация под примитив на грани – еще секунда, и обернется она мещанской красивостью, над которой издевался Маяковский…

Сценическое пространство организуют, конечно, табуретки и лавки, ведерные самовары да расписные чайники. В центре сцены печка до небес, расписанная не хуже чайников. Памятник чему? Труду безымянного умельца? Над этим миром сияет огромная радуга, под сенью которой распускает разноцветный хвост совсем уж какая-то райская птица... Благословенны люди, живущие в этих кущах. Так, по крайней мере, считала главная героиня Фрося в исполнении актрисы Т. Прокопьевой.

Если можно на драматической сцене полностью исключить все драматические коллизии и осложнения в судьбе своей героини, то актриса блестяще справилась с этой задачей. Безмятежность духа вопреки всему и несмотря ни на что избирается как основа существования. Из всех возможных красок для своей Фроси исполнительница предпочитает одну – ласковую усмешечку по отношению к тем, кто чего-то сильно бегает и суетится. Фрося именно желает «отдохнуть у

этой речки» – с этой позиции ее не собьешь. Материнство особенно ее не тяготит. Черепкам она шутя и нос утрет, и на печку подсадит – все остальное, видимо, сделает волшебная печка. А ферма, видать, просто полезна для общего состояния организма, иначе откуда у нашей телятницы такое гладкое тело, такие пухлые ручки, такое розовое личико? Пьяный муж куражится? Не беда! Если не очень расстраиваться, то с заезжим военнослужащим, в порядке компенсации, на свидание можно сбегать… Пронять эту Фросю не так-то просто. Ловишь себя на мысли, что как-то даже начинаешь понимать и мужа, и председателя…

Грустное было впечатление. И М. Стрелков играл одного из «наших безобразников» грубо-натуралистично, превращая драматическую роль в материал для цирковых антре. И С. Грановесов – Заграй демонстрировал во всех случаях только мужественность и несокрушимость, несокрушимость и мужественность…

А потом в спектакль вошла Надежда Александрова. Все осталось как было – и уточки, и радуга, и мелодии, и ритм, и красивые русские костюмы в самом их парадном варианте, в которых появляются и взрослые, и дети. Все изменилось, изменилась душа этого мира. Кто не знал, что Надежда Александрова очень особенная актриса? Но резкая ее индивидуальность, повышенная чуткость, непредсказуемость реакций, но ироничность ее всегда острого психологического рисунка в сочетании с подчеркнутой театральностью, некоторой манерностью рисунка, с капризным обликом восточной принцессы – не слишком ли изысканные краски для роли разнесчастной телятницы? Сомневались многие, и, как выяснилось, зря. Включились творческая природа актрисы, ее чувство правды. Началась проверка роли своей органикой, своей живой личностью, жизненным опытом. Актриса спросила у себя: ну, а каково это на самом деле – вставать постоянно ни свет ни заря, одной обихаживать пятерых девчонок, обороняться от вечно пьяного мужа? Каково это, когда тебя позорят, как могут, дом твой поджигают, печку бульдозером выкорчевывают? И ты изволь быть передовиком

производства, выращивать телят при общей нехватке кормов, мотаться в район на совещания.

Не водевильная героиня, на редкость удачно, с пением и подтанцовочкой устраивающая свои дела. Исхудавшая, смятая заботами женщина, изрядно разочарованная в любви, «которая только по телевизору бывает»… И никого-то не обманет она своими улыбками. И в голосе ее, пленившем Заграя, едва различимая трещинка – груз будто тянет к земле, не дает распрямиться. Увидя Заграя, она почти пугается его, выходная ария героя разбивается о Фросину иронию. В бесстрашном напряжении оперного тенора – блеск огней, безудержное буйство праздника, от которого Фрося поспешит заслониться рассказами про детские болячки, про неудачливую Оксанку, которая год назад сказала слово золотое, а теперь вот снова молчит. В этот снижающий тон Фрося соскальзывает все время, и еще ему сопутствует легкая печаль, которую не развеет ни первый вальс с Заграем, ни ночное свидание с ним. Печаль как память души о какой-то иной жизни, о полете, о свободе… Отсюда это внезапное – на обыкновенной-то свиданке – расширение мира до космоса, смешные и поперечные ходу сцены разговоры об инопланетянах, которые на нашей планете будут общаться не с людьми, а с деревьями, оценив их мудрость, красоту и тишину. Отсюда так неожиданно возникающий в деревенской комедии мотив «неба в алмазах», о котором вспоминала в минуту душевной тоски другая Надина героиня.

Александрова недаром играла Соню в «Дяде Ване» – ее Фрося както таинственно и загадочно соприкоснулась с духом чеховской драматургии, когда груз обыденности, повседневности тяжко ложится на душу, когда он бывает почти невыносим, но что делать – он калечит, он же и лечит. Пьяный Васькин кураж, поджог дома, корчевание бульдозером столетних дубов-красавцев – эти будни – сплошной срам на всю округу. Но вот извечная красота вокруг, дом матери, чудесная печка, выложенная чьими-то заботливыми руками, бычок Цезарь на ферме да пятеро черепок в доме, дед Степочка, с которым, когда уж очень

тошно, можно словом перекинуться – это ведь тоже будни, только другие – живые, теплые, питающие лучшие силы души. Человек испытывается и буднями, и сохраняет себя как человек, только если сумеет открыть в них смысл и красоту – вот о чем получился спектакль, когда Надя Александрова сыграла Фросю. И не торжественный ход к избраннику по ковровой дорожке из сельмага запоминается нам в финале у ее героини. А ее рывок навстречу вдруг заговорившей дочке, смех и слезы, с которыми прижмет она к груди это крохотное существо…

Напряженная ее душевная работа очеловечит и остальных героев, начинается какое-то продуцирование добра и правды. И Заграй Грановесова предстанет добрым молодцем из сказки, готовым к абсолютному и полному бескорыстному душевному пониманию. И дед Степочка – Попков рядом с этой Фросей оттает, выйдет из роли хладнокровного комментатора. Несовершенный, но живой теперь спектакль этот сделает свое дело, молодая актриса в роли деревенской женщины расскажет усталым горожанам о чем-то очень им сегодня нужном.

Так же, как и «Кафедра» В. Врублевской в постановке режиссера М. Резниковича. Зритель спроецирует в глубь спектакля свою жажду перемен, жажду душевного очищения, веское признание неотменимости того нравственного закона внутри нас, о котором закричит в финале спектакля тихий Гурин – Евг. Лемешонок.

В центре спектакля также хорошая актерская работа. Заслуженный артист РСФСР В. Харитонов сыграет в нем Брызгалова.

Сыграет – и услышит упреки в однозначности этого образа, который-де предполагает свою предысторию, сочетание более сложных душевных качеств. Думаю, актер будет прав, если с этими упреками не захочет посчитаться. Не о сложности внутренней жизни Брызгаловых хотел сегодня говорить театр. На сцену вышла фигура, опасная своей моральной определенностью. Перед нами человек, прекрасно знающий, что он из себя представляет. Не желающий рядиться ни в своих, ни в наших глазах ни в какие благопристойные одежды. Темой работы актера становится не изучение внутреннего мира сбившегося с пути

когда-то, наверное, хорошего человека, а обнаружение, публичное обнародование циничных способов современного манипулирования людьми, куда более сильными, значительными, талантливыми, чем сам Брызгалов, чьи научные штудии остались где-то в далекой юности, уступив место куда более захватывающей его страсти. И сколько же нервной силы, темной энергии, изощренной изобретательности требует брызгаловский способ жить. Надо всегда быть начеку, никогда не расслабляться, чтобы опережать в игре возможных конкурентов. Холодно владеть любой опасной ситуацией. Вовремя убирать талантливых с дороги чужими руками, незаметно. При таком раскладе окружающие скорей уверуют в свою собственную значительность – им, бедолагам, просто деться будет некуда. Уметь перехватывать инициативу в любом разговоре, обладать в совершенстве искусством изощренной демагогии и способностью так задать вопрос, что собеседник скорее умрет, чем прямо в глаза сформулирует что-то твоей душе неугодное – побоится оказаться грубым, неблагодарным… Надо развивать глаз и интуицию на маленькие человеческие слабости – прижатый к стенке сотрудник будет благодарен за прощение и никогда не захочет обсуждать публично твои собственные грехи.

В. Харитонов, много игравший в пьесах Островского, роль современного честолюбца тоже дает как классическую – с размахом, остротой, яркостью и характерностью, демонстрируя необычно высокую технику всех приспособлений на выживаемость, заставляя вспоминать знаменитых брызгаловских предшественников – Главначпупса с его привычкой устремляться в заоблачные дали демагогии, Фому Опискина с его темным знанием закоулков человеческой души, жалких и агрессивных брехтовских героев «Карьеры Артуро Уи» с их циничным лицедейством, доведенным до хулиганства, до озорства (вспомним все обморочные кувырки Брызгалова). Не робкий акварельный набросок – портрет маслом во весь рост, выполненный с замахом, с крупной злостью, с гражданским негодованием, – вот что такое Брызгалов у Харитонова.

Много говорили и писали об ансамблевости «Кафедры» – для нас она относительна. Как видим, здесь тоже налицо художественный лидер, как и во всех спектаклях театра последних лет. Ансамбль, конечно, есть, но если видеть в нем всего лишь сценическую сыгранность, взаимопонимание, одинаково ровный профессиональный тон актерского исполнения...

М. Резникович сумел сделать маленьким событием появление на сцене каждого действующего лица. Вот они эффектно возникают перед нами одна за другой – нетерпеливо толкая легкую дверь-вертушку, подтянутые, тщательно одетые, деловые женщины кафедры. Гладкая прическа, строгий крой светло-зеленого платья, вспыхивающего на охристом фоне деревянных стен – перед нами энергичный суховатый парторг в исполнении Т. Дороховой.

Стиль женственно-деловитый, выразительное сочетание бирюзового и темно-синего – жесткая, все называющая своими именами Ольга Панченко – А. Покидченко. Вот милая, скромная Соля Лаговская – М. Филатова, чья талантливая диссертация так раздражает Брызгалова, из-за нее горит сыр-бор, из-за нее сегодня собралась кафедра. Характер этих женщин также очерчен четкими контурами. Но эта завершенность, милая сердцу режиссера, в данном случае скрывает опять же отсутствие живой жизни. Все эти фигуры довольно быстро доказывают свое условное происхождение.

Впечатление такое, что театр больше всего заботится, как бы мы не узнали об этих милых женщинах чего-нибудь лишнего, такого, что выйдет за рамки их сюжетной функции. Потому что сейчас внутренний мир героев исчерпывается этой функцией, местом каждого в разворачивающемся конфликте. «Крайне левый», опасный экстремист в глазах Брызгалова – молодой Набоков, привыкший махать руками и резать правду-матку, когда никто ее с него не требует. «Болото» – молодящаяся, вечно опаздывающая Анна Павловна, скрывающая житейскую сметку и практичность под милой возрастной непосредственностью. «Правый фланг», конечно, протеже Брызгалова Вера Белкун. В испол-

нении Н. Деминой она ужасающе бездарна, пронырлива и агрессивна, да еще с открытым доступом к «дефициту». Актеры, как могут, разнообразят характеры своих героев: кто симпатичным молодым нахальством, кто острой характерностью, кто милыми проказами, на которые Амата Смирнова вообще такая мастерица. Но что можно сделать, если у драматурга каждый исчерпывается одной краской?

Почему, например, они все десять лет молчат и смотрят, как на их глазах резвится Брызгалов? Почему простая и справедливая мысль о том, что Брызгалову давно не место у руля, так долго не может в этой среде себя обнародовать? Характеры большинства женщин заявлены четко, определенно. Бойцовских качеств и у Панченко, и у Соли, и у парторга хоть отбавляй. Причины длительного молчания, которые они называют, не кажутся убедительными, по крайней мере, не настолько, чтобы парализовывать каждого на такой срок.

И еще непонятно, почему, высказавшись наконец-то против Брызгалова, они получают у режиссера право покидать сцену с гордо поднятой головой? Их запоздалое «нет» Брызгалову в тот момент, когда становится известно, что его кандидатура выставлена на конкурсе, как-то не хочется приравнивать к моральному подвигу. Они так долго занимались попустительством, так долго и бездарно трусили все вместе и каждый по отдельности, что в финале самое бы время ввести актерам в действие момент самооценки, стать «прокурором образа», а не возводить его на пьедестал. Вот поэтому, как нам кажется, о накале конфликта, его обличительной силе, его очищающем всех нас действии не приходится говорить – все это осталось в замысле.

Самое же сильное впечатление получили поклонники «Красного факела» в конце сезона, когда уже никто ничего не ждал, а о студенте ЛГИТМИКа Юрии Спицыне и думать забыли, так тихо и неторопливо готовил он свой диплом. Но в первые дни мая вышел «Вдовий пароход» И. Грековой и П. Лунгина – взволновавший всех спектакль, отмеченный благодарной сценической простотой и глубиной мысли, под-

линной ансамблевостъю. Спектакль, особенно прозвучавший как раз накануне 40-летия Победы...

Черное траурное пространство обступит беленый изгибающийся коридор со множеством слепых дверей. Слабый студеный свет пробьется сквозь узенькое оконце, осветит нехитрый скарб коммунальной кухни. Входная дверь откроется, войдут четыре женщины, молча вымоют руки под ледяной струей железного крана, молча выдвинут стол на середину кухни, набросят на него клеенку, соберут на стол. И во всем будет редкая притертость людей, объединенных долгими годами трудной жизни, выработавшей это молчаливое взаимопонимание.

А потом начнут они рассказ. Рассказ о матери, оставшейся там, на кладбище, – для сына, вернувшегося вместе с ними. Вот он мотается среди них, этот странный парень. Неприятный, раздраженный, истеричный. Чего он добивается вот сейчас, когда все кончено, почему не может сесть с ними по-человечески и помянуть мать, почему кричит, почему им не верит? А эти женщины? Чего они хотят и не могут ему внушить? Возмущаясь и жалея, зачем они возвращаются в военные годы, проживая все, что было в них, с новой болью? Это какие-то удивительно простые и завораживающие переходы, когда все остаются на своих местах, а время словно сдваивается, уплотняется, когда ощущаешь, как нерасторжимо связано прошлое с настоящим, сколько прошлого в настоящем...

Прием, который в спектакле Ю. Спицына даже не хочется называть ретроспекцией. Он сродни какому-то психологическому колдовству, психотерапии, что ли. Возвращаясь в прошлое, удивительные эти женщины (они так легко ссорятся и всегда так единодушны в главном) будут шаг за шагом, ломая сопротивление Вадима и не жалея себя, возвращать ему – его самого, его жизнь, его судьбу, его память.

Диалог. (На правах рукописи). 1985. № 1

Противоречия одного спектакля

Серьезной работой сезона, по праву занявшей свое место в афише Областного театра драмы, остается последний спектакль И. Борисова «Бабы».

Пьеса Балашова – в чистом виде «пьеса сопротивления», речь идет о восстании из пепла, о воскрешении к жизни женщин из сожженной деревни. Театр встречает пришедших на спектакль образом трагического пространства, выгороженного ниспадающими дымно-серыми полотнищами – не то обгорелыми деревенскими холстинами, не то рубахами казненных. Из глубины его навстречу нам идут женщины, каждая со своей незажившей раной, со своим воплем или плачем-речитативом. «Пожгли вороги, все разграбили» – начинает один голос, потом вступает другой, голоса переплетаются, расходятся. Очень красиво…

Актрисы с самого начала спектакля просты, собранны, сосредоточены в своей скорби, им помогает выразительная световая партитура, тщательно отобранный художником реквизит, этот чудом уцелевший после карателей убогий скарб, который живыми стаскивается в подвал. Еще раз отмечаешь умение художника Фатеева продумывать каждую сценическую деталь, не повторяясь, использовать все возможности маленькой сцены. Какую легкую, трогательную колоколенку выстраивает он у правого портала! И как она «работает» потом! В верхнем оконце возникнет по ходу действия лик странника, лик воина, лик ребенка, метафора о вечных образах защитников русской земли рождается в нас естественно и непринужденно.

А как поставлена И. Борисовым сцена ноябрьского праздника, на который женщины собираются из последних сил! И звучит для них вальс Г. Гоберника [10], волшебно-красивый, целительный как бальзам... Он вообще красив, этот спектакль, творимый на наших глазах усилиями трех равноправных в нем людей – Борисова, Фатеева, Гоберника, при-

выкшими с полуслова понимать друг друга. Красива в оберегающем ее призрачном полуреальном свете несчастная Марийка, над которой надругались немцы. Красиво вплетаются ее горестные признания в обжигающий болью рассказ Вассы, как она с мужем откапывала в снегу замученных детей своих... Как и в начальном плаче, красиво сплетаются и расходятся их голоса.

И не сразу замечаешь, как интерес твой переключается на что-то иное. На что-то, может быть, и имеющее отношение к пьесе, но далеко не самое главное в ней. Точнее, меняется характер нашего интереса. Впечатление такое, что задачи чисто эстетические становятся вдруг самоценными, что они начинают теснить страшную правду места, и времени, и действия, о которых рассказывает нам В. Балашов. Наше живое человеческое сочувствие к явленным людям становится вдруг сочувствием «театральным», сопереживание теряет свою силу, свою остроту.

И довольно скоро мы начинаем недополучать от актеров живых, художественных впечатлений. Вот, например, хорошо начинает роль Ксении молоденькая Н. Килипенко, одна из заметных дебютанток прошлого сезона. Но во второй части спектакля актрисе явно не хватает нового дыхания, уменья поддержать интерес к героине, живых, впечатляющих подробностей. Казалось бы, правдив и убедителен Е. Калашник в роли Савина, но нельзя не видеть, что внутренний мир героя закрыт изображением его болезни. Непонятно, что же все-таки за человек Марийка в исполнении О. Кандазис и М. Савищевой. Страшная фигура у В. Балашова – старостиха Ульяна! Это ведь ее муж добровольно пошел служить немцам, вешал и пытал сельчан. Это ей теперь до конца жизни не избыть его вину. У Г. Лавровской Ульяна – справная молодайка. Она чувствует себя как ни в чем не бывало после торопливого под нажимом Савина покаяния. Нельзя избавиться от ощущения какой-то полуправды! Нам дают ровность исполнения и интеллигентность тона там, где мы вправе ожидать совсем иного…

В какие-то моменты действия ловишь себя на мысли, что тонкая, очень тонкая грань отделяет актеров от превращения в очередную – наряду с музыкой, светом, шумами, сценографией – краску в режиссерской палитре.

Кто радует без всяких скидок, так это в роли Ефросиньи Галина Ильина! Ядовитая перед нами сухонькая бабка, ерница и хулиганка. Силы она черпает в каком-то древнем колодце времени. Кажется, это она вместе с Давыдовым гоняла французов под Холм-Угаровым, во всяком случае, она не прочь иногда в окружающих такое впечатление создать. Лучшая актерская работа в спектакле, вырастающая – что закономерно – на главной мысли пьесы, на внутренней теме сопротивления.

И очень жаль, что эта тема в концепции режиссера не смогла зазвучать в полный голос. Переработав пьесу, опустив и переосмыслив внутренние мотивы героинь, режиссер разломил крепкую бытовую природу каждого характера. И уравнял резко индивидуальных, несхожих балашовских героинь в общей судьбе страдалиц, жертв. Жанр народной драмы переводится Борисовым в некое трагическое действо «вообще», окрашенное лейтмотивом «неизбывного страдания». Между тем у В. Балашова именно бытовой, народный слой пьесы несет в себе иной нравственный смысл. Яркость, конкретность народных характеров у него помечена знаком сопротивления, несогласием жителей деревушки с вынесенными им фашистами приговорами. От этой человеческой яркости, неповторимости его героинь, от их неисчерпанных бедой душевных сил начиналась для каждой дорога к возрождению, здесь проходило главное русло пьесы, ее основной конфликт. Почему не сказать прямо, что он оказался в спектакле размытым, смазанным? Лучшее доказательство тому – невозможность для режиссера выстроить убедительный финал, всегда обнажающий или снимающий противоречия. Сейчас у спектакля «Бабы» едва ли не три финала: смерть Савина, уход женщин из коммуны, гибель Марийки на минном поле.

Самым неподготовленным кажется самый трагический последний: до такого накала драматическое действие просто не поднимается.

Тут, наверное, уместно сказать, что Борисов, возглавив художественное руководство в областной драме, конечно же, за годы своей работы многое дал коллективу. Прежде всего, он на новом уровне продолжил начатое еще его предшественником В. Чернядевым приобщение актеров облдрамы к современному театру в его сложной современной художественной целостности, метафоричности. Глубже, серьезнее стал репертуар. Заметно выросла сценическая культура актеров, вообще выросло число интересно работающих артистов, доказавших, что они тоже могут нести репертуар (во времена Чернядева из спектакля в спектакль работала практически одна группа). Областной театр за последние годы избавился от множества упреков в свой адрес и значительно расширил систему выразительных средств.

Вместе с тем было бы неправдой не сказать, что результат поисков театра был художественно-неоднозначным, хотя всегда выглядел именно таким в разборах московской критики.

Сейчас, когда И. Борисов в середине сезона добровольно оставил театр, вспоминаются его лучшие спектакли в Новосибирске: «Милый Эп» Г. Михасенко в ТЮЗе, «Жужа из Будапешта» Л. Жуховицкого в «Красном факеле», спектакли областной драмы – «В поисках фантома» Л. Табукашвили, «Кукарача» Н. Думбадзе, «По соседству мы живем» С. Лобозерова, «Вечер» А. Дударева. Лирико-бытовой, лирико-психологический театр, поднимавшийся в лучших своих проявлениях до значительных обобщений. Они радовали высокой культурой, теплотой и человечностью всей своей атмосферы, в них билась живая, трепетная непредсказуемая жизнь. Жизнь, которая была пронизана тонкими наблюдениями над бытом, теплыми черточками, милыми подробностями, ненавязчивым мягким юмором. Герои их, будь то грузинский участковый Кукарача, днем и ночью заботливо опекающий вверенных ему сограждан, или девятиклассник Аскольд Эпов, бесстрашно объясняющийся своей избраннице по-английски через

эфир под затаенные вздохи тюзовских акселераток, или причудники-сельчане из современного сибирского села, живущие каждый в своем юморе, остались по-особому симпатичны нам. Жизнь в каждом из них била ключом и переливалась в прекрасных своих возможностях, все непрочь были подурачиться, поиграть от переизбытка жизненных сил – что молоденькая предприимчивая Жужа, приехавшая на каникулы в Москву, что герои Лобозерова, из которых каждый подставлял городскому журналисту нелепую маску сельского жителя (особенно комический гротеск Е. Калашника, к нам выходил этакий «сельский Хичкок»). Все заполоняла собой добрая лирическая стихия. К финалу выяснялось, что все вокруг хорошие люди, что жизнь каждого, вопреки омрачающим ее обстоятельствам, достойна и полна смысла. Лирическая драма, лирическая комедия, молодежная комедия, лафстори для подростков, деревенский анекдот... Маленькая сцена областного театра, сопротивляясь наигрышу, ложной патетике, пустой многозначительности, дурной театральности, начинала между тем все активнее кадрировать художественные горизонты авторского мира, нивелировать, унифицировать разных авторов.

Это становилось заметным, когда театр знакомил нас с премьерами по пьесам Шиллера, Пристли, Буковчана, авторами, отражающими деятельность очень своеобразно, каждый под своим углом.

Когда-то Шиллер был ближе русскому зрителю, чем какой-либо другой западный классик. Белинский с восторгом писал о пафосе его творчества: «Это какой-то дикий дифирамб свободе, вырвавшийся подобно лаве из пламенной груди». Юный Достоевский наизусть заучивал страстные монологи шиллеровских героев. И бурный расцвет Малого театра, и стремительный взлет ермоловского гения, и первые триумфы рожденного революцией БДТ – все это был Шиллер, вечно живой. Только свобода отличает человека от примитивных существ, делает его существом разумным, моральным и нравственным. И даже если человек погибает в борьбе за свободу, в глазах Шиллера он навсегда остается победителем над материальным и внешним. Сложно

сочетать жажду личной свободы с жесткими нормами коллективной жизни. Сложно, отстаивая личную свободу, избегнуть крайних последствий индивидуалистического сознания. Сложно вообще человеку в жестоком мире оставаться человеком – Шиллер твердо верил, что искусство поможет ему в этом. Так ли уж эти проблемы незнакомы нам сегодня? Стоило ли вырывать из этого проблемного ряда историю Луизы и Фердинанда, превращать их в еще одну пару современных влюбленных?

Идейный, идеологический размах интересного для нас сегодня столкновения был театром обесцвечен, снят. Ставя Шиллера, режиссеру, наверное, важно было понять, что фразы Фердинанда о свободе совсем не риторика для него, а плоть и кровь характера, что, как говаривал о романтиках Герцен, «он за фразу пойдет и сядет на кол, если только он живет в такой образованной стране, где за фразу сажают на кол,... Романтизм вообще ищет несчастий, он очищается ими, хотя мы не знаем, где он загрязнился». Но у Шиллера можно понять, где загрязнился: в гордом сознании своей исключительности, вере в свою избранность, мессианство, уверенности в праве спасти человечество любой ценой, даже вопреки желанию самого этого человечества, даже если для великой общей цели потребуется переступить через одну частную человеческую жизнь. Об этом подробно см. «Разбойников», но ведь и наш Фердинанд не свободен от комплекса Карла Моора, ведь и он разрешает себе «убийство по убеждению», принося на алтарь своей идее свою Луизу (отсюда недалеко до проблематики Достоевского, у которого, кстати сказать, Шиллер долгие годы был любимым автором). Как видим, «идейная-то проблематика» классики совсем не оказывается такой уж устаревшей. Наоборот! «Социальные мотивы» в переплетении и «идеологическим комплексом» только и могут объяснить исступление Фердинанда, которое ведь не объяснишь никакой нормальной логикой: роман Луизы с фон Кальбом кажется Фердинанду тем более вероятным, чем меньше для него оснований в реальной жизни. Но Луиза – девушка, поднявшаяся над уровнем своей среды.

Значит, открытая всем соблазнам новой среды, высшей. А Фердинанд, увы, слишком насмотрелся на нравы при дворе и слишком одержим своей идеей, чтобы правильно строить силлогизмы! Его разорванное, спутанное сознание впитало в себя весь опыт социальной неправды и заставляет верить в то, во что голос сердца запрещает верить! Без такого исступления Фердинанда не сыграть, то есть, может быть, и сыграть, но по сцене будет ходить совсем иной человек, непонятно по какому праву присвоивший себе честь и ужас называться Фердинандом. Сила социальной неправды, гнет житейских обстоятельств, «титаномахия идей» (по удачному выражению одного из исследователей Шиллера) только и могут сделать убедительным финал – этот аккорд трагической силы!

В спектакле областного театра драмы финальная сцена не подготовлена и не понятна, ни на зрителей, ни на действующих лиц драмы смысл происходящего не производит никакого впечатления... Задергиваются портьеры, кто-то тихо рыдает за ними. Звучит красивая музыка...

А Луиза? Ее отступничество от Фердинанда трактуется в спектакле как высший акт сознания. Почему? Самая искренняя сцена в исполнении этой Луизы – отречение от мира в поисках тихой обители. Лучшая сцена Фердинанда – раскаяние у президентских колен, опять же сцена отречения! И до чего же всем мешает шиллеровский текст! Вся эта чрезмерная пылкость, громкая риторика, барочная избыточность фразы и жеста!

Размах и глубина авторской проблематики линяют на глазах. Градус сцен действия понижается до привычного нам строя чувств. Непримиримые социальные противоречия теряют свою остроту – художественный мир теряет в масштабе, в своей глубине и резкости, рассмотренный как бы в перевернутый бинокль.

Так было не только с Шиллером. Так было с куда более близким нам Пристли. Причудливый гротескный этюд его на одну из самых острых тем – тему «отчуждения» – обернулся на сцене театра еще одной лю-

бовной историей, грустно-лирическим дуэтом Алехиной и Калашника на тему о хрупкости счастья. В пьесе болгарина Данаилова «Осень следователя» дело свелось к осуждению компромиссов старшего поколения в пользу новых энергичных молодых деятелей – надо ли говорить, что при такой трактовке подлинная проблематика драмы Данаилова просто не вышла к зрителю? Преодоление экзистенциализма Буковчана («Прежде, чем пропоет петух») также привело к межеумочному решению: и от экзистенциализма отошли, и к «пьесе сопротивления» не пришли; ровное бестемпераментное движение действия никак не подготавливает финал – наверх, под пули фашистов убийцу толкает опять-таки его собственная мерзость.

Все это говорится совсем не для того, чтобы скомпрометировать режиссера или взять под сомнение его заслуги за годы работы в областном театре драмы. Но чтобы объяснить, почему – при всей тонкости и культуре, при бесспорном чувстве театра и хорошем арсенале выразительных средств – художественный результат ниже того, чего можно было бы ожидать. Уменье режиссера тонко и глубоко выстроить внутреннюю жизнь персонажа, объяснив ее характером среды, рядом социальных обстоятельств, бесспорно, составляет сильную сторону режиссуры Борисова. Но есть тут какие-то «превратности метода»: социальная психология не переходит в социальный конфликт, или лучше не так: фигуры расставлены, но не приведены в идейное столкновение, существуют как бы сами по себе, социальная психология подчас не выливается в социальный конфликт, повторим это, ибо, как сказал кто-то из умных людей театра, «сцена это не только психология, сцена – это борьба на почве этой психологии за все то, что в ней есть убедительного и воплотимого».

В «Игре в куклы» (где есть замечательная работа Галины Алехиной – нечто в традициях романтического театра) также, на наш взгляд, ослаблен накал борьбы. Какого-то извне существующего, от мира идущего противоборства тому, что несет с собой Инга, в спектакле нет. Игра в куклы со стороны деда осмыслена режиссером как милое старческое

чудачество, как жалкая кукольная иллюстрация к прошлым событиям, из которых давно выветрился аромат, «шум и яростъ», как своеобразное бегство от жизни, которую он не понимает и не приемлет, как ностальгическое представление в стиле «ретро».

Это сделано зря. Режиссер здесь капитулянтски переходит на позиции Инги, вернее было бы держаться автора. Тонкий ход драматурга заключается именно в том, что Инге выгодно так трактовать все, что происходит с дедом. На самом же деле она бесится от того, прекрасно понимает подлинный смысл его игры, дразнящей, вызывающей. Ее, эту игру, обуревает дух совсем не ностальгический, а скомороший, протестантский, бунтующий, выворачивающий ее писания наизнанку, защищающий то самое дело, которому была отдана жизнь. Это как те уши юродивого, которые никак не спрячешь под колпак – торчат! Жалкий и беспомощный «рамоли» Крыжановского с дедом пьесы ничего общего не имеет. Он остается одной из нереализованных фигур потенциального идеологического столкновения, каких немало в спектаклях И. Борисова последних лет.

Однако подлинно современная режиссура, по нашему скромному мнению, предполагает бесстрашное движение аналитической мысли вглубь конфликта, уменье реализовать его потаенную взрывчатую силу – только так можно эмоционально обогатить урок, который театр намерен преподать своим зрителям в тот или иной театральный вечер.

Все сказанное полностью относится и к «Бабам».

Диалог. (На правах рукописи). 1986. № 2

Без страсти нет искусства

Для меня каждая встреча с ней начинается с нуля, даже если идешь на спектакль не первый раз и хорошо знаешь, что в общем-то сейчас предстоит. И все равно – каждый раз покоряет ощущение ее непредсказуемости, резкости и свежести исполнения, каких-то шквальных порывов, идущих от нее – тех особых толчков, которые посылает нам со сцены талант. Про кого-то из английских режиссеров Кеннет Тайнен сказал, что «превосходно обладая искусством понижать драматическую температуру, он никогда не знает, как ее повысить, именно поэтому Театр, это сборище нечистых, это общество охотников за сильными эмоциями, в конце концов вынужден будет его отвергнуть». И потому, если продолжить, Театр всегда будет считать своим верным паладином и рыцарем актрису Галину Алехину, которая умеет сообщать истовость, страстность, одержимость всем своим созданиям.

Что скрывать, есть служительницы Мельпомены, которые мило и просто существуют в определенных рамках, справляясь более или менее успешно с изобразительными задачами. Глядишь – и еще один сезон прошел, еще одна ролька пополнила репертуарный лист, еще один кирпичик забит в основание для тарификации и надбавок. Она тратится нерасчетливо и неразумно даже там, где из соображений чисто профессиональных не стоило бы этого делать. Ну, например, соглашается она подыграть молодой актрисе, которая показывается в нашем ТЮЗе. И как она сначала отрешена от себя, как она корректна и озабочена только тем, чтобы пропустить вперед свою подопечную... А что происходит потом? Где же наша дебютантка и кто про нее помнит? Под живительным током нашего внимания ее творческая природа просто не может устоять, момент – и перед нами актриса, от которой уже не отвести глаз, мы послушны любому ее импульсу, любому желанию, мы просто глина в ее руках (дебютантка, кстати, не проходит – влетает в театр на волне наших восторгов, ну, и дай ей бог).

Кажется, она носит в себе целый мир невоплощенных образов. Ее видишь Федрой, леди Макбет, Катериной из «Грозы» Островского и Катериной Измайловой из лесковского сказа – трагические ноты так свойственны ее искусству. Но случайно ли она не сыграла этих героинь? Нет ли в этих разминовениях чего-то большего, чем просто общего неумения заботиться о талантливых людях, о сценической реализации их творческого потенциала? Относительно Алехиной, конечно же, можно сделать упрек режиссуре: она из тех актрис, на которых в любом случае нужно «специально ставить». Она может сделать для нас чудо, больше того, что сделала – последний сезон в «Красном Факеле» тому пример. Но ее путь к трагедии иной, и лежит он не через классические роли. Из клубка современных буден, из самой сердцевины современных противоречий доносится к нам отчаянный голос ее героинь. Оттуда блестят их глаза, оттуда слышится их учащенное, взволнованное дыханье... Поле ее таланта – скитания бесприютной женской души, в которых так много маяты и смуты, в которых так трудно разобраться и разделить вину между индивидуумом и обществом. Вот что воспринимает она как трагическую Одиссею. Ее женщины протестуют против мира отчуждения и несвободы, каким оказывается для них зачастую современный мир, против регламентации чувства, против жизни урезанной, внутренне обесцененной, сведенной к ряду примитивнейших приспособлений. И они очень неподатливы и упрямы в защите своих естественных прав! Память о лучшем в них неистребима и неотменима, даже если душа их в современных буднях успела загрязниться, даже если она, говоря высоким штилем, пала, все равно она когда-то знала небо.

Вот это в концепции всех ее образов очень важно – играет ли она героиню в пьесе Л. Разумовской «Под одной крышей» или Ингу из «Игры в куклы» Э. Ветемаа. Но вот во сколько обходится душе это вынужденное или добровольное уклонение в сторону от нормы? В своем анализе она жестка и безжалостна, здесь она считает долгом дойти до самой сути, до обнаружения весьма трагических последствий, чтобы

предупредить и предостеречь нас. В этом, если хотите, общественный пафос, общественный смысл ее искусства.

Помню, как поразила меня в свое время ее Инга из «Игры в куклы» Ветемаа, это было еще на сцене областного драматического театра. Ту же роль играла и Людмила Одиянкова (и играла хорошо). Но сценические средства, взятые на вооружение актрисами, оказались совершенно разными, как разными оказались и художественные результаты.

Даже предыстория героини у них читалась по-разному. Глядя на Ингу-Одиянкову, легко было представить маленькую золотушную девочку, выглядывающую из подвального окна, растущую в бедности, ее подкармливают из сострадания в богатом доме.

Легко представить, как зависть в этой униженной душе набирала силу, как она росла и трансформировалась, превратившись в ненависть человека ущербного и посредственного к людям талантливым и щедрым, какими и оказались ее новые родственники. Во всей ее истории не было в принципе ничего необычного, как ничего невыполнимого не было в ее плане пробраться в ряды «советской элиты». История рядовая, что и говорить, сильна именно своей типичностью, недаром в финале появлялась еще одна юная Инга, прекрасно сознающая, что накал ее энтузиазма в отношении чужой революционной славы может оказаться прямо пропорциональным ее будущему житейскому благополучию. Актриса в своем исполнении заботливо сохраняла верность жизни, тщательно прослеживала обусловленность поведения своей Инги законами конкретной социальной среды...

С героиней же Алехиной случалась какая-то странная фантастическая история в духе доктора Джекила и мистера Хайта. Странные мысли, нам кажется, посещали в детстве эту головку, сначала просто смущая ее и исчезая после некоторых усилий бесследно, а потом задерживаясь все дольше и дольше... И, наверно, долгими были годы изнурительной борьбы между двумя половинками ее души, и наверное, доставляли они немало страданий, немало бессонных ночей, пока однажды существо юное и доброе покинуло ее совсем, прощально улыб-

нувшись сквозь слезы, и из зеркала глянуло совсем чужое лицо. Так душа, пораженная завистью, стала прибежищем темных сил, над которыми она уже не властна.

Кажется, эта мрачная женщина в черном часами может молчать за рабочим столом, погрузившись в какие-то давние безрадостные мысли… Так Алехина начинает роль – сидит как «демон черный», на холодных вершинах, страдая от своей выключенности, чуждости невозможным для нее живым и теплым человеческим связям. Что она сыграла? Тягостную драму отпадения души, обреченный бунт сознания в духе индивидуализма? Бытовые реалии в ее исполнении как-то смазывались, утрачивали свое конкретное значение, роль строилась на гротеске, на странном преувеличении причин и следствий, на нелогичном их взаимоотношении, в ней были провалы, какие-то темные места, но были и резкие отчетливые контрастные краски – все разворачивалось необычно, завораживающе-интересно…

Совсем по-разному шла у двух актрис сцена с пасынком. Героине Одиянковой был нужен враждебный молодой человек, ей хотелось перед ним объясниться и оправдаться, она и молила о помощи, и в тонком расчете на будущее пыталась обрести союзника. У Алехиной эта сцена воспоминаний – молния, способная лишь на секунду осветить охвативший ее мрак. То, что видишь в мгновенных вспышках света, пугает тебя еще больше: там буря и перевернутая лодка, там крики о помощи без самой помощи, там вся недвусмысленность расчетливого преступления. В сцене с пасынком сквозит желание палача найти еще одну жертву…

Обе героини бросили вызов миру, обе решили дойти до конца в утверждении ложной идеи: героиня Одиянковой рассказала нам, как опасна эта идея в первую очередь для окружающих, и сделала это в знакомых приемах бытового психологического театра, убедительно проследив связь характера и обстоятельств. Алехина показала, как опасна она (ложная идея) прежде всего для самого человека, имевшего слабость ей отдаться, для души, ее породившей, для груди, ее

вскормившей. Она познакомила нас с результатами поистине устрашающими. Там, где была душа, зияет пропасть, где когда-то блистал талант, теперь пустота. Алехина ведь, как правило, играет людей талантливых, даже и здесь ее дифирамбы революционному прошлому новых родственников – талантливая «дискредитация под видом апофеоза» и людей, делавших революцию, и их идей, обещавших-де счастья для всех, но сумевших добиться льготных условий для очень узкого круга... Шире, историчней, не по-обывательски она уже мыслить не в состоянии, а верить она уже тоже ни во что не может. Перед нами развалины некогда прекрасного храма, жизнь, изжившая самое себя, зло, самоисчерпывающееся до конца, выжигающее ту оболочку, в которой обреталось годами... Думается, романтическая терминология здесь извинительна и обусловлена прежде всего приемами романтического театра, которые в этой роли – пусть бессознательно – берет на вооружение актриса...

А вот она играет воспитательницу общежития Лику Федоровну в «Красном уголке» М. Розовского. Содержание роли насквозь бытовое. Однако знакомая Алехинская интенсивность выявления и проживания зерна роли, повышенная театральность, эксцентризм исполнения воспринимаются как оборотная сторона все той же романтической традиции, которая промывает быт, ведет к неожиданным парадоксальным заключениям.

Как всегда актриса исключает возможность однозначной драматургической разработки характера. Ее героиня только вначале действует как бездарный функционер, пытаясь вернуть пьющую лимитчицу Суруханову в объятия социума и родного коллектива. Но «материал» попался неподатливый, он топорщится и грубит, и нахально пускает в лицо Лике Федоровне дым от сигаретки – ну, не хочет Суруханова «поднять забрало», расправить крылья и «отправиться в полет»... Так что героине Алехиной приходится закатать рукава и всерьез браться за дело. Упрямая, разгоряченная трудностью предприятия, начинает она свою подопечную раскачивать чисто физически. И – о чудо! – непо-

датливая на лозунги, на простейшие физические действия Суруханова поддается, что-то кричит, хоть и нелепое, что-то танцует вызывающе-пародийное… А Лика Федоровна пользуется моментом, в спутанные ее космы вплетает какую-то «феничку», затейливую заколочку-зацепочку, набрасывает легкий пестрый платок – странно и немножко жутко смотреть, как в существе, абсолютно выключенном, проступает замороченный женский облик. Лика Федоровна не замирает, переходит к рассказу об интернате, в котором она работала, о неполноценных детях, над которыми столько плакала когда-то...

Можно только восхищаться внутренней техникой актрисы, обеспечивающей мгновенные и такие эмоционально точные переключения на иные уровни общения, так сказать, в «высшие регистры» его. И вот уже поют обе, себе в утешение, песенку о елочке, которая зимой и летом стройная, зеленая была, поют с редким самозабвением, широко и раздольно, на мотив какой-то патриотической песни о Родине... А потом – куда уж теперь после такого деваться-то – интимная грань разговора про проклятых мужиков-дураков... Подлинная внутренняя жизнь, проснувшаяся в каждой из них, заявляет свои права. Удивительно смешно и печально наблюдать однородность внутренней жизни, однородность эмоций там, где героиня Алехиной так тщательно пыталась провести водораздел, и понятно, почему в этой жизни у одной руки «дрожат», у другой «трясутся», почему в женском шахматном турнире одна заняла последнее место, а другая – предпоследнее. И Лику Федоровну тоже ведь никто не ждет после работы, и ее удел – одиночество, от которого щемит сердце...

Все это героини наши, конечно же, не могут не ощущать подсознательно, что чрезвычайно сближает их. Тут у Алехиной высший пик роли, ее кульминация, мы полны веры, что эти двое могут помочь друг другу, что «все еще может кончиться хорошо»… Однако актриса в последней сцене – сама жесткость и трезвость. Не жалеет нас, не оставляет утешительных иллюзий. Лимитчица наша еще пытается хорохориться,

держать спину, но возникший поток доверительности сносит ее как былиночку, она уже покорена и готова. Не пить? Обещает. Проверочный стакан, поднесенный бестрепетной рукой Лики Федоровны, решительно отодвигается в сторону, а потом и вовсе летит на пол! А дальше следует то страшное, что подспудно накапливалось на протяжении всей этой истории, но что трудно было схватить во всех этих переходах-перепадах, стремительном развитии действия – дальше Суруханова в ответ на свой робкий вопросительный взгляд, на первое движение души, рожденное верой и надеждой, слышит от Лики Федоровны короткое и деловое: «Ну, теперь все. Свободна. Иди и спи». Вот так-то.

И Суруханова покорно побредет к двери, не отдавая себе отчет в том, что, собственно, произошло.

И пока заплаканные зрительницы тащат гвоздики заплаканным актрисам, думаешь, как же это случается у нас сплошь и рядом, что наша цель то и дело искажается так страшно? Свойственно ли вообще природе человека видеть в другом лишь средство к достижению цели? Или это издержки нашей современной души, которую в диком замоте хватает лишь на то, чтоб хоть как-то сносно делать свое дело, а на других нам некогда оглядываться? А главное – есть ли хоть какой-то смысл в нашей запретительной педагогике, выворачивающей человека до нитки, все отбирающей, но ничего не могущей дать взамен? Именно это чувство доминирует после спектакля: живого человека распотрошили на наших глазах, извлекли из него все, что представлялось опасным и агрессивным с точки зрения общества, и выставили за дверь как вещь, уже никому не нужную и не интересную...

Ю. Спицын поставил, а Г. Алехина сыграла блестящий этюд на тему отчуждения, отчуждения тем более страшного, что в финале оно не снимается, а перекрывается новым, еще более страшным – уже не в заводском цехе, где Суруханову использовали как машину, а в сфере морали и нравственности. Весь развеселый спектакль ведет к этому в общем-то трагическому впечатлению...

Но, кажется, при всей трагичности, искусство Алехиной лишено мрачной пессимистической окраски. Она способна видеть действительность в безжалостном свете, но пасовать перед ней не способна, она заставляет нас думать над жизнью и воспринимать ее как материал к изменению, если можно так выразиться. Поэтому ее творчество кажется таким живым и нужным, поэтому ее так любят новосибирцы.

Диалог. (На правах рукописи). 1989. № 4

Пустеющий кокон культуры

Сейчас в моде театр «с направлением». Со всех сцен герои тычут в зрителя пальцем и кричат: «Посмотри, как я стражду и как задолжало мне наше общество»... И малолетние правонарушительницы со сцены ТЮЗа кричат, и валютные проститутки со сцены «Факела» кричат, и те, кто берут неконвертируемым рублем, тоже кричат. Раньше на московской сцене мирно уживались двенадцать чеховских сестер («Три сестры» в четырех театрах), сейчас по новосибирской бодро расхаживают двенадцать сестер «не очень строгих нравов». Классика давно уже мобилизована обслуживать «направление»... И в то время, как на омской сцене Мольер демонстрирует нам зловещие механизмы 37-го года, в то время, как везде идет полным ходом «продажа разных мук» (привет от А. Н. Островского), мы громим свой социум (видать, есть за что!) и снова отвечаем на проклятые вопросы «что делать?» и «кто виноват?» – в это время Цкахая что-то подозрительно тих. Чем он так занят?

«Не поймешь, чего хочет», – вот обвинение, которое сопутствовало ему весь последний год. Которое стало лейтмотивом при подведении итогов сезона в театре драмы, где он так недолго был главным режиссером. Весь разговор вспоминаешь с горечью. Много говорилось о его нетерпимости, о его стратегических и тактических ошибках в руководстве театром. Наверное, в этом была правда. Но за всем слышался рефрен: «Вообще не поймешь, что ему от нас надо? Чего хочет?».

Алексей Толстой. «Любовь – книга золотая» – провозгласили по весне афиши театра драмы, огорчив сугубо патриархальной интонацией нас, любителей атакующего театра. Половина текста была на слуху: «Нимфа по лесу гуляла, нимфа ягоды рвала, рубашонка по колено, по колено ничего...», другую половину вспоминали, идучи в театр: «Что такое канапе?». Стало быть, любовь. И здоровое стихийное природное начало, которое, конечно же, посрамляет вымороченную заемную

культуру. Получался спектакль даже и «с направлением». И не с каким-нибудь – модно-славянофильским...

Это в нашем воображении получался. Но ведь на сцене – даже не скажешь, что любовный сюжет крепко схвачен. Соперничество царицы и княгини организовано Цхакая [36] просто вяло, без всякого режиссерского энтузиазма, любовные страсти в духе «галантного века», похоже, совсем не увлекали его. Чего стоил хотя бы выбор актера на роль возлюбленного – в исполнении В. Крыжановского это немолодой господин, явно тяготящийся своим служебным положением и необходимостью изображать пылкую страсть перед лицом матушки-государыни: ему все это порядком надоело («в красавиц он уж не влюблялся, а волочился как-нибудь, откажут – мигом утешался, изменят – рад был отдохнуть»...). Всегда ведомый, всегда лениво волочащийся, он и на княгиню распространяет по сути дела все то же усталое, какое-то сношенное чувство... Хороша и свежа сельская киприда, да что ж делать, с матушкой не поспоришь...

Да, но ведь и царица в своих любовных проявленьях тоже на редкость холодна для такой молодой и красивой женщины (арт. Г. Громова). В душевную пылкость ее Екатерины, в горечь ее вынужденных признаний не очень-то веришь: живет она скорее заботой о поддержании репутации первой любовницы своей империи, чем «блаженством и безнадежностью» позднего чувства... И подобные разминовения актера и пьесы – не единственные несмыкания, на которые сразу натыкаешься Замечаешь, например, что в спектакле Цхакая «природа» и «культура» ни в коей мере не противостоят друг другу. Что-то детское есть в оформлении Марии Брянцевой: за прозрачными зелеными дымками-завесами угадывается бесхитростный мир старинной русской усадьбы, «поля и нивы золотые», где-то вдалеке под плакучими ивами чудится темное озеро, в него глядятся сонные божки – им хорошо вместе... По отношению к уменью воспринимать этот мир как нечто единое и неделимое и расставлены заново все герои пьесы: Екатерина, ее наперсница, любовник и князь образуют один лагерь, юная княгиня в

живом и трогательном исполнении дебютантки Виктории Левченко, ее верная Санька и все крепостное население усадьбы, которое, забыв про сельскохозяйственный календарь, с энтузиазмом следует за своей хозяйкой в причудливый мир воображения, – это лагерь другой. Фантазерка и выдумщица, любительница возвышенных слов, княгиня-то и оказывается в центре совсем иного сюжета, которому она и придает энергию движения.

Сцены репетиций в античном духе и всей жизни, всей суматохи вокруг этих репетиций безусловно являются лучшими в спектакле. В них замечательно хорош каждый персонаж, наделенный своим «ндравом», своей особой характерностью.

Особенно тот, «прелестный, с хвостом и рогами, на свирели играющий», высокий долговязый парень в зеленых штанцах «от Бакста», – как он наслаждается суматохой, с каким удовольствием все проделывает... Одна его выступка чего стоит! Или вот еще типаж – огромный мужик в вывернутом тулупе на голом теле пытается объяснить княгинюшке, что ну не может он лешим на дереве сидеть, когда сено косить надо, вот управимся, тогда другое дело, тогда – извольте. Словно бы ее барская блажь не совсем и блажь... То есть блажь, конечно, но не совсем для них непонятная...

Замечаешь, что княгиня в этом спектакле вообще близко поставлена к крестьянскому миру, в отношении крестьян к ней есть добрая усмешка – так смеются над неразумным дитятей, но нет сарказма или негодования. Она близка этому миру, как близка была пушкинская Татьяна с ее гаданьями и толкованиями слов, с ее мечтаньями под сенью мирных рощ (и наша княгиня ведь в тишине лесов одна с опасной книгой бродит, хоть эта книга не Ричардсона, но тоже про любовь книга золотая)...

Так проступает классическая традиция через мирискусническую, а через нее еще более древняя, в летнем мареве просматриваются совсем уж первозданные кущи, под которыми дриады водят хороводы, «и сам теперь великий Пан в пещере нимф спокойно дремлет»...

А потом вдруг снова мелькнет белое платье среди родных берез, и раздастся скрип качелей, и протяжный напев вдали послышится... Словно зеркало озерных вод обретает вдруг способность дробить и множить образы культуры, параллелить и сдваивать изображения, играть ими и оттенять одним – другой, извлекая из каждого дополнительный смысл... Прекрасно то, что мир, который сотворяется Цхакая на наших глазах, не отторгает идею «другой красоты», но с радостной готовностью принимает ее в себя – возводится единый храм духа, где так вольно дышится, так чисто и светло, где обитает память каждого народа и каждого мыслящего существа.

И вот мы оказываемся внутри особой сферы, столь памятной нам по другим спектаклям Цхакая... В самом деле: разве не был «сферой» пари во «Всей Надежде», вернее то, во что превращался ночами истоптанный, заплеванный городской сквер с разломанной танцплощадкой и орущим транслятором? Ночами он жил совсем другой жизнью, манил далекими огнями, прельщал осенней сыростью, запахом прелой листвы... Апокалипсически преображался в снах Надежды, теряя кроны, чернея обугленными стволами в красных всполохах, становясь знаком вселенской катастрофы мира, в котором люди разучились любить и верить...

А разве не «сферой» окутаны были молодые герои в «Музыкальном моменте» – доброй сочувственной сферой, словно сотканной из звуков флейты и лунного света – она помогала ребятам взрослеть, облегчала вхождение в чужой и непонятный мир взрослых... В «Гамма-лучах...», до сих пор идущих на «малой сцене» ТЮЗа. По-прежнему распахивается звездное небо над нашими головами, хотя Цхакая не хуже нас знает, как растоптан «нравственный закон внутри нас»...

Что это он, о чем? О том, о чем в свое время думал Достоевский, когда говорил, что если уж придется выбирать между Христом и истиной, он скорее останется с Христом (с добром), чем с истиной (его слова из «Дневника писателя»: «Истина есть, а нет добра»)? Что восстанавливать

предстоит не только многие разрушенные социальные институты, но и связи человека с миром природы, с космосом, с бытием?

И с миром культуры, на который В. Цхакая, ставя комедию А. Толстого, распространил все тот же принцип «косадичности»?

Так ли уж все это не имеет отношения к дню сегодняшнему? К волнующему всех «направлению»? Просто острота социальной критики здесь расширяется до проблем экзистенциальных, бытийных. В финале спектакля волны времени словно смывают всех. Царица громко извещает, что час отъезда наступил, и торжественно удаляется со сцены с князем и возлюбленным. А вот княгиня Александра именно исчезает, растворяется в наступающем вечере, и бесполезно будет ее искать в аллеях парка ли, на берегу пруда... И, кажется, это ее отпевают долго-долго верные актеры ее театра: «не плачь, не плачь, нимфа милая...». Какое-то время лунный свет скользит по лицам поющих, потом меркнет и он, и вот перед нами лишь тени, «уходящие тени минувшего дня»... «Пустеющий кокон культуры» – вдруг выплывает прочитанное когда-то у Баткина. Это ощущение в финале передано удивительно реально и пронзительно. В нем и грусть, и сознание неизбежности прощанья... И вопрос, обращенный к нам...

Не поняли... Или не захотели понять? Предложили уйти?
Что делать?
Наверное, мог бы повторить вслед за поэтом:
«Не сердитесь, мудрые,
Что вам до меня?
Я ведь только облако,
видите – плыву,
И зову мечтателей
Вас я не зову...».

Новосибирская сцена. 1989

Ах, бенефис, ах, бенефис!

Ах, бенефис, ах, бенефис!
Ждет зритель выход Ваш,
артист!
Под сенью праздничных
Кулис
У нас сегодня бенефис!

«Лучший спектакль «Красного факела» в этом сезоне», – приветственно помахал мне рукой знакомый зритель, пробираясь к выходу через густую толпу в фойе... Хотя в тот раз вовсе не спектакль играли, не премьера какая-нибудь долгожданная состоялась. Весь вечер кипел, перекидываясь в зал, актерский праздник, идея которого зародилась когда-то еще в недрах провинциального актерского быта, и вот, надо же, прорвалась, наконец, и к нам сквозь толщу лет... Мы в нашем городе долгие годы видели только афиши со словом «Бенефис», а на самом деле все знали, что ждет нас всего лишь исполнение старой роли в старом, игранном-переигранном спектакле.

Первые бенефисы краснофакельцев тоже начинались робко: бенефициант пытался добросовестно отчитаться за проделанную работу и скромно выслушать слова признания от официальных инстанций с вручением многочисленных коленкоровых папок и грамот... Но уже на бенефисе засл. арт. РСФСР Анатолия Лосева личный его отчет был смят лихим и заполошным капустником всей труппы. Чего только в нем не было: и толстовские мужики шли за землицей к кандидату Лосеву, и театральное училище припадало к своему мэтру, и цыганский хор под управлением артиста Эйдельмана рвался поголовно вступить в СТД...

...Да, бенефис есть вещь! С одной стороны, здесь вся жизнь бенефицианта проходит перед нами, как некий урок и назиданье: его юность или даже детство, его мечты о театре с колыбели, и трогательная

вера – вопреки всему – в свою звезду, и первая любовь его – «О, голубые небеса, Тамары синие глаза», и первые неуверенные шаги на сцене, первые роли – второй поганки там или избушки на курьих ножках какой-нибудь... Но мы понимаем: он выстоял и победил! Он празднует свой бенефис, коллеги поздравляют его, красивые женщины рвутся его поцеловать, сцену заваливают подарками – нам все интересно: кто дарит, что дарит и как...

Однако, надеемся, наш интерес питает и еще кое-что большее и высшее, если можно так выразиться. Сам его величество Театр приоткрывает перед нами в такой вечер свои кулисы. Актеры одаривают нас неким идеализированным видением самих себя как служителей этого Храма, не скрывают, что в нем «счастье редко выпадает», а несправедливое забвенье грозит очень часто, намекают даже на рабскую долю, а вот поди ж ты... На лицах зрительских, устремленных к сцене, ловишь и восхищенные улыбки, и сочувственную грусть, и часто – зависть, да, легкую зависть к этим безумцам, умеющим хранить верность своему Призванию, несмотря ни на что и вопреки всему...

Вообще-то сегодня Кормчие наших театров неохотно пускаются в разговор о занятости актеров. Попробуйте такой разговор завести! Будете обвинены в бестактном вмешательстве во внутренние дела театра, в субъективизме как минимум, навязывании Художнику своих взглядов, в посягательстве на тайну Творческого Процесса...

Говорят: цех режиссеров сегодня не в лучшей форме: претерпел много от актерской вольницы, когда свергались кумиры и пересматривались репутации. От этого-де многие достойные люди и ожесточились: самоутверждаются теперь любой ценой, на десять рядов страхуются – вот как напугались... До актеров ли тут? Главное, поскорей свою команду создать из верных людей, которые в благодарность за приют, за ласку будут твердить «да» вслед за лидером с четкостью исправного автомата.

Операция «захвата власти» в театрах проводится не без привлечения испытанных средств военной стратегии, не без опоры на прове-

ренный опыт ордена иезуитов... Все это немного смешно: ломятся-то, как правило, в гостеприимно распахнутые двери; немного неприлично: помилуйте, свой же брат, интеллигент, и, как правило, не в первом поколении; немного грустно: очень уж хорошие при этом лозунги звучат, про плюрализм, свободу, гласность и демократию... Но жаль будет того простеца, кто примет их за чистую монету и начнет свободно «самовыражаться» на ближайшем худсовете...

А глядишь, наш Мирабо, Брут или Фабриций
Мужичков под пресс кладет вместе с светловицей...

Наивные очень быстренько начнут искать ангажемент. Или посидят годика три без роли (вспоминается щедринское: «а ты у меня, любезный, поешь селедки!»).

Не пригодились же ТЮЗу Сергей Петров и Тамара Бисерова! Осталась без театра Людмила Одиянкова. Уехал в Ленинград Евгений Важенин. Давно без работы Тамара Кочержинская. Все ждет своей роли в «Факеле» Галина Алехина, а помните, как чуть не весь город собирался на ее премьеры в областной драме. Покорив своей работой в «Московском хоре», что нового сыграла Анна Покидченко? («Вы брильянт, Анна Яковлевна!» – сказал ей публично бывший главный и тут же оставил на год без роли). А молоденькая Аня Наталушко, прелестная Лиза в «Дворянском гнезде»? «Куплю билет в Новосибирск и поеду смотреть ее в любой новой роли», – заявил в театре Дружбы народов критик Юрий Дмитриев. Сдайте ваш билет, господин хороший, идут для нее пустые сезоны (только сейчас получила, наконец, роль), и для Гаршиной, и для Бирюкова. А что они, плохие актеры? А история с группой новосибирских танцовщиков? Что, их проблемы никак нельзя было решить? Только выдворив их из театра, который они же и прославили?

Так что возвращение к бенефисной традиции отчасти вынужденное, идущее не столько от самих театров, сколько от зрителей, желаю-

щих видеть любимых актеров на сцене и откровенно отдающих предпочтение спектаклям с их участием. Своего рода компенсация – за годы простоя, за вынужденное разминовение со своей ролью, за то, что тремя-пятью сезонами раньше еще могло быть блестяще сыграно и, увы! не будет сыграно никогда. Зритель этого не знает. Но чувствует! Потому его аплодисменты на бенефисах особые. Словно все накопившееся одобрение, всю любовь хотят высказать сразу – и на много лет вперед.

...Иногда бенефисы – дело рук самих актеров, уставших ждать милости от родного театра. И тогда наглухо застегнутый господин, опираясь на тросточку, семенит нам навстречу. И почтенная немолодая дама в каком-то старорежимном синем плюше кокетливо кидает ему под ноги мелкие розочки... Кто это? Что это? Это бывший неуемный Карлсон тюзовской сцены Григорий Шустер в роли дядюшки Юлиуса; это бывшая бессменная фея тюзовского королевства Ирина Петрова в роли Фрекен Бок... Идет время! «Не надо вспоминать молодость», – говорит эта Фрекен, но что делать, вспоминается, вспоминается... Вспоминается особенно остро по контрасту с длинной чередой черных притч, которыми одаривали юного зрителя в последние сезоны (словно какая-то бесконечная матрешка раскручивалась). В них приходили да прилетали на тюзовскую сцену все, звери да подонки. Так что хорошо, когда для разнообразия вдруг снова «залетел» и Карлсон!

Спектаклю, поставленному Г. Шустером для своего бенефиса, пожалуй, не хватало мизансценической, да и вообще пластической культуры. Но надежный старый дом, выстроенный для Карлсона еще режиссером Масленниковым, помог вернуться в тот уникальный тюзовский мир, в котором жизнь взрослых, с их смешными вздохами, нелепыми волнением и ужимками и с их плохо скрытыми сердечными движениями, переплетается с бурным ростом юной поросли. При том, что их сосуществование (не только героев, но и самих актеров) не бесконфликтно... Испытанные тюзовские кадры оказались в окружении новых молодых, новыми были Малыш и его подружка, и жулики тоже.

И Г. Шустер с И. Петровой должны были не только блеснуть перед ними в возрастном своем дуэте (что они и сделали), но «как старожилы пришельцам новым место дать», удерживаясь при этом «от малодушных укоризн», «от чувства затаенной злости на обновляющийся мир» (много Тютчева, но лучше не скажешь).

Бенефисный спектакль оказался богат драматическими подтекстами, «старики» заботливо опекали и провожали в путь-дорогу свою смену, незлобиво улыбаясь их сценическим ошибкам, их наивной вере в могущество сцены, незнанию того, что еще ждет впереди...

Выход на сцену новых молодых вообще стал примечательной чертой тюзовского сезона. Они громко заявили о себе на тюзовской сцене (супруги Насташевские, Александрова и другие), и как студийцы некоего музыкально-пластического организма, действующего при театре. Спектакль-концерт «Мы» и был таким бенефисом тюзовской студии, для которого знаменитое руководящее тюзовское трио обеспечило должный уровень и зрелищности, и пластичности, и музыкальности. Мы оказались в кипучем водовороте весьма динамичного, стремительного действия, в вихре новых мод, поз, лиц, жестов и костюмов – целый театр со своими незнакомыми нам законами развертывался перед нами! А вот песни им пели старые... Когда звучал прекрасный вальс из «Настеньки» и другие военные песни, то усилия малыша понять опыт его дедов и отцов казались трогательными, в этом была правда. А в принципе в том, как этих ребят пытались вписать в чужое «ретро», чувствовалось легкое принуждение... Новой юности – новые песни!

Были бенефисы, о которых театры почему-то не удосужились объявить. Что такое «Через год в тот же час» на малой сцене ТЮЗа? Чистый бенефис Тамары Седельниковой, на котором она сумела заставить поверить в высокий смысл существования своей героини – скромненькой американочки, увязшей в случайном адюльтере. Как хлопали зрители! Г. Гоберник в качестве режиссера мог чувствовать себя Пигмалионом и любоваться ожившей Галатеей. Шаг вперед актриса сделала большой. Она и раньше играла много, верно служила тюзовской сцене, но

зачастую все портила осколочная манера игры, не хватало того единственного штриха, который бы делал ее создания по-настоящему живыми. В тот памятный январский вечер «игра по частностям» исчезла совершенно, сентиментальность обернулась глубиной, манера стала стилем. Радоваться бы надо было художественному руководству, радоваться и объявлять бенефис...

Бенефисным было и есть существование Светланы Сергеевой в краснофакельском спектакле режиссера А. Иешина «Мурлин Мурло». Когда смотришь ее, понимаешь, как должны играть актеры в «Трехгрошовой опере», как ходить, двигаться, говорить, чтобы пронять публику сегодня, что вообще это такое, когда обретают голос люди «дна» (совсем не то, что было недавно на сцене Новосибирского театра оперетты). А режиссер Е. Румянцева, покидая Родину, оставила на память на малой сцене ТЮЗа спектакль «Чудная баба» по пьесе Н. Садур, где по слухам тоже есть необъявленный отличный дуэт: говорят, так, как играют Светлана Наливкина и Ирина Петрова, они на тюзовской сцене давненько не играли...

Да, кое-что, конечно, есть. Вспомним еще Анну Покидченко в «Московском хоре» Л. Петрушевской, Валентину Мороз в «Нашем Декамероне» Э. Радзинского. Ведь что такое бенефис (см. словарь)? 1. Сбор от театрального спектакля в пользу актеров. (Ну, это от нас пока далеко, что и говорить). 2. Спектакль в честь особо отличившегося актера, прославившегося своими заслугами. Вот это нам подходит. Так пусть таких праздников будет больше! Если не «зажимать» бенефисы, польза будет огромная: нигде, наверное, таланты и поклонники не чувствуют, как они необходимы друг другу, как на таких вот театральных вечерах...

Новосибирская сцена. № 2

Нордштрем! Или уроки одних гастролей

Финны почему-то нейдут из головы! Хотя, в общем-то, каждый третий спектакль, виденный в наших столицах, впечатляет больше, чем то, что они привезли в Сибирь...

Как начиналась у нас эта история? В последние дни прошлого года в литчасть «Красного факела» из дирекции поступило стремительное руководящее указание: «обеспечить рекламу Турку – 1) Сказки братьев Гримм, 2) Голуби, 3) Счастливые ребята». Затурканные завлиты не сразу и смекнули, что Турку – это где-то в Финляндии, спасибо, секретарши помогли. Они же, милостивицы, на все другие недоуменные вопросы обронили еще одно словечко золотое: «Иешин!»...

Это кое-что прояснило, хотя и всего не объясняло. Завлиты задумчиво смотрели в окно. Сквозь снежные хлопья всплывали недочитанные когда-то страницы шестого тома (зарубежного театра, естественно). И какой-то господин сфотографирован там в позе основоположника. И какая-то милая актриса склоняет на скрещенные руки грустную головку... Финский театр возник в последней четверти прошлого века... Сибирские тополя уходили ввысь бесконечными свечками... Фьорды и шхеры озарялись северным сиянием. Молодая хозяйка Нискавуори спорила со старой из-за места в Каменном гнезде. Рядом на полянке резвились счастливые ребята братья Гримм, а над ними смутно реяли белые голуби...

Итак, Иешин. До того, как сменить свою скромную фамилию на гордую Нордштрем, в которой дуют северные ветры и стойкие викинги бряцают оружием, Саша, наведываясь к нам из Санкт-Петербурга, кое-что сделал на сцене нашего «Факела». Циркизировал черный гротеск Николая Коляды «Мурлин Мурло» (билетерши до сих пор вздрагивают при этом названии), психологизировал черный юмор Ноэля Коуарда («Неугомонный дух» исключительно для нарядной публики) и успешно театрализовал на редкость славную пьесу Шеффера «Летиция, или

Игра воображения»… «Финский театр – северный филиал мирового»… Что там делает наш Иешин?

Сашин голос из Петербурга был глух. Он успел поведать, что одной ногой снова в Турку, где заканчивает «Голубей» нашего Миши Угарова (ага! – сказали мы). Что все будет тип-топ, волноваться не надо, о переводчиках тоже думать не надо, кто сейчас кого переводит, все люди братья… Через несколько дней в результате наших скромных усилий в «Вечерке» появилась информация, в которой сообщалось, что финны привозят в Сибирь пьесы драматурга Нарова (читай – Угарова) и «очень любят экспериментировать в области театральных лидеров». Стало совсем интересно...

Иешин привез финнов в начале февраля, коллектив настолько маленький, что меньше, наверное, просто не бывает. Но, видимо, есть у него там свое место на театральной карте, раз финское министерство культуры согласилось профинансировать эти гастроли (поделив расходы с театром «Красный факел»). Идея поездки принадлежала Иешину, соблазнившему своих «голубей» Сибирью. В финских же театральных кругах ее встретили сдержанно: ехать в бывший Союз? Да где еще там Сибирь? Да тоже, наверное, бывшая? Авторитетно не советовали... Однако вот они! Стоят на краснофакельской сцене в окружении монтировщиков и изъясняются с ними по-английски – наши монтировщики в английском здорово поднаторели в условиях участившихся международных контактов. Они – это Дан Содерхольм, руководитель театра, высокий, доброжелательный и ироничный, интеллектуальная составляющая финского трио; Юкко Аантонен, составляющая иррациональная, золотая рыбка маленькой финской сцены, ее очарованный принц, ее «человечек-камбала», всегда готовый обернуться к нам новым дразнящим ликом, гибкий и длинноволосый, некрасивый и очаровательный (в чьей современной пластике сквозит вечный Протей), и Эро Ахава, надежный, плотный, лукавый, чья народная природа пришлась тут очень кстати. Все. Остальные актеры на спектакли не приглашаются.

Подумалось: угаровские-то «Голуби» как на них написаны! Там у него три монаха в отдаленном монастыре переписывают священные книги. Каждый герой берется не как бытовой характер, но в типическом отношении к миру. Ряски драпируют не тело, скорее душу, мятежно-плотскую у Федора – роль на Эро Ахаву, совестливо сосредоточенную на нравственных вопросах у Варлаама – это, конечно, Дан Содерхольм, и юную, взыскующую смысла, дразняще-вопрошающую – Юкко Аантонен и только он! Правда, угаровские монахи что-то уж очень знакомо резвятся в своей келье, пьют, грешат, ссорятся, мирятся. А вот и тень убиенного царевича мелькает.

То ли убиенного, а может, и жив, да ничего о своей судьбе не знает. Посеяв смущение среди малых сих, Федор и Варлаам удаляются, а Гришка открывает настежь оконце и долго всматривается в сырую нехорошую даль (надо полагать, в сторону литовской границы?)...

Иешин, однако, парафраз на тему знаменитой трагедии делать отказался. Совсем иное напряжение стал отыскивать в глубинах угаровского письма. И надо сказать, ему очень помог сам характер театра, который выявился в первый же гастрольный вечер. Причем выявился в ситуации далеко не лестной для нашего зрителя. Когда этот зритель, обескураженный собственным количеством (а краснофакельская администрация, обрадовавшись, что на финнов спрос, продала все, что можно продать), разместился с трудом на сцене и в зале, произошла накладка. Никто к нему, к зрителю, не вышел и двух слов не сказал (сам Иешин не смог или не захотел комментировать свою работу так, как он комментировал утром сказки). И минут через двадцать началось: сначала потянулись к выходу задние ряды, потом те, что ближе к сцене, а потом и сидевшие на сцене двинулись мимо актеров чуть ли не по ногам… «Конец мифа» – прокомментировала потом этот вечер «Советская Сибирь». Мифа о Новосибирске как о театральном городе...

А что же финны? А финны играли. Профессионалы высокого класса, они профессией и спаслись. Закрылись таким плотным полем, из

которого их ничем не выбить. И так было жаль, что у нас их сначала не оценили! Такой красоты и значительности самых простых движений на сцене, такой абсолютной естественности при полной сценичности, такого неразъемного на элементы существования давненько что-то не приходилось видеть на наших сценах (у нас или пьют кофе, потом говорят текст, или говорят текст, потом пьют кофе, а чтоб вместе…). После их отъезда пошла смотреть премьеру в одном из наших театров. Контраст сценического существования поразил! У нас ссорились мужчина и женщина. Лупили друг друга текстом. Это была пулеметная очередь текста, агрессия текста, темпоритм текста. Психофизическое же существование каждого при этом было до смешного равнинным, ясным, безмятежным. Хваленая правдивость русского актера в этот миг показалась сильно преувеличенной! То, что происходило на глазах, сильно отдавало клеветой на биологическую природу человека... За что, интересно, наши актеры стали цепляться, если бы у них отобрали текст? И как бы они сыграли такой спектакль, как «That's all», который Дан Содерхольм поставил со студентами университета Анн-Софи Ейтс и Петером Канерва и который счел нужным включить в программу гастролей...

Спектакль, начисто лишенный текста, спектакль-движение, спектакль-кружение по сцене мужчины и женщины, замкнутых друг на друге, отгороженных от всего мира пустым пространством. Их «приближения, сближения, касания», их внезапный уход в себя и разминовения, их смех и слезы, вся их движенческая симфония затягивала, кажется, никто бы не возражал, если бы она длилась и длилась. Вот таким «психофизическим партнерством», обычным на западе, наши актеры ведь совершенно не занимаются, не веря, видимо, что оно содержательно, что физическая жизнь, верно организованная, не может не порождать жизнь человеческого духа, что отказ от слова компенсируется в ином случае чем-то гораздо большим, чем слово… Сидишь ведь и, несмотря на просьбу Дана, – «просто смотрите, ничего не надо шифровать» – сидишь и сочиняешь отношения, придумываешь харак-

тер, складываешь судьбу (женщина грустна и интровертна, полна надежд, но боится разочарований; мужчина больше прислушивается к себе, для него гораздо значимее мир, лежащий извне; где бы они могли встретиться и что с ними будет?). Откуда-то сверху медленно падают белые перья… Все, что происходит, внезапно утрачивает бытовой характер и выводит к нам экзистенциальный смысл, которого так не хватает в упрощенной, шершавой материи наших спектаклей – увы, в них торжествует грубый материализм и совсем нет места для категорий метафизического, трансцендентального…

Понятно, что встречу с таким театром Иешин не мог не ощутить как подарок в своей скитальческой жизни – с ними ведь так просто превратить (воспользуемся терминами В. Гаевского) «пространство актерской инициативы в пространство человеческой судьбы» (пьеса Угарова к тому и взывает)...

Вернемся к тому моменту, когда мы сидим у подножья широкой лестницы из белого теса, на которой располагаются монахи – Федор, Гришка и Варлаам. Проходит несколько минут – мы снова оказываемся втянутыми в рождение, созревание, набухание вечной материи жизни – мистерии жизни. То же мгновенное отражение в пластике мельчайших душевных движений, та же «сверхправда» сценического поведения, которая сама ведет к обобщениям. Хотя фактура игры иная, чем в сказках, например, ярких характерных пятен почти нет, резких контрастных переходов тоже нет, тембровые краски приглушены. Горят свечи на ступеньках. Идет ночь...

Горят свечи... Белая лестница как бы тает в темноте, ее подпорки и перегородки создают образ храма, затерянного в отдаленных лесах, забытого, покинутого людьми. Актеры, бродящие в ее переходах, своим физическим существованием словно бы останавливают время. Вынужденная обреченность людей друг на друга тяготит, томит. Что-то темное, тревожное разливается в воздухе: надежды, которые не сбываются, ожидания, которые не разрешаются ничем... Спокойное ночное состояние души – устремленность к скрытому и сокровенному в

себе, устремленность ввысь – подвергается искушению: недаром у северных народов предрассветный час – самый страшный час, «час волка» или час черных лисиц, похожих на волков, о которых не случайно ведь вспоминает Гришка: в это время демоны гуляют на свободе. Зло овладевает душой человека. Колеблется пламя свечей, усиливается ощущение душевной смуты, душевное подполье обнажается, монахи сознаются в убийствах, но и эти признания не становятся покаянием, не облегчают совесть...

Без всякой машинерии и переусложненной режиссерской партитуры спектакль «взлетает» вверх, к проблемам достаточно большим и общим. Монахи пьют, Федор засыпает, в руках у Варлаама гуляет нож. Человек, минуту назад самый надежный, оборачивается новой стороной, предстает как загадочное существо. Здесь в спектакль врываются религиозно-достоевские мотивы обреченности человека на вечную борьбу в нем двух начал, на свободный выбор, от которого зависит не много не мало – ход истории. Здесь, к финалу, спектакль Иешина звучит волнующе и тревожно, куда более тревожно, чем рассказанная Угаровым история. Сцена омовения образует ту трагическую «точку схода», которая готовит просветленный финал. Начатый Варлаамом как приуготовление к убийству, обряд омовения над Гришкой, обряд долгий, красивый и чистый, хоть и вбирающий в себя сложный смысл, переходит в конце концов в обряд воскрешения души Варлаама, пробуждения в ней лучших сил. Борьба темного и светлого в человеке завершается победой добра. Звонит колокол, тает ночь, унося с собой сомнения и страхи... Монахи идут к заутрене. Гришка спасен и свободен.

И те, кто не побежал домой по ногам актеров, кто рискнул остаться до конца, думаю, были вознаграждены. Они познакомились с людьми, которые в эпоху страшной всеобщей девальвации не хотят играть на понижении. Мужественно отстаивают достоинство своей профессии, ее нужность человеку в смутное, переломное время, ее провидческий смысл...

А как они играли сказку? Не мучили, не терзали ее, не демонстрировали клочки каких-то «перевоплощений», как это сплошь и рядом делается на наших сценах. Они просто рассказывали ее, показывая героев, заполняли пустое пространство выдумкой, фантазией, заразительной игрой... И весело было смотреть, как бедный «выездной» театр на глазах отвоевывал свои позиции! Как театр-маска, театр-метафора, театр-травестия входят легко и просто в актерский рассказ, оживляя, украшая, усложняя его и заодно обучая малышей вечному языку театра. Дети натурально забалдели! Чего только не потащили финнам на сцену в Доме Ученых – рисунки и поделки, сломанные гвоздики, редкие теперь дешевые конфеты таяли в детских руках... Их можно понять – это был единственный нормальный спектакль, адресованный детям, который они увидели в этом сезоне!

На пресс-конференции на вопрос, что будут делать, когда вернутся, ответили дружно: спать! И то сказать – за десять дней они сыграли шестнадцать спектаклей на разных площадках города. Но ни звука жалобы на социалистическую эксплуатацию! На то, что совсем не видели Сибири. Что никто не подумал при продаже учесть камерный характер театра. А только хвалили нашего зрителя – необыкновенно чуткого и театрального (да-да!), нашу «Летицию»: «когда так играют, язык не нужен, это идет от сердца к сердцу», нашего Иешина, с которым еще хотели бы повстречаться. Да спели нам на прощанье что-то веселое в стиле кантри...

Когда финны уехали, завлиты тоже открыли настежь форточки и долго всматривались в нехорошую туманную даль...

P.S. Говорят, что Иешин теперь совсем стал Нордштремом и перебрался с семьей в Стокгольм. Так что «Фрекен Жюли» в «Красном факеле» будет ставить иностранный режиссер...

Новосибирская сцена. 1992. № 4.

Летите, «голуби» Нордштрема

Погодите-ка, дайте вспомнить, как же он начинался-то, роман «Факела» с северным театром?

Ровно год назад в литчасть театра поступило руководящее указание, написанное стремительным директорским почерком: «Обеспечить рекламу Турку. Голуби. Счастливые ребята. Сказки братьев Гримм». Затурканные завлиты не сразу и смекнули, что Турку – это где-то в Финляндии. Спасибо уж, секретарши сжалились. На все вопросы делали загадочные глаза. А потом одно слово милостивицы обронили: «Иешин»…

Иешин? Нордштрем, стало быть… Это кое-что объясняло, хотя не все проясняло. Завлиты задумчиво смотрели в окно. Сибирские тополя уходили ввысь опушенными свечками. Сквозь снежные хлопья всплывали недочитанные страницы шестого (?) тома… «Финский театр – северный филиал мирового»… И какой-то господин сфотографирован в позе основоположника… Какая-то актриса склоняла на скрещенные руки милую головку… Фьорды и шхеры озарялись северным сиянием. Молодая хозяйка Нискавуори спорила со старой из-за места в Каменном гнезде. Рядом на полянке резвились счастливые ребята братья Гримм, а над ними реяли смутно белые голуби…

Снежная завеса кое-где начала приподниматься. Иешин ведь (до того как переехал в Швецию и сменил свою фамилию на гордую Нордштрем, в которой дуют северные ветры) не так уж мало сделал для нашего театра. «Циркизировал» черный гротеск Николая Коляды «Мурлин Мурло» (билетерши до сих пор вздрагивают, когда вспоминают это название). Психологизировал черный юмор Ноэля Коуарда. И успешно театрализовал на редкость славную пьесу Шеффера «Летиция, или Игра воображения» (двух прелестных англичанок, помешавшихся на своей истории, у нас играют Анна Покидченко и Галина Алехина). Но это все у нас. А финский театр – северный филиал мирового… Что там делает наш Иешин?

Сашин голос из Петербурга был глух. Саша успел поведать, что одной ногой уже в Турку, где заканчивает постановку пьесы Михаила Угарова «Голуби». Гастроли действительно состоятся, но волноваться не надо, о переводчиках думать не надо, и вообще – кто сейчас кого переводит, все люди – братья… Ободренные, мы тут же отправили информацию в нашу «Вечерку» и через несколько дней прочли, что скоро впервые в Сибири можно будет посмотреть пьесу драматурга Нарова (?!) и что «финны очень любят экспериментировать в области театральных лидеров»… Стало совсем интересно!

Потом мы узнали: идея поездки принадлежала Иешину, соблазнившему своих «голубей» Сибирью. В финских театральных кругах ее встретили сдержанно: ехать в бывший Союз? Да еще в Сибирь? Может быть, тоже бывшую? Авторитетно не советовали…

Но молодости свойственно безрассудство и любопытство, и в начале февраля они уже бродили по нашей сцене, оглядывались и болтали с монтировщиками по-английски (монтировщики краснофакельские сильно в английском поднаторели в условиях участившихся международных контактов). Они – это Дан Седерхольм, руководитель театра, высокий, доброжелательный и ироничный, Юкко Аантонен, гибкий и длинноволосый, некрасивый и очаровательный, золотая рыбка этой маленькой сцены, ее очарованный принц, в чьей современной пластике сквозит вечный Протей. И Эро Ахава, плотный, надежный, лукавый, чья народная природа отлично дополняет интеллектуализм и романтизм его коллег. Вот и все. Коллектив настолько маленький, что меньше, наверное, просто не бывает (остальные актеры на спектакль приглашаются).

«Голуби» как для них написаны! Мы сидим на сцене у подножья широкой лестницы из белого теса (очень красивая, наши цеха для гостей расстарались). Лестница словно тает в темноте, ее подпорки и перегородки создают образ скита ли, храма, затерянного в непроходимых лесах, покинутого людьми. Монахи Федор, Гришка, Варлаам переписывают священные книги… Идет ночь. Спокойное ночное состояние

души: устремленность к скрытому, сокровенному в себе, устремленность ввысь…

С первых минут завораживают красота и сценичность самых простых движений.

Подлинность партнерства, когда откликаются на каждый внутренний посыл.

И та «сверхправда» сценического поведения, которая сама заставляет искать в происходящем экзистенциальный смысл. Кажется, монашеские ряски драпируют не тело, а душу каждого: мятежно-плотскую у Федора (Эро Ахава), взыскующую высшего смысла у Варлаама (Дан Седерхольм), юную, мятущуюся, дразняще-вопрошающую у Гришки (это, конечно, Юкко Аантонен). Не знающие пьесы и языка театралы говорили потом, что так даже интереснее: «сидишь и сочиняешь отношения, придумываешь характер, складываешь судьбу». Легко и незаметно спектакль этот взлетает ввысь, к проблемам больным и общим. «Бедный театр» с каждой минутой отвоевывает свои позиции, погружает тебя в глубину театральной метафизики, которой так ощутимо не хватает нашим провинциальным спектаклям. Контраст сценической манеры после отъезда финнов долго поражал.

Колеблется пламя свечей, усиливается ощущение душевной смуты. Тревога нарастает. Человек, еще минуту назад такой рассудительный и надежный, оборачивается непостижимой загадкой. Монахи пьют, в руках у Варлаама гуляет нож, он сознается в убийстве и угрожает Гришке (тот знает теперь его тайну)… К финалу спектакль звучит куда более тревожно, чем рассказанная Угаровым история, которая читается как занимательный парафраз к «Борису Годунову»: смутив Гришку сообщением, что убиенный царевич скорей всего жив и не ведает о своем происхождении, Федор и Варлаам удаляются к заутрене, а Гришка открывает оконце и долго всматривается в сырую нехорошую даль (надо полагать, в сторону литовской границы?).

У Иешина сильней высвечиваются религиозно-достоевские мотивы, вечная обреченность человека на душевную смуту, на борьбу в

нем двух начал, на моральный выбор, от которого зависит будущее. Он заканчивает спектакль обрядом омовения… Начатый Варлаамом как приготовление к ритуальному убийству, он исподволь меняет свой смысл: льется вода, омывая нагое Гришкино тело, смывая все неподлинное, наносное…

Ночь тает, уходит, размывая дух злого своеволия, Гришка спасен и свободен…

На пресс-конференции финны на вопрос, что будут делать, когда вернутся к себе, ответили дружно: спать! За десять дней в Сибири они сыграли шестнадцать спектаклей на разных площадках города. Но ни звука жалобы на социалистическую эксплуатацию.

На то, что совсем не видели нашего края. Что никто у нас не подумал при продаже билетов учесть камерный характер театра. На зрителей, которые с первых «Голубей» уходили чуть ли не по ногам актеров (без переводчика, и никто к ним не вышел и про театр двух слов не связал). А только хвалили нашего зрителя – какой-де чуткий да театральный. Говорили о том, как любят Иешина, с которым намереваются встретиться еще…

Кем же является Иешин в спектакле, поставленном на маленькой финской сцене: неомодернистом? Неоромантиком? Важно, наверное, другое: постигая чужую культуру, вводя в свою мотивы чужого искусства, раздвигаешь горизонты, очерченные твоей судьбой и становишься кем-то новым… Прорыв к себе подлинному и есть, по-моему, главная тема спектаклей Иешина. Вся их потаенная энергия уходит на то, чтобы человек смог найти, отыскать себя самого под многочисленными масками и утеснениями разных режимов и цивилизаций. Отсюда, от этой точки только и можно начинать дальнейшее движение. Что с нами сделали?! – об этом вопит размалеванная алкоголичка из «Мурлин-Мурло», срывая с себя парик, сбрасывая одежду. Тот же мотив всплывает в «Петиции» Шеффера: Лотта просит подругу потянуть ее за волосы, в руках остается роскошный парик, обнажается голая некрасивая старость…

Вот и герои последнего спектакля Иешина на нашей сцене – «Фрекен Жюли» – находят в сумасшедшем беге минуту остановки, чтобы склониться на кухне Кристины над убогим зеркальцем, плеснуть водой в лицо: что-то и они хотят смыть, уничтожить, бегло-неодобрительно вглядываясь в себя?

С Галиной Алехиной и Игорем Белозеровым Иешин работал в основном летом, когда все гуляли. Вернулись – и задолго до открытия сезона увидели спектакль, который оценили очень высоко (редкий случай, когда сделанное уважают в самом театре, да еще те, кто не занят).

По сравнению с пьесой Стриндберга первый акт спектакля ужесточен и обеднен в мотивах: нет колдовства Ивановой ночи, зеленого шума, смутных томлений двух юных существ и т. д. и т. п. У финского сценографа Эгина Фалька только крохотная каруселька с цветными лентами взмывает над царством Кристины, ее кухонным столом, который стискивает всю сцену огромной подковой. И все происходящее так же недвусмысленно, как хирургическая поверхность этого стола. Немолодую, не слишком утонченную героиню Алехиной гонит на кухню грубая страсть. У Стриндберга она хоть как-то вуалируется, в ней есть доверие и искренность. С тех пор нежные мечтания чистого мальчика о девочке-звезде изрядно загрязнились. И упростились. Фрекен Жюли теперь – только госпожа, которая хочет, Жан – лакей, который обязан повиноваться.

Он и повинуется как слуга, не питая не только страсти, но и не выказывая особой заинтересованности. Она дразнит и издевается, он взбешен, но подчиняется.

Спектакль Иешина не о борьбе полов. О борьбе людей, полностью поглощенных социальной ролью. Что-то в духе поразительного романа Киндзо Исигуры «Остаток дня» – о двух извечно противостоящих половинах, на которые поделено человечество.

О слугах и господах. И идея власти – сойти вниз, и идея слуги – подняться вверх по сути ведь ничего не меняют. Меняясь местами, каждый

остается тем, чем он был, и то, что случается, – то случается, если можно так выразиться, на фоне полной человеческой необщительности.

А вот после… «Искусство, как хищная птица, безжалостно стискивает нам горло»… Даже внешность героев воспринимаешь заново. И так жаль эту немолодую, не очень умелую женщину, получившую мужское воспитание; этого усталого циничного мужчину, который всему на свете знает цену, но ничего не может оценить… Жест, каким она поднимает перед ним руки… А он неумело натягивает платье на нижнюю юбку… Снова зеркало, снова вода, вопрошающие вглядывания в свои отражения…

И вот интересно: как город узнает, что родился хороший спектакль? Почему расхватывают билеты до всякой рекламы?

Когда наши повезли осенью в Турку «Фрекен Жюли», мы, завлиты, тоже открыли окно и долго всматривались в нехорошую туманную даль.

Петербургский театральный журнал. № 2.

Сон о драконе

«Разрыв, разрыв, меж нами пропасть, няня...», – вслед за шекспировской Джульеттой мог бы воскликнуть в современном театре актер...

«Разрыв, разрыв», – вслед за ней мог бы повторить и режиссер. Да, правда, сколько талантливых молодых выпускников режиссерских факультетов превращаются сегодня в «калифов на час», сколько сложившихся интересных актерских коллективов не могут найти себе лидера... «Разрыв, разрыв, меж нами пропасть!».

Так и звучит в ушах этот рефрен, когда смотришь спектакль «Дракон» в исполнении труппы «Красного факела» в постановке режиссера Вадима Цхакаи. Этот изысканно красивый и так дорого ставший и режиссеру, и актерам спектакль невольно воспринимаешь сегодня как крайнее выражение вышеобозначенной проблемы, как едва ли не крик отчаяния глубоко разочаровавшегося человека, больно раненного о проблему, на противоположных остриях которой волей какого-то злого рока оказались люди, кому самой судьбой предназначено быть вместе...

«Дракон» Цхакаи – это его сон о Драконе... Мы с вами спим, нам снится сон. Нам снятся миры, удивительные и странные...

Луч света падает на рыже-золотой гобелен, и он оживает. Этот мир дарит нас особой ностальгической красотой, вечной жизнью природы, склоненных над водой деревьев, уютом домашнего очага, живым огнем, у которого греется Странник-Путник-Прохожий, темноволосой красавицей с розой в руках, застывшей перед ним в низком реверансе...

А потом светлые видения меркнут, из-под гобелена ползут синесизые тени, и какой-то новый мир угрожающе вырисовывается перед нами, затерянный в неизвестной дали, в недоступной белизне гор. Такое впечатление, что мрачное средневековье и современный техни-

цизм объединились в нем в зловещем натиске на человека. Этот мир-мутант следит за нами красными драконьими глазами и компьютерными блоками, веселеньким перемигиваньем самопишущих шпионских систем. Здесь тьма давно затопила развалины античных колонн, здесь благородный мрамор сменили на постаментах пухлые уроды, здесь не с небом, а с адом соединяет дверь бывшей часовенки, и не пенье птиц слышится над нею – стон и завывание ночной нечисти. Разномастные лики Дракона то наплывают на нас, то отступают вдаль, стертые близкой подсветкой лица, прячутся за ними... Кто это? «Безрукие души, безногие души, продажные души, окаянные души...». И что, высокий человек в черном собирается за них драться? Давай-давай, городское самоуправление как раз подарит тебе для обороны медный тазик... «Фальшивые души, трусливые души, мертвые души...». А дальше дым, летящие камни, ослепительные багровые шары, разрезающие синюю мглу... И музыка боя, и музыка смерти... И черный плащ, слетающий вниз, и открытые нашему взору красно-белые одежды «профессионального героя...». Это у нас с вами издыхающий Дракон просит глоток воды, и это мы не дадим ему напиться, хотя четыреста лет были с ним заодно, были одной кровеносной системой. «Мальчик! Бургомистр! Глоток воды! Я у-ми-ра-ю...».

Где мы сейчас? На земле? На небе? Где-то в околоземном пространстве распластан Ланцелот, и смерть уже ворожит над ним, а под ним крадутся мародерские тени... И кто-то маленький и ловкий примеряет на себя плащ героя, и где-то пляшет грубая свадьба: крики девочки-куклы о помощи никого не оторвут от поглощения еды. Воскресший рыцарь и Эльза молча смотрят вокруг, вечность стелит им под ноги свои тени, то ли утешая, то ли торопя в дорогу... Прощальный звук флейты тает, и мы пробуждаемся...

Мощная экстраполяция в тебя режиссерского мира, режиссерского видения пьесы и жизни. Мы подвергаемся натиску режиссерского театра, в котором пьесу играют не только актеры, но, пожалуй, в первую очередь, свет, звук и цвет, краски и позы, и жесты, и мизансцены, и

музыка, и паузы. И режиссерская воля переплавляет косную материю театра во что-то небывало-красивое, покоряюще-цельное... Так было, наверное, на первых спектаклях молодого МХАТа, когда режиссерский «свенгализм» вдыхал в зал, во всех сидящих одно настроение...

Об этом писал тогдашний критик С. Глаголь: «Начинаю припоминать наиболее запомнившиеся места в исполнении артистов Художественного театра и с удивлением замечаю, что со мной происходит какой-то курьез. Я, например, хочу вспомнить, как в «Потонувшем колоколе» мастер Генрих, разбитый душой и телом, падает у хижины старой Виттихи, но тотчас вместо Генриха вижу мглу надвигающегося вечера: передо мной рдеют в последних лучах заката снежные вершины гор, передо мной кувыркается леший, и фея Раутенделейн с удивлением показывает Водяному свою первую слезинку...».

Похоже, правда? У нас тоже пытаешься вспомнить, что говорят друг другу Ланцелот и Эльза перед боем, но вспоминаешь теплый цвет ее домашнего платья, холодно-серебристый фрак Дракона на троне и стремительные движения этого трона, рассекающие круг, который пытаются прочертить навстречу друг другу влюбленные...

Ну, а что же Генрих? Был ли Генрих-то? И как играл его актер в том далеком спектакле «театра настроений», о котором оставил восхищенные строки старый критик? Вообще-то зависело ли хоть что-нибудь от его пластичности, музыкальности, заразительности? Или он так и оставался лишь краской, ярким пятном в талантливой режиссерской палитре?

Цхакая сегодня, как и его Ланцелот, ведёт свой бой один. Надеясь на свое терпение, на свое упорство, на свое искусство, он сверкающим мечом Ланцелота безжалостно перерубает те нити, которые могли бы связать его с другими людьми. Режиссерская фантазия преломляется в разнообразнейшие комбинации постановочных приемов и средств. Один выводит свою мелодию в этом спектакле, серебристо-синюю, сумрачно печальную. Актерские усилия не то чтобы совсем не имеют значения (сказать так было бы несправедливо, и зритель, наверное, от-

метит всех трех исполнителей Дракона – Б. Иванова, В. Чумичева [38], В. Борисенко, помянет добрым словом В. Лемешонка в роли Генриха, зацепится памятью за чудного, тулуз-лотрековского Кота О. Роенко...). А просто режиссер выстраивает спектакль так, словно дал себе зарок максимально застраховаться от возможных актерских провалов, чтобы живая актерская плоть с ее несовершенством и подверженностью климатическим, биологическим, психологическим, экологическим – каким еще? – сдвигам при всем желании не смогла разрушить то единое, к которому он так рвется, цельное поэтическое настроение (в сцене гибели Дракона идет долгая – и, надо сказать, прекрасная в сочетании со зрительным рядом фонограмма, ей аплодируют; ей, а не актерам, не размыкающим здесь ртов).

(Да, актеры здорово не добирают в этом спектакле; какая-то скованность, зажатость мешает многим использовать голосовой диапазон, давать шварцевский остроумный текст на смелых, широких интервалах, тон у многих местами падает до бытового, в пластике тоже ведь преобладает скованный, мелкий жест, бытовой регистр, игра многих сбивается ни «жизненную правду»).

Вот отсюда: актеры, не мешайте!

То есть, конечно, Цхакая так никогда не говорил и не скажет: слишком горд, слишком порядочен и уважает все, что имеет отношение к сцене (в прошлом, кстати, во «Всей Надежде», «Гамма-лучах» отлично работал с актерами). Но почему-то вот вспоминаются эти злые слова. Увы! За последние сезоны они все чаще и чаще лежат в подтексте режиссерских монологов!

Ну пусть «они» таки-да «ленивы и нелюбопытны». Пусть изрядно растренированы в том репертуаре, который годы и годы им приходилось играть. Пусть в первую очередь озабочены своим успехом, причем таким, когда работать надо поменьше, а резонанс был бы побольше. Разве при таком положении дел на нашей режиссуре нет вины?

Пусть! «А ты, поэт, избранник неба, глашатай истин вековых... Не верь, что вовсе пали люди, не умер бог в душе людей, и вопль из ве-

рующей груди всегда доступен будет ей...». И тогда, когда тебя услышат, – перейдем на презренную прозу, – твои вынужденные союзники станут твоей семьей, друзьями, сотворцами. Спектакль сделан. Изменить ничего нельзя. Но хоть помечтать, погрезить о будущем... «Это ведь ничего, – как говаривал Шварц, – это можно...».

Новосибирская сцена. № 3

«Чайка»

«Красный факел»
Режиссер-постановщик – В. Цхакая
Художник – А. Липовских

И, отягченною главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадаем не к покою,
Но в утомительные сны...

«Утомительность», изношенность, дурная повторяемость жизни в финале распространяются на всех, перед нами «чучела, расставленные вокруг чучела чайки» (см. «Новосибирскую сцену» № 4). После самоубийства Треплева они вообще теряют контур, растворяются в призрачном свете озера. Но такая поглощенность мировой душой что-то не радует... Право на выбор, на индивидуальную судьбу даны только Косте и Нине... (хорошие работы молодых актеров Татьяны Классиной, Вячеслава Росса). Они и выбирают: он – смерть, она – жизнь. И ее путь будет долгим – путь метерлинковской сестры Беатрисы: соблазна – греха – страдания – искупления. При том, что ее принц Белидор абсолютно чужд ей и абсолютно не нужен. Когда в финале девочка стремительно летит через всю сцену Косте на грудь, когда эти дети, опускаясь на колени, жадно и прощально всматриваются друг в друга, в их роковой не реализованной предназначенности не остается сомнений... А Костя В. Росса – нервный, болезненный, очень талантливый, особенно остро сознающий в этом спектакле свою отверженность, нелюбимость... И так правдивы весь его облик, его беспомощность перед Ниной, затрудненность слова, жеста, вообще, вся эта история нелюбви к нему матери и Нины выходит так чертовски драматично... Вот эти двое мог ли бы пробиться к тайной загадке жизни: когда Нина читает Костин монолог, вдруг покажется, что само озеро говорит его словами о том

времени, которое настанет же в конце концов когда-нибудь: «Материя и дух сольются в гармонии прекрасной»... «Неизмеримость черных волн» словно в благодарность вспыхивает волшебными огнями, создавая образ «пылающей бездны», сквозь которую им суждено пройти...

«Афиша на заборе гласила»: старый добрый психологический театр живет сегодня трудно. «В душу роли проникайте, в самые тайники сердца человеческого», – завещал его адептам великий русский актер М. С. Щепкин. Однако сегодня получается – чем глубже, тем хуже... Слишком уж в человеческих отношениях доминируют однозначность, вычисляемость, заданность, несвобода, давление на тебя твоей же группы, утрата личных индивидуальных реакций, индивидуального мироощущения... Михаил Семенович, во что особенно проникать?

Может быть, эта «психологическая исчерпанность» толкает сегодня людей театра на поиски другого театра? Хотя бы и символического, как в случае краснофакельской «Чайки». И совсем не лишней кажется эта попытка прорваться за пределы обреченности друг на друга, соотнести себя не с соседкой, не с начальником – с Природой, Космосом, извечной загадкой бытия...

И потом, сказал же Чехов устами Тригорина: «Каждый пишет, как он хочет и как он может»...

И ставит – тоже...

Новосибирская сцена. № 3

Вечерний звон…

Если надо найти чистую оппозицию цхакаевской «Чайке», милости просим к Сергею Афанасьеву в молодежный театр.

Да! Этим не до колдовского озера... В колодезном пространстве зала зрительские места лепятся по стене на манер ласточкиных гнезд. И пока ты осваиваешься в несколько подвешенном состоянии, глядь – у самых твоих ног развернулся веселенький пикничок: там, внизу, поют и закусывают, душевно поют «Вечерний звон», лихо отплясывают цыганочку... Ну, а потом вдруг и грянет: «Отчего вы всегда ходите в черном?». В самом деле, отчего?

Запыхавшаяся Маша, отряхивая платье, привычно подхватит знакомый текст. Но здесь и Аркадина, похоже, не прочь почаще плясать цыганочку... Для такой Аркадиной, как у Зои Тереховой, вообще чрезвычайно интересно подбирать репертуар, и, знаете, это будет не «Дама с камелиями»… Когда мы видим, как эта крупная, закутанная во что-то яркое, с перьями в волосах дама, наслаждаясь скандалом, носится со своей свитой, без устали бороздя крохотное пространство, мы понимаем, с каким театром, «удобопонятным в домашнем обиходе» мы имеем дело...

Ишь ведь, какие здесь у всех чувства! «Чувства, похожие на нежные изящные цветы»! – А что, к примеру, будет, – словно говорят нам исполнители, – если примерим мы эти чувства на себя? Мы, провинциальные да беспородные? Не перегруженные культурой? «Мировая душа, мировая душа»... А вот что от нее останется, если мы промерим ее современными-то мерками?

Представьте – многое остается...

И пусть Нина, высокая и быстроглазая, читая Костин монолог, «стилизует» себя не то под льва, не то под куропатку... Пусть Сорин обретет повадки сельского бухгалтера, а Дорн предстанет неожиданно патриархальной фигурой с загадочной усмешкой лешего... Пусть Медведенко,

несмотря на свой французский, напомнит нам не учителя – приказчика, а актер, играющий Костю, весьма неумело попытается изобразить «одержимость творчеством»... Честно говоря, только Зоя Терехова в роли Аркадиной и Сергей Новиков в роли Тригорина блещут чистотой приема при сохранении самой смелой и неожиданной характерности... Но все равно – места хулиганские, плоские, скучные, никакие в этом спектакле чередуются с тонкими психологическими догадками! Как удивительно, например, идет здесь сцена Тригорина и Нины, та самая, знаменитая, в которой Тригорин объясняет молодой девушке, что такое его писательская жизнь... Нет в ней ни малейшего намека на риторику, только юмор и теплота: Тригорин сначала воровато оглянется, нет ли кого из привычной банды – а потом заговорит с Ниной, как с маленькой девочкой, очень тихо и доверительно. Рассказывая, ее, глупую, вразумляет. Вразумляя, потихоньку влюбляется – вот ведь какая прелесть сидит перед ним в позе примерной ученицы!

Или еще сцена, трудно дающаяся нашим «взрослым» театрам: как это Аркадиной удается, несмотря ни на что, удержать Тригорина: «Теперь он мой!». Чего только не придумывали, вплоть до физического насилия, а все казалось неправдой! Здесь – опять же и правда, и юмор! Когда Аркадина со слезами на глазах уверяет своего писателя, что он – «единственная надежда России», ему, конечно, неловко до такой степени, что он поворачивается к ней спиной... (Ну, что это такое, когда жив и пишет Толстой)... А потом вдруг резко развернется Тригорин и вопьется ей в глаза: а вдруг, хотя бы на миг, хотя бы пока это звучит – это правда? Куда он от нее, умеющей делать правдой самые невероятные вещи – куда он от нее поедет?

Есть места, отмеченные и пронзительным лиризмом, и острым драматизмом, когда Чехов, что называется, берет свое, и то, что было начато как шутка, как розыгрыш, совершенно меняет свое направление... Как страшно вступает Нина – Лидия Байрашевская [3] в последнюю сцену – из нереального света, полураздетая, босая... Садится на антресолях, свесив ноги вниз. Костя медленно поднимается к ней, садится

рядом... Похоже, в его сознании все длится и длится нескончаемый с ней разговор, когда она, брошенная, скиталась по провинции и его не принимала. Похоже, он сочиняет бесконечную пьесу «на тему Нины»... Она здесь что, мертвая? Больная? Или просто призрак? Ее прикосновения пугают, связи рушатся, все рассыпается. Продолжение невозможно, ничего не получается, и тогда они обращаются к началу, не глядя друг на друга, не сговариваясь, твердят как заклинанье монолог, который он когда-то имел несчастье написать, а она сыграть: «Люди, львы, орлы и куропатки...». Слова, которые писались и лепетались по наитию, теперь повторяются как последнее прибежище смысла: между ними – вся жизнь... (и жаль, что сейчас из финала уходят эти вот символы, все-таки символы, эти колебания смысла, он выпрямляется под «нормальный» спектакль).

Чехова сегодня играют элитарные московские актеры и самые что ни на есть сельские любители из сибирской, например, Ордынки (четвертая «Чайка» поставлена в Ордынском народном театре Александрой Купаревой, об этом писал режиссер Вадим Цхакая в «Новосибирской сцене» № 4).

Дорога к Чехову – общая судьба, общая наша дорога:

Другой певец по ней пройдет,

И уж не я, а будет он

В разлуке петь вечерний звон...

Замечательно точно найдена песня...

Новосибирская сцена. № 5

Над хаосом звуков

Я в хаосе звуков лежал оглушён,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
Сады-лавиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.

Федор Тютчев

У этого режиссёра в Новосибирске репутация трудного. Видит Бог, он не синица в руках и не та курица, которая несёт золотые яйца и даже не та, что по зёрнышку клюёт. Кому не известно, что сегодня «высшая гражданская добродетель – зашибить деньгу», как говаривал ещё столоначальник Макара Девушкина. Кажется, камень бы, и тот понял. Цхакая молчит. Ухмыляется. Не верит! Желающим лёгких и верняковых зрелищ советует поспешить в цирк или оперетту. Любит очень пустое пространство. Вот он вперивается в него, проходит минута за минутой, и кто знает, какие миры, загадочные и странные, возникают перед ним и тают вновь? Шлейф конфликтов мелких и не очень тянется за ним. Актёры за его элевациями пристально следят, памятуя завет Феклуши: «Враг силён, горами шатает…» На выпуске спектакля вообще склонен воспринимать актёров как главный тормоз на пути к цели, при том, что об этой цели они подчас имеют самое смутное понятие… Актёр – главная проблема его театра.

…Помню, как впервые явил он нам свою тайну. Это было ещё в ТЮЗе, он репетировал «Гамма-лучи» («Влияние гамма-лучей на бледно-жёлтые ноготки» П. Зинделла), жуткую историю из жизни американской семьи, и Тамара Кочержинская, игравшая маму, и две её странноватые дочки – Светлана Прутис и Татьяна Смирнова – ходили по извилистым коридорам ТЮЗа «раскоординированные» и погружённые в дебри

психоанализа. Видимо, Вадим Цхакая обеспечил глубокое погружение, потому что на спектакле некоторые не всё могли понять. Напряжение, однако, держалось другим: в какой-то момент действия над головами изумленных зрителей вспыхнул вдруг звёздный свод, буквально разверзлась звёздная бездна (Цхакая был доволен, как дитя…). Меняло ли её «явление» смысл происходящего? Звёзды ничего не решали, однако светили всем. «Космос» недвусмысленно был явлен «видимым живым существом, объемлющим всё видимое», как говорят философы. Кроме надоевших идеологем и политических схем выступало ещё нечто, что, оказывается, влияло на нашу жизнь и судьбу. Героини видели звёзды, но и звёзды видели наших героинь, они «держались рукой за звёзды» и что-то там в себе понимали. Речь явно шла не о сосуществовании – о взаимозависимости, яснее о том старом спектакле, пожалуй, не скажешь… Показалось ещё, что сквозь психоанализ и социальный анализ робко пробивал дорогу тютчевский романтизм… Прямолинейность приёма, вызывавшая улыбку, ушла, возможности его (художественные) остались и пришлись очень кстати на огромной новой сцене ТЮЗа, от которой режиссура испуганно шарахалась. Цхакая эту сцену сразу полюбил, хотя от двадцатилетнего строительства её машинерия лучше не стала: все заржавело и скрипело, фуры заедало, стальной трос лопался. Цхакая бросался в прорывы с холодноватым, всех изматывающим упорством. Не выходил из театра неделями.

Отсыпался в гримёрках. Когда не репетировал, бродил по сцене среди декораций. Вокруг него усилиями молодого художника Славы Карманова разрастался парк – среда обитания отечественных Лолит из пьесы М. Рощина «Вся Надежда» и парк как образ мира. И чудно было видеть, как этот мир оживал, шумел своими деревьями, мелькал в ночи жёлтыми огнями далекого дома, красными точками сигарет над разбитыми скамейками, как этот мир звучал то шлягерами над старенькой заколоченной танцплощадкой, то Чайковским, то Вивальди. Он приоткрывал нам свою конкретику – убогую комнатушку Надьки с консервными банками на обеденном столе, которые вспарывались но-

жом и запивались глотком воды из холодного чайника, продавленную раскладушку для гостей, тусклое зеркало старого шкафа; он потрясающе преображался в Надькиных снах, когда по пустой сцене медленно начинали кружиться сухие листья, потом взмывали вверх пышные кроны, обнажая мертвый оскал ветвей, в красных всполохах медленно скользил круг с беспомощными детскими фигурками. Мир погибал не от атомного взрыва – оттого, что люди разучились любить и верить.

У Цхакая до сих пор необыкновенно хороши эти мгновенные «улёты» от быта, уменье лёгким, скользящим жестом переплавить косную обыденную материю жизни во что-то высокое, красивое или трагическое, в какой-то мир, существующий в нас, но и над нами. Это ведь Южин-Сумбатов как-то высказался о романтизме в том плане, что он не менее реален, чем реализм? И что, если бы великие произведения в своем звучании не доходили бы до романтических нот, – мы бы считали, что они недописаны? Цхакая, в принципе, так судит о каждом спектакле, не только о своём собственном (хотя понимает, наверное, что романтизм, символизм и т. д. сегодня не самые модные цвета палитры). Романтизм «Надежды» отличался тем, что вырастал из самой обыденной жизни, из узнаваемых её подробностей, из того, как не может встать на натруженные ноги мамка Клава, из выдуманного Надькиного романа с каким-то военнослужащим, из смешного концерта для воинов, который устраивают пионеры соседней школы, из страшных Ленкиных признаний в ночном преображенном парке, из той покорной обречённости, с какой ходили за слабоумной Жирафой её старенькие родители – из неотразимого сочетания нежности, красоты жизни и её жестокости. Каждая неудачливая девчонка была режиссёром отпета и оплакана, каждая тогда – интересна. И ещё было ощущение, что (при всех передрягах) героини – в безопасности под крышей огромного мира, распахнутого в космос. Из опоры человека на этот природный мир (а не на возможность установления справедливого социума), из сознания себя его частью рождался оптимизм финала. Обиженные и обидчики, соединяясь в прощальном объятии, как

бы признавали над собой власть высшего нравственного закона. Роль персонажей в «Любви – книге золотой» (в Новосибирском областном театре драмы) Цхакая уже прямо переосмыслил в зависимости от того, насколько они способны воспринимать этот мир как единый и неделимый. Императрица с её сумрачным любовником и её канапе была решительно отодвинута в сторону. Княгиня Дарья вместе со своими присными, забывшими про сельскохозяйственный календарь, вышла на первый план – это её белое платье мелькало среди родных берёз, это она, как пушкинская Татьяна, бродила с опасной французской книжкой, а вокруг расстилался мир русской усадьбы (художник М. Брянцева): за прозрачными зелёными дымками-завесами угадывались «поля и нивы золотые», вдали под плачущими ивами белело сонное озеро, мраморный божок отражался в нём, им было хорошо вместе. В отличие от пьесы А. Толстого, в спектакле «природное начало» не посрамляло «заёмную, чужую культуру», но радостно вбирало её в себя. Античные мифы в исполнении русских крепостных нимало не высмеивались. Мужички относились к юной княгинюшке (её играла молоденькая Вика Левченко) с тем терпением и юмором, с каким относятся в деревнях к малым детям. Ядрёные девки чуть не дрались из-за её расположения, «артисты» гордились её одобрением, особенно один замечательно выступал в зелёных с разводами штанцах «от Бакста»! А ещё один в огромном лохматом тулупе терпеливо объяснял, что ну не может он сейчас на дереве сидеть, «вот сено уберём, уж тогда…» Как если бы её блажь не совсем и блажь, то есть блажь, конечно, но не совсем для них непонятная…

Тут вполне могли пригрезиться первозданные кущи с хороводами нимф под ними, с дремлющим в пещере великим Паном… В этом взаимопроникновении выдумки и реальности, природы и культуры, памяти и фантазии – была особая гармония спектакля, его живой, волнующий космизм. Словно зеркало скромного озера обретало способность дробить и множить образы культуры, играть ими, извлекать из каждо-

го дополнительный смысл. Словно некий храм возводился у тебя на глазах, где было чисто и светло и так легко дышалось…

В финале волны времени смывали всех. С соблюдением ритуала торжественно удалялась царица. А княгиня Дарья именно исчезала, растворялась в вечерних сумерках, бесполезно было бы её искать в аллеях ли парка, на берегу ли пруда… Рушилась выдуманная любовь – рушился весь её мир, его громко оплакивали верные артистки: «Не плачь, не плачь, нимфа милая…» Лунный свет скользил по лицам, потом угасал и он. «Пустеющий кокон культуры», – вспомнилось прочитанное у Л. Баткина. Был в этом, конечно, вопрос, обращенный к нам… Не странно ли, что именно на таком светлом, грустном, таком гармоничном спектакле лёгкая трещинка в отношениях с актёрами углубилась, превратилась в полынью…

Не он ли совсем недавно был так требователен и так им предан? Не они ли заботливо входили во все обстоятельства его жизни, вместе мечтали, вместе залечивали раны? Что же произошло?

Началось ещё в ТЮЗе, когда Вадим Цхакая превращал весьма скромную пьесу А. Александрова «Музыкальный момент» в некую сюиту для флейты и лунного света… Бог знает что творил, чтобы избавить спектакль от педагогического занудства. Там в кошмарных снах мальчишки-суворовца нехорошие взрослые подстригали огромную луну, там мальчик, сбежавший от них на юг, переживал свой первый роман, наткнувшись на девчонку, примерявшую взятые где-то в реквизите ангельские крылья – мир замирал, детство уплывало из рук, отозвавшись в нас тоненькой мелодией музыкальной шкатулки; там музыка жизни («музыка сфер») в конце концов примиряла детей и взрослых. Звучал торжественный марш, и Яна Дубовик играла что-то на флейте, стоя на серебряном шаре… Там ещё было много всякой красоты. Но количество метафор на одного пятиклассника явно превышало допустимые нормы… Но замедленные ритмы, многозначительные паузы, затянутость действия (три двадцать для нас не предел!), ностальгия по детству были непонятны детскому залу, буквально штурмовавшему вы-

ход. Может быть, режиссёру простилось бы и это. Однако актёры чувствовали: главное творится где-то над ними и без них. В репзале было «всё путём», а вышли на сцену – то, что было найдено, оказывалось ненужным, а что нужно, никто не знал. Общаться приходилось не столько с партнёром, сколько с некой «сферой», постигать невыразимое на вербальном уровне в его причудливых сочетаниях цвета и света шумов и звуков, мизансцены, позы и движения, усложнённой музыкальной и световой партитуры. Самодеятельность не приветствовалась. Шаг вправо, шаг влево – в тебя бил ток режиссёрского раздражения. Кто мог – делал, кто не мог – бежал в дирекцию… И «Книга золотая» на сцене Областной драмы, куда Вадим Цхакая перебрался главным режиссёром, разочаровавшись в тюзовской аудитории, ничего не изменила. Спектакль имел счастливую прокатную судьбу. Но актёры чувствовали: зритель приобщается к нему через режиссёрское «я», через то, что это «я» думает о мире, любит в нём, ненавидит в нём, хотело бы в нём изменить. Обвинение в режиссёрском эгоизме зависло над ним. На собрании в конце сезона назывались все его тактические и стратегические просчёты: косо посмотрел на приму, завёл бестактный разговор о пенсии с хорошей актрисой, пригласил на первый спектакль чужаков… Говорили о чём угодно, только не о главном…

Предложили покинуть театр.

«Дракон» Шварца в «Красном Факеле» – как принятый вызов. Сверкающим мечом Ланцелота перерезал он здесь все нити, связывающие его с капризной и неблагодарной актёрской плотью, страхуясь от всего на свете, от лени и бесконечных претензий, от нежелания пробовать и искать, от тусклых голосов и мелких жестов, от забытовлённости сознания, которая не даёт «взметнуть»… Один повёл свою мелодию, серебристо-синюю, сумрачно-печальную. «Дракон» Цхакая – это его сон о Драконе.

Какой же это грустный сон! Воспоминание о вечной гармонии мелькнёт вначале словно насмешкой: тут уж будет красота не живо-

го мира – старинного золотого гобелена в доме архивариуса, осенняя красота облетающих деревьев над остывшими водами…

Темноволосая красавица с розой в волосах словно сойдёт с него. Усталый путник в чёрном попросится отдохнуть у камина. Ни Эльза, ни Ланцелот, ни прочие герои так и не обретут красок жизни.

Зато в опознании мира Дракона Цхакая будет зол, подробен, изобретателен. Обесцвеченный, мертвенно-белый мир, затерянный в недоступной высоте гор. Средневековье и современный техницизм объединились в натиске на человека, следят за каждым наглыми драконьими глазами, нахальным перемигиванием компьютерных систем. Мария Брянцева пародирует свои прежние работы, водружая пухлых уродцев на развалинах античных колонн. И не с небом, скорее с адом соединяет теперь жителей древняя часовенка. Не пение птиц слышится над нею – жуткие стоны ночной нечисти…

Разномастные лики Дракона то наплывают, то отступают вдаль, стёртые близкой подсветкой лица прячутся за ними – «безрукие души, продажные души, окаянные души»… И что, высокий человек в чёрном собирается за них драться? Давай-давай, они тебе как раз подарят медный тазик для обороны. «Фальшивые души, лживые души, мёртвые души»… Но рука, уже выброшенная в пустоту, привычно обретает знакомый меч. Но старый плащ скользит вниз, обнажая бело-алые одежды «профессионального героя». А дальше дым, летящие камни, ослепительно багровые шары, разрезающие ночную тьму… И обвал музыки, и где теперь мы с вами, дорогие мои? Высоко в синем околоземном пространстве распластан Ланцелот. И смерть ворожит над ним, и дракон подыхает под ним, а вдали крадутся мародёрские тени… «Люди, любите друг друга, не обижайте вдов и сирот, это ничего, это можно…» На холодной площади пляшет грубая свадьба, никто не слышит криков девочки-куклы о помощи… Воскресший рыцарь спасает свою Эльзу.

Вечность стелет им под ноги длинные тени, то ли утешая, то ли торопя в дорогу… Мальчик с дудочкой обходит всех в ночной сцене… Уф! Звук её тает, мы пробуждаемся…

Никогда не приходилось видеть на драматической сцене столь откровенно живописного спектакля! Зрители аплодировали и кричали «браво» после огромной картины боя, где работали свет, цвет, мизансцены, ритмы, позы, жесты, пластика, музыка и актёрская фонограмма, но где актёры даже не раскрывали рта! И никогда не видела такого завала: на гастролях в Алма-Ате роскошные декорации рухнули, увлекая за собой участников. Ей-богу, было в этом что-то символическое… Так и решилась судьба «Дракона».

Здесь, наверное, можно долго читать мораль. Говорить, что человек – главный предмет искусства; что горячо любимый «космос» можно по-настоящему сделать чувственно-материальным только через человека. Ещё Михаил Семёнович завещал: «В душу роли проникайте, такие вы сякие! В самые тайники сердца человеческого!» Михал Семёныч, во что сейчас особенно проникать? Доминируют вычисляемость, предсказуемость, ангажированность, давление на тебя твоей же группы, тайная недоброжелательность, материальный интерес и материальный расчёт… В принципе-то «исчерпанность» современной психологии может отражаться в психологии сценических героев? Художник может остаться равен сам себе в потоке общего кризиса… Или не может…

У большинства героев «Гарольда и Мод» на сцене «Красного Факела» также преобладают уже знакомые по «Дракону» черты: кукольность, механистичность… Некоторые решены в духе времени: внутренняя стёртость при внешней эксцентричности. «Компьютерные невесты» Гарольда играются в приёмах абсурда. Чрезмерная забытовленность человека, как и чрезмерный «улёт» от реальности одинаково приводят к бессмыслице. «Гарольд» заставляет отчасти вспомнить «Надежду». Здесь так же силён мотив отравленного детства, «проба пера» в выборе способов ухода из жизни, но доказательства неправоты героя, неподчинённости жизни убогим житейским законам здесь совсем другие.

Красота, которую вносит в жизнь Гарольда Мод, – красота авангардного дизайна, поданная одновременно насмешливо и всерьёз, красота изысканной флоры (цветочной фермы под дождём!) и не менее изысканной фауны (тюлень в ванной комнате), красота японских кимоно и японских зонтиков, служивших тем не менее «борьбе за правое дело»… Красота старинных музыкальных шкатулок, рассыпанных фисташек, овсяного чая и изысканных запахов, которые сочиняет для себя Мод. Красота абсолютной свободы, обеспеченной безбедным существованием, красота кобольда, существа прекрасного, но безответственного, внеморального и не очень понятного простым смертным. Красота индивидуального существования, которой мы были лишены и к которой у нас и сейчас нет внутренне свободного хода…

Местами всё грозило обернуться пародией. И обернулось бы, если бы не игра народной артистки Анны Покидченко! В её работе вновь вспыхивает тот «добрый космос», который одухотворял первые спектакли В. Цхакая. Игра, в которой совсем нет давящего морализаторства и указующего перста, – её Мод никого ничему не учит – просто живёт, принимая как благо каждое мгновение бытия, мирясь с неизбежным скольжением его в прошлое. Скоро и её «я» сольётся с вечным круговоротом природы: она несёт в себе предстоящий уход как нечто естественное, хотя, конечно, в такой ситуации самые простые вещи, самые обыденные понятия приобретают особое напряжение… Как и редкие по красоте и озарённости сцены её с Гарольдом – в лесу ли, или на берегу моря: только свет, только музыка, только любовь… Нет, она всё-таки учит опираться на мир в себе и на себя в мире, учит высвобождать для жизни тайные силы, которые есть в каждом. От такого «наследства» не отказывается молодой зритель, сразу вычисливший этот спектакль. Овации становятся громче, если актриса целует на поклонах своего молодого партнёра Славу Росса. Лёгкое обаяние новой религии зависает над залом, а потом тает с прощальными аплодисментами.

И вот – «Чайка». Бесконечный коридор знакомых эмоций со стороны каждого актёра. Похоже, древние тени, витающие над этим озером, вечно видят одно и то же, одно и то же, одно и то же… Зарождение первого робкого чувства под тёмными вязами, зрелый возраст человеческой любви – предательство и измену, закат её, когда уж больше привычного и смешного, чем великого и прекрасного. Увы! Жизнь многих из нас только повторение того, что было до нас и будет после: старый смысл существования вычерпан, пробиться к новому не дано… «Чайка» Вадима Цхакая всплывает в контурах хорошо забытого символистского театра, без детальной психологической проработки характеров, с намеренной жертвой частными подробностями во имя этого общего настроения. Право на выбор, на судьбу даны в спектакле только самым юным. Костя и Нина словно замыкают, закольцовывают больную тему брошенных, нелюбимых детей, столь важную в творчестве Цхакая. В них много детски-беспомощного, как и положено в метерлинковской, например, драме. Худенький самолюбивый мальчик Треплев (В. Росс) редкостно одарён и ближе других к разгадке глубинной тайны жизни, но абсолютно не защищён в её низовом, будничном течении. Ему Нина нужна, только Нина, «а если её нет, ничего не нужно»…

Когда он проваливается перед ней, сразу решённый уход из жизни только оттягивается во времени. А Нина (Татьяна Классина) беспомощно опускает тонкие руки, когда видит Тригорина, поворачивается за ним, как подсолнух за солнцем, и весь юный бред о славе перед лицом неизбежного чертовски драматичен! Она повторит путь метерлинковской Беатрисы – путь греха, познания, искупления, и только в финале, бросившись Косте на грудь, догадается вдруг об их роковой предназначенности.

Главную тайну спектакля откроет нам шаткий Костин театрик (художник А. Липовских). Струящееся белое пространство сцены остановит перед ним свой разбег, замрёт перед его чёрной загадкой. И какая вода – допотопная, немая, воистину библейская… Волны живут своей

жизнью, полнятся ветром и лунным светом, говорят словами Костиной пьесы о мировой душе, вспыхивают пылающей бездной у ног Нины… Только сумасшедший может рассчитывать ловить здесь окуней и головлей!

Живущие на этих берегах, похоже, просто не понимают, с чем имеют дело. Тригорин не понимает, о чём пьеса Треплева, хотя стоит на шатких подмостках прямо над пропастию чёрной. Аркадина вообще боится на них взойти, чувствуя, каким фальшивым может показаться её искусство на фоне грандиозной природной декорации. Шамраев приобщён к природному круговороту на уровне ржи и проса. Только Сорин бегло бросит, взглянув на пламенеющий закат: «Великолепно!» Только Дорн задумчиво покачает головой: «Сколько любви…»

О чём оно, это озеро? Вопрошает ли оно нас, ждёт ли от нас ответа? Глухота наша ко всему Сущему, к миру вечному, особенна в финале, когда звучит Шнитке, когда контуры живых фигур размываются, растворяются в призрачных озёрных бликах, поглощаются этой вечной загадкой.

В самом финале, в самой невозможности ответа угадывается смысл спектакля. Мирозданье не закончено без нашего участия, человек призван вносить в него любовь, свет и разум. Внесёт ли?

Петербургский театральный журнал. 1995. № 7

К востоку пылкая любовь

К. Гоцци. «Счастливые нищие».
Новосибирский театр «Глобус».
Режиссер Григорий Дитятковский,
художник Эмиль Капелюш.

Александр Блок написал однажды, что «актерское ремесло есть большой чин, а претензии на пересаживание каких-то графов Гоцци на бедный, задумчивый, умный север русский есть только бесчинство». Григорий Дитятковский, однако, такое бесчинство совершил, сумев оправдать при этом итальянского графа: он поставил в Новосибирске «Счастливых нищих» – за последние годы огромная сцена «Глобуса» и не знала таких побед. Что только с ней ни делали, как ни наращивали количественную мощь актерской массы – сцена «съедала» актеров. Что, конечно, позволяло ставить вопрос не только о сцене, но и об актере. И о режиссуре тоже.

А Дитятковскому – море по колено. Продлись эта сцена еще и еще, ему много не покажется! Он с упоением играет ею, носится над ней, как дух над водой, вместе с художником Эмилем Капелюшем. Вместе сотворяют они свою «азию», предусмотренную Гоцци, загадочную, опасную и прекрасную.

…Сцена пуста, только в край поворотного круга безжалостно воткнуты двойные ряды длинных воинственных копий – никогда еще сценографическое решение не казалось столь простым и столь выразительным. Азия под серебристым лунным светом кажется и библейской, и вечно юной. Каким-то образом она вплывает в твое сознание как перекресток всех влияний, всех языков, всех дорог, по которым от века скитается род человеческий. Тени от копий причудливо перекрещиваются, плывут, как порванные сети колеблемой листвы, как загадочный лес, в котором блуждают герои, как штрих-код каких-то тайных знаний, таинственных «письмен судьбы», которые предстоит расшиф-

ровать. Мусульманский полумесяц, спускаясь вниз, подхватывает влюбленных. Легкие яркие ткани взмывают ввысь, опадают, окутывают их плечи. Перед нами пространство восточной сказки и восточной поэзии, миражей и грез на темы востока. Но и – жесткой социальной практики…

Социальный эксперимент ставит царь Узбек лично: внезапно оставляет трон и отправляется бродить по стране инкогнито. С одной стороны, нельзя не признать: желание властителя увидеть жизнь как она есть вполне понятно. С другой – крутизна решения превратила некогда цветущий край в полигон для выживания: «рис стоит двадцать сольди за меру», с каждым днем растут цены и налоги, подданные, естественно, громко зовут смерть. Не страна – пространство 66-го сонета. Визирь Мудзафер, выдвиженец из низов, занявший место Узбека, одержим бредом всемогущества, жаждой денег и жаждой мести. Этот «сюжет-социум» Дитятковский воплощает с какой-то усталой злостью – сколько можно, надоело… С тех пор, как Белинский и Герцен пугали русскую читающую публику «азиатскими нравами» и «татарской цензурой», «азия» давно превратилась в нашу плоть и кровь, стала нашим бытом, маски восточной сказки – нашими лицами. Все знакомо, что творят Мудзафер (Александр Варавин) и Тарталья (Николай Александров). Знакомая характерность в сценах «возлияний» и «воздаяний», неизбывных бань с веничками под народные мелодии и плясок с местными чаровницами… Полумесяц тоже схвачен за рога и превращен в ладью для услаждения новой элиты. Мудзафер скользит в ней, что-то поедая и запивая. У Мудзафера белорусский акцент, у Тартальи – восточный, все очень капустно, но не очень вкусно, и наверное, для сатирических прогулок можно было бы «подальше выбрать закоулок». При этом детская студия театра помогает имаму раздавать милостыню в храме, дети оснащают интриги Мудзафера необходимым реквизитом, послушно выполняют его задания. Про этих детей, чистеньких, миловидных, аккуратных, не скажешь, что они терпят лишения или преодолевают тяжкие испытания…

Миру стяжания в спектакле оппонирует другой, на первый взгляд, – бродячий и безответственный. Он дает о себе знать субтильной фигуркой Саэда (Иван Шибанов) с его драным свитерком, интеллигентскими очочками, немецким акцентом и дразнящими пританцовочками в деревянных сабо, которые нежно прижимаются к груди – сколько еще в них предстоит пройти! Когда он излагает Узбеку свою таинственную повесть, оба напоминают европейских школяров, «люксембургских студентов», вознамерившихся обежать мир автостопом. Старый текст начинает рождать непредсказуемые ассоциации, которые уводят нас довольно далеко. Облик и костюмы знакомых фигур, их перемещение в сценическом пространстве, их сцепления, движение-кружение обеспечивают то, что сейчас называют «интерпретацией старой пьесы в духе нового театра», при том, что никакого насилия над пьесой не замечаешь, текст почти не сокращен, лишен подмен и перестановок. Сначала потихоньку вьется, потом все расширяется сюжет – и герои кажутся странниками на его бесчисленных дорогах. Бредут и бредут согбенные разными несчастьями старцы и их нежные дочери, взбунтовавшиеся сыновья почтенных семейств и юные отроки, и нахальные итальянские комедианты, красильщики, дервиши, имамы… Их исповеди и признания, их жалобы и вздохи, их невнятные бормотания и нелепые упования – все получает самостоятельный смысл. Сама энергия их странствий уводит действие в другой ряд, вносит смысл в человеческое существование, несмотря на горести, готовит счастливую развязку. Царь Узбек займет, наконец, свое рабочее место, Мудзафер снова станет мясником, в судьбе героев все устроится наилучшим образом. Но в принципе все могло бы устроиться без его высокопоставленной доброты, она здесь – частный случай, проявление общего закона, как в романах Диккенса (наверное, Дитятковский мог бы замечательно поставить Диккенса!): когда для кого-то тени сгущаются в непроглядную ночь, за углом раздается тихий звон колокольчика и выезжает резвый маленький пони, которым правит добрая-предобрая супружеская чета. Или рядом с отчаявшимся героем на улице у доски объявлений

возникают два очень добрых и просто очень богатых брата, которым именно сегодня нужен младший клерк…

Поколебленный миропорядок восстановится даже без наших с вами усилий, потому что «принцип Добра» так же реален, как и «принцип Зла», и маятник, качнувшись в одну сторону, уже набирает ход в другую, и можно как угодно бороться с верой в добро и справедливость – они не погибнут никогда.

Такая вот глубинная «негромкая музыка здравого смысла», говоря словами Бродского, удерживающая от бесплодной иронии, греха уныния и ожесточения… Ей невольно поддаешься, в нее хочется верить, хотя бы на то время, покуда идет спектакль. Режиссер ее поддерживает патетическим финалом – «космическим пейзажем» пустой сцены, фронтально развернутыми мизансценами, мощными вердиевскими хорами. Что-то главное сотворяется в вышине, там бушуют неразгаданные силы, бьются неожиданные возможности… Воинственные копья в руках детей превращаются в легкие весла… Еще одно усилие – черная бездна провала отделит сцену от авансцены, и начнется движение корабля к другому берегу, и какая-то новая жизнь скоро поглотит нас…

Так было на сдаче в конце прошлого сезона – спектакль Григория Дитятковского трогал и восхищал. Что случилось дальше? Зрелище, которое мы увидели в конце года, было красивым, ярко-костюмным, профессионально изобретательным. Однако режиссерский рисунок стал вдруг избыточным, едва ли не претенциозным, возникающим подчас на пустом месте…

Раньше «закон достаточного основания» замечательно обеспечивали актеры. Вместе с режиссером творили они некую «сверхреальность» спектакля. И канадец Фред Мэттерн в роли Узбека был тогда открыт миру, а не только партнеру. Старейший актер «Глобуса» Владимир Федоров (Панталоне) и нежная изящная Наталья Якупова в роли Анджелы напоминали Эдипа и юную Антигону. Иван Шибанов – Саэд, Ирина Камынина –Дземруда играли не просто «конкретные характеры

в конкретных обстоятельствах»… Сегодня они «осели» в рамках своих персонажей; энергия игры, выдумка, темперамент – все исчезло… Куда и почему? Потому ли, что актер «Глобуса», пройдя последние годы через активные пластически-музыкальные дивертисменты, пошатнул в себе искусство собственно драматическое? Или дело в резкости переключения старой сказки в новый ряд? Когда от толчка слетают не только штампы с актерской игры, но рушатся опоры мастерства… Или режиссер старался реализовать свое видение «без них, чтобы эти неверные не могли ничего испортить…» Так или иначе, «высокий актерский чин», о котором Блок отзывался с таким уважением, сегодня в «Глобусе» нуждается в серьезном восстановлении… Без него никакая режиссура – самая великая, всемирно-историческая, европейская, столичная – не сможет состояться.

Петербургский театральный журнал. 1999. № 17

Сибирь начинается с Томска

Томский период жизни Редлих почему-то окутан тайной. В своей книге «Такая манящая цель – театр» она не упоминает о нем ни слова. А между тем Томску театральному она отдала несколько лет своей жизни. Официальная версия ее биографии послереволюционных лет такова. После окончания Второй студии МХАТ в 1918 году Вера Редлих вместе со своим мужем Сергеем Бирюковым работает у Алексея Дмитриевича Попова в театре студийных постановок в Костроме, потом гастролирует с этим театром по Дальнему Востоку, пока не получает телеграмму-приглашение от Федора Литвинова, главного режиссера «Красного Факела» на работу в Новосибирск. Томска и в помине нет. Однако томская афиша за 1918 год, любезно предоставленная местными краеведами, сообщает, что «артистка студии художественного театра Вера Редлих выступит в спектакле по пьесе Эдмона Ростана «Романтики». Как свидетельствует потом газета «Сибирская жизнь», «это был настоящий праздник для любителей театра»! Но как оказалась двадцатичетырехлетняя москвичка в Сибири? Тут выплывает имя Ванды Рогозинской...

В обширном разветвленном клане Редлихов-Рогозинских Ванда занимала совершенно особое место. Она – ужасный ребенок его, она же – любимое балованное дитя, ее до сих пор в семье не могут вспоминать равнодушно. Со старой фотографии требовательно смотрит прямо в глаза маленькая стройная женщина с копной темных волос. Светская женщина – значит, та, которая в жизни собственной не имела определенного дела, но умела своим умом и обаянием украсить жизнь других. У нее не было своего состояния, но она дважды выходила замуж за очень богатых людей. И оба мужа души в ней не чаяли, бросались выполнять все ее мимолетные причуды и не придавали особого значения тому, с какой скоростью уплывали денежки из Вандиных рук... Ванда много путешествовала по Европе, хорошо знала Париж, но

особенно любила Женеву, дружила с политэмигрантами, которые вынуждены были учиться за границей. С началом первой мировой войны она и ее муж оборудовали на свои деньги санитарный вагон в поезде Государственной Думы, часто выезжали на фронт, отдыхать возвращались к себе в Казань, где держали открытый дом. Именно Ванде молодые Редлихи обязаны тем, что смогли учиться и жить в Москве.

Именно в ее дом можно было приехать из холодной Москвы военных лет, и Елизавета Редлих вспоминает, какое это было счастье – «хоть недолго пожить жизнью богатых людей: кататься в санях, выезжать в гости, слушать музыку, посещать театр». И как болело сердце за Милю и Веру, трясущихся где-то в Москве в промерзших трамвайчиках, за брата Сашу, затерявшегося в окопах Румынии... Однако новая власть, установившаяся в Казани, подобную жизнь отметала начисто. И тогда Ванда со своим вторым мужем – предпринимателем Чукашевым – быстро передвинулась в Томск, благо, у Чукашева были там какие-то филиалы (установившаяся было в Томске советская власть в восемнадцатом году рухнула, диктатор Колчак сидел в Омске, видно, Ванда надеялась в «Сибирских Афинах» пережить лихолетье). Освоилась она в новом городе по свойственной ей привычке мгновенно и выписала Веру...

Разделяла ли Вера Павловна иллюзии своей родственницы? Мы ничего об этом не знаем. Родственные связи, учеба во МХАТе – все связывало ее со старым укладом (была она в те годы, конечно, элементом, «социально чуждым» советской власти). Но если и допустить, что разделяла, то длилось это, видимо, недолго: режим Колчака оказался не менее кровавым, чем большевистский.

В Томске Вера встретилась с любимым братом Мишей (по семейному преданию, Ванда была еще и медиумом, и как-то раз она увидела во сне Мишу больного в Томске. Наутро поехала по госпиталям и действительно его нашла: он служил врачом в белой армии и при отступлении был не то болен, не то тяжело ранен – конечно, она сразу забрала его

к себе!). И еще – о радость! – в Томске можно было заниматься искусством, в Томске были Калабухов и его актеры.

О студии Ивана Григорьевича Калабухова написано до удивления мало, особенно, если учесть, что ее по праву можно считать еще одной, сибирской, студией Московского художественного театра. Мхатовцами были не только сам Калабухов, не только Вера Редлих, но и замечательная актриса Эмилия Шиловская, успевшая к тому времени поучаствовать в символистский опытах Мейерхольда на Поварской, поработать в театре Веры Федоровны Комиссаржевской, пострансствовать по южной российской провинции. Прекрасным актером был и сам Калабухов, окончивший мхатовскую студию в Москве. В Томске театральное дело вел очень серьезно: даже в бесстрастных информациях томских газетчиков прорываются восторги по поводу культуры спектаклей, тщательно продуманных декораций и костюмов, ансамблевой сыгранности, отличных актерских работ. Эти качества и помогли театру выжить, когда вернулись большевики. Студия переживала тогда трудные времена, на массовых митингах обсуждался вопрос о том, имеет ли право Калабухов оставаться у ее руля, если он работал «на Колчака». В конце концов решили доверить: пролетарская самодеятельность делала первые шаги, а театр Калабухова «завистников имел, соперников не знал». Разрешили еще и потому, что уже было известно: калабуховцам предстоит соединиться с приезжающим в Томск театром студийных постановок под руководством Алексея Попова, а у этого костромского коллектива репутация была революционная.

В бурном, напряженно живущем Томске – кто только тогда не хватался за кисть, не рвался к перу, не играл на сцене! – театр студийных постановок Попова-Калабухова не затерялся – наоборот. Когда Попов решил вывезти коллектив из Томска, город стал сопротивляться. В томском архиве есть весьма пухлая папка: переписка по поводу отъезжающего театра студийных постановок. Чего только не придумывали власти, чтобы задержать непокорных костромичей: слали кляузные телеграммы с просьбой оставить труппу хотя бы на зиму, требовали вер-

нуть театральное имущество, нажитое в Томске, и прилагали длинные списки, что именно следует вернуть. Поднялась страшная кутерьма! Права на проезд по железной дороге не давали! Местное начальство особенно возмущалось тем, что сумели покинуть Томск «две лучшие актрисы студии Калабухова – Шиловская и Редлих». Редлих была занята в спектаклях «Сверчок на печи», «Потоп», «У врат царства».

Играла потом Вера Павловна и в Ярославле, и на Дальнем Востоке. Но почему-то кажется, что, покинув Томск, стала она раздумывать о возможности иного самоосуществления. Недаром ведь рядом были такие мастера режиссуры, как Попов и Калабухов.

Сама судьба заставила сделать выбор. Елизавета Павловна в своих воспоминаниях рассказывает о спешной и тревожной поездке на Дальний Восток: «Там уже несколько месяцев лежит больная Веруша, и не просто лежит, а в гипсовой кровати, куда уложил ее туберкулез позвоночника». Сестру она нашла под Владивостоком, в дачной местности под названием «Девятнадцатая верста». Обстановка вокруг радовала красотой и комфортом. Кровать ее стояла в саду так, что перед больной открывался красивейший вид на море. Вокруг нее были люди с грустными лицами, самой веселой казалась она сама. Ободряла всех, посмеивалась над своим положением. Чтобы у жены было все необходимое, Сергей Сергеевич поступил во Владивостоке на службу в частную концессию Бриннера. В двадцать шестом году на Дальнем Востоке театр студийных постановок окончательно распался, подточенный «борьбой интересов». Редлих и Бирюков остались без дела. У Сергея Сергеевича, кроме больной жены, оказались на руках дочь Ляся, две сестры и престарелый отец. Положение молодой семьи было тяжелым. Спасение пришло в лице Кати Корнаковой. Эта замечательная московская актриса Второй студии была хорошей знакомой Веры Павловны. Она родилась и выросла на Дальнем Востоке. Никто в семье не хотел, чтобы дочь крупного чаепромышленника стала актрисой. И Катя, завернув в носовой платок деньги и драгоценности, бежала из дому, сначала к сестре во Владивосток, а оттуда – в Москву. Очень

скоро стала любимицей театральной Москвы, женой известного актера и режиссера Алексея Дикого. А потом пришла большая любовь. С Борисом Бриннером она познакомилась на Дальнем Востоке, сначала их судьбы шли врозь, он уже был женат, когда в Москве снова встретил Катю. Ради него она бросила все и не расставалась с ним до самой его смерти. Надо ли удивляться, что, когда Редлихи встретились с Катей и Борисом Юльевичем на Дальнем Востоке, он сделал все, чтобы помочь друзьям жены, оказавшимся в бедственном положении.

О семье Бриннеров рассказал в журнале «Театр» Виталий Вульф. Сын Бориса Юльевича от первой жены Юл Бриннер стал звездой Голливуда, актером с мировым именем. Уважение к большому чувству своего отца он пронес через всю жизнь. Отношения с русской мачехой до конца дней ее оставались дружескими. Бриннеры покинули Россию в начале тридцать второго года: пошли слухи, что частные концессии будут ликвидированы, медлить было нельзя. Накануне отъезда Борис Юльевич Бриннер имел серьезный разговор с Верой Павловной и ее мужем, он предлагал свою помощь, чтобы они тоже могли выехать. Получил отказ. Борис Юльевич был настойчив, и порешили так: если совсем плохо придется, он получит от семьи фотографию дочери Ляси, это будет пароль, после чего он начнет действовать. Плохо стало очень скоро, а фотография осталась в России...

Вскоре после отъезда Бриннеров был арестован Сергей Сергеевич Бирюков. Вера Павловна, едва оправившись после болезни, бросилась к чекистам. Там сказали, что если она будет так возмущаться, то разделит судьбу мужа. Вернувшись домой после очередного неудачного похода, она решилась: все, здесь больше делать нечего, нужно ехать в Москву. В Москве сестра Бирюкова Варвара Сергеевна смогла обратиться к всесильному Ягоде, с которым когда-то имела светское знакомство по Нижнему. При виде неприступной красавицы в роли униженной просительницы жуткий Ягода дрогнул. Через десять суток Сергей Сергеевич был на свободе.

В Новосибирске в тридцать втором во главе недавно стационировавшегося здесь «Красного Факела» встал режиссер Федор Литвинов, давний знакомый Веры Павловны по томской студии Калабухова. И ее судьба была решена. Оставшись в России, она ни о чем не жалела. Она прожила в ней ту жизнь, которую прожила.

* * *

Литвинова расстреляют в тридцать девятом.

В тридцать восьмом в Ашхабаде арестуют Ивана Григорьевича Калабухова и после вынесения приговора перебросят в лагерь на Северный Урал. Лагерным врачом окажется Михаил Павлович Редлих, тоже отбывающий срок. Он спасет Калабухова, вылечит его и сумеет оставить при лазарете, отдаст ему свои теплые вещи, когда тот пойдет по этапу дальше. Десять лет оставит в лагерях строгого режима Иван Григорьевич.

В сорок третьем в Кривощекове, куда вернется из Кузбасса «Красный Факел», на руках у Веры Редлих умрет Ванда Рогозинская, о которой Вера Павловна заботилась всю войну.

В пятьдесят шестом в Лондоне, в одной из больниц для бедных, умрет от рака Катя Корнакова. К ней в больницу придет Юл Бриннер, будет уговаривать перебраться в лучшие клиники, предлагать лучших врачей... Катя откажется.

Дни Веры Редлих в «Красном факеле». 12–19 апреля 1997 г.

Режиссер Серов: штрихи к портрету...

...Из счастливо найденных мгновений
кажутся сотканными его спектакли…

Давно ли на сцене нашего театра шестеро персонажей бурно претендовали, зачем они родились персонажами, а не героями? А вот в последних спектаклях Алексея Серова [32] герои, похоже, совсем не прочь поменяться участью с персонажами Пиранделло. Странные это люди!

В «Моем загляденье» существует, например, Милочка-II, но чем она отличается от живущей где-то за поворотом сюжета Милочки-I, никто не знает. Еще героя по фамилии Листиков подстерегает Милочка-III, но вот не скажешь, что каждая из них – неповторимая индивидуальность. Целые тома написаны про Отелло и Макбета, а как зовут священника в «Мамаше Кураж»? Или вот что – кто таков Корнелий Хакл? Когда Долли начинает свое – «Ну кто же в Нью-Йорке не знает Корнелия Хакла?» – надо бы ответить незамедлительно: никто не знает. Долли ведь рождает фантом, сочиняет блистательного повесу и ловеласа; реального Хакла знает лишь его хозяин, да и тот сильно сомневается в его правах на существование.

Странные люди. Никто нимало не страдает от невключенности в большую историю, где, по ехидному замечанию Питера Устинова, давно уже «вместо радости – достижения». ИХ поражений от ИХ достижений они и не собираются различать, просто потому, что для себя в этом никакой пользы не видят. Как там на привале рассуждает мамаша Кураж, попивая молочко и облизываясь? Нам-де самое лучшее, когда у них наверху застой. А вот как начнут кричать – победа, блин, победа, – да звонить во все колокола, да скликать народ на митинг, вот тут надо делать ноги. Они их и делают. А праздники устраивают для себя сами.

В «Талантах и поклонниках» Серов не настаивает ни на размерах дара, ни на особенности, исключительности судьбы Саши Негиной.

Официальный Сашин триумф его мало занимает. Зато все, что связано с домашним праздником, самое интересное во II акте. Когда венки успокоились, наконец, на стенах, а пышные букеты – в вазах, когда в домашнюю тишину забредают незваные друзья и кто-то зажигает свечи, и старинный романс вполголоса на минутку объединяет всех... Не передать, какой домашней становится классика, как трогают вдруг мелочи, детали, подробности. Каким одушевленным в спектаклях Серова кажется, например, затасканный реквизит, все эти бутылочки с детским питанием, «букеты ароматных цветов», брошенные кем-то в окошко, красные сапожки Иветты или бутафорские пистолеты трагика Громилова...

Ни один ребенок на сцене не казался мне таким живым, как задерганная кукла в «Моем загляденье» – к замечательному младенцу Аркадию испытываешь просто материнские чувства. Идет некое демонстративное нисхождение от целого – к частному, обозримому, конкретному. Высокая классика в какие-то моменты напоминает беллетристику, отлично рассказанную житейскую историю, толстый томик, с которым так приятно остаться на вечер, когда все дневные дела уж переделаны. Не все же Достоевский и Достоевский, интересным может быть не только то, о чем люди думали в душевной горячке, но и то, что они поделывали в спокойном состоянии, как вечерами собирались в гости или театр, что дарили друг другу на праздники, как в санях катались да что им цыгане пели... Не все же «надрыв в избе» да «надрыв на свежем воздухе», а вот чьи-то дети по неосторожности попали в беду, кого-то бедность одолела, кто-то никогда не был богат, кто-то никогда не видел Нью-Йорка, повторяется история чьей-то жизни, идет каждодневный бег по кругу. На бегу герои смотрятся в случайные зеркала, в оконные стекла, в природные водоемы – вскользь ловят свои отражения и встречают лица обычных людей, каких тысячи, – ни больше, но и не меньше...

В свободном незаидеологизированном пространстве спектаклей Серова обычным людям обычная жизнь дарит события. Катрин краду-

чись примеряет сапожки Иветты – это вынесено на первый план, а споры о преимуществах военной тактики нашего фельдмаршала и ихнего короля оттеснены за фургон и очень для нас невнятны вследствие обильных возлияний спорящих. С Катрин – событие! Небезызвестный нам теперь Корнелий Хакл из комедии Торнтона Уайлдера «Привет, Долли!», попав в Нью-Йорк, первый раз в жизни танцует вальс – господи, какое событие. А уж приезд Долли в ресторан – это встреча мировой знаменитости: она приближается! она здесь!! Шикарный музыкальный номер в ее честь с привлечением всего наличного состава. Да кто она такая? «Советы бесплатно», уроки танцев, или просто бывшая певичка, отслужившая свой срок? Режиссер ничего не объясняет, и правильно делает. Покидченко расскажет нам о самом главном: о том, что жизнь наша скорее юдоль скорби, чем долина роз, путь каждого одинок и труден, и как все-таки жаль, что молодость прошла, и какое счастье, что хоть изредка можно увидеть протянутые тебе навстречу руки. Остановить мгновение...

– Что короче часа? – вопрошает окружающих Корнелий Хакл. – Минута! – Еще короче? – Секунда! – Еще короче? – Мгновенье!

Вот из таких счастливо найденных мгновений кажутся сотканными его спектакли. Мгновенье – дубовый листок падает из библии, его полет круто меняет жизнь Долли. Мгновенье – шляпка из итальянской соломки преображает женское лицо... Еще мгновенье – простыня скользит с веревки на бивуаке, открывает плечи Катрин, как бальное платье, и становится вечным «рембрандтовский» свет, и музыка в несколько тактов успевает позвучать: не военная – совсем другая. В той же «Кураж» счастливые мать и дочь, не разжимая объятий, катаются по снегу – недоверие и горе отброшены, разлука не грозит... Надолго ли? На мгновенье...

Мгновенная смешная пляска под внезапно хлынувшим дождем – леди призывно машут извозчику, нельзя же мокрыми в ресторан... В ресторане Минни Фэй, подумайте, впервые в жизни заказывает фазана! А Барнеби Такер сегодня видел живого кита! А Корнелий Хакл

закрывает лицо в ослеплении, вспоминая, как красиво у Нее «то место, где брови и висок переходят в щеку»... Мгновения блестят, как стрекозы, «шумят как ветвь, полная цветов и листьев». Если перефразировать «заговор чувств» Олеши, тут какой-то «заговор мгновений», только на этот раз удавшийся...

Удивительно! В таком остром «отживании» мгновений обычно видишь ведь примету возраста – оглядку возраста на ускользающую жизнь. Что-то от позднего Тютчева, от такого патриарха как Гете. Но вот тридцатилетний режиссер и его актеры тоже ощущают мгновения как что-то совершенно особенное и невыразимо прекрасное. Как что-то, из-за чего, собственно, и стоит жить. Мгновенья тут философичны и структурообразующи, они помечены знаком подлинности, но лишены ностальгии. В них скорее оптимизм твердого знания: было это – значит, и есть, существует где-то в мире как залог вечной гармонии. Было – значит, обязательно повторится снова.

Иногда стрекозиные крылышки мгновений тут же сгорают в пламени, иногда мотылек живет чуть дольше. Иногда они сверкают психологическими озарениями, заменяя длинные и подробные «реалистические» сцены, в которые сегодня как-то плохо веришь... Иногда, как дождевые капли, сливаются во что-то такое, что составляет самую суть человеческого естества, от чего вдруг чужая и нарядная Саша Негина выбежит из вагона первого класса и бросится перед Петей на колени, вымаливая прощение, отчего вытесненный за пределы Москвы Вася Листиков откажется от предлагаемого «статус кво» и по доброй воле двинет куда-то в открытый космос, отчего Катрин взлетит на крышу и начнет бить в барабан. Мгновенья здесь сохранят, сберегут утраченную человечность.

Мгновенья вдруг расширяются, словно раздвигают наше восприятие и впускают в него целую полифонию смыслов, как это происходит в «Моем загляденье», когда с кадрами старой кинохроники исчезает что-то и в твоей собственной душе, когда почти физически ощущаешь, что река времен уносит и твой опыт куда-то в вечность, когда в для-

щемся финале тебя неожиданно охватывает холодноватое чувство существования в двух временных измерениях, когда понимаешь вдруг единство мира, безотносительно к нашим делам обреченного время от времени сбрасывать старую кожу... И что-то новое вдруг начинает складываться у тебя на глазах из этих самых кирпичиков-мгновений ...

И сегодняшний зал, состоящий из бедных студентов и крутых деловых, из одиноких филологинь и старых пенсионеров, из уязвленных в своем достоинстве военных и старорежимных начальничков, которых никто больше не хочет слушать, из каких-то людей, которые бормочут в телефоны, не отрываясь от сцены: «Погоди, не сейчас», – этот зал смысл послания со сцены отлично понимает! И на какое-то мгновение – опять мгновение – сливается в одно целое, существующее без зависти, ревности и застарелых обид.

Дни Веры Редлих в «Красном факеле». 12 – 19 апреля 1997 г.

О, счастливчик...

У него стоечка –
расставленные прямые ножки
упираются в сцену,
на которой уж кто-кто,
а он стоит по праву...
У него лицо – в нем
и «Древний Рим периода упадка»,
и витальное обаяние
«новых русских»...
У него пластика –
магическая, завораживающая,
сама по себе говорящая,
говорящая подчас больше,
чем слова роли...
Он – это Виталий Коваленко [21],
восходящая звезда старого «Факела»,
сверхновая, вот-вот готовая взорваться...

Таких счастливых, ликующих, единодушно принятых дебютов, как у него в «Долли», давно не приходилось видеть. Играл он там младшего приказчика из американского захолустья, подбитого старшим приказчиком удрать в Нью-Йорк. Увиденное там потрясало и восхищало: сверкал огромный город, в витринах отражались нездешние создания, начинался прекрасный праздник неповиновения, который таил в себе восторг и опасность! Но главным объектом восторга был старший приказчик Корнелий Хакл, который совершенно точно знал, когда надо платить, а когда – линять, как приценяться к модным шляпкам и как целовать девушку. Моцартовски легко, беспечально начиналась на сцене «Факела» горькая тема Виталия Коваленко: тема юности, доверчиво распахнутой навстречу миру, но не имеющей собственной исто-

рии, а потому неуверенной в себе, зависимой, живущей с оглядкой на модели, на образцы, на кого-то, кто своим весом удостоверил бы ее существование. Это безличие поначалу не кололо, не мучило – оно странным образом делало героя его счастливым там, где, казалось, милые, лирически-трогательные маргиналы Коваленко вдруг превращаются в людей, смертельно опасных, миг – и в ход идут нож, кастет, пистолет... Так внезапно и легко убивает симпатичный картавый китаец в «Зойкиной квартире», так стремительно кидается по сигналу главаря к накрытому столу персонаж из «Вишневого садика», тоже ведь готовый выхватить нож... Загадочно-опасно мерцают его современные герои, дистанцию от унижения до агрессии проскакивают они в один миг... Это одновременно и странно, и предельно узнаваемо!

Кому, как не ему, играть Хлестакова! В «Ревизоре» могли бы встретиться «ликующее безличие», полная свобода от ответственности, мгновенная подстройка под «образцы» (важного петербургского барина, генерала, генералиссимуса!!!) и трагическое знание того, чем чревата для самой личности и для мира подобная «освобожденность». Коваленко мог бы сыграть гениально! Он и играет – замечательно, легко, ритмично, музыкально, с редким на наших сценах пластическим совершенством. Хочется смотреть и смотреть, как движется по сцене это тело, как «живут» руки и тех, кто этой личностью обладал, – мрачной личностью Вандергельдера, например... Человеческая неопределенность сначала не выступала как драма, наоборот, особая легкость появлялась оттого, что было время воплотиться во что угодно!

...Предвестьем неизбежного драматизма прозвучал короткий этюд в «Сумерках богов»: бледный подросток скитался по безлюдным дворцовым залам, пытаясь поймать хоть чей-то отраженный свет, чтобы понять, что он и кто он, и получал удар кинжала. Перед нами словно застывал в гипсе один из римских портретов – глаза глядели слепо и пусто, короткие завитки волос твердели вокруг холодеющего лба.

И вскоре выяснилось, что солнечный, легкий, порхающий Коваленко – актер, который умеет передавать не только радость и свет. Он становится глубок и содержателен, когда встречается с мотивами противоположными. Именно он с краснофакельской сцены сумел рассказать о юности наших дней. С ее трудностью самоосуществления, с ее невозможностью воплощения, с ее разбуженными обещаниями, утекающими в песок. О юности угрюмой, неулыбчивой, отгороженной от мира угрожающей черно-кожаной униформой, не нуждающейся ни в чьем сочувствии, даже не подозревающей, что оно зачем-то нужно людям. Только из-за него можно было высидеть до конца английский мюзикл «Братья по крови», длиннющий, агрессивно-назидательный, этот «Титаник», тонущий под шквалом банальностей, похоже, один Коваленко и удерживал его на плаву... Если здесь с кем-то и испытывали единение, то вот с этим неказистым пареньком, который на твоих глазах три часа бьется в попытках обрести собственную историю. Сначала он, как и в «Долли», светится счастливым отраженным светом: гадкий утенок в детстве взахлеб восхищается скорым на проделки старшим братом Сэмом, бедный школяр в юности почти влюблен в богатого и воспитанного красавчика Эда, неузнанного своего брата по крови. У Коваленко тут, как всегда, замечательная пластика, словно бы извиняющаяся за героя, за его скромность, обыденность, заурядность. Ему еще предстоит в этом спектакле догадаться о своей ущербности. Предстоит постичь, как трудно в этом мире стать хотя бы таким, как все! В какой миг жертва становится палачом, когда совершается этот переход «за грань»? Но только ноги... Но странно, что переход от положения существа жалкого и гонимого к необычайным почестям, которые ему воздаются, не рождает внутри какой-то личной ноты. Что неизбежный, казалось бы, в этой ситуации жалостный лиричный звук как-то теряется, пропадает. Потому ли, что внешняя виртуозная игра перекрывает внутренние задачи? Потому ли, что лирика во внутрен-

ние задачи вовсе и не входила? Но холодноватая определенность роли (сознательно начинает выдавать себя за важное лицо!), окрашенная скрытой сатирической задачей («вот они, ваши чиновники, ваши ревизоры»), как нам кажется, исполнение-то и обузила. И какую-то лирическую душу (пусть неопределенную, как облако), которой все-таки не лишен Хлестаков, защемила...

Ну да ничего. У Коваленко, как и у его героев, все впереди. Путь будет длинным, трудным, счастливым.

Авансцена. 1998

Новосибирск: беда от нежного сердца, или горе от ума

«Беда от нежного сердца» (по мотивам русских водевилей).
Новосибирский молодежный театр «Глобус».
Режиссер Григорий Дитятковский

После неожиданного успеха философских «Счастливых нищих» Гоцци в постановке Григория Дитятковского в театре заговорили о водевиле: захотелось чего-то легкого, безответственного и искрометного. Режиссер, надо думать, улыбнулся (про себя) и пообещал искрометное (вслух). Он даже сделал первый шаг на пути к нему, заплетя для пущей искрометности три водевиля в один (три в одном!!! – бурная радость для нашей рекламы), не особенно заботясь о внятности стыковок. Зато потом элегантно уклонился от объятий водевиля громкого, пестрого, буйного. Отвязался от поставленной задачи и пошел в свободный полет.

Есть что-то трогательное в отношении Дитятковского к театру. Так его любили, наверное, в стародавние времена, любили со всей пылью кулис, наивным очарованием, странными для непосвященных обычаями, таинственной атмосферой, способной рождать фантомы… Они и оживают сейчас в синем сумраке сцены: легкие Балерины в жизелевых юбочках и коренастые Пожарники в грубом брезенте, в сверкающих касках. Балерины и Пожарники – как просто, а сколько счастья! Пожарники, понятно, рады поваляться где попало. Но не дремлют «жизельки», прелестным жестом «слушают» оживающее пространство, неведомые толчки, подземные гулы… Там, за стенами, зло посвистывают сибирские метели и гонит нас за что-то злая судьба. Здесь под балетного Чайковского загораются нам навстречу белоснежные шары-люстры и крохотная суфлерская раковинка в руках балерин обозначит край рампы… Еще минута – под сильными руками Пожарников двинутся на перестановку тяжелые арки художника Владимира Фирера, в пролеты

их успеют скользнуть крылатые существа, замереть в белых арабесках. И твердь театра, его тяжелая земная ипостась и его «небо», его полеты сцепятся для нас в едином и точном смысле…

Мелкий и шустрый водевильный народец Дитятковский за весь его «фламандской школы пестрый сор», похоже, слегка презирает, а за исконную принадлежность Сцене – любит. Вот и строит спектакль на четком противостоянии двух стихий – житейской и театральной. Вот и отдает водевильных героев на выучку театру: авось в объятиях балагана косная материя жизни переродится, помолодеет, пестрого сору в ней поубавится, на стертом от будничных хлопот лице проглянут зеленые глаза… В северной столице такое ведь было однажды? Так пусть и у наших жалких прагматиков тоже прорежутся живость и грация, причуды фантазии, кокетство таланта. Глядишь, и появится желанная «искрометность», о которой все так мечтают…

Так у Балерин и Пожарников образуется своя миссия. Пожарники дружным подчеркнутым жестом – р-раз! – приветствуют появление героев водевилей. Но одушевить их, одухотворить, убедить в красоте полета должны они, «жизельки». Для начала жестом разгневанных виллис изгонят они со сцены Лисичкина, и поделом: и «русский актер» пьян и плох, и плох его монолог об отставке. А потом, отряхнув ладошки, начнут раскачивать действие вокруг упорствующих в быте водевильных фигур. «Фантомы» театра шалят и хулиганят, своевольничают, театрализуя мизансцены и позы героев, выбивая у них из рук скучные деловые бумаги. Оттесненные с авансцены, балерины репетируют в кулисах, отдыхают в позах танцовщиц Дега, превращают стулья в балетный станок, Пожарников – в балетных кавалеров. Те тоже открывают в себе артистические таланты, распевают лихие куплеты, учатся играть на духовых, маршируют по сцене со своим оркестром. Подхватив друг друга за ногу, выделывают какой-то уж совсем немыслимый крендель – и они могут! Дух иронии и пародии завладевает сценическим пространством, всех приглашая к творчеству, к игре! Но в ответ – только молодая вдовушка из «Вицмундира» напомнит нам «вспугнутую ле-

бедицу». Только Вера, дочь русского актера, уплывет вдаль в верхней поддержке на руках Пожарников.

С Верой у Театра Дитятковского связаны большие надежды. В тоненькой велосипедистке, откровенно посмеивающейся над женихами, уже сейчас натура и искусство готовы слиться в гармонии прекрасной. Балерины ее сразу «вычисляют», подхватывают и охорашивают, заботливо баюкают в суфлерской колыбельке. Она-то легко включается в игру: скользит Авророй из «Спящей красавицы», спрятав под пышной юбкой цирковое колесо, перехватывая руки Пожарников. Но три грации неумолимым жестом враз обозначат перед ней неподкупное стекло, заставят «править тело» в строгих формах классического танца, не дав даже снять глухой беретик, скинуть велосипедные ботиночки. «Беда от нежного сердца» Григория Дитятковского вдруг зазвучит неким парафразом к «Лесу» Григория Козлова: Театр, продираясь через лес жизни, похитит свою лучшую актрису, у которой музыка в движениях, которая взойдет на сцену королевой и сойдет с нее королевой — так и останется. Актрису на все времена, «на вырост», недаром ей дадут петь куплеты о Гостином дворе на музыку Курта Вайля из «Трехгрошовой»…

Ну а что же остальные персонажи – в трех-то водевилях их многовато набирается?.. Их хоть как тормоши, подзадоривай, провоцируй, они натиску Театра сопротивляются стойко! Все попытки приблизить их существование к какому ни на есть художественному смыслу кончаются ничем. Увы! В стрекозином спектакле Дитятковского открывается вдруг много грусти: между искусством и жизнью граница на замке. Искусство как оберег никого ни от чего сегодня уберечь не способно: герои навсегда погрязли в тьме низких истин, все бормочут про деньги да про банки, о вдовушках и прошениях в Сенат, каждый напоминает белку в колесе дурной бесконечности. И Дитятковский завершает свой спектакль превращением живых персонажей в кукол. На наших глазах былую пластичность сменяет жесткий автоматизм. Неуемная

энергия жизни, питавшая водевильные сюжеты почти два века, уходит в песок.

Справедливости ради следует сказать, что в этом соревновании двух стихий Дитятковский все же арбитр лукавый: его Театру есть что сказать о своем бытии, а вот жизни – нечего. Партитура взаимодействия его фантомов и персонажей придумана на редкость изобретательно, она жива и динамична, вся пронизана юмором. А для собственно водевильных героев у него ничего подобного не находится. Он не мешает актерам вести их защиту, но и никак не помогает. Не выявляет разность художественных темпераментов, не придумывает свежих задач, ярких приспособлений. Кроме молоденькой выпускницы Новосибирского театрального училища Женечки Званцевой – Кати из Тамбова, кроме Елены Соколовой – Веры, глаз остановить не на ком. Все прочие быстро утомляют внутренним однообразием, использованием готового, давно наработанного. Порой кажется, Дитятковский работает, едва скосив глаза на текст, щеголяет уменьем выстроить свой сюжет, не оглядываясь на авторский Великий Сюжет Театра, который не может поколебать ни состав исполнителей, ни уровень исполнения. Говорят, это называется бриколаж, спасибо, конечно. В результате, жизнь у нас скупа и суха, а древо жизни вечно зеленеет…

И мы все больше знаем о театре и все меньше – о жизни.

P. S. Тут только одна загадка. Когда честно спросишь себя, хотелось бы тебе вместо предложенного зрелища увидеть «что-то такое искрометное», ответно следует незамедлительно: нет, нет и нет!

Петербургский театральный журнал. 2000. № 22

Ни дня без конца света!..
(Или «Зачем вам Чехов, если есть Метерлинк»?)

История, конечно же, повторяется (любимая идея наших модернистов): мы сделали виток, прошли полный круг и вернулись к тому, на чем остановились когда-то. И сегодня драма из жизни интеллигенции звучит для нас так же пронзительно и остро, как столетней давности первая чеховская «Чайка», и люди горьковского «Дна» снова захватывают первый план, бросая вызов нашим благонамеренным взглядам, как в 1902 году. Две самые яркие постановки сезона, готовые номинироваться от Новосибирска на «Золотую маску», соревнуясь друг с другом, оглядываются на своих великих предшественниц…

Но Олег Рыбкин [30] в «Трех сестрах», пожалуй, как-то уж слишком буквально понимает это повторение. У него постмодернизм конца века впрямую смыкается с философским пессимизмом его начала. Перед нами остывающая планета. Мертвые белые сучья стучат в прорези жесткой желтой коробки краснофакельской сцены и, кажется, уже свершилась глобальная катастрофа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь, и три венских стула на холодном блестящем паркете напрасно приглашают пофилософствовать. Говорить-то в сущности не о чем...

Мертвый мир переполнен вопросами без ответов. Как ответить на жалобы сестер: «Куда все уходит: молодость, радость, вера в свои силы, надежда на счастье – куда?» Когда-то, видимо, были обнадеживающие ответы, когда еще шло «мамино время». Но разгулявшийся Чебутыкин разбил мамины часы, и времени просто нет, «нет никакого ничему конца и никакого ничему начала», будущее на глазах становится безрадостным настоящим, время свертывается в духе фантазий Дали, круг замыкается, и наше движение в нем – просто-напросто бег белки в колесе. «И все завязки давно завязаны, и все развязки давно

предсказаны...» Рыбкин ставит треплевскую пьесу об угасающих существах, свершивших свой печальный круг. Или, если хотите, расширяет и населяет чеховскими персонажами маленькие метерлинковские пьески, пронизанные страхом, холодом жизни, безнадежным отчаянием. «Зачем вам Чехов, если есть Метерлинк», – шутил Антон Павлович, отбиваясь от мхатовских актеров. Но был в конце века вдруг услышан. Вот Метерлинка под видом Чехова Рыбкин и ставит.

И ведь возразить-то нечего – Метерлинк в Чехове действительно есть, просто до последних дней нам как-то не угодно было это видеть. Проще говоря, Чехов откровенно пессимистичен, что, кстати, хорошо понимали его современники. И время у него стоит за дверью как Раскольников с топором, и в финале «Чайки» ли, «Дяди Вани» все возвращается на круги своя. Тогда почему на сцене кажется порой весьма сомнительным то, что в теории как будто хорошо найдено?

Три сестры – три возраста обреченного женского существования в спектакле, им соответствуют три возраста обреченного мужского, хорошо найдены эти «отражения», поздравляем с открытием. «Несчастное сознание» натягивается одно на всех, нет смысла выявлять оттенки, подробности, вибрации индивидуального существования (их наличие-де ничего не изменит в обреченном мире и т. д.). Однако... как же тогда играть, чтобы изначальный трагизм жизни обеспечил хотя бы элементарный интерес к героям?

Сейчас о сестрах думаешь только одно: «светлые личности, от которых никому не светло» (тоже из Чехова, кстати). Истерично-несчастна Ирина, зло-несчастна Маша, устало-несчастна Ольга. Все. Почему Вершинин мечтает, чтобы таких, как они, в городе стало больше? Наверно, славного Тузенбаха можно не полюбить за абсолютно безответственный детский лепет о жизни, Вершинина – за равнодушное провозглашение истин, в которые не верит сам. Но за что все так любят этих сестер? Авторский текст и твое личное ощущение от героинь демонстративно разъезжаются. За них же часто неловко! За их публич-

ные «выяснения отношений» с жизнью. За громкие требования для себя какого-то особого невыразимо прекрасного удела (что вообще-то редко сбывается даже с гениями, что уж говорить о людях вполне заурядных?) За грубое третирование Наташи, не дающей поначалу к этому никаких оснований...

«Глобализация мрака» рождает массу смысловых сбоев. Вдруг приходит к тебе совсем уж еретическая мысль: почему роман Наташи с Протопоповым – презренный, а Маши с Вершининым – великий и прекрасный? В тонком, остром, изящно-насмешливом исполнении Ирины Кривонос Наташа – барышня того же круга, что и сестры, и музыку любит, и по-французски старается, и, ей-богу, на святки «кобылку бурую запречь» и с Протопоповым в санях прокатиться лучше, чем разводить вселенскую скорбь. «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник...» Нелепо, да? Но не более нелепо, чем не доверять в театре своим конкретно-чувственным ощущениям от игры актеров, а держать все время в уме общую концепцию, сквозь которую и смотреть на игру тех же актеров (я такой конвенции не подписывала и не подпишу никогда). Увы! Опыт превращения Чехова в некое подобие Метерлинка показал только одно: художественное пространство русского классика иное, не сводимое к смысловой доминанте. Как гениально обмолвилась Инна Соловьева в статье о Бабочкине: «Пессимизм Чехова... жаждет опровержения...».

Оно и возникает на боковых линиях спектакля в фигурах персонажей второго плана. И тогда видишь замечательного Андрея в исполнении Сергея Пиоро, молчаливого, немногословного, не умеющего помочь ни себе, ни сестрам, зато умеющего достойно нести «позор жизни», раз уж от него не избавиться. Видишь Чебутыкина – Владлена Бирюкова. Актер, сильно играя это концептуальное «все равно», живет и любовью к рано умершей женщине, и привязанностью к ее дочкам... Видишь живого и счастливого Кулыгина в исполнении Владимира

Лемешонка. Счастливого несмотря ни на что и вопреки всему. Здесь, сегодня, сейчас. Вообще эта работа вдумчивого одаренного актера – оппозиция всему рыбкинскому спектаклю (интересно, понимает ли это режиссер и сознательно оставляет все как есть, или актер своевольничает, оказавшись не в фокусе режиссерского зрения?) Грех не процитировать старые стихи старого философа и поэта, которые она (работа) вызывает в памяти:

Смерть и Время царят на земле.
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь Солнце Любви.

P.S. Недавно пришлось читать в «Новой Сибири»: Рыбкин-де, в отличие от невинных младенцев и ослабевших пенсионеров, правильно понимает задачи современного искусства, будя в зрителях чувства тревоги, беспокойства, отвращения к жизни, порывая с убогим морализмом, с линейной логикой причинно-следственных связей, заменяя лирику «юмором висельников» и устраивая в каждом спектакле конец света... Ему бы вот только взять последний рубеж! Продвинуться дальше в работе с актерами, чтоб они были более живыми! Но тут уж ослабевшие пенсионеры вынуждены собрать последние силенки, чтобы спросить бодрых советчиков: знают ли они, чего требуют, чего на авангард навлекают?

Да уж! просматривается на факельской сцене в последние годы стойкое недоверие к тому, что принято называть подсознательным творчеством живой актерской природы! Нет-нет да выпрыгнут на тебя жутковатые куклы паноптикума (Хармс!!!) или персонажи, сбежавшие из музея восковых фигур в финале «Сна...», или явно не белковые тела под костюмами Бартенева в «Ивонне». Только идет это не от недоработки, как кажется нашим коллегам, – от «концепции». Это она, про-

клятая, требует, чтобы все были как бы живые, а как бы немножко и мертвые. И правильно: с точки зрения авангарда живой-то опасен, невычисляем и непредсказуем, еще неизвестно, что живой актер выкинет: природная одаренность, помноженная на пустое пространство, обязательно даст неожиданный результат. Живой-то в любом мраке, пожалуй, щель найдет, да в нее и выскользнет, да и спасется... И тогда Апокалипсис будет неполным...

И куда же тогда смотрели вы, господа авангардисты?

Авансцена. 2000

Конец света откладывается…

«На дне» и «Три сестры» интересно сопоставить: их сближает то же, что и разъединяет. Горький в конце века звучит так же, как и Чехов – как наш русский миф (мифы, допустим, северной Руси как мифы и легенды Древней Греции): в нем тоже у Афанасьева возникает мотив повторения дурной бесконечности истории, замкнутого круга, из которого ночлежникам не вырваться, затягивающего водоворота дней, новых лишь по календарю, на самом деле похожих на предыдущие: даже у Барона есть совсем Чебутыкинская реплика: «все было, ничего нового, все равно»... Только Афанасьев, похоже, делает поправочку: история возвращается, да, но как вечно другое.

А раз так, – какой, должно быть, интерес для художника исследовать как раз конкретные, индивидуальные проявления этого другого?

Как и Рыбкин, Афанасьев сразу вышагивает из бытового ряда, оголяя сцену в темных сукнах, бросая на нее лишь обструганные белые табуретки (для венских стульев ночлежники, понятно, рылом не вышли...). Вот и сидят они на табуреточках линейно вдоль сцены да посматривают на нас насмешливо: Зоя Терехова, Николай Соловьев, Сергей Новиков, Саша Сидоров, Света Галкина. Под боком и молодое поколение – Маша Александрова, Ульяна Похлебаева, Павел Южаков. Им бы всем слегка помертветь – на дне все-таки. Им бы спеть что-то заунывно-народное, протяжно-жалостливое про вековую долю: Они и поют! Поют «То не ветер ветку клонит...» на манер джаза – все такие яркие, дерзкие, неукротимые! Они ничего не забыли, не растеряли из своего искусства: тот же мощный ансамбль, способный жить на одном дыхании, та же свобода игрового приема для обнаружения внутренней правды, то же плотное присутствие в роли, та же манера доносить как личный и авторский текст, и юмор, и какая-то особая художественная прелесть игры, непринужденность ее, домашность что ли…

Подумать – совсем недавно герои Горького казались скучными, надоевшими... И вдруг! Возможна ли вместо тупой Василисы кустоди-

евская Венера, распаленная, страстная, проклинающая каждый час без любви, без свободы. Вместо привычно жалкой Наташи – существо умное, независимое, упрямое, другое яблочко с того же дерева, недаром сестры и соперничают, и любят друг друга, и, обнявшись: плачут над общей судьбой. В первый раз чувствуешь, чем была для Актера (К. Ярлыкова) утраченная сцена. Как любил он ее, несмотря на маленькие роли. Как гордился, что мог бросать в притихшую толпу яркие, гордые слова – песню о Буревестнике, например. Не забыть Барона и Насти, – несмотря на свое «все равно» этот увалень из бывших больше всего на свете боится обидеть молоденькую проститутку, семенит за ней вдогонку, смешно растопырив руки. Приносит ей с базара живую курицу – она потом с ней так и не расстанется, с крохотной точкой природного тепла в море цинизма и грязи.

А Анна какая у Любови Дмитриенко! Ее считают уж неживой, и Пепел с Василисой за спиной ее не стесняются. У замечательной этой сцены два центра, не знаешь, куда смотреть – на последнее ли откровенное объяснение любовников-врагов или на Анну, оживленную вдруг яростно-бесстыдной жизнью, мечущуюся не то от стыда, не то от боли, но и смеющуюся, потому что все, что свершается, так понятно и так знакомо, так страшно и прекрасно... Собственно, от таких вот ощущений начинается для тебя в этом спектакле Лука, начинается сознание его миссии...

Он у Новикова не лжец, заводящий доверчивых в лесные дебри и смывающийся в самый последний момент. Но он и не от Христа, не от евангельского Луки. Крепенький, нестарый, аккуратный Лука скорее уж от фольклорной традиции, калика ли перехожий, правдоискатель ли, или просто странник, рассказывающий разные забавные, поучительные истории и сказки. Зачем рассказывает? А зачем рассказывает Настя? В сказках есть то, чего не найдешь «на дне», – жизнь другая, замешанная на забытых мечтах, несбывшихся надеждах, детской вере в справедливость для всех, в общее счастье. Он не врет, Лука у Новикова. Он будит в каждом эту подспудную эмоциональную жизнь, давно за-

бытую, затоптанную, отмененную за ненадобностью. Он делает свое дело на редкость последовательно и наивно, ему даже все равно, что рассказывать: ловишь себя на том, что рассказ о праведной земле вовсе не слушаешь, зато видишь, как все вокруг собрались в кружок, как кончился ор и садом, и все о чем-то своем вздыхают, умиляются... Он тянет Анну, Наташу, Пепла, Актера – толкает их на некие душевные усилия, на реализацию того, что есть в них еще живого, воплотимого: «Проквасил сожителей», – в спектакле Афанасьева о нем самое точное слово! Вызывал некий процесс в каждом, душевное брожение, заставил вглядеться в себя и других, возможно, что-то понять (если не изменить, вина ли это старика?).

Режиссер все время помнит: дно есть дно. Оно людей не так-то просто и выпустит, оно их к тому же меняет, вон как Наташа-то умело вгоняет нож в дерево, как Васька Пепел убивает вмиг – при тихой оглядке. И унижение человека здесь стараются заботливо обставить как публичный спектакль, и все с удовольствием бегут на бесплатное зрелище. В протестных танцах ночлежников дремлет недобрая сила: как они табуреточками-то ощетиниваются, прямо не табуретки – «орудие пролетариата». Но все равно – даже опасная подвижность «отвязанных» предпочтительней некоего общего «умертвия». Душевная смута лучше, чем мертвая душа.

Оттого, наверное, в спектакле так легко дышится: в нем есть место душевной свободе, свободе крика, шепота, жеста-высказывания. И этот горьковский коридор свободы – кто бы мог подумать – куда шире нашего сегодняшнего, новообретенного, демократического (мы, похоже, опять приходим к общему знаменателю только с обратным знаком)! «Ребята мои умничают, они воры», – доверительно делился у Пушкина с Гриневым Пугачев. Так и тут – воры, но умничают! Кто о чем хочет, тот о том и говорит. И если хочет кто-то крикнуть, что человек выше сытости, уважьте свободное мнение человека: И кто вообще сказал, что жалеть человека – это плохо? (и кто бы когда возражал из тех, кого пожалели?). И так ли уж велика разница между «жалеть человека»

и «уважать человека»? Между Лукой и Сатиным? У Афанасьева это вообще как бы один человек: уходит старик, на первый план выдвигается Сатин, а размышляют-то об одном и том же: «Человек – вот правда!»

И сколько таких открытий в спектакле! Они снова усаживаются на табуреточки в финале: наши праведники и наши грешники, и воры, и хозяева. На общий смотр и кандальники наши явятся, Васька с Василисой громыхают цепями. И наши мертвые будут с нами, и Сатин – не кто-нибудь – пожалеет Актера – «испортил песню, дурак...». А Наташу в подвенечном уборе отдадут Алеше – и правильно сделают. Этот не будет ни рабом, ни хозяином, может, вместе с Наташей что-то и найдут?

Так где же она, наша общая правда? «Человек – вот правда!» Все они несут в себе погибель, да. Но и возможность спасения тоже в них. Потому – поэма о человеке, точно найден жанр.

Самая сердечная, самая щедрая, самая душевная труппа!

Авансцена. 2000

«Глаза лишь вами очарованы…» Посторонние заметки

Если бы «друг Акакий» еще мог говорить красиво, он непременно сказал бы о минувшем сезоне, что «лицо его отмечено печатью усталости». А существу с усталым лицом нечего сказать окружающим, ему и вообще-то не хочется говорить, и все его вынужденные речи – дар напрасный, дар случайный, и «Вкус меда», «Лекарь поневоле», «Кьоджинские перепалки», «Синие птицы», «Удалые молодцы» – все это мимо, мимо…

Не отсюда ли такое нашествие мертвых в репертуарной афише «Факела». «Пока она умирала», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Жизнь победила смерть» (не факт – по этому спектаклю), предполагалось еще явление «Великого Мертвиарха», но что-то он задержался с прибытием. «Вечно живые» тоже ведь по сути мертвые, о живых так не говорят... Театры подозревают, что дело плохо и меняют названия, и появляются «Чудесное пробуждение мадам де Сатов», «Летят журавли», но дела это не меняет… Журавли-то, может, где-то и летят, а актер на наших сценах обмирает…

Теряет он на глазах краски, юмор, обаяние, вкус к передаче жизни, ее оттенков и подробностей. Кто и что играет вокруг Елены Ждановой в «Мата Хари»? (другой вопрос, как вообще-то написанное Греминой можно играть?) В «Синей птице» на сцене народу столько же, сколько в глобусовском зале, а попробуй-ка назвать хоть кого-то, не тут-то было... В Хармсе все так заняты демонстрацией людского идиотизма, что к актёрам как к актерам, боишься и подступиться. В дисциплинированных участниках похоронной процессии «Плейбоя» с трудом распознаешь блестящую свердловскую группу. Блещет она теперь в антрепризе Пети Владимирова, «капустничает» над классикой – репертуар его театра практически необозрим. От одаренных Дроздовых краснофакельской сцене в Ибсене пригодилось лишь сходство братьев. О редком даре Галины Алехиной, земном, тяжелом, но всегда

устремленном в гибельные выси, можно лишь вспоминать... О таланте Ирины Савицковой, два года безмолвствующей в стенах «Глобуса», рассказывает лишь «Петербургский театральный журнал»... Психиатры считают болезнью склонность пациента к формальному, а не личностному познанию, когда даже старый знакомый опознается не как индивидуальное лицо с особыми неповторимыми свойствами, а идентифицируется по некоему устойчивому набору общих признаков – так компьютер вместо подробностей предмета выдает тебе скелет предмета, схему предмета. На наших сценах сейчас не так ли (по основному набору знакомых признаков) создается образ? Скажут: «Да!» Не «театр жизни», а другой, условный обобщенный масочный театр. Пусть так. Но маска предполагает обострение выразительности, а не убыль выразительности! Предполагает изощренную, блистательную игру с ней, обнажение лица актера-виртуоза, того, кто за маской! У нас почему-то проходит один блоковский вариант: «Маску сниму, и ты увидишь, что я безлик...» (правда, без блоковского трагизма).

И все движенческие изыски Ирины Вакариной и колдуна Гали Абайдулова не могут скрыть внутренней несвободы актера. Желания всего лишь поточней справиться с темпоритмом жесткого режиссерского задания («Иллюзия», «Игроки»), диктовкой внутренних состояний и задач. То, что на русской сцене и во времена режиссерского театра осознавалось как прерогатива собственно актера, теперь переходит исключительно к режиссеру. Делиться с ролью своим душевным миром не то чтобы не принято, а как-то зазорно. Сегодня со сцены мы все меньше узнаем о Жизни и все больше о Театре. Вокруг нас вьются в шумном хороводе многочисленные его, Театра, порождения: скоморохи и цари горохи, арлекины и коломбины, шуты и клоуны, маги и иллюзионисты, птицы и куклы, многочисленные объекты, обрубки, обломки... В «Иллюзии» Корнеля принцип торжествует: на целый акт удалось превратить актеров в автоматов, и все идет в жертву агрессивному приему: и красота стиха, и терпение зрителей, и просто здравый смысл. Конечно, классицизм сегодня толкает на игру со стилем, на со-

творение эстетской формы, в финале ловишь даже какую-то человеческую «точку схода», но уж в самом финале, после затяжной демонстрации «чего-то из жизни марионеток». Спектакль-то, оказывается, затеян в честь актеров! Этих мудрых волшебников, способных наполнить нашу жизнь особым смыслом, подарив великую иллюзию!..

Да! Это хорошо бы. А то сейчас кружатся по сценам сухие листья, а великую иллюзию нам что-то не торопятся явить...

Говоря без экивоков: первое – пора бы нашим театрам отказаться от веры, что какая-либо театральная форма уже сама по себе – за вычетом актера – представляет ценность. И второе – пора признаться, что актер сегодня до этой самой формы – великолепной, восхитительной, столичной, какой угодно, – зачастую не дотягивает.

А потому и вспоминается бессмертный Жуковский:

Глаза лишь вами очарованы,

А сердца вам не обогреть...

Увы! Грустный итог слишком многих наших спектаклей.

Авансцена. 2001

Долгий путь к «Гамлету»

Вера Редлих – самая бесспорная фигура в театральной истории Сибири, к которой люди сцены еще не раз и не два будут возвращаться. «За Уралом за рекой» нет более славного имени. А между тем «река времен в своем стремлении уносит все дела людей», и театральная молодежь о ней ничего не знает (за исключением, конечно, молодежи краснофакельской).

Но вот сегодня ее милое лицо вновь встречает зрителей, спешащих на очередную премьеру в театр, которому она отдала почти тридцать лет жизни. И сегодня на первом фестивале «Сибирский транзит» зал стоя аплодирует лучшим актерам, которым вручают приз ее имени. Мемориальная доска в ее честь на здании театра и учрежденные премии ее имени для «Транзита» – вот два события, которые способны оправдать истекший краснофакельский сезон, в плане сценических достижений довольно заурядный.

Грядет и еще одно, при котором снова невозможно не вспомнить имя В. Редлих: ранней теплой осенью тридцать второго Вера Редлих и Сергей Бирюков принимают предложение Федора Литвинова поехать в Сибирь в неизвестный им театр с, как им показалось тогда, несколько претенциозным названием «Красный факел», который после десятилетних скитаний по югу России и Уралу, наконец, стационировался в Новосибирске. Семьдесят лет назад татищевский театр и наш город соединились, чтобы уж никогда не покидать друг друга.

В жизни «Факела» самым загадочным останется первое сибирское десятилетие. Лоллий Александрович Баландин, серьезный историк театра, замечательно написал о старом татищевском театре, о краснофакельцах первого призыва, хотя по времени они от нас гораздо дальше. Что касается тридцатых годов – здесь вопросов гораздо больше, чем ответов.

Ну, например, возьмем хотя бы этот (поставленный, кстати, самим Лоллием Александровичем). Что за театр стационировался в

Новосибирске? Может ли он носить имя «Красного факела»? Ведь из всей большой труппы театра в Сибирь согласились приехать тринадцать человек, а после первого сезона остались всего четверо. Растаяли, можно сказать, остатки обманутого татищевского театра – обманутого потому, что советская власть твердо обещала коллективу с его общепризнанной очень высокой художественной репутацией местом прописки – Ленинград, где театр уже ждали, а потом резко изменила свое решение без всяких обсуждений с коллективом. Старых краснофакельцев, не привыкших еще к новым номенклатурным замашкам, страшно оскорбило именно это – их как художников вообще не брали в расчет, с ними обошлись как с крепостными. Главный режиссер Федор Литвинов практически заново собирал труппу из сибирских актеров, с бору по сосенке. И потребуется много лет, чтобы «старики» – Леонид Бахромов, Нина Сатова, Ася Камышникова, Надежда Огонь-Догановская, Константин Валевский благородно согласились ввести практически чужой коллектив в права наследства, признать за ним дорогое для них имя «Красного факела». (Их письма на эту тему – в архиве Л.А. Баландина).

Или вот что. Общепризнан неутешительный итог первого пятилетия работы «Факела» в Новосибирске: полный крах избранного театром художественного направления. Об этом пишет в «Театральной жизни» за 1935 год известный московский критик И. Крути, об этом же читаем и в книге Баландина «На сцене и за кулисами». Но… что-то тут не сходится.

Театр обвиняют в «упрощении глубочайших процессов», в прямолинейности сценического раскрытия образов: «То, что происходит на сцене, будто истина, но это еще не вся истина, не вся правда жизни во всем ее богатстве и многообразии...» А что, в пространстве одного спектакля можно дать всю истину во всем ее многообразии! Ну бред же! А на фото, которыми щедро оснащена московская статья, у всех краснофакельских героев – у Скутаревского, Соньки из «Аристократов», у Раневской и у Гаева, – трагические глаза! Что никак не говорит о пу-

стоте сценических образов. И чем глубже вчитываешься, тем больше понимаешь – в данном случае театр из провинции оказался точкой приложения неких неумолимых сил, далеких от искусства: сводят счеты с неугодным художественным направлением, «чуждым интересам народа». Направлением каким? «Аттракционное строение спектакля», «дробление действия на эпизоды», «увлечение формальными задачами» (все это – обвинение в формализме)... Ясно же, чья исполинская тень за этими приемами – его, Мейерхольда. Мастер еще жив, он в силе и славе, он самый «революционный» режиссер России, но сама эта шумная слава, бурная к нему зрительская любовь властям уже кажется опасной. Начинают искоренять направление, приводить в порядок провинцию.

Кто такой Василий Федоров, постановщик спектакля «Гоп-ля, мы живем!», которым открылся в Новосибирске «Факел»? Один из ближайших учеников Мейерхольда. Этот спектакль сначала он поставил в мейерхольдовском театре Революции, по просьбе Литвинова перенес его на краснофакельскую сцену. П.А. Марков восхищался московским спектаклем: Федоров отлично чувствует целое, создает стройную картину, у него отличное чувство композиции, ритма и т.д. Эти строки писались в 1929-м. В 1935-м говорить о форме, ритме, стиле, композиции, о внешней технике актера – значило навлечь на себя те самые обвинения, в которых художественное неодобрение всегда шло рука об руку с политическим осуждением.

А Федоров к тому же поставил шекспировскую комедию «Виндзорские граждане», ни с кем не считаясь, не обращая внимание на охи-ахи сначала внутри коллектива, а потом и во всем городе. Шекспировские насмешницы у него (актриса Клавдия Гончарова [11] и Эмилия Мильтон) распевали арию Лизы из «Пиковой дамы»: «Уж полночь близится, а рыцаря все нет» и призывно обещали: «Мой милый, будь смелым – и будешь ты мой...» Федоров «преподал нам урок смелости, которой не хватало другим постановкам театра», – писала

Редлих уже в восьмидесятые годы, заступаясь за опального коллегу. Официальная критика в 35-м думала иначе.

Но ведь и Федор Литвинов завершал свое режиссерское образование у Мейерхольда... И сама Верочка Редлих, ассистент в его спектаклях, не обошлась, оказывается, без прививки левого театра: успела поработать в театре Фердинандова. «Фердинандовцы ходили по Москве и скандировали гимн, написанный поэтом Шершеневичем: «Жакерия, греми Марсельезой, /Грозой грози, гроза!/ У нас золотым обрезом/ Молодые глаза». По свидетельству сестры Елизаветы, Верочка Редлих вместе со всеми ходила по Москве и тоже такое распевала! Пройдет несколько лет – «молодые глаза» поставят на сибирской сцене свой первый спектакль – мольеровского «Тартюфа», и там невесть откуда взявшиеся Атос, Портос и Арамис будут разоблачать наглого лицемера (тоже ведь французы, зачем же такие силы оставлять втуне), а возглавит сопротивление отчаянная служанка – этакая «Свобода на баррикадах». Французы на гастролях в Москве будут хохотать и аплодировать, а наша критика, конечно, оскорбится... Так что поиски яркой формы, неожиданного приема, вольное обращение с автором, игра со стилем были у краснофакельцев тридцатых годов в крови. Не сразу и не вдруг превратился он в «Сибирский МХТ». Превратился, да, но и превращали «сверху», и очень настойчиво. Жаль, что на восьмидесятилетии театра об этом не вспомнили: нынешнему главному гораздо ближе Редлих «Тартюфа», чем Редлих «Живого трупа».

И еще мы никогда не узнаем, чем мог бы стать для «Факела» Литвинов, его первый главный режиссер. «Он был подстать бурно растущему – не по дням, а по часам – Новосибирску», – обронит в своей книге Вера Редлих. Московские гастроли 35-го года стали для него роковыми – коллектив не прощает разносов столичной критики, известно, что начинается в нем после таких «резюме». Литвинов еще пытался работать, что-то объяснять, доказать – Литвинову пришлось уйти. Вскоре он был арестован и злодейски умерщвлен. Среди тех вещей, что вернутся в театр через полвека из здания на Коммунистической,

будут фотокарточка, бумажка с перечнем расстрельных статей и посмертной реабилитацией и удостоверение главного режиссера театра «Красный факел»...

«Красный факел» в годы репрессий потерял больше двадцати человек. Их фамилии до сих пор не восстановлены, хотя для нравственного чувства, для самоощущения коллектива эта задача представляется чрезвычайно важной. В 37-м году «Факел» лишился своего директора – Иван Станчич тоже был расстрелян. Как только уцелела сама Редлих? С ее-то дворянскими предками, с мужем – сыном предводителя костромского дворянства, с полуфранцузской-полунемецкой кровью, с немецкой фамилией в годы войны с немцами? Еще одна загадка. Стала ли Редлих своеобразной «визитной карточкой» гуманности нового режима? («Знаем, кто такая, но вот же держим – социальное происхождение для нас неважно, лишь бы человек был талантлив»?) Имела ли сильных заступников наверху? Это скорее. Любимая подруга детства Алла Тарасова была и сильной, и властной...

А вообще, кого только не было в числе актеров «Красного факела» первых сибирских лет! Труппа рекрутировалась из самых разных слоев, все вынужденно подчищенные анкеты «из служащих» – все вранье. Как и сладенькие рассказы о необыкновенной дружбе и любви друг к другу. Вера Павловна была честнее: «Какие великолепные актеры были в «Красном факеле» и как многие из них не ценили друг друга! Поссорились и разбежались – кто куда... Лишь немногие остались верны сибирскому городу, прожили и проработали в нем долгие годы».

Но именно разность биографических потенциалов обеспечивала совершенно особый «актерский букет», обогащала сценических героев многообразным душевным опытом («сколько звезд – и это все миры», – как говорила тургеневская Лиза). Знаменитый Аржанов, например, нигде не учился, зато постепенно прошел все стадии актерского становления, был рабочим сцены, потом – помрежем, потом – актером на небольшие роли, и, наконец, стал крупным художником, способным выразить душу своего народа. Вера Капустина – дочь паровозного ма-

шиниста, железнодорожником был и отец Федора Литвинова. А вот художник Серафим Белоголовый – сын крупного петербургского адвоката. А Матвей Кириков родился в богатом петербургском доме на Мытнинской набережной, там была своя сцена, там начинал молодой актер Шверубович, впоследствии знаменитый Качалов...

В 38-м перейдет в «Красный факел» Николай Михайлов, бывший сотрудник БДТ, знакомый и с Блоком, и с Бенуа, и со многими прославленными мастерами Александринской сцены. С Мейерхольдом сезонов символизма, знаменитых «сезонов на Офицерской» в театре В. Ф. Комиссаржевской связана судьба Эмилии Шиловской, которую Редлих знала еще по Томску. Георгий Полежаев получил актерское образование в Москве, работал в Малом, а красавица Клавдия Гончарова прошла отнюдь не торными дорогами южной провинции. Хлебнула горя и нужды на провинциальных сценах и Мария Халатова, которую богатая семья за ее «актерство» лишила наследства. И вот интересно – руководитель Александринки в военные годы Леонид Вивьен не из того ли рода Вивьенов де Шатобрен, что и Редлихи – сыграло ли это какую-то роль в дружбе коллективов, в их тесных послевоенных связях? Узнает ли об этом кто-нибудь, напишет ли?

Разные люди сумели сплотиться в один из самых ярких в стране коллективов, потому что научились ставить общее дело выше личных разногласий. С ними росла и выросла в крупного мастера и Вера Редлих. Ее предвоенные спектакли «Анна Каренина», «Обрыв», «Беглянки» по Голсуорси и, конечно, знаменитый «Гамлет» с Иловайским делали честь не только новосибирской театральной культуре.

«Красный факел» станет, в конце концов, «Сибирским МХАТом», Вера Павловна будет с улыбкой вспоминать о «левых» увлечениях своей юности, об опытах первого десятилетия, самого трудного, но и самого счастливого. А дальше начнется война...

Авансцена. 2001

Может, повезло?..

Летние московские спектакли, отсмотренные в самое жаркое время года (но, по счастью, еще не в смог) были один интереснее другого. И почему московские критики плачутся на свою горькую жизнь – неясно.

«Сатирикон» – сегодня один из самых любимых, самых популярных в Москве театров. На его спектакли далеко за Садовым кольцом зрители спешат в любую погоду, не жалея никаких средств на транспорт. Разговоры типа: «Ну, там же только один актер – Райкин» – способны вызывать лишь улыбку. Мощная группа великолепных актеров, ярко-индивидуальных, дико-энергичных, заразительных врывается на сцену в «Макбетте» – пьесе Ионеско по мотивам всемирно знаменитой несчастной шотландской трагедии. Получился «Макбетт» – такой военизированно-спортивный, такой демонстративно-мужской, такой агрессивно-игровой театр.

Такие показательные выступления одержимых мужчин. Когда жизни нет проигравшим, а потому всех игроков захлестывает азарт борьбы, погони, преследования, кровь, пот и страх. Маниакальная жажда убийства ради власти, власти, власти. Американские феминистки обязательно сказали бы: «сексистский театр» и подвергли бы его остракизму. Женщине в нем нет места! На женщинах нагло экономят – из трех шекспировских ведьм делают двух (и то одна по совместительству леди Макбет). Впрочем, перед обалдевшими войнами эти две мелькают с такой скоростью, что счесть их непросто. Петербургский режиссер Юрий Бутусов предельно динамизирует пьесу и актерскую игру. Весь спектакль – какая-то апология движений, сольных и массовых, лихо организованных и стремительно исполненных, так что, повторимся, трудно понять, сколько актеров на самом деле на сцене. Совершив убийство, бросаются под душ, бьющий над серединой сцены (такой профанируемый символ, как сказал бы наш Юрий Васильевич), душем

надеются смыть кровь с рук и лица. Этот «Макбетт» повергает в шок – ни на какой из виденных он не похож. Играют: Макбета – Сиятвинда, с которым мы знакомы по Рождественскому фестивалю, (он-то и становится третьей ведьмой в финале – и поделом!), Дункана – Дмитрий Суханов (убить этого Дункана – обезумевшего от власти генерала – следовало еще в колыбели), Банко – не знаю кто, но очень хороший актер, леди Макбет – Агриппина Стеклова, восходящая звезда, но чтобы оценить ее по достоинству, надо видеть ее на малой сцене в «Гедде Габлер», в роли Теа, самой, казалось бы, невыигрышной роли, которую она поставила вровень с главной.

В Англии считают, что «Макбет» – пьеса заколдованная и покушавшихся на нее судьба накажет. Ни фига подобного. С этим спектаклем ничего такого не случится. Здесь темп игры, яркость игры, блеск игры таковы, что развеют любые легенды. А еще – все, что происходит, каким-то образом напоминает пространство нашей жизни. Но уходим мы, переживая не шок от обилия знакомых нам бессмысленных злодейств, – уносим восхищение от яркой, талантливой труппы.

И еще – «Безумная из Шайо» Жироду в постановке Петра Фоменко.

В темные века у нас играющих называли прелестниками (с осуждением, конечно). Века-то темные, но до чего в них для актеров нашлось точное слово. Когда смотришь «Мастерскую Фоменко», оно само всплывает в памяти – иначе как прелестной игру здесь и не назовешь. Вот про эту игру не скажешь – яркая, сильная, динамичная – но она не менее внутренне подвижна, неисчерпаема, причудлива и разнообразна, она, как быстрый ручей, искрящийся, сверкающий на солнце. Никаких масок, только лица. Маленькая эстрадка, пять столиков, разместившихся перед нами – в довоенных кафе Парижа все дурачатся, собирается в кружок разнообразная публичка, пересмешничают полунищие музыканты, дают представления сумасшедшие из разных округов города, и мы вот, зрители, тоже глазеем, тоже полунище и тоже со всех концов. Среди пестрого люда орудует шваброй юная Судомойка, вот ее-то уж никогда не изгонишь из памяти. «Ноги!!!» – кричит она нам

и бьет зазевавшихся шваброй, но мы не ропщем, увлеченные в водоворот ее стремительной речи: жизнь, конечно, ужасна, что говорить, орут тебе бесперечь разные из ресторана: «Судомойка!» (да иду я, иду, иду!!!). Выходных нет, – торопится она нам досказать, – а по четвергам еще приходится подрабатывать сами понимаете кем! Но жизнь прекрасна!!! В ней ведь столько чудесных вещей! А какой хорошенький вот тот без сознанья лежащий юноша, которому не дали утонуть в Сене...

Наряду с русской классикой у Фоменко стойкий интерес к французской – русские глубины оттеняются, высвечиваются этаким французским тру-ля-ля, беспечным весельем, приправленным горечью знания, что и сообщает особый эмоциональный спектр его спектаклям. Горечи и здесь хватает – злые люди на наших глазах затевают серьезные дела (почему-то злые люди всегда так серьезны!). Они собираются изрыть всю землю под Парижем – им кажется, что там есть нефть! И так как другие серьезные люди, видимо, находят эту акцию вполне нормальной, против нее восстают городские сумасшедшие с Безумной из Шайо. Они устраивают изумительную вальпургиеву ночь где-то под землей, они решают заманить бизнесменов в канализационный штрек и закрыть за ними люк! Навсегда! (Такой вот у них встречный бизнес-план). Дальше «ведьмы» разлетаются его осуществлять, а в подземной каморке появляется спасенный юноша, и тут в фарсовую стихию спектакля вплетается чистое золото лирики: Безумная наша то ли бредит, то ли грезит, то ли ведет причудливую игру, сознательно путая прошлое и настоящее, – она обращается с юным красавцем как со старым своим любовником. А он отчасти вынужденно, отчасти добровольно подыгрывает старой даме (Руку!!! – яростно кричит она, когда он хочет отстраниться). Но мы понимаем, что какие-то его слова адресованы и Судомойке, которая что-то там высматривает старательно на узких лесенках, и всем нам, и всему миру... Поразительно это перетекание смыслов трезвых и опьяняющих, жестоких, циничных даже и на редкость гуманных. И как всегда, под руками старого Мастера воскресает пульсирующая, бьющая, не урезанная жизнь во всей полноте своих

смыслов, в разнообразии подробностей и оттенков. Тебе дарят чувство грусти от ее скоротечности и несовершенства. И чувство счастья от того, что она есть...

В заглавной роли великолепная Галина Тюнина, спрятавшая свою молодость под седой парик и бесформенное темное платье. Изящна, умна, остра, философична, она заставляет вспомнить нашу Мод, нашу бесценную Анну Яковлевну. В финале с улыбкой протянет нам руки. Ну, мы же не можем их убить, правда? Не можем, если хотим остаться людьми. Фоменко меняет финал. Он может себе это позволить, он не стесняется откровенной проповеди, от упреков в прямолинейности его всегда защитит изощренное мастерство режиссуры.

«Гедда Габлер» в «Сатириконе», «Фауст» на Таганке, «Отравленная туника» в «Мастерской Фоменко», «Играем Шиллера» в «Современнике» – все работы отмечены напряженными формальными поисками. Но и обретением новых смыслов! На всех сценах – яркий, зрелищный, внятный театр, напрочь лишенный бездушия и самодовольства. Может, так повезло?

Авансцена. 2002

Красный фрак Дон Жуана

Как известно, у Мольера его отвязанный герой беспечально скитается по берегу моря – с этого начинается пьеса. Так что режиссер Оренов и его художник на законном основании становятся прямыми маринистами: нам покажут этот берег. Бакен, маячащий где-то вдали, развешенные сети, лодку, вытянутую на песок. У отдыхающих женщин хорошо идет таранька под пиво, старомодный приемничек («на берег выброшен грозою?») мурлычет что-то лирическое. Декорация готова и ждет появления героя. И он появляется...

Но какое же странное, причудливое существо выходит нам навстречу! На смуглом лице презрительно кривится маленький рот. Блестящий лак едва удерживает модную стрижку. Белый шелк огромной рубахи клочьями свисает на клоунские бриджи. Во что превратили добропорядочную артистку Елену Жданову! Какой-то забубённый гамен всех времен и народов! Какой-то джонни-дэп из девятых врат ада! А ботиночки армейского образца вершатся кокетливыми носочками – старый Дон Жуан в шелках и перьях, увидев нового, упал бы и не встал. Зато «крутой укос» этого нового под современного эпатажника сразу взрывает мирную «библейскую» заставку. Пришпоривает действие – чудной Жуан моментально притягивает к себе разный люд как магнит иголки – вон их сколько за ним тянется, все рады поглазеть, подыграть, услужить, рекрутироваться из массовки на какую-нибудь рольку, одним словом, действие мигом динамизируется и набирает ход...

Оренов строит спектакль как охоту на смазливого юнца, который сбился с пути и других сбивает. И какой же все поднимают добродетельный гвалт, чтобы вернуть заблудшего на правильную дорогу! Какой транслируют добродетельный пафос, ссылаясь на веру отцов, верность традициям, интересам нации и т. д. К запрещенным приемам прибегают! Чего стоит появление Эльвиры в ночной сорочке и шапке-

ушанке. На миг покажется, что сейчас Жуан сдастся, и ток сочувствия устремится навстречу обманутым жертвам, страдающим отцам, жаждущим мести братьям. Но нет! Наш герой привык держать ухо востро! Любая привязанность – уже сеть, а он из всех сетей ускользает. Его корабли давно сожжены, пути назад заказаны (морская символика работает по всему полю спектакля на удивление точно!).

Но ради чего все это? Ради все новых и новых любовных обольщений? Однако смотришь сцену с крестьяночками – она самая проходная в спектакле. Смотришь и вспоминаешь мудрое резюме Клавдия вслед уходящему Гамлету: «Любовь? Он поглощен совсем не ею. Он не то лелеет по темным уголкам своей тоски, высиживает что-то поопасней». И прав был узурпатор трона! Гамлет, как известно, веку намеревался вправить сустав, не больше, не меньше, восстановить попранные законы в одном отдельно взятом датском королевстве! Наш же герой, насмешничая, издеваясь подчас очень зло над окружающими, браться за них всерьез явно не собирается (хотя финальный монолог о лицемерии света в устах Ждановой звучит просто исповеднически!). Да и кого тут всерьез обличать? Убогое своекорыстие привычно рядится в одежды общечеловеческих ценностей, прикрывая защиту семьи, своей группки, своего клана? Пусть себе рядятся, лишь бы не мешали. «Достает» не он, «достают» его, он скорее уклоняется от ударов, чем нападает. Нет, Жуан гораздо меньше, чем Гамлет, человек традиции, воин во имя справедливости. Убегая, ускользая от преследователей, он сам гонится за чем-то не имеющим точного названия...

Но за чем? Жестко застроенный режиссерский спектакль при ответе на этот вопрос покажется вдруг акварельно размытым. Ответы колеблются перед тобой, как дым, и нет никакой уверенности, что то, что тебе кажется, тебе правильно кажется. Остается волнующий зазор между прямыми действиями героя и сложными ощущениями, которые они в тебе оставляют. Жуан в спектакле Анатолия Эфроса втайне жаждал разуверения – ну хоть бы кто доказал, что мир устроен разумно и справедливо! У Оренова герой идет гораздо дальше – похоже, он

вообще не верит, что мир таков, каким кажется. Не тот, который раз и навсегда освоен и описан. Не тот, в котором каждый твердо знает, что именно человеку нужно для счастья (деньги, демократия, передовые технологии).

Он рвется за пределы очевидного, к иным смыслам в обход поведенческих и иных стандартов, расхожих мнений и общепринятых установлений нашего куцего разума. Недаром, ох, недаром лейтмотивом стала песенка о других островах...

И если говорить о гамлетовской традиции, то нашему герою близка не обличительная, а вот эта: «есть многое на свете, друг Гораций, что нашей философии не снилось». Туда, где Гамлет «мыслил лишь пугливыми шагами», наш Жуан устремляется во весь опор! И «безусый розовый красавец, балагур, циник, шалопай» (а Жданова замечательно отрабатывает параметры образа, сформулированные еще знаменитым Юрьевым, исполнителем Дон Жуана в Александринке) обернется вдруг экзистенциальным философом в духе Льва Шестова, яростно атакующим безраздельное господство рассудка, «вечных истин» и «категорических императивов», ставших тормозом на путях познания. Нужны прорывы к новым озарениям, а не пережевывания всем хором давно пережеванных пошлостей, и если кто-то привык доискиваться в каждом спектакле глубинных подтекстов, то, может быть, стоит поискать их именно здесь...

Не соблазнитель – соблазненный Дон Жуан, рвущийся к неразгаданным еще тайнам мира. Если это и выдумано рецензентом, то как интересно было выдумывать! И еще у этой выдумки одно достоинство – она великолепно объясняет финал спектакля с явлением Командора. В добродушном бухгалтере с потертым портфелем нет и тени мистического ужаса – он сходит с постамента не как каратель, не как бич божий – скорее как явленная «с другой стороны» весомая поддержка. Которую, кстати, наш герой принимает как будто давно ожидал, с молчаливым достоинством. Жуан и Командор ужинают молча, притулившись к «транслятору», Жуан, как одинокий воробышек, меланхолично

поклевывает что-то с тарелки... Но весь трагизм жизни наособицу, не согретой пусть бессмысленным, но таким уютным и теплым «коллективным бессознательным», прорывается к тебе именно здесь. А потом Дон Жуан покорно примет протянутую руку (за прорывы в опасные глубины сущего надо платить!) Только не будет ни серы, ни геенны огненной. Будут на заднике цветущие, пламенеющие поля маков, куда и увлечет его Командор...

Потому что Командор не волен дать ему света. Но может дать забвенье и покой...

И странно – спектакль, казалось бы, напрочь лишенный лирики, игровой и ироничный, останется в памяти нежным лирическим стихотворением. Летят дни, а ты все помнишь его и видишь берег моря в лучах закатного солнца, одинокую лодку на берегу, одинокого путника, бредущего куда-то против ветра. Пусть бредет. «Должен же кто-то, – как говаривал в шестидесятые герой Василия Аксенова, – должен же кто-то бороздить Мировой океан!»

P.S. В этой талантливо развернутой Ореновым сценической метафоре все актрисы замечательны – делают честь Новосибирску! Игра каждой проникнута тонким пониманием своего героя и язвительной достоверностью изображения. Хочется назвать Ирину Серебровскую, Халиду Иванову, Веру Сергееву…

Но Елена Жданова с ролью Дон Жуана выдвинулась разом в число лучших – стала «первым сюжетом», как их в старину называли.

Авансцена. 2002

У новых спектаклей – женское лицо

В «Сильвии», «Амазонии», в старушке «Пиковой даме» (становящейся, кстати, с возрастом все эксцентричнее) новое поколение молодых актрис поднимается на сцену. И думаешь о том, что теперь внешность новых спектаклей ГДТ, их тембр, их темп будут определять эти молоденькие еще индивидуальности. Их крики и шепот, их смехи и визги, их плачущие глаза и смеющиеся губы, сверкающие спины и руки, их пышные волосы и модные стрижки, их талант, их темперамент, их заразительность. Благодаря их усилиям, женский мир «Амазонии» уже вспыхивает звонко и ярко, рассказывая нам о воле к творчеству, поддерживающему нашу жизнь, о неистребимости самой жизни, о вере в будущее своего театра и своего Мастера, несмотря ни на что и вопреки всему.

В этом, мне кажется, главный итог «Амазонии».

Что до самой пьесы Д. Семакина, то она, конечно, являет собой странный гибрид – «не мышонка, не лягушку, а неведому зверушку». Где-то на дальнем форпосте великой державы служат некие амазонки, они затопили какого-то коня с золотым горшком (троянского, что ли?) О поисках коня начальство на материке исправно извещают посредством бутылки, бросаемой в набежавшую волну. Над форпостом проносятся на бреющем полете ночные истребители, а вместо кота ученого ходит вокруг амазонок сержант-девица, у которой под замком тщательно скрываемая карта укрепрайона и минных полей. При этом все мечтают удрать с форпоста на затонувшей «Титании» к неким существам за проливом, «у которых все, как у нас, но которые не похожи на нас» (догадайтесь с трех раз, кто такие).

Сказка ли? Притча ли? Цитатный стеб? «Show must go on?» «Уж не пародия ли он?» Ну, Сергей Николаевич!

Чтобы такое сыграть, надо «переиродить ирода». Конечно, ваши молоденькие актрисы «чуют правду». Но она может прорваться

«сквозь этот бред», только если претерпит очень крутую театральную трансформацию! Тогда сама, органичная, абсурдно-комедийная, эксцентрично-фарсовая, гротескная игра станет правдой, подменив собой вопиющую условность общего-целого. Где это происходит, где сшибаются жанры и ломаются копья (о, проклятая Амазония), где эпизоды выстроены контрастно по жанру и эмоциональной окраске, где от топота копыт пыль по полю летит, – там и победа, там и жизнь. Как в прекрасной сцене вечеринки по случаю дембеля: внезапное превращение «узниц камуфляжа» в немыслимых красавиц, в модных моделей со всяческими прибамбасами, превращение затравленной малышки в какую-то там «Мисс», слезы, прощения и разоблачения, внезапно ворвавшийся душевный шлягер «про тот большак, про перекресток» – все это чудо как хорошо! И в ходе этой оргии мелькнет вдруг серьезная мысль, ворвется на миг драматическая тема... Там, где актрисы пытаются дать живое чувство вне формы, вне острого театрального ракурса, – там все рассыпается, Там, где в лоб жмут на жёсткость военного устава, этих «смирно! ложись! равняйся! отжимайся!» – там начинается пионерская линейка, смотришь с чувством неловкости. Пропадает драматизм последнего признания героини Анны Тереховой. Пропадает и финал.

Но, в конечном счете, все это мелочи жизни. Главное – состоявшийся после большого перерыва спектакль, который будет «дорастать». Главное, что Театр продолжается. И для Вас, и для нас.

Авансцена. 2002

…Новый «сад» печальнее прежнего…

Будущее бросает свою тень задолго до того, как войти.
Дневник истории

На Лысова за «Вишневый сад» обиделись – все! Хотя, видит Бог, ну не делал он «ничего такого». Апокалипсисом не угрожал, по проволоке никого не гонял, не сводил Раневскую и Яшу в страстных объятиях. Спектакль скорее из тех, про которые принято писать: «в русле традиции». И вот поди ж ты... Но ведь действительно – из волшебного «фильштинского» света знакомые с детства фигуры выступают преображенными. И неузнавание явно пересиливает узнавание.

Лысов, похоже, из породы тех «новых молодых», для которых старая Россия – принципиально незнакомая страна. Которую, стало быть, надо досконально изучать заново! Изучать, например, ее народонаселение. Термином «чеховские герои» здесь не отделаешься. Не поймут и не поверят на слово. А по жизни-то они кто? Кто слуга и кто хозяин? Кто ведет и кто ведомый? Кто наверху, кто внизу и кто за что должен бы отвечать? Для нас-то чеховские герои давно мифы, мифам вопросы не принято задавать. А он задает, какой нехороший... Вот горничная, неотличимая от барышни, норовит бесконечно падать в обмороки и обсуждать со всеми свои романы. Насчет чаю подать – не допросишься. А почему? Вот барышня – высокая и статная, похожая на метерлинковскую принцессу в осыпающемся замке. Пашет за всех, как вол, одна подпирает стены... А что же слуги? Вот хозяин, толкующий с половыми о декадентах – может, ему бы полезнее со своим управляющим считать копны, скирды и обсуждать, почему овес вздорожал? Вот красивый и умный лакей откровенно, в лицо хамит этому хозяину. И не боится лишиться места. Нам предполагается заново оценить то, что написано Чеховым. «Социальная атомистика» текста заново восстанавливается в нашем сознании, чтобы мы ужаснулись, насколько необратимо она нарушена. Как далеко зашло дело на когда-то стабильной русской

почве. Как и на датской, тут тоже «век вывихнул сустав». И тоже находится сумасшедший, который мечтает его вправить. И тоже ему не удается. И тоже будет адская музыка в финале – такие вот «серебряные трубы Фортинбраса». Обнажатся вдруг шекспировские мотивы, которые чеховеды так любят отыскивать у любимого автора.

И еще Лысов крепко держит «главное исходное» – если бы мог, огненными письменами написал бы над сценой: «На двадцать второе августа назначены торги». Для него эта дата организует сценическую плоть и не дает материалу расползаться. И не дает себя заволакивать импрессионистскими штучками, ускользающими подтекстами, незавершенными жестами, теплым юмором симпатичных людей, равно страдающих и терпящих от жизни. 22 августа – еще не завтра, можно что-то спасти, хотя бы попытаться. Никогда не приходилось видеть Лопахина, буквально рвущегося взвалить эту задачу на свои плечи! Буквально не дающего проходу Гаеву и Раневской. Он готов все сделать сам, только скажите ему – да или нет? Так Да или Нет?! У этого Гамлета из южного уезда интонации не гневные, не обличающие, скорее, скорбно-вопрошающие... Как же так? С молотка пойдет именье, прекрасней которого нет в целом свете? Актер ведет роль «с перехваченным горлом» – он не знает, смеяться ему или плакать? Он смотрит, слушает и ничего не понимает...

На его пути тоже встает Гертруда, бросающая детей ради любовника. Раневская в исполнении Ольги Цинк заставит вспомнить шекспировскую лунатичку, напрочь выпадающую из ситуации. Маленькая, стриженная, сутулая, вечно курящая, со странно блестящими глазами – «утомленный генофонд, скверное здоровье, психическая тяжесть, потребность в дозе прекрасного при подавляющей бедности и расстройстве понимания реального», – это Москвиной будто про нее сказано. Молодая актриса пытается играть именно этот диагноз – странный паралич воли, отсутствие живой личности в живой женщине. Вернувшись в родное гнездо, она, например, узнает комнаты и вещи, но не узнает

людей – она вообще научилась жить среди людей, но не среди их тягот и забот, ее все возбуждает – и все оставляет холодной. Хоть бы понять, что Аня уже не здесь, не с ней, но вот где? Хоть бы раз услышать Варин немой крик о помощи. Замечательно найдена Лысовым перекрестная дуэль взглядов матери и дочери. И ответ матери – золотые – в пыль, кошелек – за спину...

Ну, пусть она торопит собственную гибель за грехи... Но почему свои грехи надо оплачивать чужими судьбами? И почему грехи надо искупать там, а не здесь? Станиславский взял в руки карандаш и подписал: на пятнадцать тысяч, которые бабушка дала Ане, можно скромно жить и здесь. И искупать грехи! Лысов делает нас в этом спектакле злыми и дотошными – немножко психологами, немножко историками, немножко моралистами – в самом деле, почему всегда все – там, а не здесь? Почему собственное настоящее никогда не интересно, интересно только нездешнее будущее? У Блока: «Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего. Жалкого – нет». Настоящее и жалкое – синонимы. Со времен Фонвизина: у лакея и у барыни общая страсть – Париж... Ведь парижский любовник Раневской – химера почище нотрдамовских. И вот если на одну чашу весов бросить эту химеру, а на другую – дом и сад, земли и деревни, и Аню и Варю, и Гаева и Шарлотту, и Фирса, и крестьянку-мать, к которой не удосужится выйти просвещенный Яша, то химера перетянет! 22 августа Раневская будет на нервах, она еще не знает результатов, но Яша же просится в Париж, и разговор переходит на французский. Сразу исчезают тоска одной и спесь другого – сколько в этой сцене счастья, живости, грации. «Вы подумайте!» – не выдержит Пищик и мы – вместе с ним... Режиссерский плюс? Да, конечно... Но плюс-то на верной дорожке... В тексте все есть, Чеховым написано.

«Никто не смотрит в будущее, как в глаза родной матери», – тоже Чехов, «Иванов». Не смотрит и Петя Трофимов в замечательном исполнении Дениса Малютина. Он говорит о будущем постоянно, но предает

его, как и Раневская, своим отрицанием настоящего. Умный Петя, тонкий Петя, образованный Петя, он почти нежно относится к Раневской, даже покровительствует ей: он-то уже свободен от всех чувств, в том числе и от власти денег, а она все еще цепляется за свое чувство. Его действительно не купишь ни за двести тысяч, ни за мильен. И никогда еще эта свобода не казалась такой опасной! («Слава тебе, господи, люди продажны!» – вдруг с облегчением вздыхаешь вместе с Мамашей Кураж). Да, продаются, грешники, потому что им есть за что продаваться – у него же ни кола ни двора, ни детей ни близких (воспитанника не сумел спасти – впервые для меня трагическая деталь выстреливает так знаково), ничто не держит его на земле из того, чем жизнь красна, «на что душа твоя оглянется, спеша в нездешние края». В спектакле Лысова с этим небом, этой землей никто не связывает своего бытования – почему-то вспоминаешь, что слишком многие русские, клянясь в верности родине, под первым удобным предлогом сбегали за границу. Так что очень узнаваема, символична яркая звезда, которая для Пети горит «там, вдали» (ну, конечно, вдали, где ж ей еще гореть-то?). Которая, добавим, сулит «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Лысов сдвигает действие по времени к роковому рубежу, и Петя, конечно, уже видит себя там, в вихре событий. Только зря Раневская упрекает его в ничегонеделании. Еще так делает. Митинговая пластика Ани, ее радость от предстоящего самосожжения, ее ораторский пыл в духе Ларисы Рейснер – его работа. Сегодня. А завтра предстоит встреча с Лопахиным. Оба об этом не знают, но в прощальном их объятии невозможно не угадать будущие роли – экспроприатора и его жертвы.

Лопахин в этом спектакле молодой и какой-то ошеломленный. Лирика, вообще-то изгнанная режиссером отовсюду, возвращается на сцену, когда появляется он. В исполнении Евгения Миллера, с этой фигурой связываешь много хорошего. Например, он здесь единственный, кому открыта красота мира – ему по ночам соловей поет, для него алеют поля маков, и вишни тянут к нему свои белоснежные ветви...

Единственный, кто не может допустить, чтобы эта белая сказка пошла с молотка, но, став ее хозяином, не может не извлечь из нее прибыль. Как сейчас говорят, «по определению». Потому что «крепко держит свой безмен сей меценат и джентльмен», потому что человеку не дано выпрыгнуть из самого себя. Вот эта антиномия покруче кантовских, наверное, и рождает наше к нему сочувствие...

И еще одно соображение: Лопахин, конечно, вырубит сад, снесет дом. Но ведь он единственный, кто мог бы «насадить новый сад, роскошнее прежнего», не Аня же, в самом деле, не Петя. Он встает в пятом часу, чтобы работать, работать, работать, он живет в согласии с природным ритмом и, как природа, стихийно «обеспечивает воспроизводство». Вот его слова перед отъездом: «Октябрь стоит теплый, в такую погоду строиться хорошо». Не построится. Времени не будет...

Да, и еще впервые понимаешь, почему он никогда не сделает предложения Варе, хотя и «непрочь»: она для него часть этого дома и этого сада, часть красоты, им же самим обреченной на слом. Чеховский театр в финале еще раз явит нам черты глобального шекспировского трагизма. Уедет мать, еще раз предав своих детей.

Уйдет в монастырь Офелия, не дождавшись предложения от Принца. А сам Принц получит и Дом, и Сад – и не получит ничего... Грустно-пророческий смысл русской судьбы, закодированный в «Вишневом саде», выступит со всей очевидностью...

И впервые думаешь, что в споре Станиславского и Чехова прав, наверное, был автор, а не режиссер. Чехов, как известно, не принимал до конца спектакли Художественного театра (кроме «Трех сестер»), он не хотел, чтобы плакали зрители в зале, ему не нужно было слез! Спектакль Лысова – первый из виденных, на котором прощальные объятия брата и сестры смотришь отстраненно-спокойно: они на фоне дома, который тоже – живой, тоже живет и как бы истаивает на наших глазах до штриха, до пунктира, умирает от своей заброшенности, взывает к людям о помощи и о защите и взывает напрасно...

Спектакль Лысова, шершавый, резковатый, напрочь лишенный утешительных прогнозов, отмечен необычностью внутреннего хода при том, что нет в нем ни разрыва, ни грубого перетолкования авторского текста, что сегодня для новаторов считается обязательным. А его пессимизм питается нашим сегодняшним днем.

Новые сады на наших сценах, наверное, зашумят повеселее, но почему-то кажется, что без опоры на опыт этого «Сада» вырастить их будет трудно.

Авансцена. 2004

«Вы оцените красоту игры!»

«...Такой театр!» Мы посмотрели такой театр... Имя ему – Александр Баргман. Мы и не знали, что в сонме почтивших своим присутствием фестиваль юных дарований – ярких и не очень, обещающих и не много, с ограниченной ответственностью и уже исчисленной перспективой – затешется звезда. Могли же пропустить, предупреждать же надо!

Через попсовое начало, студенческое-кавээнное, эстрадно-капустное, кокетливо-улыбчатое и бодро-завлекающее, через все эти «играйте как мы, играйте с нами, играйте лучше нас» Баргман вырулил к своей теме очень быстро (хотя и не так быстро, как хотелось бы!). Пьеса «Черствые именины» – бесчисленный вариант «Иронии судьбы», вечнозеленого шлягера всех времен и народов, в его руках становится рассказом не только о любви, но и о профессии. О профессии – в первую очередь! О профессии – куда интереснее! О репетиции спектакля...

До чего, наверно, прекрасно репетировать на глазах обалдевшего от восторга 4-го «Б» нашего Новосибирского театрального училища. Александр Баргман ведет рассказ и для них, и для нас об актерстве как способе жизни. Об актерстве древнем и вечном. О всех его прихватах и прибабахах и о том, как трудно от них избавиться, не играть, когда не надо играть... О дамокловом мече ремесла, который висит над тобой и требует все новых проб и опытов. О бесконечно мелькающих в твоем сознании чудовищных гибридах из людей и предметов, животных и рыб, откуда надо выхватить один-единственный точный образ. О штампах, которые надо в себе ловить и убивать, как надоевшего комара. О Барде Великом, который никогда не дремлет и вечно суется куда не просят со своими Гамлетом и Ромео, и о том, как трудно преодолеть соблазн попробовать (а просто так, а на всякий случай будет заготовочка!). О заданиях режиссера, смысла которых постичь не можешь (да он подчас и непостижим): выйти на сцену сонным – но

не настолько сонным, – сонным, но не с перепоя, – сонным, но не как бомж, – и не как интеллигент, – и не как пессимист, а с надеждой... О тупом оцепенении от бесчисленных повторений одного и того же, о не очень почтенном умении вздрючить себя какой-нибудь провокацией за счет партнера. Обжить мертвую выгородку с одним-единственным мелком в руках. Сыграть собственное физическое отсутствие. И так увлечься по телефону разговором с фантомом, что появление реального партнера вызовет в тебе реальную злость... (Саша Б. – вы звезда! Но и партнерша ваша чарует и очаровывает, блистательно выдерживая ваш натиск).

...И вдруг «священный маразм» профессии остается где-то там, внизу, как ровная взлетная полоса, и наступает, наконец, свободное парение в свободном пространстве творчества, когда «звезда с звездою говорит», конечно, но и с тобою тоже...

Питерской школе вообще присущ некий блеск. Блеск таланта, конечно. Но и блеск выучки (от незабвенного Каратыгина, что ли?). Но и блеск издевки над этой выучкой и над собой, ставшим ее заложником. И любовь к ней как к опоре во всех превратностях актерских странствий, опоре надежной, как гранит невских берегов. Новых театральных идей спектакль, однако, не выявил, и новая пьеса тут не помогла. Пока только ясно, что ощутимо меняется сама материя игры, усложняется, уплотняется, становится непредсказуемой – экзотичной, фантастичной, барочной, включающей в себя и низшие театральные стили клуба ли, эстрады. Сегодня на сцене это самое интересное – актерская игра!

Именно она объединяет нас и делает нас счастливыми!

Авансцена. 2004

Пейзаж – осень

До чего хорошо бывает, когда художник Фатеев заглядывает в театр – почаще бы! Как радует его непринужденная сценическая выразительность, его всегда содержательный художественный лаконизм... В «Иванове» он сразу задает пейзаж – осень. На сброшенных желтых листьях под переплетенными стволами нас поджидает мраморный лев. Когда-то гордый, сторожевой, с предупреждающе поднятой лапой охранявший что-то бесспорно ценное, теперь лежит он смирно, смотрит слепо-вопросительно. К нему небрежно прислоняются новые персонажи, фамильярно оседлывают, вскакивают на спину, жалкобеспомощный, он еще способен подчеркнуть нелепость их заявок на постамент. Но это и все, на что он способен. Хочется Верлена перефразировать: «лишь лев слепой, уже почти без дела; лишь грусть без объяснений и предела». Замечательный лев! Просто «тянет» на пластический образ заглавного героя… Фатеев разом вводит нас в курс дела.

Режиссер Афанасьев и на этот раз явит нам не Чехова наших столиц, а Чехова Таганрога, маленьких южных городков России и разбросанных сибирских ее городов, через которые пробирался писатель на Сахалин, нелестные зарисовки которых в своих письмах оставил. Можно сколько угодно восхищаться духовными сокровищами русской провинции, залегающими, видимо, в очень уж потаенных глубинах – на поверхность здесь скорее выходит грубый смысл жизни. Здесь громче звучит «голос среды». Иванов ждет смерти своей еврейки, потому что просчитался с наследством. Иванов собирается жениться на Шурочке, чтобы не платить крупный долг ее матери. У Иванова нет денег. У Лебедевых есть деньги. У Боркина нет денег, но есть проект, как раздобыть денег. У Шабельского будут деньги, если он перестанет блажить и сделает графиней Марфутку. Вот и все. Счет в банке и у нас сегодня – портрет персонажа. «Два банка рядом!» – восхищенно кричит Шабельский, завидя на диванчике Лебедеву и Бабакину. Но окру-

жающим не до издевки: они спешат приложиться к пухлым ручкам и оттопыренным мизинчикам.

Какой, однако, шабаш этот миленький вечерок у Лебедевых! В «Чайке», в « Дяде Ване» «среда» оставалась за сценой, а тот, кто выходил на сцену, получал право на наше сочувственное внимание, за исключением Наташи. Но здесь перед нами все Наташи... Зоя Терехова, Любовь Дмитриенко, Марина Александрова выносят на сцену новую ипостась этой самой Наташи, неотменимую ее плоскость и плотскость. Почтенные матроны трясут юбками, распевая шансонетку про Катрин и взлетевший кринолин. В ответ «продвинутые» молодые люди читают Пушкина, но какого – непечатного! Вечерок отчетливо отдает дьявольщинкой – Иванов пытается мило-скромными стишками ввести «импровизацию» хоть в какие-то берега (Иванов, зачем?!) На миг пустеющую сцену пересекают гости в поисках съестного у скупердяйки Зюзюшки – сюжет, достойный кисти Айвазовского. Есть еще Картежник, который будет дичать от сцены к сцене, становиться все грязнее, неряшливее, так что и партнеры вскоре начнут им брезговать. Но это «оносорожи-вание» – пожалуй, единственный случай «сатирического заострения», а так-то все идет в масштабе один к одному, бытовой гротеск в игре наличествует, но удерживается в рамках достоверности, недаром публика рвется аплодировать, как на каких-нибудь «Окнах» или «Фабрике звезд». Как говаривал старый критик, «изображение больше похоже на действительность, чем действительность сама на себя», в этом вся жуть. Режиссер безжалостно пародирует свою сцену ночного концерта в «Дяде Ване» – там в ответ на серебряковское «нельзя» все, не сговариваясь, начинали вдруг петь, читать стихи – рвалось из души свое, заветное. Кто видел, трогались до слез... Здесь тоже от души. Только пространство этой души съежилось, как шагреневая кожа.

Никогда в спектаклях Афанасьева нелицеприятная оценка российской жизни не была столь резко и определенно выраженной. В спектакле ГДТ Иванов – без вины виноват (хотя, конечно, виноват)... Он живет в трудной для него тупиковой ситуации, которыми изобиловала жизнь

во все времена, которые так понятны и сегодня – сколько сегодня таких Ивановых мается на российских просторах, страстно желая жить и не зная чем жить... «Что-нибудь делать можно в обществе на основании общественных потребностей, вызванных самой действительностью», – мы это со школы знаем. Ну а если действительность относительно некоторых потребностей – нематериальных, например, – держит паузу? И если эта пауза все затягивается?

Иванов у Шевчука заставит вспомнить другого беглеца – Федю Протасова, тоже ведь рвущегося из дому не к зулусам, так к цыганам, не к Саше, так к Маше. Нервные, умные, чуткие герои, теряющие себя от отсутствия дела, терзаемые демонами вины и страха. Всегда хороший актер Шевчук не играл еще так просто и глубоко, проникая в потаенные сложности характера (а то у нас уж и чеховских героев научились изящно обозначать!), и ты с печалью и жалостью следишь, как раскручивается маховик человеческого разрушения.

Хотя Иванов у Шевчука всегда начеку – он, например, знает цену университетским товарищам, которые давно «годят» по-щедрински: наплевав на проклятые вопросы, с аппетитом закусывают (что со знанием дела сыграно Александром Сидоровым, Сергеем Новиковым, Колей Соловьевым). Иванов – нет, он держит спину, его рубашки белоснежны, а костюмы просты и изящны. Он следит за собой, соблюдает себя, сторожится. В этом-то и кроется ловушка! Сама жесткость противостояния, как ни странно, делает человека уязвимым: сушит в душе живое чувство жизни, отчуждает его от его собственного прошлого. Иванов ведь знает, что окружающие имеют дело не с ним – с ими же и запущенным фантомом, его «мотивная сетка» была совсем другой. Но – разве не приблизил он своей жестокостью смерть жены? Разве не собирается венчаться с Шурочкой? Так начинает стираться грань реальности и вымысла. Еще немного – и навязываемая маска станет лицом... Среда, как видим, может заесть. Легко! Имеет к тому свои механизмы...

А в иные вечера игра актера кажется по-другому окрашенной. Среда останется средой, но не только в ней дело. Просто, в каждом существовании в конце концов наступает точка, когда жизнь вдруг теряет смысл, а человек должен жить, влачить изо дня в день этот ужас. Зачем, за что? – это уже не к среде – экзистенции, к Богу... Иногда в игре Шевчука эти мотивы совмещаются, повышая уровень сценического драматизма, оттесняя бытовой гротеск на обочину.

У Афанасьева Иванов и Сарра сближены с первых сцен как родственные натуры. Сарра – музыкантша, Иванов не только служит, но и пишет, и ему и ей дано творческое начало как бегство в мир свободы, способ сопротивления среде. (Они легко соотносятся с другими творческими парами у Чехова: Аркадиной – Тригориным, Еленой Андреевной – Астровым, Треплевым – Ниной). Сарра у Неупокоевой – «никакая женщина», она лишена бытовых характерных черточек, она – как далекая мелодия, которая просветляет все вокруг. Пока они шли вместе, ее виолончель заглушала «голос среды»... Перед смертью она похоронит виолончель в сухих листьях (на тебя так и пахнет могильной землей). Скоро и он выбросит на стол груду высохших ручек – уходящие прихватят их с собой как сувениры, растащат ненаписанное, то, чему не суждено состояться («из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский»)… Метафорический строй постановки связан с этой парой… Простой и внятный осенний мотив высохших, перекрытых источников жизни.

Как всегда, классика в постановке Афанасьева поражает ощущением жизни, которая вершится вот здесь, сегодня, сейчас. Казалось бы поздние пьесы Чехова должны быть ближе нам. Он берет одну из ранних, и, оказывается, она на сцене как бы вбирает итоги всех поздних. Кроме Иванова, персонажи кажутся до боли знакомыми. Чего стоит «радикальная интеллигенция» в лице Шурочки и доктора Львова. Шурочка Снежаны Мордвиновой особенно хороша, всем взяла: и лицом, и статью. Искренне верит, что ее миссия – спасать и возрождать несчастных и заблудших. Только вот в финале, когда новое поколение

рыдает в жилетку старого (а именно так соотносишь дочку и папеньку перед венчанием), со стороны нового следует признание, что мы не только не любим того, кого вознамерились спасать и возрождать – это бы еще куда ни шло! Не только не понимаем – это, согласитесь, хуже. Но и просто боимся – а вот это уж и смешно... Ну гений Чехов! И как не подивиться стойкости нашего менталитета!

Доктор Львов у Платона Харитонова, юный бутуз, тоже пышет верой, но настроен более жестко. Того, кто злостно уклоняется от возрождения, вызывает на дуэль – нет человека – нет проблемы, это тоже знакомо... Резкое объяснение Шурочки и Львова Афанасьев завершает внезапным любовным порывом, поцелуями и объятием. И слава Богу! Ложный общественный темперамент наконец-то уступает место подлинному, направленному на личные интересы.

Спектакль, на котором для каждого сидящего в зале высвечиваются какие-то важные моменты собственного существования, детали, подробности, на которые невозможно не откликнуться. Спектакль, не дарящий нам никаких иллюзий, ничего не обещающий взамен утраченных. Тем не менее мрачным он не кажется, и не только из-за замечательной актерской игры, отмеченной и точным показом, и внутренней правдой. В конце концов, прорыв и освобождение возможны, а уж каждый сам для себя решит – какой ценой.

Авансцена. 2005

Эмилия Шиловская: жизнь и судьба

И ты одна лишь мрак тревожишь
Живым огнем крылатых глаз
А. Блок

«Меня мучает мысль, что о моих замечательных товарищах по «Красному факелу» знают очень мало, почти ничего. Когда рассказываешь о великолепных актерах, ушедших из жизни, делается больно. Сколько неповторимо прекрасных минут дали они людям! И… ничего не осталось», – с горечью напишет Вера Павловна Редлих в своей книжке. И подумаешь: «ничего не осталось» – это, пожалуй, о Шиловской. Даже в первую очередь о Шиловской, замечательной краснофакельской актрисе первых послевоенных лет. Вера Павловна, с ее всегдашней любовью к актеру, с ее чувством справедливости, не могла не упомянуть о ней. Вера Редлих, конечно, много что знала, но, видимо, даже в восьмидесятые годы надежней было «упоминать». Но мы-то, мы-то.., до последнего времени куда смотрели наши глаза… Ведь в известной театроведческой литературе о Мейерхольде, в книгах о Комиссаржевской, А.Д. Попове, в записках Веригиной не раз мелькнет это имя… Штрихом, намеком, часто в сносках… Мелькнет… И сразу свяжет большую театральную историю России с нашей сибирской театральной жизнью.

Петербуржский период в ее судьбе поначалу заставил искать истоки в северной столице. Выяснилось – нет! Выяснилось, что Шиловская – сибирячка, томичка, томские краеведы о Шиловской сразу сказали: «это наша», показали старую открытку: деревянный особнячок на краю городского сада «Буфф», где жила ее семья.

В своеобразной энциклопедии старого Томска «Город Томск в 1912 году» среди приметных горожан находим имя Леонида Шиловского – «первого помощника барона Родена по материальной

части при Министерстве путей сообщения». Здесь же упоминаются его дочери: Ольга и Маша. И сын Андрей. Один из прообразов чеховских интеллигентных семейств, затерянных на просторах России, возникает сам собой. Только вот вместо Ирины – Эмилия…

Молодые Шиловские жили дружно, мечтали о славе, но, в отличие от молодых Прозоровых, не дали себя «заесть среде». И как ни грели душу «сибирские Афины», со временем в них осталась только сестра Маша, открывшая музыкальную школу на правах свободной художницы. Брат Андрей словно внял настойчивому совету Чебутыкина: «Надень шапку, возьми палку и иди, иди без оглядки…» Художественные способности у него обнаружились с четырех лет, он прекрасно рисовал и после окончания реального училища легко поступил в Петербургскую академию художеств на архитектурное отделение. Чуть раньше поступила в Московскую консерваторию Ольга, в класс пения профессора Мазетти. Эмилия тоже всей душой рвалась «в Москву, в Москву!»: в 1902 году недавно открывшийся Художественный театр объявил о наборе в свою школу-студию. Эмилия тоже выпорхнула из родного гнезда.

Осталось в снегах деревянное кружево Томска. Москва показалась огромным и чужим европейским городом. Вместе с Эмилией экзаменовалось огромное число желающих, она читала, и Немирович взглянул одобрительно. Она оказалась в числе восьми счастливчиков – принятых!

Из записок Валентины Веригиной, соученицы по школе, можно представить, как дальше шла ее жизнь. Занимались с ними Савицкая и Самарова, Немирович приходил по вторникам, ему они читали из «Илиады» – без гекзаметра он обучения не понимал! Зато вечерами, сидя на ступеньках перестроенного зала в Камергерском, она смотрела Станиславского и Лилину, Москвина и Книппер-Чехову. Горький читал художественникам свою новую пьесу о босяках, студийцы тоже были допущены и восхищались, как Станиславский сходу показывает героев, незнакомых, но таких ярких…

Но Станиславский, как и они, уже был отравлен ядами нового, увлекшего всех искусства и мучился над главной задачей: как ответит на его вызовы Художественный театр. Над миром уже вознесся скорбный врубелевский Демон. Казалось, реализм, быт навсегда отжили свой век, что только символизм способен сказать людям что-то главное о жизни. Новые художники, новые поэты предсказывали юным мхатовцам поворот судьбы. Для Шиловской он оказался связан с именем Всеволода Мейерхольда.

Эмилия окажется в числе тех учениц, которых Станиславский, забыв все разногласия, передаст вызванному с юга в Москву Мейерхольду для продолжения символистских поисков, в которых ученик опережал учителя. С благословения Константина Сергеевича, юные энтузиасты отправятся в Пушкино, где Мейерхольд и приступит к репетициям «Смерти Тентажиля» Метерлинка. И Шиловскую назначит на роль Игрены! Она была так заражена его вдохновением, что безропотно уступила Веригиной целых две предназначенные ей роли в пьесах других режиссеров. Она хотела работать только с Мейерхольдом!

Репетировали без выходных, отдыхали вечерами, прекрасными, теплыми, с музыкой, поэзией, художественными альбомами, которые привозил Мейерхольд. Постепенно вырисовывался облик нового спектакля: неподвижность, пластика, как на полотнах Возрождения; слова, падающие, как капли в глубокий колодец, чистый и холодный звук, трепет высокой поэзии – все, что потом гордо назовут «эстетикой символистского театра», совершилось при участии нашей сибирячки…

Наконец был назначен прогон для своих, но студийцы ахнули, увидав, кто идет к ним с поезда по садовым дорожкам: Станиславский, Горький, Андреева, Немирович, Качалов, Книппер… Вопреки опасениям, черновой прогон всем понравился! У Горького глубокие впечатления всегда вызывали слезы, он не скрывал восторгов, благодарил всех, «особенно Вас, вот Вас», – обращался он к Шиловской. Она стала героиней этого вечера… А в итоге Станиславский после московского

показа закрыл Студию на Поварской: Мейерхольд убеждал режиссерскими средствами (но не актерами), а это для Константина Сергеевича было неприемлемо. Эмилия ждала, зная, что Мейерхольд с приговором не согласен, что Горький, Блок, Андреева собираются продолжить дело, перенеся его в Петербург. …Даже название придумали новому театру – «Факелы!» Однако тем «Факелам» не судьба была разгореться: шел 1905 год, революция отменила многие планы.

Однако история Студии на Поварской получила продолжение. Валентина Веригина рассказывает в своих «Записках», как в начале сезона 1906 года оглядывала праздничную труппу театра Веры Федоровны Комиссаржевской в Петербурге. И внезапно увидела Эмилию Шиловскую, которая тоже искала знакомых! Оказывается, ее порекомендовал Вере Федоровне сам Горький, не забывший актрису, растрогавшую его в «Тентажиле»! Все ждали появления Мейерхольда, приглашенного Комиссаржевской в художественные руководители театра на Офицерской. «Он эффектно вошел, заговорил красиво и все сошли с ума: новое искусство стучится в двери, нам дано услышать его зов, и пусть мы не одолеем вершин, пусть мы падем, другие пойдут по нашим телам…» – пишет В. Веригина. И Шиловская вместе со всеми твердила: «Пусть!...»

Начались знаменитые субботы Веры Комиссаржевской, которые она стала устраивать, чтобы сблизить петербургских театралов с символистами. Воздавая на них должное подругам юности, Веригина заметит и скользящую походку Мунт, и пленительную грацию Ивановой, «и обжигающий пламенный взор Шиловской»… Эти красавицы восхищались и восхищали, переходили от одной группы к другой. Они верили: им дано «заклясть хаос», жизнь – луг зеленый, от их молодого дыхания она должна зацвесть… Вокруг Мейерхольда снова возникла атмосфера больших ожиданий.

Шиловская рвалась продолжать работу с Мастером, но времена изменились, ей дано было это почувствовать очень скоро и очень болезненно. Теперь о Шиловской заботилась скорее Комиссаржевская:

в сборнике, посвященном ее памяти, находим коротенькую записочку Комиссаржевской к режиссеру Н. Арбатову. Она просит Шиловской дать роль Сони в пьесе Юшкевича «В городе». В обрисовке Сони заметен отблеск Достоевского: спасая семью от нищеты, она торгует собой, но остается душевно чистой, честной. Спектакль не имел успеха, как не имела успеха и «Гедда Габлер» с Комиссаржевской. Но Шиловская, видимо, Соню сыграла талантливо, иначе зачем бы небезызвестный Георгий Чулков стал писать о ней как о «крупном даровании, за ростом которого интересно будет последить»…?

Но вскоре следить стало не за чем… Чарующие грезы юности, о которых с восторгом пишет Веригина, встречи с Блоком, Городецким, Кузминым растаяли. Незаметно кончилась юность, повеяло осенним холодом. Шиловская тяжело переживала травлю театра в прессе, неуспех у публики. В конфликте Комиссаржевской и Мейерхольда она оказалась на стороне Комиссаржевской. После ухода Мастера растаял кружок «всех нарядных, всех подруг», о котором писал Блок. Шиловская осталась с Верой Федоровной.

В возобновленном актрисой старом репертуаре Шиловская успешно сыграет Елену в «Детях солнца» Горького, далеко не так успешно – Берту в «Праматери» Грильпарцера в блоковском переводе. В книжках о Комиссаржевской можно видеть прекрасный костюм Берты, сочиненный для Шиловской Бакстом…

А вот что с ней было дальше? Оставалась ли она в труппе Комиссаржевской до ее последней гастрольной поездки в злополучном 1910 году, когда в Тифлисе «погасли звезды синих глаз»? Провожала ли гроб с ее телом в Петербург? Или осталась переживать горечь утраты в Средней Азии? В небольшом интервью по поводу своего юбилея уже здесь, в Новосибирске, Эмилия Леонидовна сказала, что революция ее застала в Туркестане.

Но уже в восемнадцатом году на пожелтевших афишах, сохранившихся у томских краеведов, находим имя Шиловской. Значит, пострaнствовав, вернулась в родной город.

Удивительно, как много в послереволюционном Томске собралось бывших мхатовцев! Мхатовскую школу заканчивал донской казак Иван Григорьевич Калабухов, организовавший в Томске незадолго до революции свою студию и выросший вскоре в незаурядного режиссера. Мхатовкой была молоденькая Вера Редлих, приехавшая в Томск выхаживать заболевшего тифом младшего брата Мишу, бывшего врача в армии Колчака. Актеры Николай Щепановский и Федор Литвинов, будущий главный режиссер стационированного в Новосибирске театра «Красный факел», тоже мхатовцы по вере. В 1919 году в молодой коллектив вольются Алексей Дмитриевич Попов со своим Театром студийных постановок. Образуется то, что, наверное, можно было бы назвать своеобразной Пятой студией МХТ, сибирской студией, о деятельности которой в широком театроведении мало что известно…

По заснеженным ледяным улицам Томска на репетицию в бывший пассаж купца Второва летела новая актриса.

«Исключительные спектакли, так непохожие на все, что приходилось видеть на театральных подмостках», – читаешь в томских газетах двадцатых годов. «Менее всего интересует эту труппу потакание вкусам публики. Больше всего она дорожит возможностью увлечь зрителей художественным выполнением ролей». На тех же страницах, рядом с объявлениями о неделях борьбы с голодом, холодом и тифом – сообщения о прошедших бурных диспутах вокруг калабуховской студии. Дело в том, что она начала работать еще при Колчаке, оставившем по себе в Сибири такую страшную память. Требовали запретить! Но большинством решили студию не трогать: ничего более художественного на театральном фронте у новой власти не было. Да и не будет и во всей Сибири еще долгие годы…

Эмилия Шиловская вскоре стала женой и верной помощницей Ивана Калабухова, и роль ее в общем деле трудно переоценить. Алексей Попов тепло вспоминал (см. его «Воспоминания и размышления»), как она стала душой поэтических вечеров, на которые рвались и томичи, и молодежь из сел. Замерзая в плохонькой одежонке в хо-

лодном зале, с восторгом слушали незнакомых Верхарна, Уитмена, Городецкого. И конечно, «Двенадцать» Блока в замечательном ее исполнении. Космическая вьюга поэмы была вот она, рядом, казалось, все старое вымерзнет, рассыплется в прах.

Шиловская гордилась тем, что играет с такими мастерами: Калабуховым, Поповым. Алексей Дмитриевич далеко не сразу стал признанным мастером советской режиссуры, но в Томске, как и в Первой студии, утвердил себя как отличный актер. В пожелтевших томских программках он – Болинброк, она – герцогиня Мальборо («Стакан воды» Скриба), он – Альмавива, она – Сюзанна в «Женитьбе Фигаро». А потом Калабухов и Попов сочинили спектакль «Сказание о странной птице» по повести Г. Уэллса. Сельский пастор (А. Попов) подстрелил эту птицу случайно, не разглядев в ней заблудившегося на космических трассах Ангела. Два чистых существа, Пастор и Ангел, помогая друг другу, стараются выжить во враждебном мире. Ангела играла Шиловская (сохранилась замечательная фотография ее в этой роли). «Блеск неба озарял это лицо» – написал Уэллс о своем Ангеле. И Шиловская сумела подняться до высоты такой характеристики! В скорбных тревожных глазах – обида, недоумение, грусть. Взор, который предвещает трагический исход-гибель Ангела в огне страшного пожара ради спасения глупенькой деревенской служаночки. Да, «заклясть хаос» не удавалось даже в ангельском чине. Почему-то в этой роли видятся контуры ее собственной судьбы…

А.Д. Попов вскоре покинет Томск, повинуясь властному голосу своего таланта. С его коллективом уедут Калабухов, Шиловская, Редлих. Попытки огорченных томичей задержать своих лучших актеров будут трогательны и наивны. В томских архивах хранится длинный перечень реквизита, который замыслившие бегство должны были вернуть, чтобы получить разрешение на выезд: воротнички, запонки, фигаро цыганское, холщовое мужское пальто, скрипку, подсвечник деревянный, шкурку зайца, модели кораблей (наверно, для «Гибели Надежды») – инвентарь, который скажет о тщательной мхатовской проработке

внешнего облика спектаклей без скидок на существование в полуголодном и временами замерзающем городе. Наверное, отъезжающим тоже жалко было расставаться с томским зрителем: несмотря на разруху, кто только не рвался к искусству, не брался за кисть, не пытался играть на сцене! Шиловская и Редлих шефствовали над любителями драматического искусства при железнодорожном депо.

А вот что было дальше – мало данных. Известно, что в 1924 году Шиловская снялась в первом сибирском художественном фильме «Красный газ», рассказывающем о партизанском движении в крае. Режиссером был Иван Калабухов. Потом супруги расстались. В начале тридцатых Эмилия Шиловская – актриса Ленинградского театра Ленсовета. Судьба блокадного города стала и ее судьбой. Ивана Григорьевича Калабухова арестуют в тридцать восьмом – после работы на киностудии в Харбине. В заключении он оставит десять лет своей жизни. В одном из лагерей на северном Урале произойдет немыслимая, невозможная встреча, о которой расскажет сестра Веры Павловны в своих воспоминаниях: тяжелобольного Калабухова приведут к лагерному врачу Михаилу Редлиху, тоже отбывающему срок (служба у белых не пройдет даром). Врач сориентируется мгновенно: объявит больного безнадежным и оставит в лазарете. Сделает все, чтобы поднять его на ноги. Найдет способ, чтобы держать при себе, уберечь от общих работ. Отдаст ему свои теплые вещи, когда Калабухова погонят дальше по этапу… В конце жизни Иван Григорьевич вернется в Томск. Руководимый им драматический коллектив при Доме ученых, по воспоминаниям старых театралов, надолго останется лучшим театром города.

Роковые тридцатые застигнут Веру Редлих с мужем Сергеем Бирюковым во Владивостоке, куда постепенно переместится, а потом распадется оставленный Поповым коллектив. Положение молодой семьи было тяжелым: лечение туберкулеза позвоночника у Веры Павловны требовало средств, которых не было. На помощь придет крупный чаепромышленник Борис Бриннер с пока еще не ликвидиро-

ванной частной концессией. Заранее узнав о предстоящей ликвидации дела, он предложит друзьям выехать вместе с ним из страны. Они отклонят это предложение и вскоре заплатят арестом Сергея Сергеевича (работал у Бриннера). После довольно быстрого освобождения (сработают прежние дружеские связи именитой семьи Бирюковых с одним из вождей нового режима) Вера Павловна примет предложение Федора Литвинова приехать в Новосибирск.

И сегодня страшно подумать, под какой пресс попал каждый из дружного союза томских художников, так самоотверженно работавших на заре новой власти. И сколько сил потребовалось каждому, чтобы потом продолжать делать свое дело, ничем не уронить, не запятнать себя… Тем, конечно, кому удастся выжить. Федора Литвинова и Ивана Станчича – режиссера и директора «Красного факела» – расстреляют в Новосибирске в тридцать девятом. Через полвека вернутся в театр из здания на улице Коммунистической их фотокарточки.

Осенью сорок третьего Вера Редлих представит вернувшейся из Кузбасса труппе новую актрису – Эмилию Шиловскую. На первый взгляд невидную, далеко не молодую, ничем не примечательную. Характер новенькой скоро раскрылся как нелегкий: была она замкнута, в дружной краснофакельской семье ни с кем не искала сближений. Про нее будут говорить: понятно, ленинградка, блокадница. Ее будут жалеть. До первых спектаклей.

«Ее появление действовало на зал с завораживающей гипнотической силой», – напишет в своих мемуарах Сергей Галуза. Над тайной ее игры многие ломали голову: к традиционной мхатовской школе шла прибавка какого-то неизвестного умения, какого-то забытого навыка: она замечательно умела обобщать и за временным видеть вечное. Но спросим себя – этот небытовой звук в самой что ни на есть реалистической роли – «разве не от старого огня»? Рассказывала же Кира Ивановна Орлова, что однажды пожаловалась Шиловской, что не получается заучить огромный массив текста Лица от театра в «Угрюм-реке». Шиловская попросила карандаш и разделила текст на куски вроде бы

без всякой логики, учитывая только переключения ритма. Странно, удивлялась Кира Ивановна, но текст вскоре сам собой запомнился.

Имя Мейерхольда было в те годы непроизносимо. О работе с «врагом народа» под страхом ареста не могли говорить ни его друзья, ни соратники. Но почему-то кажется, что, когда в «Красном факеле» встретились его бывшая актриса (Студия на Поварской! Сезоны на Офицерской!) и его ученик Павел Цетнерович, им и не надо было слов. Шиловская участвовала в двух спектаклях Цетнеровича: «Горе от ума» (1944 год) и «Иван Грозный» («Орел и орлица» А.Н. Толстого, 1945 год). И Сергей Галуза, которого к тому времени обожало пол-Новосибирска, гордился тем, что играет с Эмилией Шиловской на одной сцене: играть с ней было опасно и увлекательно, в роли боярыни Старицкой «она создавала образ злого гения потрясающей силы». И Вера Павловна обрадуется, что нашла, наконец, актрису, которая с блеском сыграет госпожу Ферелли («Семья Ферелли теряет покой» Л. Хеллман, 1946 год), будет неповторимой Мурзавецкой в «Волках и овцах» А.Островского. И всегда с особым чувством будет работать над Горьким (не забудет, как щедро он в начале пути дарил ей свою поддержку). Грибоедов, Островский, Горький – ее талант особенно ярко вспыхнет напоследок в спектаклях по русской классике…

Критик Нея Зоркая в книжке про А.Д. Попова упомянет о Шиловской как о замечательной актрисе, затерявшейся где-то на сибирских просторах. Режиссер Вера Редлих обмолвится о ней как о великолепном художнике, несправедливо не получившем признания при жизни.

P.S. Довольно интересно, как сложились судьбы остальных Шиловских. Ольга в годы первой мировой войны служила сестрой милосердия, оставив консерваторию, потом вернулась в Томск. Брата Андрея и сегодня помнят в Томске лучше остальных Шиловских. В Петербурге на курсе у Щуко он считался самым способным, участвовал в разработке ряда крупных архитектурных проектов. В годы революции потянуло на родину, по пути заболел, отлеживался где-то в

провинции. Вернувшись в Томск, успел организовать краеведческий музей. Писал статьи о деревянном ампире Томска, об его уникальной архитектуре. Создал художественную школу для ребят – в Томске его иначе, как «незабываемым», местные краеведы не называют. Умер рано: сгорел от чахотки.

Время суровой рукой коснулось каждого. Но в памяти людской все Шиловские остались подлинно чеховскими интеллигентами, сумевшими достойно принять свою судьбу и до конца вносить в жизнь смысл и свет.

Вестник Новосибирского государственного театрального института. Статьи. Материалы. Вып. 1. Новосибирск, 2009

Легенды «Красного факела»: актер Матвей Кириков

Незабвенный Лоллий Александрович Баландин, бывший по праву старейшиной нашего критического цеха, любил повторять: «Шесть семейств правили театром "Красный факел" во времена Веры Редлих…». В этих словах, кроме тайного знания, мне всегда чудилась насмешка: попробуйте догадайтесь! Хотя догадаться кто да кто было не так уж трудно: существовала как бы официально утверждённая обойма имён тех, кого обычно награждали орденами и медалями, кто всегда сидел в президиумах на торжественных мероприятиях, входил в состав партийных бюро обкомов, горкомов и райкомов, чьи фамилии фигурировали в отчётных докладах о достижениях сибирского искусства. Матвей Кириков не был вписан в этот краснофакельский ареопаг.

Вот самая живая зарисовка из неопубликованных мемуаров Сергея Галузы: «Необычно тучный, с большим животом и ещё большим юмором, в пенсне с болтающимися стёклами – таким был наш дядя Мотя. На репетицию мог прийти в двух галстуках или в разных носках – до того был рассеян. Если ему на глаза попадался благодарный слушатель, он прижимал его к стенке и начинал нескончаемый рассказ о своей жизни. Если во время рассказа руки его нащупывали пуговицу на пиджаке слушателя, он крутил её до тех пор, пока она не отрывалась, а затем, извинившись, отдавал хозяину, но рассказ не прерывал, пока кто-нибудь не выручал потерпевшего…».

Так и видишь, как молодые лейтенанты, только что пришедшие с победоносной войны, рвутся из объятий допотопного прошлого (и так личного времени совсем нет: то лекции, то политзанятия, то встречи со зрителями, и читать – обязательно, и всё – обязательно, при Редлих не забалуешь…). А зря рвались! Кирикова стоило послушать, наверняка это было бы интересней встреч «для галочки». Кириков даже в старом «Факеле», бесконечно богатом актёрами с удивительными судьбами, был фигурой уникальной.

В разных автобиографиях, хранящихся в его личном деле, рассказывал о себе. Жалостливо так напирал на отца, малограмотного крестьянина из деревни Салово Ярославской губернии, на заедавшую нужду и босоногое детство. Но кто в этих анкетах не врал? Там ведь был обязательный вопрос о социальном происхождении, и сама Вера Павловна писала «из служащих». (Это она-то, с древними дворянскими корнями, с отцом-управляющим в огромном украинском поместье.) А из его незаконченных воспоминаний, написанных уже в последние годы жизни, выплывает отцовский особняк на Мытнинской набережной в Петербурге с обязательной оборудованной сценой для любительских спектаклей, на которую поднимались довольно известные впоследствии актёры. Например, молодой Шверубович, будущий Василий Качалов. В пьесах русской классики Кириков играл ещё гимназистом, играл и будучи студентом юридического факультета Петербургского университета, и посещая драматические курсы знаменитого «первача» Александринской сцены Владимира Давыдова (привычное в нашем театроведении сочетание «Давыдов и Варламов», второго великого Кириков наблюдал из зала Александринки).

Сам Кириков началом своей карьеры считал выступление в летнем театре в Териоках в роли Васи в «Талантах и поклонниках», и если это не перст судьбы, тогда какой ещё нужен перст? Подобно своему герою, богатому поклоннику, братья Кириковы, получив отцовское наследство, посвятили его служению талантам: организовали антрепризу и возили на гастроли Шаляпина, Собинова, Анну Павлову, Марию Гавриловну Савину, бывали с ними и за границей. Держал труппу в Краснодаре в летний сезон, там играли Далматов, Яковлев, Блюменталь-Тамарина. Организовал оперную труппу в Петербуржском народном доме – оперными постановками руководил Николай Андреевич Римский-Корсаков, некоторые его постановки конкурировали с Мариинским театром – когда читаешь такое, кружится голова… «Охотничьи рассказы»? А ну, как хотя бы половина этого – правда?! Какие имена, какие люди, какие встречи…

Дальше всё пошло, как у Нарокова в тех же «Талантах и поклонниках». Жалованье всем платил хорошее, разорился, конечно. Ещё до первой мировой. Перебрался в Москву. Оставшиеся деньги вложил в старокоршевский театр (Борисов, Чарин, Терехов, Мартынова, Кречетова, Кригер и др.). Продержались два года, а потом в 1917-м были национализированы, как все частные театры. Остался нищим. Пошёл гулять по провинции – из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь: Брянск, Гомель, Самара, Саратов, Кинешма, Петрозаводск, Челябинск, Свердловск, Томск…

Мелькали города в судьбе артиста. Как встраивался он в новую реальность? Пепел прошлого стучал ли в его сердце? А иначе зачем он в каждой биографии доказывал: «да свой я, свой, социально близкий…» Зачем подробно перечислял советские роли, отмеченные общественностью, грамоты и благодарности? Зачем старательно подчёркивал, что ни разу не выезжал за границу? А чего стоит пьеска «Жить хочется!» за авторством некоего М. Кирикова! В ней, пользуясь утратой пролетарской бдительности, в советский коллектив проникает шпион, ловко маскируясь под научного работника. На поводу у него идёт беспечная молодёжь, не прошедшая, как старшие товарищи, закалку в огне гражданской войны. В результате важное научное открытие похищено и едва не переправлено за рубеж! Шпион разоблачён, убегая от чекистов, отстреливается, но схвачен, вражина… Руководство института рвёт на себе волосы и, раскаиваясь, просит прощения… Во бред! А что делать? Идёт тридцать восьмой год, «жить хочется»…

Неосторожно встряхнёшь пожелтевший конверт в личном деле – веером ляжет и уставится на тебя целое море лиц (вот уж точно актёр с тысячью лиц, как и его любимый Давыдов). Герои ли, персонажи – когда они были сыграны, в каких городах и весях? Потёртые, переснятые, неподписанные… Потом думаешь – а и не надо. Видно и так. Каждая роль взята с огромного человеческого материка, каждая – переплавка впечатлений от всех встречных и поперечных на жизненных перекрёстках. Кого тут только нет! Все наши комики и простаки, мелкие

чиновники, приказчики, мешочники времён НЭПа, неунывающие командировочные, герои каких-то старых водевилей… Блестящие цилиндры, легкомысленные соломенные канотье, многострадальные потёртые картузы, лихие кепки, солидные шляпы, огромные вязаные бабьи платки и шали крест-накрест – в какие только одежды не втиснуто большое актёрское тело…

А вот уж точно Лев Гурыч Синичкин – сейчас скажет куплет! Это, наверное, Аркашка Счастливцев или другой какой подобный бедолага-актёр – любимые роли Кирикова на все времена. А вот монах – толстый, хитрый, лукавый, не пушкинский ли Варлаам? Краснофакельского «Бориса Годунова» разругали в прессе, а Кирикова хвалили – хорош в плохом спектакле и всё, и ничего с этим не поделаешь. Даже если допустить, что у него скорее торжествует дар характерности, дар мгновенной трансформации без внутреннего углубления – какая наблюдательность, какая лёгкость, правда бытового облика! Но только на внешних красках Фамусова не сыграешь, Городничего тоже, Расплюева тоже, а эти роли Кириков считал своей главной заслугой. Добавлял ещё Луку в «На дне» и Егора Булычёва – это репертуар, который взывает, извините, не только к внешнему мастерству, требует подлинности актёрского проживания…

Ещё одну роль Кирикова нельзя не назвать. «Красный факел» в годы войны работал в Прокопьевске. «В те дни тема нашествия на Россию, страдания народа, хватала за душу и актёров, и зрителей, – вспоминала в своих мемуарах сестра Веры Редлих Елизавета Кривошапкина. – В городе формировался один из тех сибирских полков, которые помогали гнать немцев из Москвы. Ему мы и показали «Фельдмаршала Кутузова». Но как показали!

Тогда большой и сложный спектакль шёл три раза в день. Никто из нас не покидал театр ни на минуту. Матвей Кириков играл все три спектакля с одинаковой силой и волнением… Вся сцена была затянута тюлем, напоминала зимнее поле с одиноким деревом. И вот, когда заковыляли по нему странные и страшные фигуры, закутанные в дико-

винные одежды, превращаясь в силуэты, растворяясь в снежной мгле и летящем снегу, раздался голос Кутузова: «Спасена Москва!» И на каждом спектакле, аплодируя, весь зал вставал…».

Матвей Фёдорович в Кузбассе вместе со всеми работал в госпиталях, играл концерты, спускаясь под землю к шахтёрам. После войны был награждён медалью «За доблестный труд». Получил звание Заслуженного артиста РСФСР. Вера Павловна знала ему цену. Провозглашая со всех трибун верность художественному методу социалистического реализма, на практике она любой ценой оберегала живую жизнь в своих спектаклях, не позволяла её сплющивать под идеологическим катком. А эту живую жизнь могла обеспечить только «разность потенциалов» её актёров, разность их судеб, происхождения, человеческого опыта. И Кириков, не являясь официальным лицом театра, олицетворял собой тот самый русский островский театр, традиции которого ещё долго держали на плаву серьёзные советские драматические коллективы…

Вера Павловна посвятила ему в своей книге «Такая манящая цель… театр» несколько тёплых слов.

Но почему-то кажется, что самой лучшей памятью о нём для молодых могла стать нечаянно найденная в кармане оторванная пуговица – последний привет и последняя улыбка старого мастера, так самоотверженно защищавшего искусство родного театра.

Театральный проспект. № 5 (45). 20 февраля – 20 марта 2009

Актёры-легенды: Эмилия Шиловская

… и Шиловская, которая мне понравилась.
Запись в дневнике Вс. Э. Мейерхольда после репетиции

«Меня мучает мысль, что о моих замечательных товарищах по «Красному факелу» знают очень мало, почти ничего. Когда рассказываешь о великолепных актёрах, ушедших из жизни, делается больно. Сколько неповторимо прекрасных минут дали они людям! И… ничего не осталось», – пишет Вера Редлих (режиссёр «Красного факела» с 1932 года, художественный руководитель театра с 1943 по 1960 год) в своей книге. И подумаешь: «Ничего не осталось» – это, пожалуй, о Шиловской, замечательной краснофакельской актрисе послевоенных лет.

В своеобразной энциклопедии старого Томска «Город Томск в 1912 году» среди приметных горожан находим имя Леонида Шиловского – «первого помощника барона Родена по материальной части при Министерстве путей сообщения». Здесь же упоминаются его дочери, Ольга и Маша. И сын Андрей. Один из прообразов чеховских интеллигентных семейств, затерянных на просторах России, возникает сам собой. Только вот вместо Ирины – Эмилия…

Молодые Шиловские жили дружно, мечтали о славе, но в отличие от молодых Прозоровых не дали себя заесть среде. Эмилия всей душой рвалась «в Москву, в Москву!» – в 1902 году недавно открывшийся Художественный театр объявил о наборе в свою школу-студию.

Осталось в снегах деревянное кружево Томска. Москва показалась огромным и чужим европейским городом. Вместе с ней экзаменовалось огромное число желающих, она читала, и Немирович взглянул одобрительно. Она оказалась в числе восьми счастливчиков – принятых!

Вечерами, сидя на ступеньках зрительного зала, она смотрела Станиславского и Лилину, Москвина и Книппер-Чехову. Горький читал

художественникам свою новую пьесу о босяках, студийцы тоже были допущены и восхищались, как Станиславский сходу показывает героев, незнакомых, но таких ярких…

Новый поворот судьбы Шиловской будет связан с именем Вс. Мейерхольда. Она окажется в числе тех учениц, которых Станиславский, забыв все разногласия, передаст Мейерхольду для продолжения символистских поисков, в которых ученик опережал учителя. С благословления Станиславского юные энтузиасты отправятся в Пушкино, где Мейерхольд и приступит к репетициям «Смерти Тентажиля» Метерлинка. И Шиловскую назначит на роль Игрены!

Репетировали без выходных, отдыхали вечерами, прекрасными, тёплыми, с музыкой, поэзией, художественными альбомами, которые привозил Мейерхольд. Постепенно вырисовывался облик нового спектакля – неподвижность, пластика, как на полотнах Возрождения, слова, падающие, как капли в глубокий колодец, чистый и холодный звук, трепет высокой поэзии – всё, что потом гордо назовут «эстетикой символистского театра», совершилось при участии нашей сибирячки…

Наконец был назначен прогон для своих, но студийцы ахнули, увидав, кто идёт к ним с поезда по садовым дорожкам: Горький, Андреева, Немирович, Качалов, Книппер. Вопреки опасениям черновой прогон всем понравился. У Горького глубокие впечатления всегда вызывали слёзы, он не скрывал восторгов, благодарил всех, «особенно вас, вот вас», – обращался он к Шиловской. Она стала героиней этого вечера… А в итоге Станиславский после московского показа закрыл Студию на Поварской.

Но Горький порекомендовал Шиловскую Вере Фёдоровне Комиссаржевской. Шиловская поступила к ней в труппу. Тогда в её театре на Офицерской все ждали появления Мейерхольда, приглашённого великой актрисой в художественные руководители.

Начались знаменитые субботы Веры Комиссаржевской, которые она стала устраивать, чтобы сблизить петербургских театралов с символистами. Вокруг Мейерхольда снова возникла атмосфера больших

ожиданий. Шиловская рвалась продолжить работу с Мастером, но времена изменились, ей дано было это почувствовать очень скоро и очень болезненно. Теперь о ней заботилась скорее Комиссаржевская.

Вскоре чарующие грёзы юности, встреча с Блоком, Городецким, Кузминым растаяли. Кончилась юность. Шиловская тяжело переживала травлю театра в прессе, неуспех у публики. В конфликте Комиссаржевской и Мейерхольда она оказалась на стороне Комиссаржевской. После его ухода растаял кружок «всех нарядных, всех подруг», о котором писал Блок. Шиловская осталась с Верой Фёдоровной.

В новосибирском театральном музее хранится запись одного из разговоров Лоллия Баландина с Верой Редлих, где она обронила, что Шиловская была в американском турне с Комиссаржевской в 1909 году и даже заменяла Веру Фёдоровну в спектаклях, когда та болела. Могла: главные средства выразительности у них были сходные – взгляд необыкновенный («обжигал пламенный взгляд Шиловской») и голос…

Но уже в восемнадцатом году на афишах, сохранившихся у томских краеведов, находим имя Шиловской. Значит, пространствовав, вернулась в родной город. Удивительно, но именно в послереволюционном Томске собралось немало бывших мхатовцев! Один из них – Иван Григорьевич Калабухов – создал здесь свою студию. Эмилия станет его женой и верной помощницей. В 1919 году в студию пришёл Алексей Попов, в будущем – признанный мастер советской режиссуры. В Томске же Шиловская повстречалась и с Верой Павловной Редих.

Был спектакль, сочинённый Калабуховым и Поповым по повести Г. Уэллса – «Сказание о странной птице». Два чистых существа Пастор и Ангел, помогая друг другу, стараются выжить во враждебном мире. Ангела играла Шиловская. «Блеск неба озарял это лицо» – написал Уэллс о своём Ангеле. И Шиловская сумела подняться до высоты такой характеристики! В скорбных тревожных глазах – обида, недоумение, грусть. Взор, который предвещает трагический исход: гибель в огне

страшного пожара ради спасения глупенькой деревенской служаночки. Почему-то в этой роли видятся контуры её собственной судьбы…

Однако и из Томска они уедут. О том, что было с Эмилией Леонидовной после отъезда, мало данных. Известно, что в 1924 году Шиловская снялась в первом сибирском художественном фильме «Красный газ». В начале тридцатых Эмилия – актриса ленинградского театра Ленсовета. Судьба блокадного города стала и её судьбой…

А осенью сорок третьего Вера Павловна Редлих, уже руководитель новосибирского «Красного факела», представит труппе новую актрису. На первый взгляд, невидную, далеко не молодую, ничем не примечательную. Характер новенькой скоро раскрылся как нелёгкий, была она замкнута, в дружной краснофакельской семье ни с кем не искала сближений. Про неё будут говорить: понятно, ленинградка, блокадница. Её будут жалеть. До первых спектаклей.

«Её появление действовало на зал с завораживающей гипнотической силой», – напишет в своих мемуарах Сергей Галуза (актёр «Красного факела» в 1941–1960 годы). Над тайной её игры многие ломали голову: к традиционной мхатовской школе шла прибавка какого-то неизвестного умения, какого-то забытого навыка: она замечательно умела обобщать и за временным видеть вечное. Но спросим себя: этот небытовой звук в самой что ни на есть реалистической роли, «разве не от старого огня»? Рассказывала же Кира Ивановна Орлова (актриса «Красного факела» в 1938–2004 годы), что однажды пожаловалась ей: не получалось заучить огромный массив текста Лица от театра в «Угрюм-реке». Шиловская попросила карандаш и разделила текст на куски вроде бы без всякой логики, учитывая только переключения ритма. Странно, удивлялась Кира Ивановна, но текст вскоре сам собой запомнился.

Имя Мейерхольда было в те годы непроизносимо. О работе с «врагом народа» под страхом ареста не могли говорить ни его друзья, ни соратники. Но почему-то кажется, что когда в «Красном факеле» встретились его бывшая актриса и его ученик Павел Цетнерович, им и не надо

было слов. Шиловская участвовала в двух спектаклях Цетнеровича: в «Горе от ума» (1944 год) и «Иване Грозном» («Орёл и орлица» А. Н. Толстого, 1945 год). И Сергей Галуза, которого к тому времени обожало пол-Новосибирска, гордился тем, что играет с ней на одной сцене: играть с ней было опасно и увлекательно, в роли княгини Старицкой «она создала образ злого гения потрясающей силы». И Вера Павловна Редлих обрадуется, что нашла наконец актрису, которая с блеском играет госпожу Ферелли («Семья Ферелли теряет покой», Л. Хеллман, 1946 год) и будет неповторимой Мурзавецкой в «Волках и овцах». Всегда с особым чувством Шиловская работала над Горьким (не забыла, как щедро он дарил ей свою поддержку в начале пути). Грибоедов, Островский, Горький – её талант особенно ярко вспыхнет напоследок в спектаклях по русской классике…

Вера Редлих назовёт её великолепным художником, несправедливо не получившим признания при жизни. В памяти людской Шиловская останется подлинно чеховской интеллигенткой, сумевшей достойно принять свою судьбу и до конца вносить в жизнь смысл и свет.

Театральный проспект. №1. (49). 20 сентября – 20 октября 2009

Актёры-легенды: Сергей Бирюков

Вскоре после войны он опять стал появляться в любимом своём Первомайском скверике (где можно было в свободные от театра дни пропустить рюмочку) – высокий худощавый человек в пенсне, с вечной бабочкой вместо галстука, всегда небрежно элегантный, предупредительный со всеми, кто к нему обращался. Краснофакельские актёры бились над загадкой этой его элегантности: в дождь, в грязь такую, что ногу некуда поставить, у него всегда блестели ботинки, как зеркальные. Почему? На все вопросы молодёжи только острил в ответ, поблескивая стёклами пенсне. Повезло молодому Магалифу, который столкнулся с ним всё у того же скверика:

– Дорогой друг! Вы не обидитесь, если я вам отвечу так? Вы можете быть бедно и дурно одеты, у вас могут быть заштопаны перчатки… Но ради бога запомните: перчатки при этом должны быть идеально чистыми и даже залатанные ботинки – блестеть. У истинного джентльмена руки и ноги должны быть в полном порядке!

И, оставив потрясённого Магалифа на улице Ленина у Госбанка, не спеша проследовал в свой Театр.

Один умный грек сказал, что неочевидные связи прочнее очевидных. Не один Магалиф – старые краснофакельцы, пока были живы, берегли именно внесценические воспоминания о нём, подробности, смешные, трогательные случаи из жизни. Кира и Игорь Попковы – как он вместе с Редлих пришёл к ним сразу после свадьбы, принёс в их пролетарскую комнатёнку красивейший столовый сервиз. Евгений Матвеев – как подсовывал ему, молодому лейтенанту, самые нужные книги, да через старушку Марию Халатову, чтоб не задеть молодое самолюбие… Как трогательно оберегал политическую наивность жены, влетевшей на репетицию с криками: «Ну как же наша газета «Правда» может писать неправду?! Мне ли не знать, сколько Аллочке Тарасовой лет?!» Объяснял ей: «Аллочка сейчас большая знаменитость, и только

поэтому газета «Правда» молодит её на десять лет». Жену защищал от критики на всех собраниях аки лев…

Вспоминали, как вместе с другими учил танцевать Веру Капустину вальс и обращаться с веером – ей надо было играть светскую барышню на балу, а она ничего такого не умела. Как находил на репетициях потерянные Редлих очки, которые старательно искала вся труппа, в пышной шевелюре жены, явно получая от всей суматохи большое удовольствие. Как изумился однажды, придя после утренней репетиции в пустой дом и услышав громкий голос: «Сергей Сергеич! Опоздали! А мы вас ждали, ждали, ждали…» Невыключенное радио транслировало «Горе от ума», обращение Фамусова к Скалозубу.

Сергей Сергеевич Бирюков – одна из неповторимых фигур старого «Факела». Народный артист, создатель крупнейших ролей на красно-факельской сцене. А кто из молодых актёров знает о нём сегодня? В книге историка «Факела» Лоллия Баландина о нём написано на удивление мало, и всё как-то в скобках, впроброс… Может быть, поэтому щепетильнейшая Вера Павловна не выдержала и, нарушив внутренние запреты, в своей книжке «Такая манящая цель…театр» решилась сказать о нём сама? О спутнике своей жизни. О человеке добром и светлом. О его поразительной родословной – дальнем родстве с Чайковским, Дягилевым, Антиповыми… О родном дяде, бывшем другом Льва Толстого и одним из его биографов. О суровом отце, предводителе Костромского дворянства – он не боялся вызывать гнев самой царицы, посылая время от времени запросы в Думу: что делает рядом с троном такой человек, как Распутин?

Сыну этого человека смелости тоже было не занимать. В анкетах 37–38 годов на вопрос о социальном происхождении («чем вы занимались до 17 года», – как ехидно уточнял Маяковский») – так вот, на эту каверзу Бирюков в ответ выводит бестрепетной рукой: «Дворянин». Господи, ну кто просил? Сама Вера Редлих, дворянка из дворян, скромно писала «из служащих»…

А кто просил дальше – про службу в армии Керенского? Мог бы сразу о службе в Красной Армии… Или ещё лучше – об учёбе в студии при Костромском театре, а потом – о работе в Театре студийных постановок, организованном режиссёром с безупречной советской репутацией – А. Д. Поповым…

Там и познакомились Бирюков и Вера Редлих, жаль, что никто не оставил воспоминаний, при каких обстоятельствах. Следующий по времени эпизод начала их совместной биографии переносит нас на Дальний Восток, где советская власть ещё не полностью утвердилась. Во время дальневосточных гастролей Театр студийных постановок уже распался. А Вера Павловна в такой критической ситуации заболела туберкулёзом. От голода и безработицы молодую семью спас Борис Бринер, крупный капиталист-чаепромышленник (отец голливудской звезды Юла Бринера): он предоставил работу Бирюкову в своей фирме и позаботился о лечении Веры Редлих – та постепенно пошла на поправку…

Когда Бринер узнал о предстоящей ликвидации советской властью крупных концессий на Дальнем Востоке, он предложил Бирюковым эмигрировать вместе со своей семьёй. Предупредив, что дальше им может быть плохо. Плохо стало очень скоро: отказавшегося покинуть Россию Бирюкова «за связи с крупным капиталом» забрали чекисты. И выпустили весьма неохотно после усиленных хлопот бирюковской родни в Москве. Ну и что? В первые дни войны Сергей Сергеевич пошёл в армию, служил в Комсомольске-на-Амуре.

Дворянин. И патриот. И ещё армия – это жест, защищающий жену, конечно (человека с немецкой фамилией в годы войны с Германией). Мы никогда не узнаем, что переживала Вера Павловна в конце тридцатых и в военные годы, когда часть актёров её театра была просто «изъята из обращения»… Но почему бы не допустить, что впечатляющая фигура Бирюкова, всегда стоявшего рядом, каким-то образом, до конца нам и сегодня неизвестным, оберегала её? Почему бы не допустить, что и в послевоенные времена карательный меч системы бла-

годаря ему не превращался, конечно, в оливковую ветвь, – нет, но от кого-то всё-таки удар отводился? Умение импонировать, располагать к себе самых разных людей – одно из свойств человека высокой культуры. По общему признанию, Бирюков обладал им в высшей степени. И умел им пользоваться.

В послевоенные годы театр жадно вбирал в себя «социальных героев» – актёров, пришедших из военной самодеятельности, из армии и флота, со строек и заводов. В среде этой талантливой, но не слишком образованной молодёжи кровная принадлежность к старой культуре резко повышалась в цене. А Бирюков был из тех, кто не мог просто замыкаться в ней, он был открыт для новых людей в новой жизни, он своим существованием ненавязчиво, естественно связывал времена. Он и подобные ему «старики» складывали ансамбли, которыми так славились спектакли Редлих по пьесам русских классиков. Никто не написал о том, какую роль сыграли эти спектакли в культурной жизни поколения. Только Эльвира Горюхина не побоялась рассказать об этом в одной из своих статей: «Мы и не знали, что можно так смотреть, так ходить, так говорить, читать такие стихи… Нас преследовали интонации актёров, их движения и жесты, мы не могли избавиться от них, мы им подражали… Это было, как наваждение, как чудо». Открывались новые горизонты. Романы «Белая берёза» и «Далеко от Москвы», стихи Щипачёва отступали куда-то, будущие педагоги с восторгом погружались в многообразие человеческого опыта. В мир неурезанных и сложных человеческих связей, противостоящих официозу.

Назвав лучшие спектакли Редлих, назовёшь и его главные роли. Актёр он был замечательный. Глубокий. Мягкий и ироничный. И роль, как писали критики, «охватывала его со всех сторон», так Толстой целиком охватывал своих героев, преклонение семьи перед Толстым было у Бирюкова в генах, толстовские герои – Абрезков в «Живом трупе», Каренин в «Анне Карениной» – в числе его шедевров. Смотришь на фото в роли Абрезкова – вот это стиль! Какая стать, порядочность, благородство. Сказал о своём классе всё хорошее, что можно сказать,

но не польстил. И жестокость, неуступчивость, моральный ригоризм – всё ведь читается. В одной роли – портрет класса. Понятно, почему Сергей Бондарчук предлагал ему пробоваться на роль старого князя Болконского, когда задумал снимать «Войну и мир». В конце концов роль получил Кторов. Но Бирюков-то стоял рядом, а это о многом говорит. Молодой театровед Инна Соловьёва о «Чайке» В.П. Редлих во время московских гастролей написала сдержанней остальных, но о Бирюкове в роли Дорна – в самых превосходных степенях. Как живой возникает из её строк усталый, чуть грустный, всё понимающий человек, который ничего не может изменить… Она высоко оценила детальные мотивировки его жестов, пауз, движений на фоне некоторого «спрямления игры» у молодых исполнителей. Бирюков блистал старой мхатовской школой, которую прошёл под руководством А. Д. Попова.

Как о лучшем спектакле Редлих писала известный искусствовед Алла Михайлова о «Селе Степанчикове» по Достоевскому. Прошло три года, как умер Сталин. И если бы этот спектакль состоялся в Москве, каким бы он стал громким событием! В Новосибирске он был тепло встречен критикой, а вот обычная публика его не оценила. Он изобиловал актёрскими удачами, начиная с Фомы Опискина. Его поджарая фигура в длинном халате, его пронзительные глазки за маленькими стёклами очков, его вязкие опутывающие речи и феноменальное чувство собственного величия – это не забывается. Его упоение властью над людьми… Редлих поставила спектакль о тирании ничтожества. Фому Опискина сыграл Бирюков.

Так что не только Второй студии, не только МХТ обязана Вера Павловна доформированием и сохранением в себе художника. Оберег в виде любимого мужа предусмотрела для неё судьба. Так что зря судьбу зовут слепою, совсем не всегда она слепа, и не всегда она злодейка, судьба.

Театральный проспект. №7 (55) 20 марта – 20 апреля 2010

Итальянцы в России Еврипид. «Трилогия. Электра. Орест. Ифигения в Тавриде»

Театр «Старый дом».
Режиссер – Антонио Лателла,
художник – Грациелла Пепе,
хореограф – Франческо Манетти.

Кажется, итальянцам в России всегда везло, как и России с итальянцами. Сибирь не исключение: итальянский режиссер Антонио Лателла поставил в «Старом доме» Еврипида. Спектакль стал событием прошлого сезона, совсем не слабого, в котором были ведь и «История города Глупова», и «Гроза», и студенческий грустный и легкий «Вишневый сад» в постановке Сергея Афанасьева, и такая неожиданная «Гедда Габлер» Тимофея Кулябина.

Итальянцы уж точно «пыль веков от хартий» отряхнули, переписывая «старинные сказания», на что имели право, – сказания-то им ближе, чем прочим, хотя и принадлежат всему человечеству. Они нам предложили заглянуть в «колыбель поколений».

При том, что никакой «колыбели поколений» на сцене, слава богу, нет. Она, голубушка, привычно модно раздета, и народ на ней теснится изначально знакомый. Какие-то девочки, в платьях-хитончиках и туфельках-котурнах, – то ли подружки героини, то ли так – дурочки из переулочка… Какие-то мальчики в футболках с черными крылышками очень не против до начала поболтать с залом. «Вы ангелы?» – интересуются зрители первых рядов. «Нет, мы не ангелы». Смеются. Избитость приема очень точно срабатывает: античная трагедия как-то сразу утрачивает свою высокомерную античность, свою отпугивающую суровость. Свою исключительность.

Девочка, в черном кожаном прикиде, сидит за столом и старательно зубрит, что вот К. вместе с любовником убила своего мужа А., но остались дети Э. и О., обездоленные и изгнанные… Очень уместно

твердит – ползала точно сегодня не знают «исходного». Твердит себе и нам, пока ее вдруг не стукнет: она-то и есть Э. – и не увернуться ей от летящих в нее в драке табуретов, как не уклониться от ударов теперь уже ее судьбы. Как мощно заряжен этот спектакль! Энергия перекатывается от эпизода к эпизоду. Кажется, ее рукой можно потрогать и отдернуть руку. У Лателла вообще визуальный ряд быстро начинает значить больше, чем значит. Его метафоры, те самые, которые говорят, что одно – это другое, дают короткие вспышки по всему ходу дела. Миг – и перед нами все то же, да не то – и те, с крылышками, что встреча- ли нас вначале, уже не «мусор кулис» – клоуны истории, обслуживающие ее неотвратимый ход. И женщина у дальних кулис, неторопливо перебирающаяся на авансцену, уже К. – мама, с пышным телом и пустым взглядом. Вот сильный молчаливый человек – П. – ищет удобного места для ребенка на своих руках… А по старинному поверью, кого вносят в дом на руках, тот и хозяин дома – перед нами О. – хозяин сюжета…

Орест и Пилад, Электра и Клитемнестра – герои мифа в пространстве трагедии, явленные на нашей сцене так быстро, так естественно – класс!

С появлением Ореста начинает работать более сложный культурный код: знакомая, вызванная из небытия тень незримо встает за его плечами. Эти две фигуры, реальную и воображаемую, режиссер словно бы сдваивает, улавливая сходство в ситуациях. Оба вернулись в мир, перечеркнутый преступлением, – убийством отца, в котором куда как сильно замешана мать, и теперь тень отца требует «отомстить за подлое его убийство», – и боги Эллады тоже не дремлют – требуют того же. Герои почти дублируют друг друга (Клитемнестра – Гертруду, Эгисф – Клавдия, Пилад – Горацио, нет Офелии, но Орест любит Электру, как сорок тысяч братьев любить не могут (что происходит? Шекспир мог знать миф, но не мог же знать Еврипида? Или уже были переводы на латынь? Но если он их знал, был ли он Шекспиром? Или это переводчики Еврипида впечатывали в тексты свое позднее знание возрожденческого гения? Ответов нет, но спасибо, что есть вопросы).

Но то, что у Лателла античный герой выступает как предтеча возрожденческого – это же ход! Это, как говорится, богатая идея, но только если актер на уровне задачи. Юношеская подвижность, хрупкость, гибкость, заразительный темперамент, выразительный жест – все это и раньше выделяло на сцене Анатолия Григорьева, но игра в итальянском спектакле позволила ему занять место в первом ряду самых заметных новосибирских актеров. Оресту обеспечено то сочувствие, которое мы с незапамятных времен дарили Гамлету: его герой раздавлен той же задачей, что и Гамлет – оказавшись на трагической сцене, не хочет быть трагическим героем – не хочет убивать. Игру Григорьева во втором акте хочется назвать блестящей – это потрясающий рассказ о том, каково быть Орестом после того, что сотворил Орест. Гамлету еще повезло – в подлом поединке он гибнет как герой, ему поют славу серебряные трубы Фортинбраса. А Оресту – жить. И ему не приходится гадать, «какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят», – он реально существует между двумя мирами: распростертый на ложе, отбиваясь от грызущих Эриний, колотится от ужаса и чувства вины. Этот повторяющийся в рваном ритме крик «Мама!!!», усиленный всеми персонажами спектакля, – гениальная находка режиссера; столько в нем боли, гнева и любви – любви к этой «женщине по преимуществу», невозмутимой большой кукле, не обремененной сомнениями. А дальше – дикое желание спасти жизнь, пусть ценой новых убийств, ценой захвата Елены. Она у Лателла – ипостась все той же Клитемнестры, ее и играет одна актриса, замечательная Шуликова… Орест у Григорьева всего лишь научился выживать, но не научился жить – есть горькая правда в том, что все возвращается на круги своя – «и нет конца кровавой этой цепи». Кто-то назвал героя Достоевского «человеком сотрясаемым» – очень подходит к Оресту – Григорьеву. Игра актера острая, резкая, мятущаяся, полная нервной силы. Редкая игра. Экспрессионистская в полном смысле слова, почти забытая на наших сценах. Григорьев показывает нам и человека, и поражение этого человека в тисках обстоятельств, сдачу себя во власть неизбежно-

го. Подробно и артистично отыгрывает все переходы-перепады этого процесса, столь знакомого сегодня.

А режиссер, воспользовавшись тем, что ситуацию Ореста в конце концов как-то разруливают пародийные боги (все та же неподражаемая Шуликова), швыряет на сцену в финале тотальный карнавал, и кого тут только нет… Мелькают знакомые маски разного рода ловкачей, медийных лиц, демагогов и диктаторов. На сцене несколько человек, создающих бешеную круговерть – пластика ослепляет своим блеском – они, как осколки древнего мифа, помеченные его рядовыми неотменными чертами, летящие по улицам и площадям сквозь все времена до наших времен, и не похоже, чтоб колесо остановилось. Цирк? Эстрада? Варьете? Эксцентрика? Пародия? Все сразу! Балаган этот длится и длится. И тогда «серьезные» зрители голосуют ногами в сторону выхода, оскорбленные за высокое искусство. Они неправы, серьезные зрители, – в спектакле, да, две стихии борются, но ни одна ни потеснить, ни отменить другую не может: их сосуществование впечатывает дополнительные смыслы в трактовку древнего мифа. Пародия не отменяет трагедию. Вот она, трагедия, стоит на авансцене в белом платье, закрыв лицо руками. Карнавал обтекает ее, не касаясь ее, – она как бы выведена за пределы человеческого многолюдства, навечно отчуждена от него (как неожиданно возникает достоевский «преступленческий» мотив в итальянской режиссуре!) Кажется, мы слышим ее плач, безмолвный, бесконечный. Ей есть о чем плакать, Электре, мы понимаем, – об этом спектакль… (и не надо менять мизансцену: усаживать актрису у рампы с мечтательной улыбкой и заставлять болтать ножками – не надо возвращать в этот спектакль наши дурные привычки, тем более, что это отличная работа Светланы Марченко).

И еще контуры какого-то далекого театра вдруг проступают. Почти забытого, но тоже нашего, русского. О нем еще в 20-е годы в Европе так много писали… О театре, в котором режиссер так же замечательно умел сводить крайние жанры. О театре великолепно тренированного кордебалета и дивных корифеев. О стране фантазии и гротеска, беско-

нечных пластических изысков и смелых выдумок, о театре-празднике, который, тем не менее, всегда стремился пробиться к мифу, к архетипу – театре эмоционального жеста, эмоциональных масок, театре свободных и сильных страстей – Камерном театре Александра Таирова, конечно. Кто из молодой режиссуры сегодня чтит это имя? Спасибо итальянцам, о нем напомнившим…

Какой все же неуступчивый спектакль оставил нам Лателла! Нам, здорово приспособившимся в последнее время к разного рода толерантностям, такой Еврипид может показаться слишком однолинейным, спрямленным: чем больше сочувствуешь горестям героев, тем упрямее в тебя вбивают: убийство – всегда убийство, и только убийство, кто бы ни совершил его, в какие бы «высокие» сферы за оправданием не взмывал изолгавшийся человеческий разум. Ничем иным убийство быть не может! Еще и за это итальянцам, как теперь говорят, особое спасибо: постановщику Лателла, хореографу Франческо Манетти, художнику Грациеле Пепе и сибирским нашим актерам, с таким пониманием воплотившим их замысел.

Италия стала милее и ближе.

Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. 2012. № 1–2

Примечания

Некоторые имена, упоминаемые в тексте

1. Агаронова Елена Герасимовна (1903–1985) – актриса, в 1930-м году принимала участие в организации Новосибирского ТЮЗа, где и работала в 1930–1932 и в 1935–1938 годах. С 1938 актриса новосибирского театра «Красный факел». Помимо Агароновой в труппе состояли: К.Г. Гончарова, С.Д. Иловайский, Ф.И. Евдокимов, А.Н. Аркадьев, Н.П.Северов и др.

2. Акопов Роберт Петрович (р. 1936) – театральный художник. В 1960-80-е годы оформлял спектакли в театрах «Красный факел», Новосибирском ТЮЗе. В 1970-е годы – главный художник театра «Красный факел».

3. Байрашевская Лидия Робертовна – засл. арт. РФ. С 1995 года работала в труппе театра «Красный факел». В 2004–2007 гг. – актриса Санкт-Петербургского ТЮЗа имени А. А. Брянцева. С 2008 г. – актриса Театра «Практика» (г. Москва).

4. Бибер Михаил Альфредович (1909 – 1983) – засл. арт. России, работал в театре «Красный факел».

5. Бирюков Сергей Сергеевич (1897–1962) – нар. арт. РСФСР. С 1932 по 1960 актер Новосибирского театра «Красный факел».

6. Бирюков Владлен Егорович (1942–2005) – нар. арт. России, лауреат Государственной премии СССР, Государственной премии РСФСР. В 1970–2000-х годах один из ведущих актеров Новосибирского театра «Красный факел». Снимался в кино («Вечный зов», «Приказ: огонь не открывать» и др.).

7. Борисов Изяслав Борисович (1933–2011) – заслуженный деятель искусств России. Театральный режиссёр и театральный педагог, писатель. Работал актером и режиссером в театрах Иркутска, Омска, Кемерова, Хабаровска. Был режиссером в театре «Красный факел».

В 1979–1986 годах – главный режиссер Новосибирского областного драматического театра. Был профессором кафедры актерского мастерства Новосибирского государственного театрального института.

8. Борисова Любовь Борисовна – засл. арт. России. Работала в театре «Красный факел». В 1960 – 1990-е годы – ведущий педагог, в 1970-е гг. – директор Новосибирского театрального училища.

9. Галуза Сергей Иванович (1913–1993) – засл. арт. РСФСР. С 1940-х до 1960-го года работал в Новосибирском театре «Красный факел».

10. Гоберник Григорий Яковлевич – композитор, режиссер, нар. арт России. В 1970-80-е гг. работал заведующим музыкальной частью в различных театрах Новосибирска. Автор оперетт «Дама-невидимка», «С любовью не шутят» и др., а также музыки ко многим драматическим спектаклям. В 1991 – 1997 гг. – художественный руководитель Новосибирского театра «Глобус».

11. Гончарова, Клавдия Григорьевна (1894–1960) – народная артистка РСФСР (1950). С 1929 года - актриса театра «Красный факел».

12. Гороховский Евгений Эдуардович – театральный художник. В 1970-е гг. – главный художник театра «Красный факел», также оформлял спектакли в Новосибирском ТЮЗе.

13. Демина Наталья Александровна (1941–2007) – засл. арт. РФ. Актриса Новосибирского ТЮЗа, а затем – театра «Красный факел».

14. Дорожко Альберт Иванович – засл. арт. России. Окончил Студию при театре «Красный факел» в 1960 году (педагоги: В. Редлих, Н. Михайлов, К. Чернядев). С 1971 года – актер театра «Красный факел». С 1978 по 1984 был директором театра.

15. Дорохова Татьяна Владимировна – засл. арт. России. Работала в Новосибирском областном драматическом театре, театре «Красный факел».

16. Иловайский Серафим Дмитриевич (1904–1944) – засл. арт. РСФСР. С 1932 года актер театра «Красный факел». С 1939 по 1944 годы осуществлял художественное руководство театром «Красный факел».

17. Иловайский Евгений Серафимович (1942–2006) – засл. арт. России. В 1970-х актер театра «Красный факел». Актер Санкт-Петербургского Государственного драматического Театра на Литейном.

18. Ильин Адольф Алексеевич (1923–1990) – засл. арт. РСФСР. С 1968 по 1970 – актер театра «Красный факел».

19. Капустина Вера Яковлевна (1923–1989) – нар. арт. РСФСР. С 1938 года играла на сцене Новосибирского театра юного зрителя. Окончив в 1941 году Новосибирское театральное училище, была приглашена в новосибирский театр «Красный факел», где проработала до 1955 года.

20. Кириков Матвей Федорович (1880–1951) – актер Новосибирского театра «Красный факел» с 1934 года.

21. Коваленко Виталий Владимирович – засл. арт. РФ. С 1997 по 2002 год – актер новосибирского театра «Красный факел». С 2002 года – актер Александринского театра в Санкт-Петербурге.

22. Лемешонок Евгений Семенович (1921–2011) – нар. арт. России. В 1946–1952 и в 1958–1970-х гг. работал в Новосибирском ТЮЗе. С 1970-по 2002 г. – ведущий актер театра «Красный факел».

23. Лепорская Людмила Борисовна – засл. арт. РСФСР. Артистка Новосибирского театра «Красный факел».

24. Литвинов Федор Степанович – главный режиссер театра «Красный факел» с 1934 по 1936 год.

25. Лосев Анатолий Анисимович – засл. арт. России. В 1970–1990 годы – ведущий артист театра «Красный факел». В 1980 – начале 1990-х годах был председателем Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ.

26. Мороз Валентина Леонтьевна – засл. арт. России. Работала в театре «Красный факел».

27. Муров Аскольд Федорович (1928–1996) – композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1983).

28. Покидченко Анна Яковлевна – нар. арт. РСФСР, нар. арт. СССР. С 1958 года актриса Новосибирского государственного академического драматического театра «Красный факел».

29. Редлих Вера Павловна (1894–1992) – народная артистка РСФСР. Начинала творческий путь как актриса в театрах Москвы, Ярославля, Владивостока, Томска. С 1932 года – режиссер в театре «Красный факел», с 1945 по 1960 – главный режиссер театра «Красный факел».

30. Рыбкин Олег Алексеевич – режиссер. В 1997–2002 годах – главный режиссер Новосибирского академического театра «Красный факел».

31. Сагальчик Арсений Овсеевич (р. 1938) – режиссер. В 1960 – 70-е годы работал в театре «Красный факел», преподавал в Новосибирском театральном училище.

32. Серов Алексей Эдуардович – режиссер. С 1992 по 1997 годы был главным режиссером «Красного факела».

33. Смирнова Амата Сергеевна (1928–2001) – засл. арт. РСФСР. Актриса Новосибирского театра «Красный факел».

34. Солоницын Анатолий Алексеевич (1934–1982) – засл. арт. РСФСР, работал в театре «Красный факел» в конце 1960-х гг.

35. Фатеев Владимир Афанасьевич – театральный художник, живописец. Оформлял спектакли театров «Красный факел», «Глобус», «Старый дом», НГДТ под руководством С.Н. Афанасьева.

36. Цхакая Вадим Яковлевич – режиссер, в 1980-90-е годы работал в Новосибирском ТЮЗе, театре «Красный факел».

37. Чернядев Константин Саввич – засл. деятель искусств РСФСР. В 1957–1973 годах режиссер в театре «Красный факел». С 1960 по 1971 – главный режиссер театра.

38. Чумичев Валерий Николаевич (1941–2012) – засл. арт. России. В 1970 – 2000-е годы артист театра «Красный факел». С 2004 года был директором и художественным руководителем Новосибирского городского драматического театра «На Левом Берегу»

39. Яшунский Георгий Модестович (р. 1922) – засл. арт. РСФСР. Работал в Новосибисрком театре «Красный факел». Преподавал в Новосибирском государственном театральном училище. Последние годы живет в Израиле.

Валерия Николаевна Лендова

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Материалы к курсам
«История театров Сибири»,
«История русского театра»
для студентов театральных вузов

Редактор *Д. А. Флеенко*
Отв. редактор *О. С. Ефременко*
Дизайн обложки *В. А. Карманов, А. В. Ладыжская*
Корректор *В. С. Дробина*
Компьютерная верстка *Н. В. Гаврилова*

Подписано в печать 12.12.2013. Формат 60 × 84 1/16. Бумага офсетная.
Тираж 100 экз. Уч.-изд. л. 13,71. Печ. л. 14,75. Изд. № 282. Заказ №
Цена договорная

Новосибирский государственный театральный институт
630099, г. Новосибирск, ул. Революции, 6
http://www.ngti.ru

Отпечатано в типографии
Новосибирского государственного технического университета
630073, г. Новосибирск, пр. К. Маркса, 20