

Министерство культуры Новосибирской области
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

В. Н. ЛЕНДОВА

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА ДЛИННОЮ 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 жур- нал. № 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
Актеры-легенды: Эмилия Шиловская // Театральный проспект. 20 сентября – 20 октября 2009. №1 (49)	215
Актеры-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 начинается своя работа 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, пронизательный, 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 кургуzych 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 лишённое души...

В сумеречном, напряжённом 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 перестаёт быть целью, теряются основания считать её целью. Солоницын тонко передаёт эту диалектику. Постепенно все человеческие связи с другими отсекаются, на первый план выходит то, что направлено на охрану собственной власти.

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

«Народ! Мария Годунова и Борис отравили себя ядом! Мы видели их мертвые трупы». Народ, только что злобно кричавший, застывает. Ещё 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 окружающими

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».

Темп. 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. Соболевский-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 откасался 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 Лопухину»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 утративший 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 бескорытием, интеллигентностью, с их незащищенностью 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 отворачивания 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, поэтической» – 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 партия 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, страшщем 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, забыв 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 Вишневы 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, вырубаящего вишневый сад, не откликнулся 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 вне времени 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 перекасти-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 миллиардный 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 Любви 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 унижительным 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 стиливого 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 решил 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 прекрасноту. 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 гложут 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 удастся 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 несоответствие 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 перекокс, 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 татап. 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 на смерть перепуганный профессор; стоном стонет обычно сдержанная Елена; бежит прочь, схватившись за голову, вечный миротворец Вафля, а чопорная татап 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 мгновение, 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 прямоотой «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 в захлеб. 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 вновь это чувство раскрепощенности, так радостны эти облегчающие слезы. Точно два одиноких странника в безводной пустыне пьют и не могут напиться из неожиданного 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 по-разному 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 была 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 вождения.

«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, решив 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 оставить-

¹⁰ Театр 1965. – № 10.

се 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

