

ОГРОМНАЯ полусфера окна покрыта морозной пылью. К ней сиротливо прижались покрытые инеем ветви чахлых березок. Все застыло, все недвижимо. Застыли, достигнув каждый своего зенита, гости и хозяева фамусовского особняка. Они еще суетятся, они еще мечут молнии в адрес носителей «завиральных идей», они еще верят в свое всемогущество. Но к финалу фамусовского бала над Москвой уже встает заря. И сквозь морозную стужу где-то на дальнем плане поднимаются силуэты колоколен и башен, озаренные теплым светом восходящего солнца. Уходит не только день минувший, но и век минувший. И на смену ему неудержимо надвигается век нынешний!

Такой образ уносишь с собой со спектакля «Горе от ума», заново поставленного в Малом театре молодым режиссером В. Ивановым под руководством М. Царева (художник Е. Куманьков). Фигуры «века минувшего» высвечены в этом спектакле с той сатирической заостренностью, которая характерна для интерпретации великой комедии советским поколением актеров и режиссеров Малого театра. Однако нельзя не отметить работу М. Царева, Фамусов которого живет разносторонне, полно, органично во всех проявлениях этого характера. Работа над Фамусовым тем более трудна, что она имеет давние традиции; но мастер сумел внести в нее ту свежесть и непосредственность, которая как бы задает тон остальным участникам спектакля.

«Век нынешний» представлен новым исполнителем роли Чацкого — В. Соломиным. Он естествен и непосредствен в каждом слове, каждом движении. Очки, дорожная куртка, сапоги, а дальше — сюртук (вместо фрака) делают этого Чацкого не только «странным» среди пестрой толпы вельмож, перемешанных с шутами. Образ нового Чацкого несет более емкое содержание. От него тянутся зримые нити к следующей исторической когорте борцов против «старух злоеших, стариков» — к славному поколению революционных демократов-разночинцев. Окончательная редакция «Горя от ума» создана Грибоедовым в 1828 году, уже после разгрома восстания декабристов. Понять образ Чацкого как звено, соединяющее дворянскую стадию революционно-освободительного движения с разночинской, — мысль плодотворная и интересная.

В мою задачу не входит основательное рецензирование этого спектакля. Не могу, однако, обойти тот момент, что сходство Чацкого с разночинцами ограничивается, пожалуй, скорее внешними признаками. Актер и театр в этом смысле остановились на полдороге. И. А. Гончаров еще сто лет назад противопоставлял Чацкого, как «искреннего и горячего деятеля», Онегину и Печорину. Последние, с точки зрения Гончарова, являлись «паразитами», «болезненным порождением отжившего века». Понимаю, что В. Соломин искал простоты и естественности своего Чацкого, стремясь уйти от риторики и декламационности, стремясь дать свежее, современное, нетрадиционное истолкование образа. Но в подобном стремлении он кое-где излишне обытовляет Чацкого, низводит его переживания до рамок по преимуществу личной драмы. А это снижает публицистическую страстность и остроту образа, составляющих в конечном итоге секрет его бессмертия.

Возможно, соломинская трактовка Чацкого нагляднее, понятнее и ближе известной части зрителей. И именно поэтому возникает проблема истинно современной, а значит, и подлинно глубокой интерпретации классики. Грибоедов, Гоголь, Островский, Щедрин, Достоевский, Чехов, Горький, зарубежные классики все чаще появляются на сценах.

Советская режиссерская и актерская школа владеет, несомненно, наиболее передовой методологией анализа интерпретации классики. Методология эта базируется на ленинской теории отражения, что предполагает умение понять как неповторимость поэтической силы того или иного писателя, так и воплощенное в его творчестве диалектическое единство исторически конкретного и человеческого-непреодолимого. При всем том история советского театра наглядно показывает движение, развитие нашей интерпретаторской школы, разные степени ее зрелости, связанные с особенностями того или иного периода.

В первые десять — пятнадцать лет после Октября характерным было стремление с помощью классики «развенчать» прошлое, забить в его могилу «осиновый кол» (если, конечно, не принимать во внимание пролеткуловское «изничтожение» классики вообще). Даль-

ше стали отчетливее проявляться демократические и гуманистические мотивы, заложенные в классических произведениях (достаточно напомнить о мхатовских постановках Толстого и Чехова). С середины 50-х до середины 60-х годов промелькнули попытки «осовременить» кое-какие популярные пьесы довольно примитивными и, в конечном итоге, вульгарными средствами. Не избежали подобных попыток и некоторые московские театры.

Большинство постановок классических пьес в последнее десятилетие характеризуется, во-первых, свежестью прочтения, что связано с желанием освободиться от груза «традиций», ставших штампами; во-вторых, зрелостью режиссерского анализа и актерского мастерства, высокой степенью идейно-образных обобщений, которые несут лучшие спектакли.

Наибольший интерес спектаклей «Лес» и «Гроза» в Малом театре представляет их высокий гуманистический накал. В «Детской болезни «левизны» в коммунизме» В. И. Ленин говорил, что Россия выстрадала марксизм: к марксизму русский народ шел через три стадии освободительного движения. И для всех их характерна неразделимость таких понятий, как счастье и свобода, человеческое достоинство, и справедливость. Русская классика пронизана мотивами человечности,

сизма, дорогу революционной борьбы, на которую вступила новая историческая сила — пролетариат. Правда, от одной пьесы к другой Чехов чутьем своего художественного гения двигался к пониманию того, что «надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка...»

Смерть помешала Чехову увидеть, пережить очистительную революционную бурю 1905 года. Однако во всех своих пьесах Чехов оставался чутким барометром общественного движения, общественной жажды перемен. В «Иванове» Чехов устами своих героев напоминает о «Мертвых душах» и «Ревизоре», думает о Дон-Кихоте, размышляет о Гамлете, о Манфреде, о Тартюфе, обращается к имени Гегеля... Зачем? Чехов как бы синтезирует пути и перепутья человеческой мысли, чтобы раскрыть эволюцию российского интеллигента. Был он, Иванов, «молодым, горячим, искренним, неглупым... возбуждался, работал; не знал меры...» А теперь — «душа дрожит от страха перед завтрашним днем...»

И все же чеховский «Иванов» пронизан пафосом неприятной жизни во имя «малых дел». Герой драмы вершит над собой суд и выбирает смерть как единственную альтернативу жизни, потерявшей свой высокий смысл. И это поднимает Иванова над его средой и вре-

ЗРЕЛОСТЬ

Классика на современной сцене

демократизма, поисками норм общественной жизни и нравственных принципов, достойных свободного человека. И еще — пониманием единства судьбы человеческой и судьбы народной. Все это позволило русской классической драматургии, как и классике других народов бывшей России, прочно связать себя с освободительной борьбой, стать ее своеобразным художественным выражением. Недаром В. И. Ленин увидел в творчестве Л. Н. Толстого «зеркало русской революции».

Наибольших идейно-художественных результатов достигают спектакли, в которых отчетливо раскрывается гуманистический пафос классики, ее внимание к человеку, стремящемуся понять свое место и свое назначение в обществе. В высшей степени знаменателен акцент, сделанный Б. Бабочкиным в упомянутой постановке «Грозы», на образе «простого человека» Кулигина, на его размышлениях о жизни, на его оценках купеческого быта и уклада. В духе сочувствия к «маленьким людям» создан А. Эфросом спектакль «Женитьба» в Театре на М. Бронной. В смешных человечках гоголевской комедии театр увидел не столько представителей, сколько жертв эпохи, которая мертвящей, тлетворной атмосферой реакции лишила их жизнь смысла и целей, мало-мальски достойных Человека. За суетой женихов отчетливо просматривается именно Гоголь, со своеобразным образно-нравственным строем его поэтики, с его щемящим «смехом сквозь слезы». И мы полностью принимаем и необычную форму спектакля, и самозабвенное «погружение» актеров в образы, ибо все это работает на главное — помогает в Гоголе-сатирике разглядеть Гоголя-гуманиста.

Следует отметить растущий интерес к драматургии Чехова. Можно понять этот интерес как своего рода «антитезу» увлечению пышной и пестрой театральностью, захватившему одно время театры, породившему некое подобие «мюзикла». В самом деле, Чехов и куплеты — две вещи несовместные. Стоит все же задуматься над более глубокими причинами обращения к Чехову. Отдав дань зрелищности и показав свою способность соперничать с «самой эстрадой», наш театр переходит к более свойственному для него и тем самым более плодотворному делу — исследованию духовной жизни личности, ее нравственного самочувствия.

И здесь у Чехова богатейшие «залежи». Чехов ведь тоже писал на рубеже века уходящего и века восходящего. Его интеллигентные герои болезненно переживали крах народнических иллюзий, но не смогли в годы реакционного безвременья «выстрадать» единственно правильную дорогу к будущему — дорогу мар-

менем, это роднит его в чем-то с Катериной из «Грозы» Островского.

Ни одну из пьес Чехова вообще нельзя ставить без учета развития авторского взгляда на жизнь и эпоху. Как в «Женитьбе» найдено существенное для Гоголя, так и в «Иванове» можно было найти существенное для Чехова, и прежде всего — его ответственность перед днем завтрашним, его отрицание жизни мелкой, бездуховной, лишней серьезным целям. Этой стороной своего творчества Чехов как раз и близок нам.

В «Иванове», который поставлен на сцене Театра имени Ленинского комсомола, режиссер М. Захаров сделал, по-моему, серьезный для себя шаг вперед. Известная слабость спектакля не в чрезмерной «обыкновенности», даже обыденности Иванова, каким играет его Е. Леонов, преодолевая традицию искать в этом персонаже черты «героя-неврастеника». В образе Иванова недостаточно раскрыт пафос осуждения бездуховности бытия, присущий Чехову (для этого совсем не обязательна «неврастеническая» патетика!) Спектакль «Иванов» приоткрыл с достаточной наглядностью и другую задачу Театра имени Ленинского комсомола: надо создавать актерский ансамбль. И. Чурикова, Е. Леонов и, скажем, А. Збруев (достаточно яркие сами по себе индивидуальности) играют не три разных характера, а вольно или невольно демонстрируют три разные актерские школы. Применительно к «тихому» чеховскому спектаклю это делается особенно заметным, по сравнению, скажем, с шумным и зрелищным «Тилем».

Классика составляет наше неотъемлемое богатство. Она входит в культурный обиход народа своими непреходящими ценностями, своей способностью открывать такие грани духовного развития человечества, которые делают классиков нашими постоянными современниками. Это в полной мере относится и к советской классике, о чем говорят интересные прочтения «Фронта» в Театре имени Евг. Вахтангова или «Лёнушки» в Театре на М. Бронной.

В постижении классического наследия советский театр способен дать достойный пример мировому театру именно партийностью подхода и видения подлинной силы классиков. Перефразируя Чацкого, можно сказать, что спадает, спала пелена субъективизма, примитивно-вульгарного «осовременивания» духовных ценностей прошлого. И это отнюдь не лишило мастеров режиссуры, талантливых актеров неповторимости их художественного стиля и почерка. Спектакли прошлого года — яркое тому подтверждение.

А. СОЛОДОВНИКОВ
заслуженный деятель искусств РСФСР.