

## СТРАНИЦА ЗА СТРАНИЦЕЙ

Права художника должны распространяться за пределы того, что им только что сделано, и рождать веру в то, что им будет сделано завтра. Замыслы и надежды Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького на протяжении многих лет связаны с нашей большой литературой. И эта сложная, ко многому обязывающая связь определяет «сквозное действие» всей творческой биографии коллектива. Вот только одно примечательное свидетельство этой связи. В свое время театр создал серьезный и глубокий спектакль по «Поднятой целине» М. Шолохова. Работа эта была для театра и его актеров школой строгого и мужественного реализма, важной вехой его становления.

Прошло немало лет, и театр, движимый своими внутренними устремлениями, возвращается к Шолохову и начинает работу над «Тихим Доном». Можно сказать заранее, что второе обращение к шолоховскому творчеству будет продолжением и развитием найденного и достигнутого в «Поднятой целине». Последовательность, стремление продолжить и углубить свой собственный опыт всегда вызывают уважение, но особенно привлекательно, когда это стремление отражает зрелость художника, целостность его творческой программы. В этом смысле история художественного поиска так же поучительна, как и самый поиск.

Поставив в 1959 году пьесу М. Горького «Варвары», Георгий Товстоногов сделал важный шаг в жизни Большого драматического театра имени М. Горького и в своей творческой жизни.

Уже тогда театр обращался как бы не только к одной конкретной пьесе великого писателя, но к Горькому вообще. В драматической энергии горьковского слова, в естественной многозначности горьковских героев и вместе с тем в их суровой социальной определенности Товстоногов находил опору для своих завтрашних исканий. Тут как раз и проступила парадоксальная и ко многому обязывающая особенность горьковской драматургии — чем больше театр доверялся ее реальному содержанию, тем ярче вспыхивала фантазия режиссера и актеров. Чем больше театр отдавался во власть драматурга, тем большую внутреннюю свободу драматург ему предоставлял. Теперь уже можно сказать с уверенностью, что Большой драматический искал в горьковской драматургии завтрашний день сценического реализма: то, что должно было помочь ему не только укрепиться на уже завоеванных позициях, но и способно было вести вперед.

Именно в этом смысле постановка «Варваров» оказалась новым этапом творческой жизни театра. Вместе с тем для зрителей она стала уроком сложного и неожиданного человековедения, смело отбрасывающего со



Пьесы А. М. Горького на сцене Ленинградского Большого драматического театра

своего пути всяческое верхоглядство и фамильярную приблизительность в отношении к прошлому. Поиск Товстоногова и всего актерского коллектива устремился при постановке «Варваров» в глубины реальной исторической действительности, но действительности, которая в реальности своей могла соперничать с самой мрачной и необузданной человеческой выдумкой. Товстоногов почувствовал важнейшую особенность горьковских нравственно-психологических характеристик, их смещенность и несоответствие многим укрупненным понятиям. «Безнравственный быт» уже давно перемешал в иных злочастных обитателях Верхополя возвышенное и низкое, разумное и бессмысленное и создал хаос, из которого легкого исхода нет.

Особое значение имело для театра то обстоятельство, что горьковские разрушители почти всегда разрушают и себя. Угнетатели нередко оказываются угнетенными мизерностью своих жизненных целей и становятся порой так же несчастны, как и те, кого они угнетают. Но ведь несчастный убийца все равно убийца, страдающий человеконенавистник все равно человеконенавистник!

Новое и современное прочтение «Варваров» определилось в процессе действительного и безбоязненного сближения с горьковским замыслом. Я думаю, что это вообще закономерно — новое открытие классики может быть сделано только в процессе постижения действительных внутренних богатств художественного произведения, а не их бесцеремонного переиначивания.

Сначала в «Варварах», а затем в «Мещанах» Товстоногов и направляемые им актеры нашли своего Горького и свою особую человеческую правду. И чем ярче, индивидуальнее, неповторимее были созданные в них характеры, тем более неоспоримыми и всеобщими оказывались раскрытые в них социальные закономерности. В этих спектаклях театр учился побеждать инерцию упрощенной трактовки зависимости человека от сковывающего его судьбу социального уклада. Зависимость эта оказывается часто гораздо более хитроумной, чем мы себе представляем, и, разгадывая ее, режиссер и актеры вплотную приблизились к мысли о том, что уродства собственнического мира несут с собой двойное зло. Они решительно обезображивают личность человеческую и при этом самыми коварными способами приослабляют ее к себе, к своим законам и понятиям. Делают ее соучастницей зла даже наперекор задаткам этой личности и против ее воли. Личность в том мире оказывается способной лю-

боваться собой, сочувствовать себе и тут же поощрять своим созерцательным безразличием низость, обман, бесчеловечность. Не только страдать, но и принимать эти страдания за свидетельство своего нравственного возвышения или за доказательство своей душевной правоты.

Подобная двойственность сама по себе драматична, но одновременно и нелепа в своей бессмысленности и униженности. Крушение идеалов и нравственная аморфность в людях, которые по разным причинам лишились сколько-нибудь прочной социальной опоры, породили хаос в их внутреннем мире, они сами перестали понимать, что в их жизни реально, а что так и осталось навсегда жестокой мнимостью. Истинно драматичны неосуществившиеся ожидания и душевные заблуждения Татьяны из «Мещан». Актриса Эмма Попова великолепно показывает и безмерность испытываемых героиней страданий, и их нелепую, почти карикатурную неестественность, исключаяющую сколько-нибудь живое зрительское сочувствие.

Бессеменов сам породил в своем доме страх и оцепенение и сам же стал их жертвой. Он пытается выключить у своих детей хотя бы малую долю понимания, но сломать окружившую его стену отчуждения оказался не в силах. Причины и следствия как будто бы перемешались в нем, и подобное странное смещение стало характерным для самых разных горьковских персонажей Большого драматического. Пьесы Горького последовательно превращались театром в трагикомедии. Впрочем, говоря более точно, они оказывались трагедиями и комедиями одновременно, внутри одних и тех же характеров, одних и тех же жизненных ситуаций.

Эта оговорка в данном случае очень важна.

Речь идет отнюдь не о нередком в театре переходе трагического в смешное или смешного в трагическое (это может происходить по самым неожиданным и случайным причинам), а о многоголосности самого воплощаемого театром бытия, вытекающей как из противоречий исторического развития, так и из естественного динамизма человеческой природы. Получив могучую поддержку Горького, театр, как уже было сказано, выступал против любых психологических упрощений и одномерных характеристик, но оставался при этом верным жестким социальным критериям в оценке горьковских героев. Как бы ни смешивались в действии трагикомедии горечь, насмешка, сочувствие, гнев и удивление, правота позиции драматурга и театра все равно торжествовала в зрительском восприятии. В

данном случае законы трагикомедии потребовали от зрителей полной эмоциональной самостоятельности. Зрителям пришлось без назойливой режиссерской подсказки осмысливать испытанные ими в зале чувства — делать собственные выводы и из того, что вызывало их горькое и тягостное сочувствие, и из того, что заставляло, торжествуя свое превосходство, весело смеяться.

Обращаясь к драматургии Горького, театр, естественно, в каждом отдельном случае ставил перед собой особые задачи — они и не могли быть общими для трех поставленных им пьес Горького: нынешней весной трилогию завершили «Дачники». И тем не менее в созданном здесь драматическом цикле обнаружилось некое мощное «сквозное действие», отражившее последовательность, с которой театр отстаивает на протяжении последних десятилетий свои идейно-эстетические позиции.

Товстоногов предъявил нам свое прочтение «Дачников» спустя семьдесят лет после их написания, но его замысел — продолжение горьковского замысла. Социальный паразитизм людей, претендующих на духовную исключительность, — явление в общественном смысле живучее и, подобно мещанству, мимикрирующее, бесстыдно приспосабливающееся к изменчивым историческим условиям. Эта авторская мысль получила несколько риторическое выражение в звучащем как эпитафия к спектаклю замечании сторожа Пустобайки: «Дачники — все одинаковы. Они для меня вроде как в ненастье пузыри на луже... вскочит и лопнет... вскочит и лопнет...»

Семьдесят с лишним лет назад А. В. Луначарский приветствовал появление «Дачников», особо отметив при этом присущую пьесе нравственно-философскую «жестокость», непримиримость ко всем видам социального иждивенчества и душевной расслабленности, к «мелкому человеколюбию», возобладавшему в иных горьковских персонажах над большими жизненными целями. В пору появления пьесы дело обстоит именно так. «Мелкое человеколюбие», о котором писал Луначарский, вовсе и не было человеколюбием. Громко провозглашаемое, украшенное атрибутами расхожего адвокатского красноречия, оно обнаруживало и свою «мелкость», и свое разительное несоответствие масштабам, смыслу и значению приближающейся социальной бури.

«Дачная жизнь», — говорит одна из героинь пьесы, — хороша именно своей бесцеремонностью». Времена «дачников» давно прошли, однако бесцеремонность «дачной жизни», жизни в стороне от истории, жизни ни перед кем и ни перед чем не ответственной, кое для кого не утратила своей притягательности. В «Дачниках» смело продолжены горьковские искания театра, развиты, и притом в новых направлениях, многие из того, что было найдено в «Варварах» и «Мещанах».

На сцене снова играет трагикомедия, но на этот раз и трагическое, и комическое получили гораздо более сложную динамическую нагрузку. Улыбка исподволь превратилась в гримасу, а трагическое, вместо того чтобы потрясать, стало источником гневного и активного несогласия. Жестокость и бескомпромиссность социально-психологического анализа предопределила всю атмосферу развернутого театра двухпланового сценического действия. Предложенная Горьким параллель жизни социально-неприкаянных героев пьесы — разыгрываемый где-то за пределами сцены любительский спектакль превратился в философский ключ к пьесе. Прелюдия «дачники» вместо того, чтобы жить, актерствуют. Себе на утешение они обращаются к самой сомнительной из примет театральности — к притворству, уравнивая себя косвенно и прямо с исполнителями захудалого любительского спектакля. Поведением людей распоряжаются верхоглядство и безразличие, а истинная реальность человеческого бытия прячется в подполье.

Это смещение театра и жизни придает особый смысл неизбежному, как будто бы изначально лишенному живого человеческого тепла миру, созданному художником Э. Кочергиным. В новой работе этого талантливого мастера, как и во многих прежних спектаклях, сливаются воедино тонкая и яркая зрелищность и энергия зрелой истолковательской мысли. В созданное им оформление с равным основанием вписываются и используемые режиссером «живые метафоры», глухие отголоски происходящего где-то представления, проходы опаздывающих его участников, традиционные, обесмысленные равнодушием дачной обыденщины игры — самые тусклые, удручающе-монотонные реальности дачного быта.

Условность сценического пространства и предельная психологическая конкретность характеров — запутанных, противоречивых, бесильных и «мнимых» — всеобщая, причудливо сплетающаяся с частностями, с жестами нарочито отработанной непринужденности или с повадками дешевого умственного высокомерия и сымитированной откровенности образуют сложную поэтику поставленного Георгием Товстоноговым спектакля. На одном его полосу по-разному зрелое в Варваре и Владе (артисты С. Головина и Ю. Демич) чувство правды и протеста, на другом — великолепно разоблачаемые актрисами Э. Поповой, О. Басилашвили, О. Борисовым духовное вырождение, безверие и нравственный крах.

Снова и снова мы становимся свидетелями того, как театр продолжает вчитываться в Горького и как сближение его с драматургией великого писателя становится также сближением с глубокой многосложной правдой истории. Обращаясь к Горькому страница за страницей, театр предъявляет нам все новые свидетельства своей идейно-творческой активности.

С. ЦИМБАЛ,  
доктор искусствознания,  
ЛЕНИНГРАД.