

горьковские спектакли
на современной сцене

НЕУВЯДАЮЩАЯ

ЖИЗНЬ КЛАССИКИ

В дискуссии о том, как ставить и как не ставить классику на современной сцене, наибольшую активность проявляют критики, искусствоведы и режиссеры. Слово еще, конечно, и за актерами, и за зрителями... Но не грех, вероятно, послушать и авторов, особенно тех, у которых за плечами большой опыт и есть, что сказать. Ну, например, Алексея Максимовича Горького.

В 1932 году он, начавший свой драматургический путь еще на заре века, вновь стал «молодым» драматургом. Свою первую из написанных в советское время пьес — «Егор Булычов и другие», — отдал в Театр имени Евг. Вахтангова. Там пьесу «в духе времени» разбили на эпизоды, перемонтировали, ввели свой пролог и еще придумали сцену, которой у автора вовсе не было. Как же отнесся ко всему этому Горький? Прежде всего... приветствовал сам принцип такого, как он выразился, «сотрудничества» театра с автором, сказал, что лично ему «коллективная работа автора, артиста сцены и режиссера рисуется в размерах более широких, чем это есть». И добавил: «Но здесь необходимы оговорки». Эти оговорки Алексей Максимович высказывал в каждом конкретном случае, когда режиссер вводил в спектакль то, что было, по мнению автора, «вне пределов пьесы», предостерегая театр «от прыжков за пределы действительности», в ней изображенной.

Да, в искусстве, более чем где-либо, недопустима регламентация. И все же пристальный анализ практики сцены, наиболее характерных для данного времени явлений помогает сформировать некие критерии в сложном деле сценического воплощения классики. И в этом отношении достижения и просчеты постановок пьес М. Горького в прошедшем сезоне очень характерны.

Спектакль «Васса Железнова» в Центральном академическом театре Советской Армии с первых же сцен переворачивает наши привычные представления о пьесе. Обычно театр, следуя авторской ремарке, раздвигал тему контраста между «светлой, веселой» обстановкой дома Железновых и темным внутренним миром его обитателей. Здесь же художник С. Бархин сразу погружает нас в атмосферу холодного, мрачного склепа, где гибнут и нравственно разлагаются наглухо замурованные люди и в первую очередь сама героиня.

Подчеркивая тему гибели незаурядной личности, «человеческой женщины», Н. Сазонова не боится оставаться в этой роли обаятельной и интересной. Со вкусом сшитое платье, женственная прическа, а главное, энергия, живость и деловитость — все это, с одной стороны, смело и неожиданно сближает Вассу с современными героинями актрисы, с другой — резко противопоставляет ее окружающему.

Режиссер А. Бурдонский плотно окружает героиню целой кунсткамерой монстров, обостряя и сгущая стиль авторских социальных характеристик, доводя их порой до форм гротескового порядка. Муж Вассы — Сергей Петрович (М. Майоров) — беспутный прожигатель жизни, растлитель и детоубийца. Брат Прохор (А. Петров) — экстравагантная личность, в которой сентиментальность с жесткостью, волчьей хватка — с надрывом. Дочери: Наталья (И. Демина) — надломленная истеричка, играющая в цинизм, и Людочка (С. Дик) — жалкий, запуганный, придурковатый подросток. Очень интересный образ Анны Оношенковой, свидетеля и хранительницы страшных тайн этого дома, создает Н. Рачевская. И еще один: с безумной отвагой и напористостью прорывающийся в этот мир Пятеркин (А. Васильев) — олицетворяющее начало всех этих палящих Храповых — Железновых.

В хаосе больных и преступных страстей Васса, изначально здоровая и разумная натура, стремится навести порядок. Но «порядок» здесь возможен только ценой преступления. В сценах с Рашелью Н. Сазонова открывает новые краски своей артистической палитры. В исполнении А. Покровской Рашель естественна, человечна. Ни тени риторичности и схематизма. Но не всегда еще артистке достает силы в борьбе с такой Вассой, какую играет Сазонова. Между тем именно по контрасту с Рашелью должна раскрыться духовная несостоятельность Железновой. Именно в борьбе с Рашелью Васса поднимает в душе своей те самые темные силы, которые раздавливают ее самое.

Не совсем верная нота звучит, по-моему, и в финале. Переставив две последние реплики, режиссер смещает акценты, и вместо сурового обвинения Рашели: «Свое! Что у вас — свое?» — спектакль заканчивается лирически. «Мам! Мам!» — кричит Люда, протягивая руки к умершей Вассе. Таким образом, несколько ослабляется обвинение миру, погубившему Вассу.

Но в целом спектакль ЦАТСа радует глубиной и свежестью нового прочтения пьесы Горького. К сожалению, это случается не так уж часто.

Тот, кто знает пьесу Горького «Варвары», вряд ли забудет ее финал: самоубийство Надежды и последние слова Мо-



нахова: «...Господа, вы убили человека... за что?.. Что же вы сделали? А? Что вы сделали?» Дальше идет ремарка автора: «Все молчат...»

В Московском драматическом театре на Малой Бронной это показалось недостаточным. Там решили «дописать» Горького. После финальных реплик Монахова, которого остро играет Л. Круглый, на сцену неожиданно выплывает только что покончившая с собой Надежда (А. Антоненко) и, как бы оживая в сознании столпившихся вокруг нее персонажей, кружится в медленном вальсе. А каждый из присутствующих на сцене повторяет по реплике, обращенной к Монаховой, из разных мест пьесы.

Не говоря уж о том, что все это взято из арсенала некогда модных, а теперь уже устаревших приемов, как не идет подобный мистико-сентиментальный, «потусторонний» танец к мужественной простоте авторского стиля! А главное, этим танцем и репликами театр наивно вычеркивает великопленный открытый финал горьковской пьесы, вызывающей к человеческой совести. Типичный «прыжок за пределы действительности, изображенной в пьесе»! И это тем более обидно, что весь спектакль смотрится хорошо, есть в нем интересные актерские работы. Молодые актрисы А. Каменкова (Анна) и О. Остроумова (Лидия Павловна) владеют искусством тонкого психологического анализа, хорошо мыслят в образе. Обаятельна О. Левинсон в роли Кати Редозубовой.

Да, обидно, что финал в «Варварах» прозвучал неверно. Но куда обиднее, когда режиссер вообще игнорирует сложность и многоплановость пьесы Горького, где трагедийные эпизоды соседствуют с лирическими и комедийными. Чаще всего в таких случаях акценты смещаются в сторону комедии. Так произошло, например, с пьесой «Дети солнца», поставленной А. Сагальчиком в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Действие идет в очень быстром темпе, персонажи не ходят, а бегают или прыгают по сцене. Монологи, за редким исключением, произносятся скороговоркой, не возбуждая мысли ни у актеров, ни у зрителей. А трагедия Чепурного оборачивается клоунадой. Автор хотел показать, что «дети солнца», при всех их достоинствах, глухи к человеческим страданиям. Но беда в том, что и режиссер оказался к ним равнодушен. Его не интересует, что скрывается за горькой иронией и шутками человека, пытающегося скрыть смертельную боль. Похоже на то, что режиссер ее просто не чувствует. А потому в спектакле уход Чепурного сопровождается веселой эксцентриадой. Изображающий его артист садится на корточки, раскрывает над собой зонтик и, подражая паровозному гудку, «на полусогнутых» ковыляет за кулисы. Дескать, поехал в Могилевскую губернию! Привет! Зрительный зал весело хохочет. Особенно те, кто не читал пьесы. И после такого спектакля вряд ли ее прочтут. Зачем? Посмотрели комедию, повеселились. Чего же еще? Между тем в спектакле играют (и в общем-то хорошо играют!) известные артисты: И. Горбачев — Протасов, Г. Карелина — Елена, Л. Штыкан — Антоновна. Интересный образ создает Б. Тетерин — Егор. Тем более, наверное, стоило бы поглубже вчитаться в пьесу Горького и определить гра-

ницы допустимого и недопустимого в режиссуре.

Невольно, задумываешься: отчего же происходит порой такая адаптация шедевров классической драматургии? Только от неумения охватить многоплановость самого произведения? Или от упрощенного взгляда на явления прошлого, от ложно понятой «современности» их оценки?

Проблема отношения к классике — это и проблема отношения к нашей духовной культуре. Если явления прошлого будут восприниматься нами в обобщенных вариантах, то не обесценятся ли этим и достижения современной культуры в современном обществе? Есть над чем задуматься...

В связи со всем вышесказанным любопытное обращение к Горькому московских детских театров. В минувшем сезоне на сценах Центрального детского и Московского тюза, в постановках их главных режиссеров В. Кузьмина и Ю. Жигульского, появились две горьковские пьесы — «Враги» и «Последние». Спектакли непохожи, решены в совершенно разной манере. Но интересно то, что оба они, хоть и рассчитаны на юного зрителя, но поставлены всерьез, без скидок на возраст аудитории. Постановщики избежали соблазна подчинить объективное изображение действительности, показанной в пьесах, лишь процессу познания формирующегося духовно юного человека. Правдоискательство молодых героев в спектаклях, как и в пьесах, очень важная, но не главная тема. Она подчинена проблеме отношения всех действующих лиц к революции как к главному историческому явлению эпохи. Это вопрос принципиальный. Молодежи важно видеть на сцене не только себя самое, не только рост собственного самопознания, но главное — жизнь в ее разнообразнейших проявлениях, во всех ее противоречиях и полноте. И горьковские спектакли дают эту возможность. Особенно тюзовская постановка «Последних».

Ю. Жигульский не побоялся, что старшеклассники не поймут пьесу Горького в полном объеме ее полифонического звучания. В образной системе спектакля, далеко выходящей за пределы одной семьи, главными «последними» — последними не в роде, не в семье, а последними разрушающегося уклада жизни — становятся не младшие, а старшие, и в первую очередь отец семейства Иван Коломийцев.

Спектакль идет с двумя составами артистов. В том, который мне довелось увидеть, Ивана играл В. Горелов. Образ, созданный артистом, погорьковски емко, многогранен, противоречиво изменчив. У него сложная биография, продолженная во времени в прошлое и в будущее. Безысходность его пути чувствуют и жена, и младшие дети, и старший сын Александр (В. Макаровский). Жестокий, холодный циник, он тоже таит в душе надрыв. Храбрится, пробивается, но куда? Зритель как бы дорисовывает в своем воображении страшное будущее этих людей: белогвардейщина, зверства, предательства, а под конец эмиграция или бесславная смерть.

Некоторые роли в спектакле еще надо «доразвивать» до тех образов, которые даны в пьесе: так, несколько героизирована Софья — в общем серьезная работа Т. Распутиной. Очень своеобразно решает Л. Князева роль няньки Федосьи. Хорошо представлена молодежь — интересны и С. Брейкина (Любовь), и С. Варакин (Петр), и Т. Канаева (Вера)...

Все это помогает театру достичь очень важных результатов. Надо видеть, в каком сосредоточенном молчании уходят зрители, будто боясь распелескать полноту впечатлений, мысли, возбужденные театром...

Последние десятилетия дали нам замечательные примеры творческого отношения театра к пьесам Горького. Стоит обратиться к опыту трилогии Г. Товстоногова, которая, конечно, заслуживает отдельного разговора, может быть, даже серьезной дискуссии. Или проанализировать открытия, сделанные Б. Бабочкиным. Большие художники сцены всегда, на каждом этапе развития театра расширяли диапазон не только зрительского восприятия, но и возможностей интерпретации горьковской драматургии. Наверное, в этом, а уж никак не в упрощении, и есть залог вечной жизни классики.

Е. ДУБНОВА,
кандидат искусствоведения.