

СЕГОДНЯ у Ленинградского академического Большого драматического театра поэзия большой и многосторонний опыт работы над горьковской драматургией. В тридцатых, сороковых, шестидесятых годах Большой драматический снова и снова обращался к творчеству Горького, и всякий раз создатель «Мещан» и «Дачников», «Детей солнца» и «Егора Булычова» оплодотворял своей ошеломляющей правдой режиссеров и актеров, помогал им проникнуть в самые заветные тайны человеческих характеров и приводящего эти характеры в действие социального механизма. Быть может, на творческой судьбе одного только Большого драматического можно убедиться в том, что Горький-драматург воистину неиссякаем, и сколько бы мастера сцены ни обращались к его созданиям, они всегда найдут в них то новое, что людям необходимо знать и чему им нужно учиться.

По-разному вчитывались в Горького режиссеры, ставившие его пьесы на сцене Большого драматического театра, — Владимир Люце, Алексей Дикий, Борис Бабочкин, Наталия Рашевская, наконец, Георгий Товстоногов, горьковский поиск которого в театре продолжается и сегодня.

Вполне естественно, что каждый из постановщиков стремился найти «своего» Горького и далеко не во всех случаях сразу же находил его. Но, начиная с 1932 года, когда впервые был поставлен здесь «Егор Булычов», Большой драматический, тот самый, который был задуман в свое время как театр «великих слез и великого смеха», театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии, становится театром Горького.

Это не нужно понимать буквально. Столь же часто, как и Большой драматический, обращались к Горькому многие другие крупнейшие театры страны. Но Горький оказывался для Большого драматического мощным катализатором новых театральных идей, репертуарной инициативы, режиссерских решений. Светом горьковской правды были освещены многие спектакли, которые формально никакого отношения к Горькому не имели, и, в частности, постановки пьес Николая Погодина «Мой друг», «После бала», «Аристократы», в которых театр особенно настойчиво пробивался к новой реалистической романтике.

Первая из встреч театра с Горьким — постановка «Егора Булычова» — не принесла полного успеха. Тяжелодумный, ожесточенный собственной судьбой и очень уж наглядно умиравший Булычов Н. Монахова был слишком прямолинейен, чтобы стать подлинно горьковским героем; проживавший жизнь «на той улице», Монахов великолепно передавал купеческое в Булычове, исконно мужицкое в нем, но современная насмешливая и проницающая интеллигентность — то, что делало таким неожиданным и ошеломляюще-достоверным знаменитого щукинского Булычова — у Монахова отсутствовала начисто. Влияя на первые горьковские постановки театра и назойливый, во многом примитивный режиссерский социологизм Владимира Люце, Булычов должен был мгновенно превратиться на сцене в «булычовщину». До-

стигаев — в «достигаевщину». Великолепно, когда подобные превращения совершаются естественно, но иное дело, когда они становятся некоей заданной целью, которая должна быть достигнута любой ценой.

Но, несмотря на такую схематическую «концепционность» постановок «Булычова» и «Достигаева», в обоих спектаклях были и настоящие, яркие актерские удачи. Смело и свободно играли в них О. Казико — Шурку, А. Ларинов — Павлина, А. Лаврентьев — Губина, В. Полидеймако — Нестрашного, В. Софронов — большого Рябинина, того самого Рябинина, который, как известно, должен был стать центральным героем третьей части цикла — «Рябинина и

Что же касается противников спектакля, то они утверждали (и, надо сказать, не без оснований), что, увлеченный своим театральным замыслом, Дикий допустил в спектакле очевидные социологические упрощения.

Правы были в известной степени и те, и другие, однако одно несомненно: спектакль открывал новые возможности прочтения пьесы Горького и всей своей внутренней активностью и энергией взрывал ее обманчивую бытовую оболочку. Угадываемое и предполагаемое в ней становилось сценической реальностью, укрупнилось, обретало резкие пластические очертания. Разоблачался миф об архаической «разговорности» пьесы, за этой разго-

ла всей кровью и страстью своей связана с новой, социалистической действительностью, ибо объясняла ее, предугадывала, заставляла думать о ней. Тут дело было не в ситуациях и коллизиях, а в характерах, в личностях, к которым на разных этапах своего литературного пути обращался писатель. Он видел и выбирал в герои тех, кто исторически оставался жить — в ином, конечно, виде, с иной, разумеется, судьбой, но оставался.

В 1947 году Р. Рашевская поставила на сцене Большого драматического «Врагов». До этого «Враги» жили в памяти зрителей моего поколения главным образом благодаря блистательному спектаклю МХАТа, качаловскому Захару Бардину и

альность, и изображаемые на сцене страдания — живые страдания. Иначе они бесплотны, и театр становится не столько театром, сколько музеем восковых фигур. В товстоноговских «Варварах» и «Мещанах» люди страдают, обманывают, мучаются, разочаровываются, погибают по самому, что называется, болящему современному счету и вместе с тем ни в чем не порывая со своей исторической эпохой. Товстоногов нашел точное средство такого совмещения временных планов. Он обращается к жанру трагикомедии, где смешное и ужасное, издевательство и сочувствие, молчание и крик возникают, так сказать, внутри друг друга и удостоверяя друг друга. В атмосфере трагикомедии преобразились, ожили, открылись нам во всей подлинности своей внутренней жизни Надежда Монахова и Татьяна, Петр и акционный надзиратель Монахов, старик Бессеменов и другой старик — Редозубов.

Если бы Товстоногов обратился в работе над «Варварами» и «Мещанами» к жанру сатиры и насмеялся бы над героями этих пьес, он оказался бы на грани кощунства и вступил бы в прямой конфликт с Горьким. То же самое произошло бы, если бы он попытался придать этим героям безоговорочное трагическое звучание. В этом случае зрители не поверили бы ему и отнесли ко всему происходящему с недвусмысленной иронией.

В этом смысле Товстоногов не выбирал в качестве жанра своих спектаклей жанр трагикомедии, а пришел к нему естественным путем, в результате приверженности своей к правде исторической, вдохновенно запечатленной Горьким, и правде современной, изменять которой Товстоногов как художник не имел права. Извлекая из написанного Горьким все наиболее острые и непримиримые противоречия, возникающие внутри людей, Товстоногов исходил в немалой степени из творческих потребностей современного актера, во все меньшей степени довольствующегося констатацией «результата» и стремящегося к воссозданию самого жизненного процесса.

По этой, вероятно, причине режиссерские решения Товстоногова вызвали к жизни такие сложные и яркие актерские создания, как Надежда Монахова, Т. Дорониной, Татьяна Э. Поповой, Бессеменов Е. Лебедева, Черкун П. Луспенкаева, Цыганов В. Стрельникова, Перчихин Н. Трофимова. Я не называю многих других не потому, что они этого не заслуживают: для того, чтобы быть до конца справедливым, пришлось бы назвать очень многих.

Была у Горького-драматурга одна поразительная и редчайшая черта. Глядя постановки своих пьес, он с необычайной охотой и, можно сказать, с удовольствием подчинялся творческой фантазии театров. Не придирался, а начинал фантазировать вместе с ними. Он был бы счастлив — в этом можно не сомневаться, если бы увидел, что его драматургические создания живут, именно живут в театрах шестидесятих годов нашего века. Живут потому, что будят творческую мысль режиссеров и актеров, заставляют по-современному волноваться зрителей.

С. ЦИМБАЛ.

ГОРЬКИЙ — СНОВА И СНОВА!

другие», обещанной писателем после постановки «Достигаева» именно Большому драматическому. Но едва ли не самой яркой и принципиальной удачей обоих спектаклей было исполнение К. Скоробогатовым роли Василия Достигаева. Многие из театральных впечатлений тех лет стерлись в моей памяти, но Достигаев — Скоробогатов остался.

Что-то очень неожиданное и важное угадал Скоробогатов в этом лукавом, внутренне необычайно подвижном и скользком человеке — не только отталкивающее, но и интригующее, исподволь вызывающее беспокойство. Бывают такие люди, от соприкосновения с которыми становится не по себе и не сразу поймешь, почему именно. Вероятно, Скоробогатов как раз и добирался по-своему до того самого «социального обобщения», к которому так неудержимо влекло режиссера. Но это было обобщение, сопряженное с высшей мерой реалистической конкретности и психологической объективности.

После постановок «Булычова» и «Достигаева» в жизни театра наступила «горьковская пауза». В 1937 году на его сцене появляются «Мещане», поставленные А. Диким, а в 1939 — «Дачники» в постановке Б. Бабочкина. Эти работы стали серьезным этапом на пути Большого драматического к драматургии Горького.

Созданная А. Диким сценическая версия «Мещан» вызвала в свое время крайне противоречивые суждения. Сторонники спектакля подчеркивали смелость режиссера, впервые вызвавшего героев пьесы на строгий и безжалостный суд времени: многое из того, что в поведении принято было считать серьезным и значительным, обернулось позой и дешевым модничеством (особенно досталось в этом смысле Шишкину и Цагаевой), многое из того, что связывалось с атмосферой психологического застоя, одуряюще-неподвижного быта, обрело неожиданную и острую динамичность.

ворностью безбоязненно обнажалось непрерывно развивающееся действие.

В этом же направлении шел и Б. Бабочкин, поставивший «Дачников» пьесу с очень ограниченной сценической биографией, считавшуюся слишком прочно привязанной ко времени ее создания. Развеянным оказался и этот миф.

Несмотря на полное несходство режиссерских почерков Дикого и Бабочкина, в двух этих спектаклях было нечто общее. Режиссеры разными средствами показывали, что новое звучание пьес Горького может и должно достигаться не поверхностными режиссерскими новациями, не наивной и показной «перетрактовкой» характеров, а проникновением в реальную жизненную сущность этих характеров.

Уже тогда, тридцать лет назад, становилось ясно, что истинная новизна таится внутри классических созданий Горького, а не должна привноситься в них откуда-то извне. Для того, чтобы характеры обрели подлинно современную свежесть, их вовсе не надо придумывать или сочинять заново, а следует в них заново вдуматься, заново подвергнуть их заинтересованному анализу. Уверенное режиссерское проникновение в сущность характеров сделало живыми и поучительными героев «Дачников». В этом был главный творческий урок, данный всему нашему театральному искусству постановками «Мещан» и «Дачников». На первый план в пьесах Горького выступила скрытая в глубинах быта и строгой жизненной правды поэтическая одухотворенность.

«Мещане» и «Дачники» стали едва ли не первой вежей на пути театра к Горькому, прочтенному нынешними очами.

Здесь возникла и немалая психологическая трудность. Горький был нашим современником, но в силу присущего ему как художнику воинствующего историзма каждая из его пьес безраздельно принадлежала своему времени и вместе с тем бы-

хмелевскому прокурору Скроботову. Образы «врагов» в постановке Художественного театра были настоящим открытием, в результате которого мы узнали, что такое сатирическая правда и реалистическое обличение. Приговор театра над «врагами» был беспощадным и убийственно аргументированным. Но в спектакле Большого драматического «враги» неожиданно оказались едва ли не на втором плане. На первый выдвинулись рабочие, люди, историческая судьба которых была уже не за горами, и больше всего — старый ткач Левшин. Его поразительно играл А. Ларинов. Могущий, словно из камня вырубленный человекище, он возвышался на сцене не просто как человек самоотверженной трудовой жизни, а как сам рабочий класс, который будущее свое заслужил. Такой Левшин был открытием и вместе с тем обещанием новых открытий. Горьковский поиск театра развивался, и в процессе его горьковская драматургия снова и снова доказывала свою неисчерпаемость.

Об осуществленных на протяжении последних лет двух горьковских спектаклях Г. Товстоногова написано много. Оба они — и «Варвары», и «Мещане» — примечательны более всего тем, что с необычайной силой и глубиной отражают качественно новый подход к осмыслению творчества Горького. Режиссер настойчиво ищет и находит двудетную закономерность — социальную обусловленность личных человеческих судеб и в не меньшей степени нравственную обусловленность самых общих социальных явлений. Именно эта философская позиция Товстоногова подкапывает ему жанровые и пластические решения, именно она помогает ему, не прибегая к назойливой и надуманной переработке, облачать в пьесах Горького их способный бесконечно обновлять сегодняшних зрителей драматизм.

Сценическое действие всегда и в любом случае — сегодняшняя ре-