

21 июль 1919

**НАСКОЛЬКО** современен театр, лучше всего судить по постановкам классики. Если это парадокс, то лишь на первый взгляд. Подлинная современность заключается в том, чтобы уметь находить в классике точки пересечения с сегодняшним днем. Злободневная тема вызовет интерес всегда. Обращаясь к классике, театр заставляет зрителя по-новому увидеть непреходящие художественные ценности.

Гастрольная афиша Новгородского театра привлекает своим репертуарным максимализмом. Театр обращается к произведениям, сценическое воплощение которых требует самостоятельности и точности. В четырех постановках классики, осуществленных главным режиссером театра Анатолием Кошелевым, явно выступают контуры творческого облика коллектива. Во-первых, это режиссерский театр; во-вторых, театр философский, стремящийся к глубокому осмыслению жизни, и, в-третьих, театр условно-политический. Для А. Кошелева определяющим моментом спектакля становится его тональность: интонационная и образная неповторимость, создаваемая новыми выразительными средствами сценического искусства (движением, светом, музыкальным оформлением, сценотрафией). Единство творческой почерка не ведет к самоповторению: режиссер стремится найти для каждого спектакля ему одному присущую стилистику; обжигающую открытую мысль в «Надиме Новгородском» Я. Книжника, мистико-романтическую стилизованную в «Марии Стюарт» Ю. Словацкого, беспросветный мир мрачного гротеска в «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина. Может быть, наименее уникальна, наименее неповторима в этом смысле постановка «Конарми» Бабеля. Но тут задача режиссера усложнялась неудачной инсценировкой, созданной в свое время в театре им. Евг. Вахтангова и предназначенной, судя по всему, для того лишь, чтобы дать благодатный материал для игры корифеям вахтанговской сцены.

И. Бабель передает драматизм, напряженность первых лет революции, делает нас свидетелями (и почти участниками) формирования новой этики, причем сложный процесс этот отражается не только в действиях героев, но и в их специфической, подчас комичной, на первый взгляд, речи. Читая «Конармию», мы включаемся в полемику о сути революционного гуманизма.

Д. Фурианов, высоко ценявший «Конармию», отмечал, тем не менее, что в ней «нет боев, нет массы, нет подлинных коммунистов». В инсценировке Вахтанговского театра есть бои, есть масса, есть образы подлинных коммунистов. И нет Бабеля. Реальность, отраженная в его прозе, инсценировщиками прилагана, пригнана, припудрена. Режиссер вынужден ставить революционную трагедию вообще. А не именно «Конармию».

Показательна одна деталь спектакля. Если в трех других постановках А. Кошелева (каждый из спектаклей в со-



## СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

### ЗАМЕТКИ О ГАСТРОЛЯХ НОВГОРОДСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ

дружестве с иным художником) оформление, беспорочно, принадлежало только данной пьесе (и только данной постановке), то об оформлении «Конарми» этого не скажешь. Споры нет, М. Смирнов содал прекрасную сценотрафию, лаконичную и выразительную — но в таком оформлении — можно играть любой революционный спектакль.

Между тем режиссер ставит себе более интересную и творчески многообещающую цель, чем позволяет инсценировка. Приглаженный ее материал он стремится вновь выдобрить, стремится передать в своем спектакле эпос гражданской войны, слагающийся из множества противоречивых элементов: величественных и смешных, жестокых и трогательных. Философски осмыслив материал инсценировки, он мерит деяния героев масштабами истории: идейно-философским стержнем спектакля становится спор между конармейцами и олицетворяющим другой, враждебный лагерь, полковником (он же скенда) Тузенкевичем — вождь ли бойцы Первой Конной в историю.

Осознавая, что многоплановость прозы Бабеля, неповторимость интонации в инсценировке утрачена, режиссер, чтобы частично возместить эту утрату, подчеркнуть гуманистическое звучание спектакля, вводит в него красноармейский оркестр (один из музыкантов — мальчик) — тему очиняющую и облагораживающего искусства. В иерархической системе ценностей «Конарми» И. Бабеля присутствие творческого начала и, как выразителя его искусства, является одной из высших сценек. В этом контексте образ маленького оркестра («надежды маленького оркестрика»), идущий скорее от Окуджавы, чем от Бабеля, представляет в высшей степени удачный.

Временами рождается ощущение, что постановщик подошел чрезвычайно близко к этой сложной, противоречивой может быть, до сих пор не осмысленной нам до конца эпохе. Прежде всего это касается эпизода встречи смертельных врагов — отца

и сына. Отец (А. Запрудский) белый, сын (О. Михайлов) красноармеец. Драматическое напряжение и жестокость (порой доходящая до натурализма) этой сцены — от времени и от его современного осмысления.

Но иной раз скороговорка инсценировщика берет верх над режиссерским замыслом, и тогда характерностью подменяются характеры, и актеры (не все, но многие) не оказывают себе в удовольствии погрузиться в эту характерность, которую зритель принимает с благодарностью, не задумываясь над тем, что здесь многократно скопления по поверхности, и еданы ухватиться за первые попавшиеся (и оттого приближительные) краски. Это относится прежде всего к сценам, имеющим комедийный оттенок.

В «Конарми» трудно выделить отдельных исполнителей. Равный, неровный материал, зипская независимость спектакля требуют от актеров умения растворить свои краски в общей палитре; из отдельных образов выстраивается образ массы. Все же запомнились надца Гулево (Ю. Цурило), Никита Валмашов (С. Гордеев), Афанасий Хлебников (Д. Журавлев), полковник Тузенкевич (И. Кузнецов).

Однако для того, чтобы получить исчерпывающее представление об актерских индивидуальностях, необходимо смотреть другие постановки — «Марью Стюарт», «Смерть Тарелкина».

Драма Ю. Словацкого ставит у нас в стране крайне редко. И все же мы имели возможность познакомиться с ней два года назад, во время гастролей Вильнюсского русского драматического театра, где эта вещь шла в постановке Романа Виктора.

Постановка Р. Виктора и постановка А. Кошелева — пример диаметрально противоположного подхода к одной и той же пьесе.

Р. Виктору, располагавший превосходной исполнительницей роли Марии — Валентиной Мотовиловой, — решил спектакль как мелодраму и монодраму. Он остался равнодушным к духу ранней драмы польского поэто-романтика, исключил из спек-

такля чрезвычайно важную для образной системы Ю. Словацкого роль Астролага, свел все содержание пьесы к показу дворцовых интриг. Однако и у этого упрощенного спектакля были свои сильные стороны.

Спектакль новгородцев — иного плана. Режиссер выстраивает конфликт не по линии Мария — все остальные (как это было в Вильнюсском театре), а по линии человечность — бесчеловечность.

Вопросы нравственности, человечности занимают огромное место в творческом поиске театра. Оттого-то в «Конарми» театр столь существенно следит за мучительными, корявым путем героя спектакля к обретению новой нравственности, основанной на революционном гуманизме. И оттого отрицание бесчеловечного мира, нарисованного в «Марии Стюарт» выражается в холодной, отстраненной красоте спектакля. Здесь нет правых — все виновны. Не все жертвы, но почти все палачи. По воле рока. Одни с самого начала пылуют по течению, другие прибиваются року, но в конце концов уступают ему. Такая вот чехарда: палач становится жертвой, жертва — палачом, но от перемены мест слагаемых сумма не меняется.

Романтико — поэтиче с к а я тональность спектакля не исключает гротеск. Гротескны противники Марии: ее супруг Дарьял (С. Гордеев), канцлер Мортон (А. Валконский), Лийдес (В. Кривошеин). В этом неоднородном лагере человечены только Дуглас (И. Сучков) и Шут (О. Михайлов). Но и в противоположном лагере, тоже разлагаемом соперничеством, человечены Рицишо (В. Гордейчук) и Паж (А. Кузнецов), но не сама Мария (Э. Столярчук) и не ее фаворит Ботвель (Ю. Цурило).

Ботвель и Шут — самые яркие образы спектакля, два его нравственных полюса. Появление Ботвеля предвещает нравственное поражение Марии.

Ботвель в исполнении Ю. Цурило — почти дикарь, труби и тяжеломерно попирающий все, что стоит на его пути и возвышено. Суть характера раскрывается в пер-

вой сцене II акта — в спальне Марии. Королева хочет мстить мужу за убийство Рицишо, молит Ботвеля о помощи. Ботвель дает ей флакон с ядом, объясняет, как отравить Дарьяла.

У Ю. Цурило в этой сцене — и пресыщенность, и холодное презрение к королеве, оказавшейся самой обыкновенной, слабой женщиной, и совершенно откровенный подтекст: «Тебе это надо больше, чем мне, вот и трави мужа сама!». У Марии сложная линия развития роли, приливы и отливы страсти, ненависти и страха.

У Марии — но не у исполнителя. У Словацкого Мария Стюарт — лед и пламень. Но если нет пламени, нет и льда — так, температура несколько ниже комнатной.

В спектакле новгородцев сохранена уникальность авторской интонации, найден ключ к сценическому воплощению этой трудной для постановки драмы. Актеры Новгородского театра умеют существовать на сцене в ритме стиха (искусство, достаточно редкое сегодня).

...В последнее время наше театральное искусство уходит от характерной для конца 60-х — начала 70-х годов яркой театральности, условно-поэтической манеры, склоняясь к большему психологизму, к более приземленному, основательному стилю. Что подлаещ — на смену периоду напряженного поиска в области формы, в области образного рещения спектакля как художественного единства, пришло время закрепления достигнутого, большего внимания к каждой отдельной детали содержания и формы. Как говорится, «лета к суровой прозе клоняты...» Однако условно-поэтический театр в это сложное для него время сумел сохранить свою привлекательность, искренность, напряженность, конфликтное мироощущение, сохранил жизнеспособность. Спектакли, поставленные в Новгородском театре А. Кошелевым — лучшее тому подтверждение.

Борис ТУХ.  
На сценках сцены из спектаклей «Конармия» и «Мария Стюарт».