

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

## НОВОСТИ



В Московском театре «Ленком» состоялось празднование 25-летнего юбилея рок-оперы Алексея Рыбникова «Юнона» и «Авось» в постановке Марка Захарова



В Московском театре «Мастерская Петра Фоменко» состоялась премьера спектакля по роману Михаила Шишкина «Венерин волос» в постановке Евгения Каменьковича

В Москве в Театральном центре СТД РФ «На Страстном» состоялся III фестиваль «Открытая сцена», призванный знакомить публику с творчеством независимых театров и молодых режиссёров. Среди его участников: Владимир Агеев, Владимир Панков, Константин Богомолов, Антон Коваленко, Ирина Керученко и другие. Премьерой спектакля «Кандинских – 2» отметил своё 20-летие независимый театр «Чёт-нечёт» под руководством Александра Пономарёва



## ИНТЕРВЬЮ

### Рассказ о свободном человеке

Совсем скоро в Александринском театре состоится премьера спектакля «Живой труп» по пьесе Льва Толстого. Идут последние репетиции. Это третий петербургский спектакль Валерия Фокина. Петербургский во всех смыслах этого слова.

Валерий Владимирович, а почему после «Ревизора» и «Двойника» — «Живой труп»?

Толстого в самом деле сложно причислить к «типично» петербургским писателям. Хотя в одном из первых вариантов пьесы у него написано, что «действие происходит в столице». Петербург очень влияет на своих обитателей, влияет метафизически, в этом городе многое двойится, отражается, запутывается. Город (особенно в «Двойнике») оказывается некой странной инфернальной зоной, мучает героев и предопределяет их поступки.

Главное, что меня интересует в «Живом трупе» — тема ухода. Сознательного ухода из жизни. В традиции классических интерпретаций пьесы, это, как правило, было желание главного героя уйти, для того чтобы обрести себя в какой-то другой, непривычной социальной среде, ощутить вкус к жизни — через угар, через драйв. Уйти «на волю», к цыганам... Но мне кажется, что этот человек уже принял решение и только не знает, как его осуществить. Он не может жить в мире, устроенном по тем законам, которые нам кажутся само собой разумеющимися. Федя их отвергает. Потому что его организм всего этого не приемлет — на уровне психофизики. Ему тесно, душно, он загнан в клетку, у него клаустрофобия. Протасов оказался готов к внутреннему бунту, в результате которого он задаёт основные вопросы человеческого бытия. Это же почти разговор Карамазова

с Богом: «Почему Ты так устроил этот мир?!» Он «мира Божьего не приемлет». Казалось бы, у этого человека нет никаких внешних оснований для бунта, его уход — это не уход от «плохой жизни». Все вокруг — «хорошие люди», как сказано в пьесе. Но он не находит себя в их мире.

Эта тема очень важна сегодня. У нас ведь очень много людей добровольно уходят из жизни. Не только потому, что им плохо живётся, они мало получают, кто-то потерял работу, квартиру, семью или у него произошло какое-то большое несчастье — есть люди, которые просто сознательно хотят вырваться из замкнутого круга.

В социальном смысле?

Не только в социальном. Я знаю реальные истории людей, которые уходят из жизни потому, что не принимают мироустройства: ни государственного, ни общественного, ни семейного. Это всё близко Феде Протасову. Но Федя уже пережил и момент стихийного протеста, загула и прочее. Я хочу, чтобы для Протасова в нашем спектакле цыганская история оказалась пройденным этапом.

А как же цыганский хор, за который, собственно, обычно и любил эту пьесу?

Его просто не будет. Никаких цыган, никаких эффектов.

А знаменитая «Невечерняя»?

Она останется, но по-другому. И Маша у нас — обычная, простая девушка, только несколько иного происхождения. В своё время цыгане в этой пьесе — это действительно было что-то особенное. А сегодня — ну какие цыгане? Смешно. «Воля, десятый век» — все иллюзии исчезли. Раньше в этом «угаре» было что-то подлинное, и замечательные артисты прошлого вдохновлялись всем этим, делали романтические попытки «взметнуть» эдак куда-то ввысь! Параллельно ещё и обличая судебную систему, которую так ненавидел Лев Николаевич. А сегодня так всё коррумпировано, так всё безнадежно ясно в этой системе, что — кого обличать, что обличать? Надо либо смиряться, либо стреляться. А Федя не способен ни на то, ни на другое. Он «не годящийся» для этой жизни человек. Он внутренне чист, по-своему глубокий и слаб одновременно. Он не борец, не романтик, не обличитель. У него уже нет сил, он занят только одним — как можно со всем этим поскорее покончить. Потому что тело ещё боится. А разум уже всё решил.

Для меня очень важен момент переключения композиционного акцента на сцену, которая обычно была проходной, — с художником. Потому что вот тут Федя Протасов по-настоящему счастлив. Он уже нашёл способ, как «уничтожиться», всё организовал, у близких всё хорошо, — и вот теперь он может немножко расслабиться, даже постоять, как он любит, тихонько под чьими-то окнами, понаблюдать без волнений за чужой жизнью. И ему совсем ничего не надо. Он в одном рваном пальто, в кармане рубль — но вот сейчас он свободен. Наконец-то. Какая-то улыбка у него на лице, наконец, появляется, просто потому что человек в тепле, чуть-чуть выпивши, вспоминает свою жизнь — и ему хорошо. Но потом в результате разоблачений всё возвращается назад, и тогда остаётся возможным один-единственный выход — физическое самоустранение.

Существует мнение, что конфликты «Живого трупа» и «Анны Карениной» исчерпаны со времён узаконения развода.

Развод — только внешнее обстоятельство, только фабула. На самом деле в пьесе содержится много важных тем — о природе человека, противоречивой и текучей, о способности человека любить. Дело ведь не в формальностях, не в том, что Федя Протасов связан нерасторгимым церковным браком. Вообще уйти, порвать с кругом близких людей — очень непросто. Эта тема для Толстого была крайне важной, едва ли не генеральной. Софья Андреевна ненавидела «Живой труп», чувствуя там реальную угрозу для семьи. В этой пьесе он ведь, по сути, режиссировал собственный уход, осуществить который смог лишь за несколько недель до смерти. И это не «уход от плохой семьи», это уход из этого мира — в другой. В мир внутренней свободы, внутренней гармонии.



В Александринском театре с творческим визитом побывал польский режиссёр Кристиан Люпа. Началась подготовка к спектаклю «Чайка»

В Берлинском театре «Шаубюне» состоялась премьера спектакля «Смерть коммивояжёра» по пьесе Артура Миллера в постановке Люка Персеваля



В Лондонском Национальном театре состоялась премьера спектакля по пьесе Эмиля Золя «Тереза Ракен» в постановке Марианны Элиот

В Москве на сцене театра «Школа драматического искусства» состоялась премьера спектакля «Демон. Вид сверху» по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова в постановке режиссёра и художника Дмитрия Крымова

В Хельсинки прошёл Международный театральный конгресс



Народный артист России Евгений Миронов назначен художественным руководителем Государственного театра Наций



Сверху: репетиция спектакля «Живой труп». Внизу: Алексей Девотченко, Сергей Паршин и Валерий Фокин на репетиции. Фото О. Кутейникова

## КАНУН РОЖДЕСТВЕНСКОЙ СКАЗКИ

Настоящее название пьесы Генрика Ибсена — «Кукольный дом». Чаще её нарекают «Нора», по имени главной героини. Или чтобы не приняли за название детской сказки. Спектакль всегда и игрался как бенефисный. Если в труппе была своя Комиссаржевская, значит, была и «Нора».

**Н**а советской сцене большой популярности пьеса не снискала: тема бесправия женщины, для которой жизнь исчерпывалась формулой «кухня, дети, кирха», как правило, раскрывалась на ином материале. Да и действительно, что за проблемы у героини Ибсена?! То в родной семье жила, как у Христа за пазухой, то замуж вышла — не только по любви, но и вполне удачно. Муж поболел-вылечился, а потом и по службе сильно продвинулся, стал директором банка. Дом — полная чаша, детей куча... Есть, конечно, в этом образцово-показательном семействе свой «скелет в шкафу». Чтобы спасти мужа, Нора подделала подпись на векселе. Но кто в нашем обществе мог счесть это поводом для трагедии? Мы и слова-то такого — «вексель» — толком не знали. Проблемы эмансипации у нас тоже были давным-давно решены. Впрочем, когда за роль Норы бралась большая актриса, сюжетные подробности отступали на задний план. Главным событием спектакля становилась тарантелла. Оттого, как её станцует «куколка Нора», зависел успех.

В спектакле Александринского театра тарантеллы по существу нет. Режиссёр Александр Галибин отказался от этого эффектного номера. Иногда даже кажется, что отказался с тайным умыслом: натянуть нос просвещённому зрителю. Галибин вообще круто обошёлся с пьесой. Текст сократил, детишек на сцену не выпустил. Много убрал во внесценическое пространство: то «радиотеатр» использовал, то театр теней. Вызывающе замедлил ритм действия...

Но на самом деле революционность трактовки в другом: на сцене нет привычной Норы-куколочки, Норы-белочки. Такой героиня Ирины Савицковой может казаться только своему невнимательному мужу, но никак не зрителям.

Мы же видим женщину, прекрасную во всех отношениях: нежная жена, заботливая мать, замечательная хозяйка. Она не щебечет без умолку, не разливается соловьём. В её облике мы не найдём ничего кукольного. Эта Нора из другого теста, она больше похожа на иной тип ибсеновской героини — ледяной девы, повелительницы троллей. Отбросив маскарад, она такой и предстаёт в финале, когда решает покинуть кукольный дом. Эта метаморфоза поражает лишь хозяина дома. Зрители именно этого и ждали от Норы. Если вдуматься, спектакль получился про людей довольно близорукими: они видят лишь то, что хотят видеть, не умея всмотреться в тех, кто рядом. Муж Норы, управляющий банком Хельмер (Дмитрий Воробьёв), убеждён, что женат на легкомысленной, хорошенькой дурочке. Но и сама Нора мало знает человека, которому родила троих детей. Он ей кажется умнее, великодушнее, тоньше, чем он есть на самом деле. Это наблюдение оценил бы наследник Ибсена — А. П. Чехов.

Премьера спектакля «Нора» состоялась больше года назад, ещё до закрытия Александринки на реставрацию. Спектакль разделил с театром трудности кочевой жизни: игрался на разных площадках, шёл редко, с большими паузами. Лучше всего вписался в интерьер Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Некогда именно здесь Нору играла сама Комиссаржевская, а после Галина Короткевич (чью героиню помнят зрители старшего



Сцена из спектакля  
Фото В. Красикова

поколения). Да и камерное пространство бывшего «Пассажа» помогло большему контакту с публикой: спектакль построен на крупных планах, его атмосфера не терпит рассеянного взгляда.

В нынешнем сезоне «Нора» вернулась в обновлённый зал Александринского театра. Даже декорацию Марины Азиян пришлось принаравливать к иным масштабам. Хрупкий уют кукольного дома — Хельмеры здесь предстают новосёлами, только-только обживающимися новые стены, — с массой важных подробностей (куклы, лошадки, мишки, чашки, пледы) словно повисает в воздухе, занимая лишь центр огромной сцены. В конце концов это срабатывает на концепцию спектакля: в финале кукольный дом распадается, подобно карточному... Остаётся пустое пространство.

Наверное, и актёрам не совсем уютно на большой сцене, необходимо заново восстанавливать тонкие связи. Пожалуй, только главная героиня в исполнении Ирины Савицковой осталась прежней. Как и в дни премьеры, Нора живёт в мире, слепленном из собственных фантазий. Изменился Хельмер: Дмитрий Воробьёв не жалеет комических красок для этого «нового норвежца». Молодой управляющий банком так дорожит своим положением в обществе, что не щадит ни жены, ни детей. Вызывая у публики и смех, и неприятие. Народ явно на стороне «бедняжки Норы». И не только женская половина зала, но и мужчины — им не устоять перед чарами героини.

Впрочем, вторая героиня, фру Линне, тоже не серая мышка. Недаром на эту роль выбрана Татьяна Кузнецова. Но если на премьеры она старалась держаться в тени подруги, то ныне отчётливо ведёт свою партию,

которая, в общем-то, совпадает с линией Норы. Обе склонны обманываться, ждать чуда в самых прозаических обстоятельствах. «Душечка» по натуре, фру Линне вдохновляется чужими заботами. Прежде жила для малолетних братьев, теперь с горящими глазами кидается спасать многодетного вдовца Кростста, которого в юности любила. Едва ли сегодня ею движет любовь. Скорее — иллюзия. Игорь Волков играет Кростста истерзанным невзгодами и одиночеством, закомплексованным неудачником. Встреча с женщиной, некогда предавшей его, поначалу вызывает в нём вспышку агрессии. Но от её нежности он тает буквально на глазах: исчезают все острые углы, из ершисто-неприступного становится мягким и сентиментальным.

Персонажи «второго плана» со временем перестали быть таковыми и заявили — вполне справедливо — права на зрительское внимание. Доктора Ранка язык не поворачивается назвать второстепенным героем. А для Норы герой Сергея Паршина вообще в какой-то момент становится человеком, более близким, чем Хельмер. Они начинают понимать друг друга с полуслова-полувзгляда, ибо каждый стоит на грани жизни и смерти...

«Нора» для драматического театра — то же, что «Щелкунчик» для музыкального. Одно из действующих лиц — новогодняя ёлка. Вот только долгожданный праздник Рождества сорван. Типичная история для новой драмы, которая сто тридцать лет назад началась именно с этой пьесы. В давних отношениях новой драмы (будь то Ибсен, Чехов или Володин) с Александринскими подмостками гармония до сих пор не достигнута. Но надежда всё-таки есть: зрители после «Норы» смахивают со щеки скупую слезу и кричат «браво». Значит, праздник, несмотря ни на что, состоялся.

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

### ИНТЕРВЬЮ

## ЭТО ВРЕМЯ ГЕДДА, А НЕ НОРЫ

Том Рамлов приехал в Москву в качестве преуспевающего норвежского кинопродюсера — провести мастер-класс во ВГИКе. Нам он, однако, был интересен в ином качестве: как человек, на протяжении десяти лет (с 1985 по 1994 гг.) возглавлявший Национальный театр в Бергене. Петербургским театрам фамилия Рамлов знакома: брат Тома, актёр, играл одну из главных ролей в ибсеновской «Дикой утке», победившей несколько лет тому назад на фестивале «Балтийский дом». Сам же Том Рамлов — член Ибсеновского общества... Впрочем, можно ли, работая в норвежском театре, не быть «связанным» с главным драматургом страны? Да ещё на исходе юбилейного года? Так что тема моего разговора с Томом Рамловым была предопределена.

**Т**ом Рамлов, зачем нынешним зрителям нужен Ибсен — кроме того, что он классик и его вроде как положено ставить, особенно у Вас на родине?

На самом деле им нужен далеко не весь Ибсен. Скажем, «Кукольному дому» сегодня поверить сложно. Очень уж ясная пьеса, очень уж определённая. Вот человек не понимает ситуации, а вот он её понял. На наших глазах.

Разве авторский замысел как раз не в этом? В этом. Но сегодня в это не верится. Всё происходит чересчур быстро. Бергман был прав, когда разделил третий акт пополам. Нора и Хельмер ссорятся, потом мирятся, и всё вроде бы кончается прекрасно. Занавес. А потом проходят годы, у Норы исподволь назревает

решение уйти, она не может больше жить с человеком, который любит её не так, как надо ей. И она уходит... С третьим актом «Привидений» та же проблема.

В век скоростей Ибсен оказывается слишком скоростным?!

И не только. Решение, которое принимает Нора, всё равно кажется сейчас слишком простым. Когда-то эта «плакатность» работала на пьесу, сейчас работает против. Актуальное быстро теряет свою актуальность.

Какая же пьеса Ибсена актуальна сейчас?

«Гедда Габлер». Это её время, а не «Норы». Время перемен, время разорванности, время бездомных. Ведь самое важное в Гедде — то, что она бездомна: социально, культурно... Она, если можно так сказать, бездомна во времени. Так чувствует себя множество современных людей. И поэтому они её могут понять.

Разве Гедда более бездомна, чем героиня в финале «Кукольного дома»?

Как ни странно, да. Они обе идеалистки, для обеих идеал — это дом, в котором они могли бы жить. Вообще проблема ибсеновской драмы — это всегда проблема идеалиста, будь то Бранд, Боркман или Сольнес. И Ибсен странно относится к своим героям, со смесью сочувствия и иронии...

Но ведь мы-то сегодня в них и вовсе не верим, как той же Норе...



Том Рамлов

Вот именно. Но Гедда — идеалист в пре-восходной степени. Её идеализм уже почти невозможен. Он столь велик, что мало кому виден. А ощущение тоски и бездомности всё равно остаётся.

Откуда?

Гедда не решает на свой идеал, не решает жить. Она любит, когда другие рискуют, но не рискует сама. Тея — не идеалист, она просто делает то, что ей кажется правильным. Гедда так не может. Она единственная в этой пьесе видит, что важно, а что нет. Но ей не хватает мужества. Норе вот на свой идеал — хватило, и потому она кажется простоватой. А тут... Во время ибсеновского фестиваля я видел пять постановок «Гедды». И только в одной из них можно было определить идеалиста.

В спектакле Китайской оперы. Там она не сжигает рукопись в пламени — она сама им становится, исполняя танец огня. И умирает тоже в танце. А у других режиссёров Гедда — просто разрушенное существо. Мы спорили с Остермайером: он презирает Гедду, ему кажется, что она испорчена, цинична, неспособна жить. Он не видит, где в ней пламя. Мне-то кажется, что оно есть.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

Редакция благодарит Посольство Королевства Норвегия, а также Ольгу Куцкову и Татьяну Михайлову за помощь в организации интервью.

## РЕЖИССЁР НЕЯВНЫХ КОНЦЕПЦИЙ

Театр — субстанция эфемерная и недолговечная; старые спектакли живут лишь в рецензиях и воспоминаниях. Фильмы-спектакли — особенно те, что создавались в «малюкартинье» начала 50-х годов озлобленными кинематографистами, протавившими в ожидании «настоящей работы», — вызывали у театроведов брезгливость и скуку. Напрасно! За последние несколько лет почти все они выпущены на DVD и продаются повсеместно. Настоятельно рекомендую посмотреть. Дело в том, что кинематограф запечатлел не только игру отдельных выдающихся артистов: Турчаниновой, Пашенной, Полицеймако... — но и целые явления в истории советского театра. И, в первую очередь, Александринку послевоенных лет.



Да, да, это именно явление. Советские театры ассоциировались с режиссёрскими именами: театр Радлова, театр Завадского, театр Акимова, театр Товстоногова... Пушкинский театр — или, как его по старинке называли, «Акрдрама» — всегда считался театром Юрьева, Симонова, Черкасова, Меркурьева, Толубеева и т. д. Именно так, через запятую. Короче говоря, «театр прославленных мастеров». Справедливо ли это? По большому счёту, да. Наиболее яркие спектакли запоминались отдельными ролями, а не общим законченным рисунком. Актёры Пушкинского театра любили играть «на выход», нахулав «главную интонацию». Режиссёру с такими артистами приходилось сложновато. Мейерхольд справился — хотя и с большими трудностями. Прослужив в театре целое десятилетие, с 1908-го по 1917-й год — период настоящего расцвета Александринского театра, — он выпустил несколько блистательных спектаклей, но чужеродность их была очевидна. Гениальный «Маскарад», любимый александринцами и проредившийся в репертуаре двадцать с лишним лет, воспринимался как нечто из ряда вон выходящее. Актёры с наслаждением следовали точнее разработанному рисунку ролей — именно потому, что во всех прочих постановках царил излюбленный дух концертности.

Так что Мейерхольд был исключением. Умеренно авангардного Николая Петрова, возглавлявшего театр на рубеже 20-х — 30-х, и пытавшегося его омолодить — например, поставившего «Тартюфа» как современную западную комедию, — труппа съела заживо. Не прижился в Акрдраме ни экспансивный Сергей Радлов, ни «студийный» Борис Сушкевич. Брожение в театре остановилось лишь с приходом к власти Леонида Вивьена — в меру сановного, крайне дипломатичного и весьма осторожного. И при всём том — безусловно талантливого режиссёра. Академичного — что, собственно, и нужно было театру. Но разговор не о нём.

Владимир Платонович Кожич (1896–1955) — возможно, одна из самых симпатичных фигур в истории ленинградского театра. Внешне он скорее напоминал учёного или писателя. Если уж речь идёт о театре — завлита. «Закрытое», сосредоточенное, всегда несколько угрюмое выражение лица, старомодные круглые очки, тихий, невыразительный голос... Удивительно, что именно этому человеку удалось сплотить «прославленных мастеров» в творческий коллектив, создающий цельные спектакли. При том, что на дворе стояла самая омерзительная пора для советского искусства: конец 30-х, а затем — рубеж 40-х — 50-х годов.

Театральная жизнь в эти годы шла под лозунгом: равенство на МХАТ («Анна Каренина» с Тарасовой тоже выпущена на DVD — можете полюбоваться!). Право на какую-то исключительность оставалось разве что у Малого театра — как у «дома Островского», «хранящего традиции» и т. д. Когда во второй половине 30-х возникла дикая мода объединять театры, ходила шутка, что и эти два тоже сольют, создав один Мало-Художественный Театр. Но шутки в сторону. Трагедия состояла в том, что успешно очищенный от формализма, натурализма и даже «вульгарного социологизма» театральный

спектакль при этом лишился и объёмности. Знаменитая мхатовская «четвёртая стена» всего лишь замыкала собой сценическую коробку, превращая её в кубик-пустышку. Стиль — единый стиль — советских театральных постановок определялся словом «жизнеподobie». Но имитация жизни, лишённой «подводных течений», подсознательных мотиваций — с одной стороны (натурализм!), и неожиданных, парадоксальных проявлений — с другой (формализм!), оборачивалась обыкновенным схематизмом. И никакие актёрские эффекты здесь не помогли. Требовался режиссёр, причём режиссёр особого склада.

Вот Кожич и был таким режиссёром. «Опосредованный» воспитанник мхатовской школы (ученик гениального Алексея Попова и собственного брата, знаменитого провинциального режиссёра Ивана Чужого), начавший театральную деятельность в годы Гражданской войны, он каким-то чудом избежал влияния авангарда. Не бросало его и в противоположные крайности — такие, как упомянутый «вульгарный социологизм». Все сорок лет своей работы в театре он стоял на принципиально реалистической позиции, которую понимал по-своему, невзирая на моду и политику. Он мыслил конкретно: определял конкретный ритм данного спектакля, искал конкретное оформление сценической площадки, ориентировался на конкретных актёров — подбирая их по одному ему известным параметрам, уловив, быть может, какую-то одну, еле заметную интонацию... Его концепция спектакля была ненавязчива и, казалось, столь же неприметна, как и его внешность. Впрочем, «явную» концепцию, отличную от общепринятой, в те годы бы просто-напросто не пропустили. На первый взгляд, никакой концепции у Кожича и не было; актёры добросовестно читали текст и играли ремарки — так, как это и происходило повсеместно. И однако же — Бог весть откуда — возникла стержень спектакля, причём настолько очевидно и убедительно, что, казалось, иначе и быть не может: так уж оно заложено у драматурга.

Кожичевский «Лес» признан наряду с легендарным спектаклем Мейерхольда. Причём, если Мейерхольд избавлял героев от «излишков психологии», то Кожич, напротив, эти «излишки» усиливал. За что получил обвинения в «идеализации усадебной Руси». Конечно, никакой идеализации быть не могло — на дворе стоял 1937 год. Просто, то, что для Несчастливцева — «лес», для Гурмыжской и Буланова — милая и уютная усадьба... и соблазн велик. Несчастливцев устоял, а вот зрителю самому решать. Кожич был режиссёром психологического театра, и по нему взглядов своих не навязывал. И Островский по Кожичу оказывался вовсе не певцом купеческого Замоскворечья, а драматургом психологического театра — причём драматургом мирового уровня. Сродни Чехову и Толстому.

«Живой труп», поставленный в 1950 году, долгие годы считался абсолютной и недостижимой вершиной Пушкинского театра. Традиция восприятия этой пьесы сложилась таким образом, что Федя Протасов — талантливая, исключительная личность, окружённая лицемерным и бездушным светским обществом, которое эту личность губит. Всё просто. Мало того: пожалуй, это совпадало в большой мере и с замыслом самого Толстого. Ему действительно несимпатичны ни Федина жена Лиза, ни её второй муж Виктор Каренин. Но на то Толстой и великий писатель, что теоретически задуманная схема на деле оборачивается весьма нетривиальной и, как бы сейчас сказали, амбивалентной картиной. В драматургии Чехова такая амбивалентность заложена сознательно, у Толстого — бессознательно. И Кожич едва ли ни первым — а, быть может, и единственным — почувствовал это. Его «Живой труп» — это драма не только Феде Протасова, но Лизы и Виктора в такой же мере. Все они хорошие... хорошие люди (как несколько раз повторяет это Протасов), и все жаждут друг другу добра, но каждый заставляет страдать другого.

Кожич исключительно бережно относился к тексту, и внёс лишь несколько изменений. Каждое из них — принципиального характера. У Толстого, когда Лиза и Виктор встречаются с Протасовым в кабинете следователя, Фёдор встаёт на колени и, уходя, ещё раз низко кланяется жене. У Кожича во второй раз не Федя кланялся Лизе, а Лиза — Феде. Этот простейший приём волшебным образом расставлял всё по местам. И персонажей — таких разных и «социально чуждых» — ставил на одну человеческую высоту. Другой пример — мать Виктора Каренина. В пьесе это высокомерная молодая женщина лет пятидесяти, образ слегка иронический. У Кожича её играла 75-летняя Елизавета Жихарева — легендарная актриса дореволюционной сцены — играла с величайшим достоинством и мудростью, играла трагедию.

Трагедию, безусловно, играл и Николай Симонов. Он выбивался из камерного, суховатого ансамбля (вообще свойственного кожичевским постановкам), но режиссёр довёл «дефект до эффекта». Кожич всегда работал с Толубеевым, Соколовым, Борисовым — актёрами сдержанными. Симонова, который каждый спектакль играл непредсказуемо, он взял после долгих колебаний. И уж взяв, сделал на него ставку. Сделал ставку на трагедию (к слову сказать, Кожич всю жизнь мечтал о «Гамлете»). Высокую трагедию в психологическом театре. Оказалось, что такое возможно.



Владимир Кожич

Само название «Живой труп» приобретало в постановке Кожича совершенно неожиданный (и теперь уже, кажется, такой очевидный) смысл. Фёдор Протасов — не ходячий мертвец, каковым его принято изображать, не труп, который по случайному стечению обстоятельств остался жив. Напротив, он живой. И хочет жить. И слушать цыган, и пить водку. Оттого самоубийство его — столь ожидаемое во всех постановках, что воспринимается и самим Федей, и зрителями как облегчение, — в спектакле Кожича становилось высшей точкой трагедии. Трагедии, до которой редко поднимался советский театр. И уж на рубеже 40-х — 50-х годов — во всяком случае.

Согласно иронической закономерности, до «оттепельных» времён Владимир Кожич не дожил. Он умер в январе 1955 года, так и не увидев на сцене своего последнего — и лучшего — спектакля «Пучина». Странная и недооценённая пьеса Островского была, казалось, создана для театра Кожича, где и получила лучшее своё воплощение (к счастью, этот спектакль также сохранился на плёнке). Здесь уже нельзя говорить о жанре. Тут и элементы сентиментальной мелодрамы, и, разумеется, замоскворецкий купеческий быт, и неизвестный, сродни лермонтовскому, и классическая трагедия с катарсисом и прочими составляющими. А всё вместе — почти «миракль». «Гамлета» Кожич так и не поставил, но последним актом «Пучины» доказал, что Островский не так уж далёк от Шекспира. И доказал средствами ансамблевого психологического театра, к тому же на сцене Акрдрамы — театра прославленных солистов.

Всё это я пишу отнюдь не ради исторической справки. Уже больно картина сегодняшнего российского театра напоминает 1950 год (с поправкой на избыток «натурализма» и «формализма»). Во всяком случае, это относится к театрам академическим. И немногие удачные направления как раз по тому руслу, которое шестьдесят лет назад скромно и целенаправленно прокладывал Владимир Кожич — режиссёр неявных концепций.

Пётр Блгров



Николай Симонов (Фёдор Протасов) и Ольга Лебзак (Маша) в спектакле «Живой труп»