

М. Е. Соковнин

«Гроза» Островского в театре Маяковского. Возобновление

Печатается по рукописи: ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 3636. В деле рукопись датирована 1966 г.

«Гроза» Островского. «Темное царство». «Луч света в темном царстве». 1953 год¹.

Понятно, что столько споров вызвал тогда спектакль, что обиделись заслуженные учителя-словесники² — они считали, что «Гроза» отдана на откуп школе — и вдруг «Гроза» загромыхла в театре. И повеяло чем-то новым (как всегда после грозы).

1966 год. Первый раз по возобновлению. Две коротенькие рецензии в газетах. На следующих спектаклях странная публика. Публика — выражение старомодное. Зритель. В основном — школьники и солдаты. Раньше солдаты заменяли статистов на сцене, теперь частенько зрителей в зале. Ничего против школьников и солдат не имею.

Помню — на спектакль 1953 года одна рецензия называлась «Гроза прошла». И давно она прошла. Нужно удивляться гению постановщика, когда возобновлённый «Маскарад» Александринского театра без имени режиссера с триумфом проходил на московской сцене. Уже «Мандат», возобновлённый Гариным, в наше время сенсации не произвел.

¹ Постановка Н. П. Охлопкова в Московском театре драмы. — *Прим. публикатора.*

² Имеется в виду, наверно, статья «„Исправленный“ Островский» учительниц В. Новоселовой и З. Кулаковой — Учительская газета, 1953, 21 ноября. — *Прим. публикатора.*

Время — хороший изолятор. Нужно напряжение, чтобы искра искусства пробила бы эту изоляцию. «Мой стих трудом громаду лет прорвет.»

Но вернемся к «Грозе».

Спектакль как целое развалился. А ведь мыслился он как песня о настрадавшейся вволю русской душе. Осталась — Козырева. Игра Козыревой в первом акте. Здесь и какая-то неуверенность, и страх — не перед Кабанихой, конечно, — перед собой: что же это со мной случилось? Неужели я не та. Птица, которая не может взлететь — крыло перебито, а она не понимает, всё ещё не понимает. «Или совсем прошла молодость, жизнь прошла? Молодость моя. Моя чужая молодость.» Конечно, напраслину терпеть она и сейчас не станет, но что-то произошло. «Сокрушила меня свекровь, из-за нее-то и дом опостылел, стены-то даже противны.» Две женщины — жена и мать. Не замешана ли в их отношения и бессознательная ревность? К сожалению, весь подтекст читается только «по Козыревой». Ансамбль на протяжении всего спектакля когда возникает, то тут же распадается. Вероятно, в 1953-м году он существовал. (Кстати, это неверно, что актёры на сцене связаны только с собой и с публикой. Они между собой-то связываются через публику. Так что зритель в любом настоящем спектакле вовлекается в сотворчество.)

Монолог с ключом — это, если позволителен глупый каламбур, — ключевой монолог. Он у Козыревой звучит слабее, хотя актриса великолепно доносит смысл текста — ведь не о ключе монолог, а о Борисе. Здесь тончайшее психологическое откровение Островского, почти психоаналитическое. Когда Катерина-Козырева говорит: «Он мой — теперь — мой!» (я расставляю знаки интонационные), этот подтекст становится слышимым, становится — текстом. Козырева тонко чувствует слово, чувствует его образ — вспомните, как она произносит слово «ключ» (...и ключ спрятала). Само слово — ключ, брось его в воду — булькнет — ключ. Недаром родник — тоже ключ.

Особенно необходимое для понимания Островского — слуховое чувство!

Напряжение спектакля растет неравномерно, непоследовательно.

Атмосфера накаляется по-настоящему лишь в сцене грозы. И — прекрасная режиссерская находка — задвигалась вдруг, в одну сторону пошла декорация, в другую метнулась Катерина.

Ощущение разверзающейся бездны. В этом противоположном движении весь смысл сцены — нарастающее сознание вины, греха и отчаянная — наперекор всему! — любовь к Борису.

Последний акт. Катерина появляется истаявшая, измученная — не Катерина, а призрак Катерины, тень выскользнула из дома Кабанихи — для тени что́ замки, запоры! — выскользнула и пришла на любимые места, где хоть чуточку счастья было — в прошлой жизни. Зеленоватая подсветка, белый грим. Машинально Катерина то расплетает, то заплетает косу. (Если это находка режиссерская — очень интересно, интеллектуально. Но тут не думаешь о возможных ассоциациях, Козырева захватывает целиком. Вот она прислушивается — поют, а что поют — не разберу — чувствуешь, что ещё немного, и начнет казаться, почудятся голоса — сейчас услышишь. (Говорят, когда Стрепетова произносила монолог, который о том, как она в церкви молилась, — слышали. Только после этой сцены Козыревой начинаешь верить, что это не выдумка, не «красное слово».)

Последний разговор с Борисом. Актриса прекрасно понимает — Катерина настолько сильнее окружающих людей, что она всё время чувствует свою вину перед ними: из-за нее Бориса усылает из Касимова Дикой, из-за нее бранит Кабаниха Тихона, всему виной она, но что может она сделать для них — слишком робок Борис, слишком забит Тихон, и радоваться-то они не умеют — как обрадовать их?

Катерина уходит из жизни. Смотрит в лицо Бориса, чтобы там не забыть его, и — бросается в Волгу.

Великолепно построена последняя мизансцена, прекрасно передаёт тоску совершенно одинокого человека Свердлин: «Хорошо тебе, Катя!». А на заднем плане теснятся несколько фигур — рыбаки, вероятно, а может быть, просто бродяги. Скорее всего, бродяги. Сочувствуют они Катерине? Нет, конечно. Но они — часть той же стихийной силы, Волги, которая лейтмотивом проходит в спектакле. (Поэтому, кстати, и нужны все эти катания на лодках, которые вызывали часть возмущения рецензентов.)

Здесь один из символов Островского, Волга, стихия. Вода — символ женского начала. И то, что Катерина бросается в Волгу (а не вешается, не травится), — не случайно. Свободная душа её как бы сливается с этой свободной стихией.

Вновь поворачивается круг, как бы отделяя нас временем от этих событий, и идёт занавес.

Может быть, не нужен этот разбор, собственно касающийся одновременно и постановки, и тех ассоциаций, которые возникают у зрителя, может быть, второй ряд слишком субъективен. Но ведь вне его нет театра — нет театра без зрителя, как нет его без актёра.

А теперь хочется сказать поподробнее об Н. П. Охлопкове — постановщике «Грозы». В творчестве режиссера подкупает какая-то щедрость, часто, правда, переходящая в пышность, в излишества, как недавно было принято выражаться. Но в этом есть любовь к театру как таковому. Правда, Охлопков почти всегда привлекает столько разных средств, смешивая крупный план — деталь — с общим планом, что эклектизм возникает с необходимостью.

В «Гамлете», например, — ворота, решетка, монументальность и — вуаль в сцене Гамлета и Офелии — раздражающая сентиментальная мелочь. Охлопков разбрасывается, поэтому нет у него спектакля, где не был бы нарушен этический закон искусства, как его сформулировал Уайльд: совершенное использование несовершенных средств — слишком много средств, приемов у Охлопкова, чтобы он совершенно подчинил бы их единой цели. В спектакле «Гроза» — то же самое — зачем нужен этот древнегреческо-русский хор, сомнительна и Глаша в финале у символической березки — она отвлекает внимание от только что пережитого и интеллектуально прибавляет немного. Но, может быть, именно вот эти просчёты в своё время и послужили сверхзадачей спектакля — а мне кажется, что в 1953 году такой сверхзадачей было именно выдумать что-то новое, сказать не так, наперекор установившимся мертвым догмам.

Это была сверхзадача не одного спектакля — сверхзадача целой эпохи.

И само не бытовое (правда, и не внебытовое) решение «Грозы» как трагедии — тоже вызов господствовавшим тогда трактовкам пьесы. Решение это воплощено в спектакле не идеально: многие сцены выпадают, особенно овраг (правда, в спектакле оврага-то и нет), многие образы (Дикой-Самойлов, Кабаниха-Москалёва) мелки для трагического прочтения. Здесь будет уместно вспомнить, что в 1916 году, ставя «Грозу» в Александринском театре, Мейерхольд специально старался

притушить сцену в овраге, создавая романтически-таинственную атмосферу для того, чтобы как-то подвести к кульминации – мистическому покаянию Катерины. И он же совершенно справедливо критиковал Андровскую и Ливанова в спектакле МХТ'а.

Наше время уже не прощает все эти недостатки спектакля, как прощалось в 1953 году. Новое для тех лет теперь уже не ново, и контекст времени, оправдывавший любой поворот в сторону от надоевшей догмы, теперь изменился и требует более напряженного поиска, более точной шлифовки. Вот почему возобновленная «Гроза» уже не производит того впечатления и почему Козырева-Катерина и сейчас захватывает, потрясает своей глубоко прочувствованной и продуманной игрой.

«Гроза» Охлопкова и её возобновление в наше время интересны уже тем, что ясно дают понять, как далеко ушел театр и зритель за эти 12 лет.

А. И. Журавлева, В. Н. Некрасов

<Рецензия на «Невольниц» в театре им. Пушкина>

Фрагмент о спектакле А.Я. Говорухо взят из обзорной статьи, посвященной московским постановкам пьес Островского в сезон 1971/72 гг. (юбилейный год, 150-летие драматурга) и предназначенной для журнала «Театральная жизнь» (есть помета рукой Анны Ивановны на машинописи: «для «Театр. жизни», не принята. Июнь 1972»). Кроме «Невольниц» в Театре имени Пушкина, речь шла также о «Беспреданнице», поставленной Б. Эриньым в ЦТСА (эта часть статьи вошла в книгу «Театр Островского»).

Машинопись из личного архива авторов, по которой дается текст, в целом имеет вид беловика, но 1) в начале статьи что-то утрачено (судя по логике рассуждения авторов, вряд ли пропало больше одной страницы), 2) есть несколько вариантов начала. Целиком приводя текст, посвященный «Невольницам», начало статьи мы даем здесь во фрагментах.

<...>

В творческом наследии Островского сосуществуют две группы пьес, различных по материалу и стилю. В одних преобладает интерес к яркой характерности, к национально-самобытному в современной драматургии жизни (с сильными и слабыми, светлыми и страшными сторонами этой самобытности). Таковы преимущественно «купеческие» пьесы. Но есть и Островский – автор сатирических комедий и психологических драм из жизни «цивилизованной» пореформенной России. Эти пьесы – более сдержанные по краскам, по внешнему рисунку, но зато в них более подробно исследуется психология героев.