

Александр КОЛЕСНИКОВ

ПОЧЕМУ ВЫ ТАКИЕ?

Игранная много раз на русской сцене за последние сто лет пьеса Сергея Найденова «Дети Ванюшина» не уходит из репертуара театров, театрального сознания новых поколений и памяти критиков. Причины живого к ней интереса позволяют понять спектакль Малого театра. Ладно бы только сознания профессионального сообщества, памятливого на удачу коллег в прошлых поколениях, но именно зала, многократно сменившегося, которому всякий раз нужно доказывать содержательность и эстетику любого литературного материала, пусть и с хорошей репутацией. Анатомирование семейной драмы торговца Ванюшина, его жены Арины и шестерых их детей занимает публику невероятно. Невольно думаешь, что пьеса удивительным образом предсказала современный телевизионный жанр «риалити-шоу». Та же диалектика узнавания подробностей через скандальное обнажение прошлого, распутывание клубка взаимных обид, счетов, амбиций, в результате чего ситуация запутывается и завязывается в еще более тугий узел. Вязь больших и малых подробностей, невыполненных обязательств, человеческих вин и грехов не отпускает с первых реплик, и вы тому не противитесь. Спектакль, набирая энергию, вовлекает в драму некой общей человеческой Судьбы.

С другой стороны, как ни посмотреть, сегодня русская жизнь мало изменилась с той далекой эпохи: все те же семейные отношения и деньги, та же мука непонимания и отчуждения друг от друга отцов и детей. Без денег нет русской драмы. Тема материальных забот обнаруживает свою актуальность ныне, быть может, более, чем вчера: где взять деньги на ведение хозяйства, покупку муки, расплату с персоналом; как закрыть текущие долги, отсрочить их выплату, дать отступные, получить кредит в Москве, пойти на тягостные заимствования, сохранить репутацию платежеспособного человека и т.п. Это – у старших. А у детей – как выманить и

заполучить родительские деньги. Реплика мамы – Арины Ванюшиной: «Расходы будем сокращать», – вызывает в зале легкую волну понимания и сочувствия. Причем, спектакль Малого театра никак не актуализируют ситуацию. Литературный текст, созданный более ста лет назад, звучит волнующим и современным, хотя никакой специальной игры на узнавание артисты не допускают. А, казалось бы, так просто и соблазнительно зарядить намеками, отточить (или «заточить», как выражаются ныне) реплику и репризу, перенести их из социума другой эпохи в сегодняшней, что-то переписать, переиначить, задеть зал напрямую, чем и обеспечить себе мгновенный отклик. Чистота «эксперимента» или подхода Малого театра к старой пьесе в том, что неконтролируемые ассоциации обнаруживают себя сами, по мере того, как звучит слово Найденова.

«Дети Ванюшина» пьеса вполне для Малого театра. В ней и неоспоримая талантливость автора, и социальность, и историзм, и яркие характеры в их драматическом взаимодействии. Все то, что старейшая русская актерская школа культивировала, чем особенно дорожила, что стремится сохранить и сегодня в процессе бесконечно меняющегося времени. Востребованность драмы Найденова естественна и объяснима, ибо (помимо целей бенефисных) она всегда предоставляла актеру пространство поиска и максимального самосощественства. Вопрос лишь в том, в каких формах эта вещь может и должна возрождаться на современной сцене, не столько доказывая очевидное, сколько набирая в поступательном художественном процессе, в контексте современного театра нечто важное.

Назовите это предчувствием или предзнанием, но с первых моментов действия, по первым репликам, еще до появления многих обитателей старого дома, вы уже вовлечены в их тягостные взаимоотношения. «Говорит» бессловесная среда: предметы быта, одежда,

Pro настоящее


Л. Полякова – Арина
Ивановна,
Б. Невзоров – Ванюшин.
Фото Н. Антипова

стук дверей, шумы пробуждения домашних, звяканье ключей, брошенных на буфет дивной резной работы, звон чашек, звук приближающихся шагов, игра света на ближних и дальних планах сценического пространства, и, наконец, возглас хозяйки Арины Ивановны: «Акуля! Самовар...».

Наверное, в Малом театре самоваров столько же, как в Большом – колоколов. И горничная Акулина, разумеется, вынесет с в о й . За питьем чая, сидением за столом – один присел, другой встал, третий вошел; встречей гостей, разносом Алексею за ночное шатание и пропуск уроков в гимназии и т.д. и т.д. – за всем этим не быт как таковой, и не воссоздание исторического интерьера, которым подробно и скрупулезно занимается художник-постановщик Александр Глазунов. Здесь, помимо ощущения вечности Малого театра, укорененности его в прошлом, в российской национальной почве, – его специфическая, органическая эстетика и то, что раньше называли укладом и порядком жизни. (Можно назвать это культурным кодом старейшего коллектива).

Самой обстановкой, сменяемой на поворотном круге, вроде и прельститься нельзя: обои с пестрым орнаментом, разномастные шторы и мебель, канделябры со свечами, на стене пейзаж, как художественная претензия торгового клана. Но есть и другое. Почти

психотерапевтическая жажда проговорить, «обговорить» ситуацию за семейным застольем. Она, эта потребность, и поныне не уходит из нашего обихода, из коллективного, а можно сказать – народного сознания. Когда Ванюшины всей семьей садятся за длинный стол, на несколько мгновений между ними устанавливается хрупкий мир. Кажется, откуда-то сверху, из-под колосников, возникает и «зависает» не бытовой, а некий утопический или мистический свет. И снова кажется, что в комнате старинного купеческого дома дохнуло вечностью.

От таких подробностей современный «радикальный» театр категорически отказывается. Наверное, уже и не может их сыграть, освоить, чтобы удержать внимание людей – зрителей на картине давно исчезнувшей жизни, в ее полноте, неповторимости, связанности всех со всеми. Новая режиссура, сводит быт на сцене к нолю, принципиально отвергая конкретность и детальность человеческой жизни. И потому, чем дальше разворачивается неспешный (поначалу) ход «Детей Ванюшина», тем пронзительней понимаешь, что искусство Малого театра в классической своей ипостаси выступает сегодня почти альтернативным искусством.

За «материальными приметам» последуют слова, и «картинка» дома станет объемной, многомерной. Послышится реплика: «Сегодня

бабушке Лукерье память... два года прошло... Обедню заказать надо»... И внесценическая бабушка Лукерья (миражом, тенью) возникает где-то рядом с реальными обитателями дома, посреди его стен. А за ней, постепенно, – рабочие магазина Ванюшина, и зачем-то нанятый второй дворник, и скверная женщина-хористка, обирающая гимназиста Алешу; и какая-то барышня Распопова, которая спит и видит, как бы выйти замуж за старшего Константина, и глухая Прасковья из Распоповского дома, недавно рассказавшая про шестьдесят тысяч приданного, за невестой приготовленных... Все они живо обозначатся в воображении нашем и – отсутствующие – станут соучастниками семейной драмы Ванюшина. Мать семейства окропит голову мужа святой водицей из ключа Семиозерной пустыни, и мы пойдем назначение ладанки, которую она постоянно носит на шее. Такие подробности (материальные аксессуары далекого времени, звучания, штрихи и блики, краткие упоминания), отправляют едва начавшееся действие в иные – дальние – планы, в иные пределы, лежащие за словом и реальным, видимым событием. Они рассеяны в пространстве спектакля.

Борис Невзоров, открывшийся как артист давным-давно, в спектакле Московского Нового театра «Старый дом» (1978), возвращается в ситуацию найденовского «старого дома» на ином уровне известности, мастерства и жизненного опыта, что само собой

понятно. Благодаря ему (в сравнении с пьесой) кардинально меняются смысл и масштаб конфликта.

Ванюшин у Найденова написан более суровым и неприятным (близко к горьковскому Бессеменову); грубым врожденной грубостью, слишком часто оскорблявшим и попрекавшим своих взрослых детей. Младшие бегут от него не в состоянии ужиться с его жизненными правилами и крутым нравом. Невзоров же пересматривает и преображает характер своего героя в сторону мягкости и обаяния. В нем – почтенная импозантность еще не старого, крепкого, умного человека, который предчувствует последствия каждого поступка своих домашних. Цифры из кассовой книги не уходят из его сознания. Складывая и вычитая, он – талантливый «хозяин» – стремительно соображает, во что обойдется семейному бюджету любая трата капитала – от покупки муки до женитьбы старшего сына на генеральской дочке; от изгнания младшего сына из гимназии до бегства «согрешившей» дочери от мужа и обратного к нему возвращения. Ванюшин Невзорова – красивый, страстный, горячо и сильно чувствующий, человек, любит своих детей, жену, жалеет их. Настораживают внезапные паузы его отрешенности от всех, повторяющееся раздумье, внезапная неподвижность в подвижном и мощном человеке. Помимо экономических неурядиц постепенно разоряющегося хозяйства, что-то неотступно



Б. Невзоров – Ванюшин,
Л. Полякова – Арина
Ивановна.
Фото Н. Антипова



мучает его. Мы застаем героя в фазе тягостно-го прозрения.

Перелом последует во второй части спектакля. Мы ощутим медленную эволюцию характера, естественный, без рывков и надрывов, переход к новому, неожиданному для отца Ванюшина состоянию. До этого жизнь детей вызвала недовольство отца и была закрыта для него. Теперь постепенно он сближается с каждым из шестерых своих отпрысков. Даже с жестоким, глупым и претенциозным старшим – Константином (О. Доброван). Он пытается понять и даже принять сторону младших; хоть и с опозданием, но открыть в них что-то для себя близкое, родное. До этого веривший, что назиданиями, угрозами и уговорами жизнь детей, взаимоотношения с ними удастся поправить, теперь Ванюшин приходит к трагическому сознанию невозможности этого. Успевает отпустить из дома в жизнь самого любимого, младшего Алешу (М. Мартьянова) и без эффектов и нажима, почти буднично покидает семейное гнездо, чтобы где-то там, на воле, на свежем воздухе,

в тенистом саду убить себя. Логика непротивления наступающему тотальному кризису, сознание неодолимости его приводят сильного и незаурядного человека к концу.

Невзоров убедителен в любой момент эволюции своего героя. Можно сказать, что роль прожита и пережита им от начала и до конца. Предложены не одна, а несколько причин самоубийства Ванюшина, варианты и колебания объяснений. Нам, зрителям, предоставлено решать: сознание ли это личной вины отца, долго не замечавшего отчуждения детей, запоздало и бесполезно спросившего себя и их – почему они такие? Или это Божье наказание закоренелому «материалисту», давно не верящему в идеальные начала жизни? Или конечная усталость, исчерпанность недюжинных сил человека в неравной борьбе с чем-то, чего он не понимает, не в силах просчитать на своих канцелярских счетах? Или же историческое время людей его поколения,

Сцена из спектакля.
Фото Н. Антипова

социальной среды кончилось и теперь следует добровольно покинуть арену жизни?

Выдающиеся предшественники Невзорова в знаменитой роли каждый раз – в главные и решающие моменты – выбирали одну из причин гибели героя. Он же дает нам возможность ощутить все разом, в угрожающем комплексе, что делает финал жизни героя трагически оправданным и неизбежным.

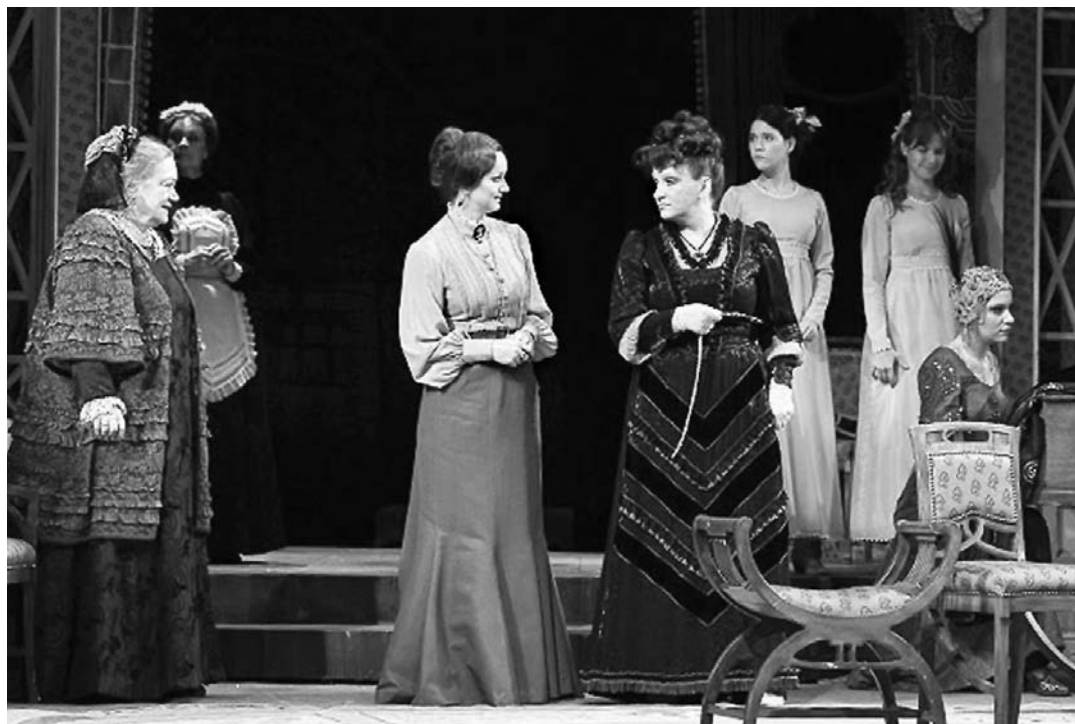
Эффект Людмилы Поляковой в образе Арины Ивановны состоит в укрупнении роли, некогда игранной и В. Стрельской, и М. Блюменталь-Тамариной, другими большими актрисами русской сцены. С огромной лирической силой она вводит эту фигуру в панораму русского женского репертуара. И так было не однажды с Поляковой. (Вспомним хотя бы роль няньки Антоновны в «Детях солнца»!) Ее Арина вырастает в фактическом присутствии на сцене, но главное – в своем значении для спектакля. Органика и темперамент Поляковой позволяют ей ничего не делать с нажимом, ничего не подчеркивать. Ее собственное участие в драме как будто бы ограничивается отдельными репликами, существованием на втором плане, за спиной мужа, в хозяйственной круговерти быта, и всегда как бы вдогонку за ускользающими от ее опеки детьми. Но актриса наполняет эти мгновения роли и свой небольшой (отнюдь не монологический) текст такой силой переживания, сострадания, терпения, любви, что ее эпизоды выстраиваются в непрерывную линию, в органическую цельность. Подчиненное положение – быть тенью мужа, не мешает ей превратиться в страдающую душу дома. Житейские заботы о деньгах и благополучии семьи отступают, уходят в фон, а существом роли становится идеальная, божеская, безгрешная жизнь матери, конечно же и в мечтах, пусть несбыточных, но ласкающих кратким теплом. Радость временного перемирия в семье, отчаянные всплески гнева в муже и сыновьях, свет слабой надежды и крах иллюзий, слепую любовь и горькое разочарование, – все пропускает через свою душу эта женщина. Кроме эпизода с окроплением святой водой в первой части, есть еще один, важнейший, – прощания

мужа и жены, когда Ванюшин как-то странно улыбается своей Арине Ивановне, обещая скоро вернуться. В просветленной его улыбке она что-то прозревает, – краткое, простое и человеческое. Но не удерживает мужа, отпускает его от себя как будто бы причащенным, подавляя свою растущую тревогу.

В центре спектакля два больших артиста своей игрой вдохновенно доказывают, что содержательность «Детей Ванюшина» не иссякла, а претворение пьесы на сцене Малого театра рождает горячее сопереживание сегодняшнего зрительного зала

Но!.. К сожалению, вокруг двух замечательных мастеров не происходит ничего примечательного, выдается некая средняя актерская профессиональная норма, где естественность и органика подменяют яркую образность, актерскую и режиссерскую фантазию в ролях. Раньше театр с «естественности» и «искренности» только начинал. Теперь, кажется, ими вполне довольствуется. Возвращая драму, актер Малого театра открывал ее дальние планы и, одновременно, находил и воплощал человеческую неповторимость, уникальность в каждой из ролей; соблюдая стилевое, жанровое, ансамблевое единство, не уподоблял персонажей друг другу; не боялся контрастов и диссонансов, нафантазированной, сочиненной формы (и судьбы), не сводил полифонию, многоголосье спектакля к унисонному звучанию в один голос. Ансамбль нынешних «Детей Ванюшиных» (особенно женский) не ярок, но пестр с точки зрения стиливых, художественных средств. Кто-то довольствуется элементарной типажностью (Людмила – О. Жевакина, Елена – О. Плешкова), кто-то чрезмерно увлечен характерностью (генеральша Кукарникова – А. Евдокимова) или нарочитым «показом» со старомодным раскрашиванием слов (Клавдия – О. Пашкова, у Найденова – страшная и жалкая, потрясающе написанная автором). Кто-то почти лишен индивидуальности. (Аня – Д. Мингазетдинова, Катя – А. Муравьева).

Кроме Глеба Подгородинского, давшего оригинальный и смелый образ зятя-приживала, вымогателя, сладострастника Щеткина, пожалуй, самым неожиданным решением стала



Инна – А. Дубровская, невеста старшего сына Константина, являющаяся под занавес неким возмездием старому укладу – шокирующим и комическим одновременно. Здесь радикальное переосмысление эпизодического найденковского образа. Высокая, сухая эмансипе с пахитоской, она надменно протягивает длинную руку при знакомстве с новыми родственниками («Мы будем друзьями?»). У нее безэмоциональная «прокурорская» речь. Она – музыкантша, отчаянно и агрессивно осваивающая рояль. Ее назначение – произвести моментальный стилистический взрыв в домостроевском, так бережно охраняемом жилище Ванюшиных. Ее вторжение – это конец старого дома, смертный приговор ванюшинскому миру, безжалостный и не очищающий, не избавительный.

Режиссура Виталия Иванова ненавязчива и релятивна, работает по принципу спонтанного поиска, который, куда-то да вывезет спектакль. Грандиозные старшие мастера и вывозят. Но по контрасту с их высочайшим умением и дарованием еще очевидней

Сцена из спектакля.
Фото Н. Антипова

недостаточность режиссуры, освоения материала не только по смыслу, но и стилистически, жанрово, формально. Метафоры абсолютно отсутствуют у постановщика, хотя они отнюдь не противоречат принципам художественного отражения жизни на сцене Малого театра и эстетической природе пьесы Найденова. Режиссерской изобретательности и фантазии, конкретности образного видения маловато; могло и должно быть куда больше, что избавило бы постановку от некоторого герметизма и линейности.