

А. С. Кузин

<https://orcid.org/0000-0002-5851-0148>**«Пустота» и «теснота» – сценические концепты драматургии М. Горького
(из опыта интерпретации пьес «На дне» и «Последние»)**

В статье дефинируются две эстетически значимые метафоры, обнаруженные автором в пьесах М. Горького и воплощенные им в постановках пьес. «Пустота» – метафора, характеризующая сценический концепт пьесы «На дне», где, по Горькому, в необъятных и непонятно расположенных подземных пространствах располагаются выброшенные из жизни люди. «Теснота» – метафора, характеризующая сценический концепт пьесы «Последние», где, по Горькому, формально объединенные семейными узами люди ютятся в неудобном, лишенном приятных и ласковых домашних деталей помещении, испытывая раздражение и брезгливое отторжение друг от друга. Автор утверждает, что обе метафоры могут быть соотнесены с каждой из пьес, поскольку физическая «теснота» вызывает ощущение психологической «пустоты», а пространственная «пустота», никак не способная восприниматься как простор или расширение возможностей, вызывает у людей страстную потребность приобщиться к «тесноте», ощутить живое тепло, прикосновение, что вовсе невероятно – заботу ближнего. В статье анализируются поставленные автором в Ярославле, Москве и Санкт-Петербурге спектакли по названным пьесам Горького. Традиция театральной интерпретации пьес М. Горького насыщена и витиевата. Театральная «жизнь» произведений Горького, как и любого другого классика, не имеет прямой и однозначной «истории». Рядом с лично прочувствованными и отражающими заботу и боль создателей спектаклей есть те, кто добросовестно, но холодно отдает дань вежливости. Поиски выхода из нестерпимой тесноты и поиски жизненно важных способов заполнения пустоты – это далекий от социальной или художественной конъюнктуры императив, на основе которого уже осуществилась и, надеюсь, еще может продолжиться режиссерская работа над произведениями Горького.

Ключевые слова: Горький, пьесы, «На дне», «Последние», метафора, теснота, пустота, сценическое решение, режиссер.

A. S. Kuzin

**«Emptiness» and «Tightness» – Scenic Concepts of M. Gorky's Dramatic Art
(from experience of interpretation of plays «At the Bottom» and «Last»)**

The article defines two aesthetically meaningful metaphors found by the author in the plays by M. Gorky, and embodied them in productions of plays. «Emptiness» is a metaphor that characterizes the stage concept of the play «At the bottom», where, according to Gorky, in the vast and incomprehensibly located underground spaces, people thrown out of life are located. «Tightness» is a metaphor describing the scenic concept of the play «The Last», where, Gorky, people, formally united by family ties, crammed into uncomfortable, deprived of the pleasant and affectionate domestic parts of the room, feeling irritated and disgust and rejection from each other. The author argues that both metaphors, together, can be attributed to each of the plays, as physical «tightness» causes a sense of psychological «emptiness», and spatial «emptiness», not able to be perceived as space or empowerment, causes a passionate need of people to join the «tightness», to feel the living warmth, touch, which is incredible – the care of the neighbor. The article analyzes the performances staged by the author in Yaroslavl, Moscow and St. Petersburg based on these plays by Gorky. The tradition of theatrical interpretation of M. Gorky's plays is rich and florid. The theatrical «life» of Gorky's works, like any other classic, has no direct and unambiguous «history». Near personally felt and reflecting the care and pain of the creators of the performances, there are those who give in good faith, but the cold tribute to politeness. The search for a way out of the unbearable tightness and the search for vital ways to fill the void is an imperative far from the social or artistic conjuncture, on the basis of which the Director's work on Gorky's works has already been carried out and, I hope, can still continue.

Keywords: Gorky, plays, «At the Bottom», «The Last», metaphor, tightness, emptiness, stage decision, Director.

Традиция театральной интерпретации пьес М. Горького насыщена и витиевата. Горький, любивший театр, тяготевший к драматургической работе и искавший для себя образцы и в западном символизме (Метерлинк, Гауптман, элементы, взятые от Ибсена), не чуждый опыту экспрессионизма (учитывая своего рода «моду» на

Газенклевера), ориентировавшийся на отечественный опыт (где до него имплицитно или очевидно присутствовали произведения Тургенева и Толстого, Салтыкова-Щедрина и, конечно, в особой мере, Чехова), сумел представить отечественному и мировому театру объемный репертуар.

В разные периоды жизни театра к произведениям Горького театры обращались, что называется, по разнарядке, что было прямым и печальным выражением российского самосознания тоталитарной эпохи. Но в разные же периоды пьесы Горького ставились и в силу реального творческого, социального, нравственного интереса, который испытывали люди театра – прежде всего, режиссеры, хотя и актеры, желавшие сыграть выигрышные, эмоционально насыщенные роли, также шли к Горькому. Вовсе не по разнарядке (хотя и в преддверии 100-летнего юбилея Горького) поставили своих «Мещан» Г. Товстоногов в Большом драматическом театре и свое «На дне» Г. Волчек в театре «Современник». Для Г. Товстоногова Горький был постоянным спутником, хотя, вероятно, режиссер, возглавлявший театр имени Горького, считал себя в определенной степени ответственным за театральную судьбу драматурга; именно потому в БДТ, кроме упомянутых «Мещан», были поставлены и «Варвары», и «Дачники», а уже после смерти Г. Товстоногова – еще и «Васса Железнова». Не продолжая перечисление работ других режиссеров, обращусь к собственному опыту сценического воплощения драматургии Горького, которая, с моей точки зрения, является очевидным и противоречивым, масштабным и эклектичным выражением российского самосознания.

Родившийся в провинции, выросший не столько в бедности, сколько в тесноте и неуютности, видевший масштабные речные просторы вокруг волжских городов, Горький с годами и десятилетиями, как известно, приобрел вкус не просто к комфорту, но к роскоши в организации быта (особняк в Москве – тому прямое свидетельство). В силу явного парадокса быта и бытия, опыта и ожиданий, которыми характеризовались жизнь и творчество Горького, можно понять, что обозначенные нами сценические метафоры – вовсе не общеприняты, это – определенное и лично сформированное режиссерское решение, которое я предлагал в своих постановках.

Подчеркну сразу: каждую из метафор можно отнести к одной из поставленных мною пьес. «Пустота» – метафора, характеризующая сценический концепт пьесы «На дне», где, по Горькому, в необъятных и непонятно расположенных подземных пространствах располагаются выброшенные из жизни люди. «Теснота» – метафора, характеризующая сценический концепт пьесы «Последние», где, по Горькому, формально объединенные семейными узами люди ютятся в не-

удобном, лишенном приятных и ласковых домашних деталей помещении, испытывая раздражение и брезгливое отторжение друг от друга.

Но подчеркну и другое: обе метафоры, вместе, могут быть отнесены с каждой из пьес, поскольку физическая «теснота» вызывает ощущение психологической «пустоты», а пространственная «пустота», никак не способная восприниматься как простор или расширение возможностей, вызывает страстную потребность людей приблизиться к «тесноте», ощутить живое тепло, прикосновение, что вовсе невероятно – заботу ближнего.

Пьесу «На дне» я ставил дважды – на большой и словно откровенно предназначенной для реализации метафоры «пустоты» сцене Ярославского театра юных зрителей (Ярославль, 1994) и в камерном, изначально тесном и потому требовавшем вынесения части сценического действия на подиум, слегка выдвинутый в зрительный зал, театре «Ведогонь» (Москва, 2009).

Обращусь к опыту работы над пьесами в двух аспектах: в аспекте создания зрительного образа («На дне») и разработки психологической атмосферы («Последние»).

«На дне»

Вероятно, мы были очень самоуверенны, когда в 1994 г. решили поставить «На дне» А. М. Горького. Все доводы «против» были отменены, и ни отсутствие в театре денег на постановку, ни компромиссы с распределением ролей нас не остановили. Захотели. И ведь понимали, что если «ляпнемся», то косточек не соберем, размажут и забудут, как звали.

Имя Горького в то время, когда разрушилась большая советская страна, когда были опубликованы многие документы и свидетельства, раскрывавшие противоречивость и неидеальность его фигуры, – трепали в разных политических баталиях, к нему относились скорее негативно. Не принято было упоминать это имя, тем более – ставить спектакль по его пьесам. Так вот все это нас только раззадорило. Возник творческий азарт сопротивления.

Почему мы тогда не испугались? До сих пор для меня остается загадкой. Для нас А. М. Горький был действительно великий писатель, а не политическая фигура, тем более что эта сторона его жизни до сих пор требует непредвзятого изучения. И даже если были у Горького ошибки, то это были ошибки Горького, к которым, как нам казалось, нужно относиться уважительно.

Зрительный образ спектакля создавался сценографом Александром Сиротиным. Обычно, приступая к новой работе, художник делал на бумаге десятки, сотни набросков, что называется «думал на бумаге». Он умел выражать свои мысли на плоскости листа.

Очень хотелось сразу «зацепиться» за известное. Известное – это ночлежка. Об этом мы знаем еще со школы, помним о том, как Станиславский с группой актеров ходили на Хитров рынок поднабраться впечатлений и как еле унесли оттуда ноги, потому что эта экскурсия могла для них плохо закончиться.

Если сегодня спросить актера или школьника, любого человека, что такое ночлежка, мы получим правильные ответы, приблизительно одинаково иллюстрирующие впечатления о страшном существовании на дне жизни.

Но я с подозрением отношусь к любым прямолинейным определениям в творчестве. Жизнь гораздо сложнее и многообразнее. Выразить на сцене художественную правду, создать среду, которая окружает человека, гораздо сложнее, чем просто красочно проиллюстрировать.

Самым трудным было оправдать распахнутое пространство сцены ярославского ТЮЗа, собрать его во что-то соизмеримое человеку, тем более в этой пьесе люди жмутся друг к другу, как собаки, чтобы не замерзнуть. Так казалось. Мы искали фактуру, пространство, детали до тех пор, пока не почувствовали, что нашли решение.

В нашем «На дне» страдают, бьются, воруют, веруют и погибают люди. Люди! «Человеки!» Необходимо было уйти от шаблонных трактовок, идеологических клише и однозначных ходов в анализе психологических мотивировок.

У нас на сцене получилась ночлежка не совсем такая, как ее обычно представляли читатели, зрители, постановщики спектаклей. Трудное огромное пространство сцены мы решили не просто использовать, не отказываться от него, но специально обыграть.

Была построена, развернута «система» ночлежных помещений, кое-как разгороженных людьми. Это была ночлежка у железной дороги. Поезд должен ходить где-то над людьми. Во время сцен проносятся поезда – был слышен звук их движения, поезда время от времени наполняли ночлежку невероятным грохотом, лязгом железа, перестуком колес, шипением и дымом.

Пространство должно было видоизменяться с развитием действия, меняться в разных эпизодах – когда скандалят, когда убивают, когда поют.

Пространство должно словно бы раздвигаться в глубину. В нем должно быть холодно, и никакая печка не в состоянии отогреть эти бесконечные подземные пустоты, в которых жить нельзя.

Когда выдающийся отечественный исследователь истории театра И. Н. Соловьева посмотрела наш спектакль, сказала: «Как вы угадали эту идею К. С. Станиславского, о ней еще никто не знает, я сама недавно вычитала это в его письмах. Станиславский предполагал, что все ночлежки связаны под землей какими-то ходами-норами. Это целая система нор. Он относился к этому как к метафоре, как к гиперболе жизни этих людей». Не случайно рецензия, которую написала И. Н. Соловьева, называлась «Эй, жители» – по реплике пьяного гармониста Алешки, одного из обитателей этого ночлежного пространства.

Мы отказались от традиционных деревянных нар, на которых в сотнях других спектаклей спали ночлежники. У нас были железные кровати, которые возвышались одна над другой, и в центре этой металлической неразберихи стояла такая же металлическая печь с длинной трубой, уходящей вверх.

Стены были краснокирпичные, окна, где-то наверху, полукруглые, полуподвальные. Лестница, спускающаяся в подвал. Или бывший склад, или еще какое-то техническое помещение у железной дороги, в котором жить нельзя...

Именно в таком помещении в ожидании весны и тепла переживают зиму ночлежники, именно оно будет последним пристанищем этих выброшенных из жизни людей.

Художественный образ вообще не поддается логическим построениям.

А. Сиротин сделал сценическое пространство в спектакле «На дне» напряженным, если можно так сказать, – драматически-сосредоточенным.

Художник, изобретающий свои конструкции, в идеале продлевает режиссерскую работу. Любую декорацию можно обыграть, если она становится осмысленной частью спектакля, где художник приучается мыслить категориями действия.

Эта работа художника А. Сиротина, которого, к сожалению, уже нет в живых, мне представляется самой значительной и концептуально завершенной.

Пьесу «Последние» я, как и «На дне», ставил дважды, причем первая версия была создана в качестве дипломного спектакля Ярославского театрального института и затем перенесена на малую сцену Ярославского театра юных зрите-

лей (Ярославль, 2001), а новая постановка, в сценической версии театр переименовал пьесу в «Семейный портрет», – в театре на Литейном (Санкт-Петербург, 2012).

В ярославском спектакле, работая с художником К. Даниловым, мы использовали деревянные рамы со стеклами, которые придавали всей конструкции легкость. Мебель выстроена по диагонали: буфет, старый диван, письменный стол, книжный шкаф, большое прямоугольное зеркало от пола до потолка, обеденный круглый стол, покрытый скатертью, и абажур над ним. Вот, вроде бы, и все. Но поначалу (визуально) все это создавало ощущение уютного дома, и в нем хотелось жить. Художник создавал обстановку, вид и атмосфера которой вступали в парадоксальное соотношение с довольно мрачной или, по крайней мере, тоскливой горьковской интонацией, рождался неожиданный контрапункт зрительного образа и психологического состояния персонажей.

Однако с визуально созданным уютom вступала в острое противоречие жизнь большой семьи и приближенных к ней людей.

В актерском составе «Последних», как в ярославской, так и в петербургской постановках, удалось соблюсти естественное возрастное соотношение «младших» и «старших» – по пьесе это родители и дети, в обыденности это актеры разных поколений. Для точного психологического звучания горьковской драматургии вопрос возрастных «пропорций» весьма важен, ибо драматург часто проводил водораздел именно по поколенческому принципу, подчеркивая невозможность взаимопонимания между людьми не столько по социальным, сколько по хронологическим параметрам.

В начале работы над дипломным спектаклем «Последние» были определены пять ролей, которые предназначались опытным актерам театра. Именно эти персонажи, если следовать не сформулированной, но прочитываемой между строк логике Горького, были источником душевной «пустоты». Это были братья Коломийцевы, Иван (В. Стужев, преподававший на курсе сценическую речь) и Яков (В. Шепелев), Софья (Т. Попенко, которая также преподавала на курсе – мастерство актера), госпожа Соколова (А. Кармакова) и нянька (Э. Капустина). Одну из ролей (тюремного врача Леща), которую в спектаклях профессиональных театров часто играют немолодые актеры, было решено отдать студенту, намеренно «омолодив» персонажа и приблизив

его к поколению «детей». Студент, а впоследствии актер незаурядного гротескового дарования осуществлял своеобразную модерацию между опустошенными старшими и опустошаемыми молодыми.

Сыгранная Таисией Попенко нелепая и трогательная Софья, беспомощная мать семейства, которого уже нет, – это явно незаурядная женщина, чей облик отсылал с силуэтам модерна. Трепетная, нежная, обаятельная, жесткая, жестокая, трогательная и смешная... разная... Способная на любовь. Она, в отличие от того, как это было во многих других спектаклях, была негромко звучащим, но звучащим к недостижимой гармонии камертоном спектакля.

Пьеса, написанная в 1907 г. и поставленная нами через 95 лет после написания, представляла собой материал, духовно значимый для становления личностей будущих артистов на рубеже XX и XXI веков. В большинстве известных постановок этой пьесы обычно преобладали либо элегические мотивы, близкие мотивам чеховского «Вишневого сада», либо мотивы сатирического обличения дворян, павших до службы в полиции.

С моей точки зрения, начинающих актеров должно было ужаснуть то, что именно их герои – молодые, красивые, добрые, наивные, забавные – оказываются «последними». У них нет будущего, поскольку «отцы» духовно обанкротились, а сами они слишком слабы, глупы, нерешительны, чтобы изменить жизнь. Сценическая история этой пьесы включает в себя совсем не большое количество спектаклей, и потому при работе со студентами не стояла обычная для постановок классики проблема преодоления стереотипов. В то же время актуальные психологические и социальные смыслы должны были органично опираться на содержательные особенности горьковской драмы с учетом времени ее создания и социальных, нравственных, эстетических воззрений писателя.

Студентов пришлось знакомить с образным миром горьковской драматургии, изучаемой в историко-литературном курсе театрального вуза не слишком подробно. В статье «О цинизме» Горький писал: «Я не утверждаю, что мещане грязнят жизнь сознательно; разврат большого ума и изношенного тела – с одной стороны – результат дегенерации и пресыщения благами жизни, с другой – выражение жуткого отчаянья, вызванного близостью общественной катастрофы» [1, т. 24, с. 8]. Эти слова, сказанные примерно тогда

же, когда были написаны «Последние», определенно формулируют «особые приметы» героев пьесы. Распад социальных и нравственных устоев, ужасавший Горького в первое десятилетие XX века, обозначил рождение «пустоты» в «тестоне» семейного быта и «срифмовался» с аналогичным процессом нашего времени.

Горький писал о цинике, который становится на колени перед кучей пестрых пустяков, прячась от безобразной жизни и прибегая для этого к жалким выдумкам. В моей режиссерской версии, как, полагаю, и для самого Горького, циником был не только ниспровергатель моральных ценностей Иван Коломыйцев, но и слабый человек Яков Коломыйцев, не способный отдавать себе отчет в жизненных проблемах и овладевать ситуацией. От такого понимания цинизма недалеко до жалких объяснений Якова Коломыцева относительно его попыток заняться производством алюминия: «Я думал..., что было бы хорошо, если бы люди получили красивый металл. Железо – тяжело и мрачно. Медь – жирная такая всегда...». Для современников Горького ясно было, что цинизм Ивана Коломыцева, его сына Александра и дочери Надежды – это оборотная сторона прекраснотуши Якова. В момент написания пьесы разрушение класса органично представало через разрушение личности. Написанный практически одновременно с пьесой Горького и шокировавший современников роман М. Арцыбашева «Санин» культивировал болезнь времени, которую Горький пытался «вылечить».

Одним из главных признаков социальной и нравственной болезни «последних» в пьесе становится смещение традиционных для русской культуры и, в частности, для русской интеллигенции представлений о женщине. И если старшая в семье женщина, Софья, превращена актрисой Т. Попенко в бесплотное существо, то младшие в своих страданиях, вожделениях, прелести и уродстве должны были превратиться в клубок противоречий. Исследователь творчества Горького Ю. Юзовский отмечал особенности отношения к женщине как своего рода индикатор культуры общества, обращая внимание на резко отрицательную оценку Горьким этого самого отношения [4]. Мысль выдающегося критика и знатока творчества Горького исходила из собственно убеждения Горького, считавшего негативный поворот во взглядах на женщину признаком явного общественного упадка.

Я столь подробно останавливаюсь на этической и социальной проблематике горьковской

пьесы по той причине, что ее выбор был продиктован задачами воспитания личности будущих актеров, живущих явно не в самый благополучный с точки зрения состояния российского самосознания период национальной истории. По сути, речь шла о заполнении «пустоты» в нравственной сфере молодых людей начала XXI в. Нам, в процессе работы над спектаклем, важно было постичь и образно воплотить ситуацию беспощадного разрушения личности, не сопротивляющейся чуждым воздействиям и в то же время мучительно страдающей от происходящего.

В статье с характерным названием «Разрушение личности» Горький описывал свое видение ситуации: «Величественная простота, презрение к позе, мягкая гордость собою, недюжинный ум и глубокое, полное неиссякаемой любви сердце, спокойная готовность жертвовать собою ради торжества своей мечты – вот духовные данные Василисы Премудрой... И вдруг – эта женщина, поистине добрый гений страны, ушла из жизни, исчезла, как призрак; на место ее ставят перед нами “кобыл” (прошу заметить, что ... я пользуюсь только теми грубостями, которые уже были употреблены ранее в журналах и газетах последнего времени), наделяют их неутомимую жаждою исключительно половой жизни, различными извращениями в половой сфере, заставляют сниматься нагими, а главным образом – предают на изнасилование» [1, т. 24, с. 72].

Нет необходимости доказывать, что горьковская характеристика сместившихся акцентов в создании образа женщины полностью соответствует той продукции, которая сегодня существует именно для удовлетворения потребностей молодых людей в теле-, видео-, клубных зрелищах.

«Последние» ставились мною с подчеркнутым уважением к авторскому тексту, без аллюзионных намеков, но с учетом естественной исторической дистанции между современными молодыми актерами и их ровесниками, жившими столетие назад. Эпиграфом к сценическому прочтению классической пьесы в дипломном спектакле могли стать слова театрального историка и критика Б. Зингермана: «Обыденный русский человек для Горького – персонаж исторический. Житейская обыденность изображается в пьесах Горького как история, а история видится подомашнему бытово» [2, с. 32].

В случае с выбором пьесы «Последние» для дипломного спектакля необходимо было прежде всего преодолеть социальный и культурный нигилизм, насаждавшийся в России вообще и в

сфере молодежной культуры в частности. Горький в глазах студентов, да и опытных актеров начала XXI века – едва ли не одиозная (прежде всего в плане политических характеристик) фигура. Внимание к его творчеству в старших классах школы носит формальный характер, в лучшем случае изучается пьеса «На дне» – но духовные противоречия, через которые прошел писатель в период богоискательства и богостроительства, духовный кризис, который вылился в творческое молчание последнего десятилетия его жизни, явно молодежи не известны. В то же время Горький-психолог, Горький – социальный аналитик вошел в духовный опыт русской культуры как фигура в высшей степени значимая. Очевидно, что, скажем, в пьесе «Последние» весьма невелика доля прямых дидактических высказываний, более того, некоторые пассажи, связанные с оценкой категоричности юных революционеров, в исторической ретроспективе получают новую окраску. Таким образом, пьеса Горького давала возможность осуществить опыт неспешного, тщательного и осторожного вхождения в тонкую ткань духовных явлений, родственных в своей кризисной остроте явлениям современной жизни.

Работа в условиях так называемой малой сцены обязывала молодых актеров к максимальной строгости и лаконизму проявления эмоций, достоверности общения, отказу от любых внешних эффектов.

Миниатюрная Верочка у И. Наумкиной – то до визга наивная, этакая девчушка с конфетной обертки; то истерически рыдающая и мечущаяся в нелепой шинели и в носках; то погасшая, притихшая и утратившая все краски жизни – стала серьезным испытанием для студентки. Психологические данные актрисы казались непосредственно предназначенными для исполнения ею ролей милых, простодушных или лукавых, игривых, задиристых «травести». В Верочке – И. Наумкиной важным стало проявить не инфантильность или глупость, но яркость и силу чувств. Тем более драматичным в этом случае становится разрушение личности героини, разрушение ее веры в сказочного принца, оказавшегося мерзким лягушонком, крушение ее любви к отцу, в котором она видела мужественного и едва ли не царственного героя и который оказался банальным трусом, позером и скандалистом.

Проявляя драматические «струны» души каждого из молодых персонажей горьковской пьесы, в спектакле необходимо было создать несколько

самостоятельных духовных миров, которые поочередно взрывались и создавали у зрителей впечатление нарастающего вала страданий и боли.

Согласно горьковскому принципу построения драмы (заимствованному, как известно у А. Чехова), в пьесе нет единого и бесспорного главного героя. Полифоничность композиции и полифоничность духовной жизни персонажей, характерная для русской психологической драмы, стала важным уроком для «становящихся» актерских личностей: это был урок внимательно-го восприятия, урок милосердия, урок тщательного анализа чувств и настроений в каждый конкретный момент действия.

«Младшенький» (Петр) – инфантильный, пухлощекий у С. Шарифуллина или назойливо-пытливый у С. Виноградова – имел одно свойство, которое сумели воплотить оба студента: это был необыкновенно искренний мальчик, для которого крушение отцовского авторитета, надругательство над сестрой и смерть дяди Якова были ударами не просто сильными, но физически губительными. Для начинающих актеров всегда серьезной технической проблемой является сценическое воссоздание болезненных состояний. Тем не менее обморок Петра становился для обоих актеров органически естественным выходом из невыносимого эмоционального напряжения, и неожиданное, резкое падение юноши среди мечущихся и кричащих родственников превращалось в обвинение.

Любовь Коломийцеву сыграла Т. Мухина. Физическое уродство горьковской героини, озлобленность, вызванная всеобщей нелюбовью, повышенная чувствительность, превращающая девушку в индикатор семейного неблагополучия в доме «последних», утрачивающих признаки традиционного дворянского быта, создали высокое эмоциональное напряжение и острую конфликтность сценического существования Любви.

Одной из задач актрисы было не подчеркивать горб – результат ее младенческой травмы, нанесенной по вине пьяного Ивана, но передавать пустоту, холод и неуютность обстановки дома. Так появилась шаль, зябко поправляемая на плечах и прикрывающая не столько горбатую, сколько ссутулившуюся спину девушки, пытающейся, как черепаха или улитка, спрятать ранимое «нутро» в крепкий, хотя и уродливый, на посторонний взгляд, панцирь. Другая задача актрисы состояла в том, чтобы выразить душевную неприкаянность героини, для которой ее физическая непривлекательность не имеет никакого значе-

ния. Душевный напор и энергия превращали Любовь то в поистине злобного зверька – и тогда ее непривлекательный внешний облик воспринимался особенно отчетливо рядом с миловидной Верочкой и эффектной Надеждой; то в безмерно любящую и решительную в своей заботе дочь, которой она себе впервые почувствовала после объяснения с Яковом Коломийцевым. Тоскливое бессилие матери, Софьи, инфантильная суетливость Верочки и жадный, ленивый эгоизм Надежды оттенялись собранной, жестковатой, но позитивно-деятельной манерой поведения, появлявшейся у Любви по мере развития действия.

По аналогичному направлению шла работа и с П. Круговихиным-Якоревым, который традиционно воспринимался как существо глупое, жадное и грубое, находящееся на самом низком уровне социальной и нравственной деградации; так сказать, «худший» из персонажей младшего поколения. Все, что Якорев делал в спектакле, было на редкость бестолково и неуместно. Он не способен был понять, чего от него хотела Вера, – и вместо патетического описания своих «подвигов» старательно и нудно излагал пункты полицейского протокола. Когда та же Вера жаждала быть украденной и «романтично» спрятанной от родственников, Якорев с простодушной грубостью требовал затем от Коломийцевых платы за его «участие» в ее судьбе. Нескладный мальчик, как и собственные дети Коломийцевых, обделенный любовью и пониманием, он проходил через спектакль с недоуменным, туповатым выражением лица.

Особым испытанием неокрепшей актерской индивидуальности стала в спектакле «Последние» роль Леща для Ю. Круглова. Тюремный врач, зять Ивана Коломийцева, законченный циник.

При работе над спектаклем представлялось важным вместе с молодыми актерами постичь не только процесс превращения милых и по-своему несчастных молодых людей, почти детей в «последних» – нравственных и физических уродов; с учетом современной социально-психологической ситуации существования молодежи важно было попытаться создать сценический портрет того, кто уже стал тем, во что им еще предстояло превратиться. Поэтому я считал, что муж старшей из дочерей семейства Коломийцевых, Надежды, должен был быть таким же молодым, как и остальные «дети».

По замыслу спектакля, Лещ входил в дом Коломийцевым, где и сам жил, тщательно причесанный, аккуратнейшим образом одетый, подавая тем самым пример опустившимся дворянам. Аккуратность внешнего облика персонажа была вполне объяснима его профессией – тюремный врач в прямом и в переносном смысле смывал с себя грязь и появлялся, пусть даже перед домашними, с очаровательной улыбкой и приличными манерами. Актер держался нарочито прямо; говорил отчетливо, но не без легкого пренебрежения – все-таки заработки здесь у него наивысшие. Оттого позволял себе звучно грызть сухарики перед обедом и по-хозяйски, вразвалочку, усаживаться за столом перед формальным главой семьи Иваном Коломийцевым.

Наглая уверенность и неявная, но отчетливая внутренняя сила этого невзрачного человечка могли породить новый смысл и в трактовке пьесы Горького. В других спектаклях декларируемая Надеждой супружеская измена связывалась с немолодым возрастом ее мужа; здесь же спокойный и решительный Лещ, который бестрепетно вел к смерти Якова Коломийцева, явно не выглядел тем мужем, которого нужно обманывать, и сделать это легко. Развращенность и Леща, и Надежды была тем большей, что ее измены молодому и наглому супругу воспринимались как результат их сговора; вполне привычная в рамках современной массовой культуры коллизия мужа-сутенера «высвечивалась» по-новому в пьесе Горького благодаря молодости и внутренней резкости студента, игравшего роль Леща.

Роль Леща написана Горьким так, что этот невзрачный персонаж оказывается в центре сюжетных и нравственных коллизий пьесы. Таким образом, Ю. Круглов – Лещ оказался своеобразным связующим звеном между актерами-мастерами и студентами. Резко гротесковая и одновременно психологически отточенная работа актера, сумевшего избежать карикатурности, сатирической прямолинейности рисунка, сумевшего выдержать нагрузки диалогов, где в качестве «ведомых», согласно сюжету, выступали опытные зрелые мастера (прежде всего В. Стужев в роли Ивана Коломийцева), позволила достичь реализованными необходимыми качественными изменениями в индивидуальности молодого актера.

Театральная «жизнь» произведений Горького, как и любого другого классика, не имеет прямой и однозначной «истории». Рядом с лично прочувствованными и отражающими заботу и боль создателей спектаклей есть те, кто добросовестно,

но холодно отдаёт дань вежливости. Поиски выхода из нестерпимой тесноты и поиски жизненно важных способов заполнения пустоты – это далекий от социальной или художественной конъюнктуры императив, на основе которого уже осуществилась и, надеюсь, еще может продолжиться режиссерская работа над произведениями Горького.

В статье представлен материал публикации автора, сделанной в издании: Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения. – Ярославль-Москва : РИО ЯГПУ, 2018 [3].

Библиографический список

1. Горький, М. Собр. соч. : в 30 т. [Текст] / М. Горький. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953.
2. Зингерман, Б. И. Школа Горького [Текст] / Б. И. Зингерман // Театр. – 1957. – № 8.
3. Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения : по

материалам Российской научной конференции с международным участием [Ярославль, 5–7 июня 2018 г.] и XV Всероссийской конференции Института философии РАН [Москва, 31 мая 2018 г.]. – Ярославль – Москва : РИО ЯГПУ, 2018. – 403 с.

4. Юзовский, Ю. Советские актеры в горьковских ролях [Текст] / Ю. Юзовский. – М. : ВТО, 1964. – 346 с.

Reference List

1. Gor'kij, M. Sobr. soch. : v 30 t. = Collection works: in 30 volumes Collection works: in 30 volumes [Tekst] / M. Gor'kij. – M. : Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1953.
2. Zingerman, B. I. Shkola Gor'kogo = School of Gorky [Tekst] / B. I. Zingerman // Teatr = Theatre. – 1957. – № 8.
3. Problemy rossijskogo samosoznanija: Maksim Gor'kij i russkaja provincija. K 150-letiju so dnja rozhdenija : po materialam Rossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem [Jaroslavl', 5–7 ijunja 2018 g.] i XV Vserossijskoj konferencii Instituta filosofii RAN [Moskva, 31 maja 2018 g.]. – Jaroslavl' – Moskva : RIO JaGPU, 2018. – 403 s.
4. Juzovskij, Ju. Sovetskie aktery v gor'kovskih roljah = The Soviet actors in the role of Gorky [Tekst] / Ju. Juzovskij. – M. : VTO, 1964. – 346 s.