

СЦЕНА — без занавеса. По бокам портала белые золоченые колонны, складки малиновой ткани (совсем как в зрительном зале). Три несимметрично висящие люстры, пониже — золотая лавровая ветвь, светлый тюлевый фон в глубине.

Зал продолжается на сцене; сцена — продолжение зала, убранного к концерту.

Из затмения возникают скупые детали декораций. Грубый стол, скамья, латы... Косой сноп света падает из высокого невидимого окна, как на дно колодца. Здесь томится бедняга Альбер. Потом другое подземелье: там Барон с его драгоценными сундуками. В финале «Скупого рыцаря» — светло: все контрастно вознесено над мраком средневековья. У трона герцога-гуманиста — пюпитр, под ним — бездыханный скупой рыцарь.

Нечто подобное и в «Каменном госте», и в «Моцарте и Сальери». Не убранство, а детали убранства, предметные и необходимые. Условны не предметы, а отбор предметов, превращающий безусловные предметы в образы.

А в антракте снова пустая залитая светом сцена-эстрада.

Если судить только по работе художника А. Босулаева, свой новый спектакль Ленинградский академический театр драмы имени Пушкина строит на сочетании концертного и театрального. В работе художника есть своя режиссерская конструктивная идея.

Она не всегда совпадает с тем, что происходит на сцене.

Режиссуре явно не хватает деталей, ей надо, чтобы предметным было все сценическое убранство. Здесь возникает расхождение с более тонким замыслом оформителя. Художник ведет к выразительности, режиссура — к изобразительности. Босулаев тут словно бы больше других чувствует, что прочитанные сценически все в «Маленьких трагедиях» можно, сыграть же в них все трудно — так богаты они содержанием, поэтической мыслью. Задача необычная по нашим време-

нам; приходится не «обогашать», не «углублять» драматургию, а по возможности стремиться проникнуть в ее глубины, обдуманно отбирать из этих богатств наиболее близкое и важное сегодня.

Попыткой «охватить неохватное» выглядит игра Б. Фрейндлиха в роли Барона. Исполнитель знает цену каждому слову в своем монологе и хочет каждое слово сыграть, выделить сценическим курсивом. Отсю-

В ПОИСКАХ ИСТИННЫХ СТРАСТЕЙ

да — невыносимый нажим. Глыба характера размывается на характерные подробности. Вместо трагической утверждающей себя ложной страсти — история болезни и сатирическое саморазоблачение. Над сундуками склоняется не то Поприщин, не то Иудушка Головлев. Иногда пушкинский Барон играет чуть ли не в манере Барона горьковского («На дне»).

Нельзя играть чувство, это известно. Очевидно, нельзя играть и обобщение как таковое: у Пушкина оно приходит в итоге поэтического анализа. Но ведется анализ по крупному счету. Каждый горит пламенем своей веры, каждый одержим своим искусом, каждый жаждет испить свою чашу до дна. В спектакле же высокие безумства трагических героев переведены на язык житейских мотивировок, философские искания поэта выверяются с позиций здравого смысла.

Хочется сказать: бедняга Альбер! Р. Кульд играет его ограниченным, незадачливым увальнем. Он в самом деле не понимает слов Жиды (Ю. Свириной), хотя тот читает в душе Альбера.

И в «Каменном госте» разыгрывают буквальный смысл происшествий, образы здесь однозначны.

По внешним данным Н. Шашик подходит к роли Дон Гуана, порой обнаруживает темперамент, но поэзии «надтекста» не чувствует и — приземляет образ. Нет трагических поисков, нет и трагического исхода: герой гибнет, но не отрекается. Дон Гуан — Шашик — это скорее персонаж «маленькой комедии» о ветернике, наказанном за непостоянство.

Нет поэтического и в Лауре

(Л. Штыкан). Публика и Лауру воспринимает как персонаж «маленькой комедии».

Интереснее других Н. Мамаева — Донна Анна. Мягкая, просветленная печаль. Женственность только еще пробуждается... Замысел поэтический, но опять-таки сдобренный бытовой интонацией диалога. Добродетель, обывательная не по Пушкину, а скорее по Островскому.

Но есть в этом неровном спектакле поистине великое.

Н. Симонов — Сальери потрясает истинной страстью и сам потрясен величием совершающегося на сцене. Какой чисто моцартианский по природе талант бушует в актере, играющем Сальери!..

Когда он подымает над фортепьяно поникшую голову и обращает к залу мутный, невидящий взор, зал цепенет. И сразу же на нас обрушивается бешеный поток неправедных истин, выстраданных Сальери. Он не отрицает правду, он страстно утверждает неправду. Отсутствие правды превращается для него из негативного понятия в позитивное. Поток низвергается с сокрушающей стремительностью, и это не поток слов, а поток страстей. Не слово разыгрывается за словом, не подроб-

ность, а глыба монументального, многозначного образа поворачивается, обнаруживая разные грани и оттенки неделимого целого. Страсть тут едина с убеждением. Весь Сальери — это порыв к тому страшному, что только и может утихомирить бушующие в этом человеке страсти.

Небрежно покачивает Сальери головой в такт легкой мелодии Моцарта, и вдруг преобразается, его порабощает глубокий трагизм возникшей темы. Сальери весь поддается этой власти. Гений Моцарта отраженным светом освещает и его. Но вдруг он ломает пальцы, лицо его темнеет. Что в самой дивной музыке, если принадлежит она не ему, а «гуляке праздному»? Как красноречиво молчит Симонов, как захватывающе слушает музыку его Сальери!..

Слеза сбегает по щеке Сальери, когда он переживает прощание с Моцартом в сцене реквиема. Низкий, рыдающий, чуть хриповатый голос Симонова развращает самые глубины мрачной души Сальери, а там — упоенная вера, что, отравив Моцарта, «тяжкий совершил он долг». В самом преступлении Сальери ищет очищения, оправдания — и не находит его. «...Ужель он прав, и я не гений?». Вот оно — возмездие.

Симонов могучими пластами вздымает пушкинский текст, играя не слова и афоризмы, а мысли и стремления. Кажется, будто он не меньше самого поэта знает о своем Сальери. Голосование актера, читающего белые стихи, может быть уроком вдохновенного мастера.

Всяческих похвал заслуживает В. Честноков в роли Моцарта. И он, далекий от того, чтобы декламировать с равным значением каждое слово великопленного текста, больше всего заботится об естественности, простоте и достигает этой цели вполне.

«Моцарт и Сальери» — событие в театральной пушкинине. Академическая сцена показывает, какой она может и должна быть.

Д. ЗОЛОТНИЦКИЙ.