Некрошюс Э.

10/XII 87

Советская Литва
г. Вильнюс

4 ◆ 10 декабря 1987 г. ◆ № 284 (13497) Советска

ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

ЖИВОЙ ОГОНЬ

Почти все композиции режиссера Молодежного театра Эймунтаса Некрошюса начинаются безмолвными интродукциями. Действие идет без слов. Актеры уже на подмостках, они молча передвигаются в пределах сцены, медлительно осваивая и обжигая пространство, которое, кажется, застыло и напряглось в ожидании первой реплики. В это пространство врываются какие-то невнятные звуки — стук дерева, скрежет металла. В этом пространстве меняется — то усиливается, то ослабевает—свет. И всякий раз в этом пространстве вспыхивает живой огонь. В «Пиросмани» на сцене горит свеча. В «Дяде Ване» первое, что мы замечаем, — не очень ясно различимая в полумраке фигура Астрова, который размахивает большим языком пламени. В спектакле «И дольше века длится день» по Айтматову в глубине сцены теплится красная огненная точка — ни слова еще не произнесено, а игра уже началась, световая и звуковая: слышны невнятно бормочущие голоса, отдаленные гудки поездов. Едигей — А. Латенас закуривает — зажженная спичка долго мелькает в руке, сигарета, разгораясь, попыхивает.

Простейшие средства применены ради максимальной интенсивности зрительского сопереживания. Причем Некрошюс сразу и напролом движется к центральному, туго затянутому узлу болезненных драматических противоречий. Наиболее наглядно, может быть, даже слишком прямолинейно, он демонстрирует волю к максимальному— до аллегории — обострению ситуации в «Квадрате», где взаимная любовь двоих загнана в железную социальную клетку, со всех сторон оглашаема бравурно оптимистическими песнями, терзаема ударами электрического тока и оскорбляема постоянным присутствием соглядатаев-надсмотрщиков.

Гораздо более сложно, утонченно до виртуозности эта приверженность к одной, непременно самой мучительной теме, явлена в спектакле «И дольше века длится день» по Чингизу Айтматову, где содержанием становится все нарастающее противоборство между неотразимо чистой народной нравственностью и безнравственным, бездушным, ржавым социальным механизмом, который — в этом весь пафос постановки Некрошюса — не в силах ни сломить, ни хотя бы остановить честного человека, движущегося к своей заветной цели. Отнюдь не случайно в сценической редакции автора пьесы Г. Кановичюса и режиссера Э. Некрошюса отсутствует важная для Айтматова космическая тема, а тема беспамятных манкуртов сведена к иллюстративному эпизоду, с моей точки зрения —не из самых удачных. Притча о манкуртах возникает как бы попутно развитию двух других наиболее важных для режиссера мотивов — мотива похорон Казангапа и мотива безвинной гибели учителя Абуталипа. Соответственно, образы Абуталипа— Ф. Якшиса и его жены Зарипы — К. Казлаускайте занимают в спектакле видное место, почти наравне с образом Едигея.

Дуэтные сцены Едигея и Зарипы, в которых так остро ощутима спасительная для обоих (но, увы, невозможная и потому даже неосознаваемая ими, только нам приоткрытая) взаимная, общей болью, единым страданием порожденная любовь, — едва ли не лучшие в спектакле. Они-то и смыкают в одно целое тему похорон Казангапа и тему гибели Абуталипа.

Стоит напомнить, что спектакль по Айтматову впервые был сыгран еще в декабре 1983 года и что его основные мотивы, которые ныне так актуально звучат, громко и внятно прозвучали в условиях, когда самое понятие гласности казалось чуть ли не крамольным. Так что способность талантливого художника опережать время была более чем убедительно доказана этой постановкой.

Чеховский спектакль Некрошюса «Дядя Ваня» тоже многих удивил, а чеховедов просто покоробил. Чеховеды не нашли в этой постановке мирных и милых подробностей усадебной жизни, не расслышали привычных минорных, но задумчивых чеховских интонаций, более того, не увидели даже чеховских интеллигентов, чья «тоска по лучшей жизни» и чья вера в «новую жизнь» обычно приводит в действие многосложную полифонию чеховской драмы. Строй спектакля Некрошюса намеренно упрощен. Пьеса высвобождена из конкретного исторического времени, режиссер ищет и находит в ней трагедию, действительную во все времена.

Начинает трагедию ослепительное антре Елены Андреевны — Д. Сторик: в пределы сцены врывается неотразимая красавица в белых брюках наездницы, в черной шелковой блузе. Эта дама в стиле «модерн» явно возбуждена, в каждой ее реплике слышна, в каждом движении видна смелая чувственность. Супруг Елены Андреевны — Серебряков тут вовсе не ретроград, отнюдь не представитель ложной мудрости и мнимой ученности, нет, он интересует режиссера совсем в ином качестве — как человек, незаконно владеющий красотой, которую ни оценить, ни понять не способен. Фигура Серебрякова — В. Багдонаса чуть ли не пародийна: в длиннейшее черное пальто замурован живой мертвец с лицом бледным до желтизны, с нелепым колокольчиком во вскинутой ввысь руке, с несуразно огромным зонтиком и с какой-то уродливой походкой. Ясно, как день, что Елена Андреевна не может быть ему верна.

Поэтому надежды вспыхивают и в душе Войницкого, и в душе Астрова. К Войницкому, которого играет В. Петкявичюс, Некрошюс отнесся с холодным и неприязненным юмором. Войницкий тут подан с насмешкой — он неопрятен, желчен, он полон каких-то епиходовских претензий, и он будет отвергнут Еленой Андреевной с отвращением почти физиологическим. Зато акции Астрова в спектакле стоят высоко. Астров — К. Сморигинас — настоящий мужчина, единственный, кто достоин любви.

Модная экологическая тема, с которой в последнее время во всех других постановках чаще всего смыкается эта роль, Некрошюса мало волнует. Лесной пейзажик — то ли шишкинский, то ли поленовский, то ли левитановский — небрежно поставлен в глубине сцены: мол, есть пейзажик, но не в нем суть.

А суть — в страстной и безответной любви Астрова к Елене Андреевне и в столь же страстной и столь же безответной любви Сони—Д. Оверайте к Астрову. Некрошюса ни в какой мере не устраивает обычное для Сони и для ее тихой застенчивой влюбленности в доктора место на втором плане пьесы. Режиссер уверенно и настойчиво выводит Соню, по-чеховски деликатную и по-чеховски чистую, но — сильную, непривычно громкую, самозабвенно и фанатически одержимую любовью, вперед, так, что Соня становится здесь гораздо заметнее и Серебрякова, и Войницкого.

Как и все партитуры Некрошюса, партитура «Дяди Вани» болевая. Боль, которой она пропитана, — почти физически осязаемая, причиняющая публике мучения, заставляющая тех, кто в зрительном зале, волноваться, всей душой сопереживать персонажам, вместе и заодно с ними проживать их трудные сценические судьбы.

К. РУДНИЦКИЙ.

г. Москва.