



В СЕКРЕТЫ ТРАДИЦИЙ

ХОТЯ В ЭТОМ спектакле налицо многие принадлежности так называемого современного постановочного стиля — и восходящая к брехтовскому театру суховатость построений, и рационально продуманная организация пространства, и отсеченность мелочей и подробностей, и современная стилизация старинных костюмов, и массовые сцены, поставленные по последнему образцу (вместо толпы — несколько человек на площадке, как на шахматной доске), — несмотря на все это, с большим вкусом и тактом использованные приемы современной режиссуры, спектакль «Смерть Иоанна Грозного» в ЦТСА при всем том в сути своей заставляет вспомнить классическую мхатовскую постановку «Царя Федора Иоанновича» (вторую часть той же трилогии А. К. Толстого).

И не потому только, что на сцене тот же автор, та же эпоха, имена и лица, а потому, что в нем — глубокая простота и уравновешенность мысли, нет суетности и сценических натяжек.

В короткой статье нет места многим сравнениям (тем более театра с кинематографом), но скажем все-таки, что монументально-экспрессивный «Иван Грозный» С. Эйзенштейна — это иная линия в искусстве, у которой иные заслуги. «Смерть Иоанна Грозного» в постановке Л. Хейфеца продолжает традицию «Царя Федора» — в сфере мысли, в сфере нравственных оценок добра и зла, проблемы власти и судьбы народной. Он сочетает благородную мхатовскую традицию, искусство земное и душевное, с тем новым, что появилось сегодня в театре. Когда у современного художника возникает потребность таким образом сомкнуться с классической традицией, значит, время его к этому толкнуло. Очевидно, пришла в искусстве пора серьезным мыслям и высокому качеству. Обращение к классике — и в драматургии, и вообще в театральном наследии — оказывается сегодня делом естественным.

В последние годы наши режиссеры то здесь то там делали попытки оживить эту классику, сблизить ее с сегодняшними мыслями и художественными идеями. И по крохам во многих случаях это достигалось. Но до постановки «Смерть Иоанна Грозного», пожалуй, не было спектакля, в котором это сближение выглядело бы столь полным и гармоничным. В нем как бы подведен итог предшествующим попыткам, придана уравновешенность и даже академическая бесспорность тем приемам, которые еще недавно одних приводили в восхищение новизной, а других этой же новизной раздражали. Видимо, в порядке вещей то, что спектакль поставлен молодым режиссером: многие мастера пробуют, ищут, что-то находят, иногда в конфликте со зрителями, а потом приходит следующее поколение и завершает эти поиски, почти с легкостью делая то, на что другие тратили столько крови. Так что не всегда завершают маститые, а дерзают молодые, бывает и наоборот.

Завершение — как основной признак спектакля — это и большая заслуга, и сигнал того, что пора пускаться в новые поиски, к новым открытиям.

Впервые за многие годы небывалых размеров сцена ЦТСА нашла себе великолепное применение. Режиссер Л. Хейфец и художник И. Сумбаташвили укротили ее наконец — раньше к ней художники и режиссеры принуждались. Огромная площадь сценической площадки (А. Д. Попов сравнивал ее с артиллерийским полигоном и тяготился ею) не уменьшается всеми возможными путями, как раньше, а распахивается до предела. Она затянута с боков туманно-серой росписью холстов, а в этом фоне — и тоска далеких российских пейзажей, и мхурое небо, в котором, кажется, висят купола, и в непогоду светящееся одинокое окно, — и тревога Руси, и атмосфера грядущей смуты. А кроме того — красота театра.

Где бы ни разыгрывались события — на площади или в покоях царя, — они погру-

жаются в эту пасмурную тревожность, в которой, кажется, слышен и скрип телег, и топот всадников, далекий звон деревянных церквей и звон кандалей...

А как удивительно смотрятся на этом пространстве люди, все их проходы, пробеги — суетливые (день смерти царя) и в то же время значительные! И вовсе не теряются фигуры актеров, как терялись в других спектаклях, и голоса всех слышны, хотя говорят тихо, не декламируют.

Размеры и размах построений не носят, однако, печати «монументальности» — потому, может быть, что каждый эпизод и почти каждый характер продуман с какой-то общепонятной, человеческой точки зрения.

С бояр сняты парадные наряды — они одеты в платья суровые, простые, только силуэт костюма оставлен боярский. И пьют, и жрут эти бояре, как на постоялом дворе, валяясь на полу и скамьях, и то и дело, забыв о сани, схватываются в кулачный драке.

А над боярами, над всей многострадальной Русью — царь. Иван Грозный — фигура противоречивая и исторически сложная, немало точек зрения на нее было высказано. И история театра богата трактовками этого характера. Мы чаще всего видели Грозного величественным правителем, жестоким — по необходимости, распутным — от жизнелюбия, мудрым — на фоне дураков. Театр, основываясь на пьесе, предлагает свою трактовку — интересную, хотя и не претендующую, очевидно, на историческую всесторонность и полноту. В новом спектакле парадные одежды сняты и с царя тоже. Андрей Попов играет мужика, только недужного, отмеченного и умом особым, и волей, и порочностью тоже особой, развращенного пятьюдесятью годами безудержной, бесконтрольной власти над людьми и их раболепием — постоянным, не излечимым, вошедшим в кровь. Попов не отделяет в этом смысле Грозного от окружающих его бояр, отыскивая общие корни страшной психологии. Никаких сдерживающих мотивов поведения, все можно — казнить, сослать, постричь, убить сына, — нет ни судей, ни страха, ни совести.

Грозный кажется, когда приходит желание казаться, оно проходит — и можно перейти к новым безобразиям. Роль построена на множестве таких поворотов, и в каждом из них — не просто блажь, но расчет, основанный на полувековом опыте чудовищной, аморальной власти, и самоутверждение — даже в последние минуты жизни. Вот он, кажется, заглянул уже смерти в глаза, а последним движением было напугать бояр еще одним юродствующим коленцем: жив, мол, я еще, погодите, я вам...

Страшный это характер. И в уме, и в юродстве, и в хитрости значительный, не лишенный своеобразного обаяния, но ужасающий степенью испорченности.

Когда-то Москвин создал совсем иной образ русского царя — сына Грозного. В характерах, созданных двумя актерами, разница огромная, но в манере исполнения Попов следует за Москвиным.

Эта манера предполагает, помимо прочего, умение лишить царя ореола царственности. Попов в конце концов и играет в Грозном обыкновенного смертного. Он не подтягивается к некой «величественности», а, напротив, заземляет, опроцает (не упрощает!) характер. У него нет трагического темперамента, но есть многое другое — юмор, пластика переходов, такие тихие интонации, что страшнее крика, и живописность облика, различимая с последних рядов огромного зала ЦТСА.

Природа актера не подлежит в данном случае ломке, насилию, из нее извлекается то, что ей органически присуще, — в этом обаяние игры Попова и еще один безошибочный расчет создателей спектакля, еще один урок его успеха.

Итак, Театр Советской Армии одержал победу, уроки которой, надо думать, дадут новый стимул к движению.

Н. КРЫМОВА.

Комсомольская правда, 1966, 23 июня