

ЕСЛИ ВЕРИТЬ АФИШЕ...



ЕЩЕ недавно — тридцатой годовщиной в том, что Художественный театр выдала два-три, а то и одну премьеру в год. Мало ставил современные пьесы. Мало играли молодые актеры (да и не молодые тоже). Сейчас эти упрёки устарели. МХАТ показывает не меньше, а больше пьес, чем многие другие театры. Афиши то и дело извещают о премьере. Группы играют в Малом, Старом, Новом театрах.

Хотите узнать в Художественном театре новую постановку классической пьесы? Идите на «Ветер и волны», на «Егора Булычова». Современную западную пьесу? Попробуйте достать билеты на «Милую амеца», на инсценировку великого романа Стейнбека «Земля тревоги», Вновь поставили легендарный «Бременской», возобновили «Платон Кречет». А как с новыми пьесами? Судя по афише, лучше всего. Только в 1964 году театр показал подряд четыре спектакля: «Иду на грозу», «Свет далёкой звезды», «Я вижу солнце», наконец, «Три долгих дня».

ЗА ГОД до этой премьеры в журнале «Москва» была напечатана повесть начинающего писателя и опытного врача, доктор-медика Г. Беленького. Называлась она «Однимнадцатая заповедь». Дать заповедь обществу. Студенты мифа сформулировали одиннадцатую: «Не обманывай самого себя». Повесть написана от лица молодого врача, который обманывает себя, называя себя, труднейшей работе учёного. На лабораторию он ушёл в больницу. Став преуспевающим, защитил кандидатскую, на пороге — докторская. И все-таки врач вынужден в лабораторию, на трудную работу, к которой он призван. Повесть о компромиссах и бескомпромиссности, о признании и о том, как непросто найти его. По ее мотивам и написана Г. Беленьким пьеса, поставленная в Московском Художественном театре режиссером В. Мориновым.

И вот мы на сцене этого спектакля, в старом зале МХАТ с его суровым архаическим, на котором распростились армяк чайки — той чайки, которую знает весь мир, в которой родился Художественный театр как театр лучшей современной драматургии.

Занавес раздвигается, перед нами — жизнь сегодняшняя, во всех мелочах достоверная. На сцене такое же, как на сцене стоившая больница с ее уютной близостью, с ее пропитанной запахом лекарств. Неудобно приткнувшись на жестком диване, дремлет лежурный врач. Уборщица, шурша шпательками, стирает пыль с подоконника, с бюста Гипократа.

Это правда больничных будней. Повседневная маленькая правда, то, что называется бытом. Из быта должны вырасти жизнь, распрямиться люди — все это, в подлинных формах заветах. Но все это — и не происходит на сцене МХАТ.

КТО виноват в этом? Автор? Конечно, в первую очередь.

Мало что осталось в пьесе от «Однимнадцатой заповеди». И дело совсем не в том, что в пьесе вошли новые люди, изменилась ситуация — это не только право, это и обязанность автора: инсценировки часто губят именно буквальное содержание первоисточника. Грех не в том, что пьеса не похожа на повесть, а в том, как она на нее не похожа. На пьесу ушла одна — думающая, ошибаясь, идущая своими путями, ушла естественность течения жизни, которые привнесены в «Заповеди». А место их прочно заняли острые сюжетные ходы, «ударные концовки» — то, что является для инсценировки театральными эффектами.

Горизонт повести Беленького над раздвинутой занавеской классической больницы. А горизонт пьесы — тесные трех дней — трех часов срежиссированной жизни — говорят об опаснейшей и нераспознанной болезни двух лежурных. Один умирает, другой на грани смерти. К счастью, вернувшийся из Парижа профессор Немчинов сообщает, что он консультировался с институтом некоего профессора Лакруа. Там, в институте, что у лежурных редчайшая форма заболевания — аюрарак-альфа.

Понятно, что и в пьесе, и в инсценировке — это альфа. Но что такое альфа, как она проявляется — действительно альфа, и в противном случае означает смертельный яд.

«Надо выделить вирус», — решительно говорят врачи (зритель удивляется, почему этого не сделали раньше). Занимается этим молодой врач Ермолаев, который возник из воздуха сразу — «хороший медицинский, а кроме того, врач полновесный, выделитель». И вот он входит в больницу с ярком, что вирус выделен, для окончательного установления диагноза лично еще только три часа. Но, конечно, эти три часа не хватает. Лежурный врач умирает. Ему вводят препарат Лакруа, но дождались диагноза. А тут истинно подоспевает сам Лакруа и начинает протестовать: если больной погибнет, фирма не простит этого, а фирма субсидирует работу Лакруа... Впрочем, тут же выясняется, что у лежурного вирус альфа, значит, он спасен. И снова — компания докторов, и снова уборщица стирает пыль с Гипократа, а Ермолаев торжественно передает молодой докторше феминдоскоп, подаренный ему шефом. Сам он, очевидно, решил вернуться в лабораторию, хотя совершенно ясно, что он не может.

Впрочем, эта тема — не измена самому себе — отнесена в самый дальний угол эффектных случайностей, на которых и держится пьеса. А если бы этой цепи случайностей не было? Если бы Немчинов не подал в Париж, не получил чудотворно-смертельного препарата? Если бы не было этих сравнительно пяти часов, появления Лакруа, случайного шара большого во время введения (рассчитано на зрительский «спасут — не спасут» альфа — не альфа)? Пьеса покрывалась бы сетью случайностей.

Это было бы и лучше и для автора — способное прояснить, и для актеров, которые не могут свободнее играть ничего, кроме прописанных истин: врач должен быть чутким, надо верить в науку, больной — прежде всего человек и т. д.

Одни играют лучше, другие хуже. Например, М. Зинин почти героично и стремительно, чтобы его Азамов — ученый, одержимый

своей работой, не был похож на Крылова — ученого, одержимого своей работой, не спектакль «Иду на грозу». И действительно, набитый, небрежно одетый, решивший Азамов не похож на интеллигентно-интересного Крылова. Но даже эти внешние приемы актеру некуда идти. А. Л. Губанов, играющий Ермолаева, просто выводит из сцены и немыслимо проносит свисток из грота. Конечно, он мог бы придумать «актерский» грим, мог бы использовать древнейшие штампы: устремленные вперед глаза — работа мысли, тяжело вздымающаяся грудь — волнение. Но думаю, в эту роль он не мог войти, человек все равно не мог родиться, потому что это только роль — с репликами, но без мысли, с бытовой правдой, но без правды жизни и живого характера. Актеры в лучшем случае используют свой опыт, объясняют, проговаривают приемы. Но это яркость театра, а не жизни.

Мы не знаем, как шла работа театра с автором «Долгих дней». Но видим результат. С трудной дороги исполнения жизни в пьесе писатель ушел на легкую дорожку «авторов драматургии», вернее — штампов. И театр под руководством режиссера В. Моринова добросовестно сыграл эти штампы, подчеркнул ложность из малейшей правды повествования.

В этом главная беда последней премьеры МХАТ, а не в том, что кто-то играет лучше или хуже. Все могут играть хорошо, но все же мы не почувствуем, что же свое хотел сказать театр о жизни. Даже заставив зрителей возмущаться, спектакль не заставляет задуматься.

ДРУГАЯ премьера МХАТ — «Я вижу солнце» — кажется поначалу противоположной «Долгим дням». Там — намеренная простота, «все как в жизни». Здесь — красивые яркие, ступенчатые.

Медленно поднимаются в гору юноша и девушка. Слегка девушка идет легко, но останавливается, вот-вот шагнет в пропасть. Спутник бережно поддерживает ее. «Солнце... Я вижу солнце...» — восторженно проносит девушка на вершине горы. Юноша присел у ее ног, любя ее. Этот предсказуемый расхожий замысел и тождественности пьесы Н. Думбадзе в Г. Лордкипелашвили спектакля, поставленного Д. Алексидзе, известным грузинским режиссером. Уж его-то, поставившего «Цари Залпа», не заподозришь в заискивании, в скучном бытовании. И в МХАТ он ставит романтический спектакль о крестьянско-торговых, об их смелых и цельных чувствах, которые так и хочется назвать старинными словом «страсти». О чистой любви подростка Недара и славной Хатки. Об умирающем русском солдате, которого выхаживает грузинская колхозница. О черном злодее Датико...

И в то же время романтизм спектакля — одновременно античный и какой-то робкий. Все время ощущаешь, как стараются актеры ходить «легкой походкой горцев», проносить имена на грузинский лад, танцевать, как прародительные грузины. Эта старательность не парализует естественность сценической жизни. Актеры хотят быть романтическими, ноими и любви, неистовыми и гневными. Но «открытость», приподнятость чувств непривычна зрителю. Они то и дело сбиваются на бытовую речь, а сложившись, снова начинают плавно двигаться и громко произносить реплики.

Некоторые виллы спектакля трагичны: смерть старика Лукаян об убитом сыне (И. Кудрявцев) или возвращение Хатки из города, где ей так и не вернули жениха, или проклятия, посылаемые старым почтальоном войне и богу, который допустил войну. Но это лишь мизансцены в длинном спектакле. Он состоит из множества эпизодов, из связанных единой большой мыслью, которую Ставровский называет «сверхзадачей» спектакля.

Снова нам могут сказать, что это, прежде всего, недостатки самой пьесы (вернее — инсценировки пьесы Н. Думбадзе). И снова мы должны напомнить, что, выбирая инсценировку пьесы, пьесу ли, театр должен точно знать, что хочет и как сказать спектаклем в каждой роли.

Непонятно, чем руководствовался Художественный театр, принимая и поставив «Три долгих дня» и «Я вижу солнце». Внешняя патетика одного спектакля в бескрылый бытовизм другого вдруг сливаются воедино. Самиваются в своем отходе от главного и искусство — от большой идеи, от стремления сказать зрителю новое, жизненно важное.

ПА И НЕ ТОЛЬКО в двух последних раз- ботах речи. Вспомним, что в «Иду на грозу» большинство авторов (за исключением, пожалуй, лишь М. Зинина — Крылова) многое потеряли сравнительно с героями романа Д. Гранина. Вспомним, что «Свет далёкой звезды» (инсценировка пьесы А. Ченцова) описывает сентиментальность, что и там актеры играют одни лучше, другие хуже, но все именно играют, а не играют именно своих героев. Как в «Долгих днях». Как в «Я вижу солнце».

Добро намерение — рассказать о наших современниках — является одиозным в Художественном театре. Но в последних работах оно осуществляется таксистом, декларативно, идею спектакля не раскрывает в главном, разве чего существует театр: в образе человеческого.

Режиссеры поставили профессиональные спектакли. Актеры профессионально играют их. Как могут сыграть в любом другом театре.

Но Художественный театр — не любой театр. Он всегда шел вперед. Он отрывал бытие, главные законы человеческого искусства, отрывал и объяснял жизнь. Зеркало, поселявшее нас, проросло во многих театрах, в работах других режиссеров, в ролях других актеров. А в самом Художественном? Конечно, Б. Ливанов — Булычов, Конечно, великолепный дуэт А. Степановой и А. Кторовы в «Милом амеце» (постановка И. Ревского).

Ну, в самое-то главное — современность? Нельзя поверить, что цика последних спектаклей — это все, что может сказать МХАТ сегодня и завтра. Чужая должна быть в Художественном театре. Улететь она не может.

Е. ПОЛЯКОВА.