

5 июля 1986г.

Простор для творчества

НА СЦЕНЕ — ГОСТИ

Нынешние гастролы МХАТ открыл чеховской «Чайкой» (постановка О. Ефремова, художник В. Левенталь)—и это, по счастью, оказалось не данью исторической символике, а творческим актом живого театра.

...Огромное темное пространство стало наливаться меошающим, манящим светом, из глубины его двинулась на нас, постепенно вырастая в размирах, сцена-беседка, а в ней — человек в черном. Первые его слова прозвучали как эпиграф: «Вот тебе и театр. Заванес...» — и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Оказывается вид прямо на озеро и на горизонт... В этом театре на берегу колдовского озера каждый из персонажей чеховской пьесы существует в напряженном поле между той ролью, в которой он видит себя сам, той, в которой его видят (и пытаются навязать свое видение ему) партнеры, — и спонтанными для него самого неожиданными проявлениями глубинных слоев психики. Взаимоотношения, взаимодействия, возникающие на этой почве между героями, составляют пульсирующую ткань спектакля, богатого значениями и оставляющего простор для зрительского сотворчества.

Треплев (А. Мягков) назначил себя на роль Гамлета и существует в ней последовательно и самоотверженно, но Аркадия — Т. Лаврова совсем не жаждет исполнять роль королевы Герцуды. Против воли вовлеченная сыном в сцену, явно напоминающую объяснение Гамлета с матерью в королевской опочивальне,

она с опаской оглядывается: нет ли зрителей, не видит ли кто рискованную для нее мизансцену? Зато с каким удовольствием она разыгрывает с Тригориним дуэт из модной мелодрамы со страстным монологом драматической героини, которую покидает неверный любовник. На секунду она прервет себя, сбросив пафос, спросит деловито: «Ты думаешь, это финиш?» — как спросила бы у партнера, убедительна ли сегодня ее игра, — и вновь: устремится в драматические выси — во всем блеске своего темперамента, с неотраженными переливами бархатного голоса... С наивным покоряющим молодым апломбом дебютирует в этом театре жизни Нина Заречная (А. Вертинская).

Все в той же беседке, держась за складки занавеса, как бы случайно позирует Маша — А. Вознесенская, примеряя на себя роль Офелии, — «правда, я сыграла бы не хуже Заречной!». Сюда же приводит вяло сопротивляющегося Дорна — И. Смокутовского Полина Андреевна — И. Саввина, усаживает в давно задуманную лирическую мизансцену, пристраивается сама. Ему не до себе в слишком откровенной позиции, и роль Ловласа уже и скучна, и не по силам — но не выпадать. Вынужденные партнеры чутко и ревниво следят друг за другом, ловят на наигрыше, раздражаются от чьих-то претензий на чужое амплу, одергивают того, кто мешает монологу.

Кажется, один Тригорин (А. Калягин) предпочел бы быть зрителем, а не действующим лицом. В нем зуд соглазывать за другими и за собой выдает талантливую профессионала. Мертвую чайку, которую Треплев красиво носил за крыло как многозначительный реквизит трагедии, Тригорин жадно пробует на ошупь, как птицу в мясной лавке. Похоже, и к Нине его потянуло не столько желание, сколь неумное профессиональное любопытство.

...Прошло два года. Потемнел, утратил свою солнечную прозрачность мир вокруг колдовского озера. Компания обитателей усадьбы в конце концов сыгралась: даже Дорн, слушая в тысячный раз назойливо — страстные излияния партнерши, вдруг обнаруживает прелесть ситуации — и с внезапным интересом просит: «Вы продолжайте, пожалуйста». И Тригорин вписался, наконец, к удовольствию окружающих, в некогда не дававшуюся ему роль знаменитости — говорит и делает именно то, чего ждут от него почтительные зрители — поклонники, будто и нет переломанных им судеб. И только здесь оказываются вне игры. Наполеон стоит перед Треплевым, как актриса — неудачница на очередном показе, и никак не может попасть в «настоящий тон» — пробует какие-то оглядывающиеся жесты, интонации, сбивается, машет рукой, наконец произносит знаменитую фразу «Умей нести свой крест и веруй...», но у

нее не хватает дыхания на продолжение: «Я верую... А без веры, надежды, любви — какая уж тут игра, какая жизнь. Раздастся финальный выстрел Треплева — и манящие блики исчезают окончательно. В лепельно — сером, мертвом пространстве, в ветхой беседке постаревшая до седины Нина повторяет слова пророческой пьесы о бесконечном одиночестве, о духе, оторванном от материи, и о гармонии, которая наступит только через много тысяч лет, а пока — О ужас, ужас, ужас...».

В «Тартюфе», поставленном Анатолием Эфросом, идет иная игра — острая, рискованная, со множеством неожиданностей — противники сильны, и глупцов среди них нет. Тартюф Любшина не дает себе труда прикидываться сколь-нибудь тщательно. Его оружие — не столь ханжества, сколь лиричный ум, умение видеть тайное тайных человеческой души. Истоки его безнравственности обнаруживаются в самих его противниках.

В самом Оргоне А. Калягина есть то, что отдает этого неглупого и неслабого человека во власть Тартюфа, — точнее, с упоением отдается он сам, прежде даже, чем Тартюф сделает какое-либо усилие.

В нем сидит покорнейший раб — он и руки с готовностью протянет к наручникам, и потное лицо с упоением и благодарностью подставит под начальственную руку с плат-

ком, которым его соизволят утереть. Он раздавлен, он эту руку лизать готов — бывший волюнтер будет служить королю вернее пса.

«Обвал» М. Джавахишвили (постановка Тимура Чхендзе) актеры то читают как прозу, всматриваясь отстраненно-бесстрастно в череду событий, то показывают материализуя в пластических метафорах сокровенные перипетии жизни, то разыгрывают отдельные эпизоды — сдержанно, коротко, как бы ничему не удивляясь.

В спектаклях МХАТа все, что происходит, — происходит на наших глазах, сегодня, здесь, сейчас, творится на живом общении прекрасных актеров, чутких друг к другу партнеров. И это сообщает сценическому действию особый объем и убедительность, «доложительство».

К сожалению, в спектаклях по пьесам, написанным сегодня и о сегодняшнем дне, театр не достигает такой целостности художественного результата.

Первый акт «Скамейки» А. Гельмана, которую во МХАТе играют Т. Доронина и О. Табаков (постановка О. Ефремова), обнаружил в палитре популярных актеров свежие краски.

Но во втором акте действие забуксовало, разменное на маленькие актерские «шоу», и в душевное пробуждение героя, совершающегося под колючими пьесы, не поверилось...

Сценическую редакцию пьесы А. Миширина «Серебряная свадьба» театр сочинял в процессе репетиций, спеша вло-

жить в нее максимум впечатлений от сегодняшнего дня. Образ ее центрального героя, крупного руководителя Выборнова О. Борисов подвергает сценическому анализу, в глубине которого чувствуются уроки русской классики. Выборнов наказывает себя, потому что знает, что много пути возвращения к жизни у него нет: без духовного возрождения любая дальнейшая деятельность будет бесплодной. И все же уровень мастерства драматурга то и дело создает ощутимый потолок для театра...

У МХАТа сегодня — сильный художественный лидер, который не стал превращать коллектив, вошедший неотъемлемой частью в историю национальной культуры, в театр своего имени. Он широко открыл его двери для многих близких по духу и очень разных по индивидуальности художников, не боясь творческого соревнования, не требуя безоговорочного подчинения своему авторитету. Такая политика требует от главного режиссера мудрости и мужества. Она оказалась далекоидущей: перед нами сегодня — живая академия (явление из столь редкое, что само это словосочетание кажется парадоксальным) — по классу актерской игры, по уровню культуры, по той человеческой порядочности, которая составляла, возможно, наименее изученную, но наиболее сущностную традицию театра, созданного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. За разными спектаклями нынешнего МХАТа ошутимо единство этической программы — неслобов ко всечеловечной и фальши. Это может показаться наивным, старомодным и явно недостаточным в наш сложный век. Но так ли это?

Т. ЖАКОВСКАЯ