

22 июня 1978 года

Гастроли Московского художественного театра

В ПИСЬМАХ ЭЛЬДРАДО

На афише гостящих в Свердловск шихтовцев фамилия драматурга, именно в этот театр привнесши свои пьесы. Писки «своей» драматургии, позволяющей поднимать актуальные вопросы жизни, — традиция МХАТ. Среди этих авторов — люди, отличные друг от друга по возрасту, и творческим опытом. Два писателя различимы и в жизненном материале пьес, которые резко отличаются от пьес о человеке в общественной сфере (драматургия А. Гельмана) и о человеке в сфере судьбы личной. Причем, автор не менее важен, чем пьеса. Говорят, разбирая ситуацию в своей семье, рашал и глубокий, «вечный» философский вопрос об отношении к знам, и как не придет в голову упрекать Шмидта в «жизненности» его творения.

В «камерных» спектаклях МХАТ обсуждаются важнейшие вопросы содержания человеческой жизни. Те, что влияют на градус самосознания человека в мире. И в общем не важно, достигли эти вопросы в процессе показа острой, сиюминутной жизненной ситуации (размышления о современном меществе), или в плане более общей постановки проблемы, актуальности которой тоже в конечном-то счете этой «сегодняшней» ситуацией вызвана.

Героиня спектакля «Уходя, оглянись», поставленного Е. Радомысленским по пьесе Э. Володарского, подарила детей, выйдя вторично замуж за небогатого человека. Достигла цели, которую преследовала этим браком, — спокойной материальной обстановки в семье. Но почему в самый благоприятный, на первый взгляд, момент своей жизни, словно безумная, вдруг начинает она собирать чемодан, собираясь бежать из покоя в непокой? И право, уже ради того, чтобы увидеть безраздельно-рустными глазами «чужестранца» Любу — И. Мирошниченко, надо идти смотреть в целом отнюдь не совершенный спектакль.

такли по отнюдь не совершенной пьесе.

В «Эльдарадо» А. Соколовой размышления о счастье — главное содержание произведения, сценическая форма которого проникнута ощущением изгнания и единства, таким нечасто нас балуют театры. О Ефремовом стоит лишь видеть сценическую эту разговаривающую формы. Это же, стилистика которого держится на недосказанности, полтонах, эмоциональном ощущении зрелости сущего, сказочности, необходимой, чтобы украсить явь. Великолепный актерский ансамбль: И. Саввина, А. Попов, А. Мягков, А. Вознесенский... — доносит эту форму во всем богатстве оттенков, демонстрируя безупречный профессионализм.

Сочиненная режиссером сценическая рамка-образ замкнул спектакль, но внутри не будет развешиваться сама пьеса, которой О. Ефремовую хочет придать многозначительность притчи (увы, она не выдерживает подобного приула).

Рядятся резкий телефонный звонок. Войдет

Она и вместо того, чтобы подойти к телефону, тревожно замечается по квартире. Тревожники и злы первые реплики появившихся взрослых детей — у них столько поводов для недовольства жизнью! Эмоциональная атмосфера спектакля спускается, словно готовая к взрыву. Но взрыва не происходит. Не происходит в спектакле решительно ничего. Герои, разговоры, вернутся к прежней — эмоциональной и смысловой — точке отсчета.

Гостящую пьесу написала А. Соколова. Чуть-чуть странную для мироощущения драматурга, не только по опыту, но и по возрасту молодого. Но как раз этой молодости, возможно, и объясняется парадокс. В пьесе ловишь за хвост подражательности. К чести А. Соколовой со времени этой ранней своей пьесы она как художник выросла, обнаруживла самостоятельность в постановке жизненно важных проблем. В «Эльдарадо» же (куда денешься от этого вывода!) все живет, как пьеса абсурда, — в таянстве замкнутом, безмолвном кругу.

Проблема возможности личности быть свободной от обстоятельств решается А. Соколовой отрицательно и в чересчур уж делном от социального плана. Непроститель оптимизм младшего сына Антона оказывается заблуждением молодости («Когда-то», — продолжает отец, — и у меня были цепи зубы и я знал, как парадельте этот мир!»). Жизнь перемещается человека, под-

чинная трагизму обыденщины, и остается лишь удивление, которое «вызывает жалость, иногда страза, приходит старость как состояние, когда человек уже ничего не чувствует». И сколько бы ни тешил себя отец возможностью разрыва пут, скованных душу, мечты, которой он себя утешает (это не раз повторят действующие лица пьесы), средства спасения не существует. Нервально и то, во что точит поверить Мария: «Дети — вот выходы». Брат жестоко и тревожно поставит ее на место: «Куда!»

Для людей, осознавших бессмысленность каки-либо действий, событиям может стать лишь звук пробки, вылетающей в финале спектакля из бутылки с шампанским.

Но если в «Эльдарадо» театр в растерянности остановился перед проблемой, то в «Нине» А. Кутерниченко он строится перенести разговор о причинах несчастия людей в куда более конкретную плоскость.

Юная Нина — несчастна. Ей душно в доме отца, в мире его духовной узости, сконцентрированности на материальной стороне бытия. Вот, обливается потом, мать с отцом танцуют в дом только что купленный телевизор. Недавно подобным образом на почетное место был водружен белым лебедем холодильник. Но вещи не прибавили людям счастья. Мы чувствуем (ведь поставил «Нину» главный режиссер МХАТ О. Ефремов!) — театр чрезвычайно важно констатировать эту мысль. Во имя этого он

даже азия и постановке чужую к злобе дня, но художественно слабую пьесу. Слабую прежде всего в разработке центрального образа — Нины.

Вместо того, чтобы психологически обосновать страшный поступок девушки — решившись выброситься из окна, драматург применяет примитивные связи. Нину оскорбил отец — но покончить с собой из-за этого может только психически неуравновешенный человек (кстати, именно такая Нина в спектакле, и это остро снижает звучание драматургического конфликта). Отверг любовь, предложенную Ниной, друг дома — моряк Володя — но при той форме, в которой предложение было сделано Ниной, это очень понятно. В том же, что Нина действительно любит Володю, убедиться нам не дано.

Можно предполагать, что и драматург, и театр решили осудить Нину за внутреннюю пассивность, за то, что не может порвать заколдованный круг! Отнюдь! Ведь удахитесь, как в «Эльдарадо», героиня некуда. За окнами квартиры — та же старшая жизнь, где никому нет ни до кого дела и где, по твердому убеждению бонсера Гени, все равняется только с позиций силы: «Если я не дам — мне дадут».

Пожалуй, за О. Ефремова обща ситуация и не требует каких-либо доказательств. Да и фигура Нины его как будто не очень интересует: вместо того, чтобы помочь драматургу и молодой актрисе Л. Дмитриевой выстроить психологию этой ленивой роли, он лишь обозначил тезисы героини неким образом символами. Когда в душе Нины появляется трагическая раздвоенность,

в оркестре возникает мелодия песни забытой, прекрасной юности — о Гайдаре, шагающем вперед революционных бойцов... Актрисе при этом остается лишь застыть в немых позе.

Да, больше всего О. Ефремова интересует в пьесе личность Нининного отца, Бориса Григорьевича Желнина, на показ которого как очень страшного жизненного явления и брошены силы режиссера и исполнителя роли Е. Евстигнеева. Автор кулевался в роли, показывая (может быть, иногда в чересчур концертной манере) современного Бессеменова: в спонтанности этой многократно указанной, обнажающей эту близость.

Но ведь спектакль не состоялся как целое. Нам не помогли пережить конфликта, ограничившись сухой схемой.

Фигура Желнина — издержка бурно растущего материально-благосостояния советского общества — зловеще маячит как возможное будущее гаров комедии М. Рошнина «Старый Новый год». Только вот прекрасный актер В. Невский не согласен отдать в компанию Желнину своего замыкающегося от счастья красной жизни рабочего фабрики детской игрушечной Фигуры Себякина. Картина в новой квартире Себякина, открывающаяся спектаклю, — подлинный комедийный шедевр по точности критического прицела и фееричности исполнительского мастерства всей группы актеров. Тем важнее последующая нота раздвинутой, вызывающая зрительское сопереживание героини — еще одно пламя притягивает в соблазнительный дом, ну еще один гарант.

что-то будет ли лучше среди всей этой ароскоши?

Интеллигент Полуорлов сталкивается с Себякиным не только на общей лестничной площадке, а еще путем заблуждений. Сцену у Полуорлова тоже произвольно-узнаваемо, только сонная жанровость себякинской линии смещается здесь убийственной ироничностью. Красивая фраза, не ставшая идеалом, видимость прогрессивности, с годами заменившая ее суть, — другой печально-знакомый вариант бездуховности. Но автор потому и пишет пьесу о Себякине и Полуорлове, что душе у него болит за обоих.

Только в влком и равнодушном Полуорлове А. Калкина, похожа, и бороться-то уже не за что, а в результате нет повода за этого героя переживать. Нет в нем размаха, задора — а чтобы взять вдруг и выбросить из квартиры всю мебель, согласиться, ну, и в целом показ «душевного» варианты мещанства антерски и режиссерски сделан в спектакле не столько скуповато, и это приводит в контраст с полнокровной «себякинской» линией.

Назвав явление, пусть даже самое неприглядное, искусство должно заставить нас пережить его, обнаружить причинно-следственные его связи. Вот и искусство наших гостей убеждает там, где театр делает это, и терпит поражение там, где ограничивается лишь фотографией зла, парализующей волю. И тем сегодняшней — баснословной и мизантропической — МХАТ оказывается не просто традицией.

Ю. МАТФОНОВА