

«КАБАНЧИК» ВИКТОРА РОЗОВА НА СЦЕНАХ

МОСКВЫ И РИГИ: ОБРЕТЕНИЯ И ПОТЕРИ

В. МАКСИМОВА

ДРАМА У МОРЯ

УЖЕ НЕ ПОДРОСТОК и еще не юноша, он возникает на полупустой сцене Рижского театра русской драмы — хрупкий и тонкий, странно отчужденный от всех.

А там, на сцене, в прозрачной густоте южного целебного воздуха парит, повиснув на канатах, беседа с арками выходящих лиц. Там два давних приятеля, бывшие фронтовики, гость и хозяин дома у моря, встретившись после многолетней разлуки, ведут ничего не значащий разговор.

Беглый и неприятельный, как и всегда в открытии розовских пьес, беспечально начавшийся разговор друзей не содержит ни особых акцентов, ни намеков — предвзвешенный на будущее. Он лишь информирует о том, как разном сложилась судьба двух вузовцев-одноклассников послевоенного «призыва»: один сделался всемогущим ректором московского института, другой — учитель с мизерной зарплатой и большой семьей — стал шофером. Тоже по-своему влиятельным лицом в городе у синего моря, либо возит высшее начальство, служит начальство «наперсником» и порученцем.

Мы слишком долго ждали пьесы Виктора Розова «Кабанчик». Не одобренная в свое время инстанциями, не рекомендованная к осуществлению, она теперь появилась — сначала на сцене в Риге, получив название «У моря», и совсем недавно — в Москве, у вахтанговцев. Сидя в зрительном зале на этих очень разных спектаклях, мы не раз спрашивали себя: почему необходимо было «столь долгое отсутствие» — более четырех лет! — жилой, драматически острой, волнующей пьесы в отнюдь не богатом репертуаре сегодняшнего театра?

Региссер рижского спектакля А. Кац, энтузиаст синтетических жанров, мастер эффектных мизансцен, сложных пластических композиций, «тотальной» музыкальности, на этот раз как бы смиряет себя. Сцена максимально освобождена. Лишь беседа парит на тонких стальных канатах, то плавно поднимаясь наклонно, то зависая параллельно площадке, то вздымаясь почти вертикально (художник М. Френкель). Воздух, простор распахнутого ширь и вглубь пространства становятся средой обитания героев. И спектакль по первому,начальному впечатлению представляется очень розовским, узнаваемо розовским — жизнь в формах и ритмах жизни, летнего бездумия, мимолетности человеческих контактов и встреч.

И вдруг действие и настроение столь зауверливо начавшегося спектакля круто и тревожно вымывает весь. На сцену является мальчик. «Около восемнадцати лет» — значит в перечислении действующих лиц пьесы. Но какая странная и неживая выпрямленность, какой холод независимости, настороженности и бесстрастие в худом теле, как бы отгоражива-

от себя всех. Какая мерность шага, юности не свойственная, и мерность, ровность, мертвенность интонации. И когда он, Алексей, говорит хозяйну дома Юрию Константиновичу Огородникову — Юраше о незначительности, и тогда, когда мертво и тихо произносит главные свои слова: «Я сирота. Круглая, Круглый» (о родителях, которые живы); «Целая свора бегла» (о друзьях, которые предали); «Я — сын вора... Мне кажется, от моих глаз он (отец) умереть должен»; «Я все равно скоро умру».

С этим мальчиком сходит на сцену проблема в тревога столь мучительной нерезарешимости, что разом опрокинутой, оставленной где-то в прошлом оказывающейся привычная и органичная для Розова просветленность восприятия-мира.

Роль главного в пьесе и спектакле героя играет актер А. Ильин, тот самый, что несколько лет назад на московских гастролях Рижского театра русской драмы произвел незабываемое впечатление своим Хлестковым, который был сыгран не только в эксцентрической, трюковой манере, но — с пронзающей душу тоской, горестным осознанием собственной малости, восторгом краткого «воспарения» в миражах славы и любви, трагизмом срыва-возвращения в ничтожество, в серость будней.

Созывая масштаб дарования, мощь индивидуальности незаурядного актера, режиссер максимально освобождает для него не только пространство сцены, но и «пространство» спектакля, с этой именно работой связывая духовно-нравственную идею всей постановки.

Юный герой, в день разоблачения отца бежавший из дома, разысканный в крымских горах добрым и сострадательным шофером Юрашей, с того страшного дня называющий себя «круглым сиротой», а спектакль живет в непрочном, как бы временном окружении людей. Мы воспринимаем и оцениваем их в соответствии с тем, насколько удачно или неудачно они в спектакле сыграны, равно и с тем, как они написаны автором — в продолжение, повторение уже известных в творчестве Розова человеческих типов или в открытии новых.

Новизна человеческого типа, на познан-

ный нами прежде драматизм судьбы (по мимо главного героя, Алексея) — в бывшем учителе, нынешнем шофере Огородникове — Юраше. Огородников — Б. Аханов и внешне поражает: худобой и бледностью лица, нервной, неутомимой подвижностью, с давних учительских времен сохраненной интеллигентностью. Здесь судится загадка и странность — в добровольной смене не только профессии, но и судьбы. Не очевидная, не демонстрирующая себя в Юраше провозит свои законы добра. Недаром так упорно борется этот человек за душу и жизнь Алексея. А вот реакции Огородникова невозмутимо-бесстрастны.

В много видеваем, много знаем Огородникова проступают та же мертвенность, потухенность непосредственных эмоций, что и в его юном подполковнике. Здесь тоже искажение судьбы, взращенное с годами умение не поражаться ничему — даже миллиону, который, по слухам, награбил недавний «принципиал», отец Алексея.

Играя с неистовостью эмоциональных и интеллектуальных самозатрат, А. Ильин в смятении души героя — подростка Алексея Кашина открывает многое. Не язвительную любовь к отцу, бывшему высшим авторитетом и другом. Жалость к несчастной и потерявшей матери (А. Уманская в роли Марии Бонифатьевны Кашиной драматически соединяет сегодняшнюю ужасность и недавнюю гордыню, прочное «хозяинское самосознание»). Муку установления собственной вины и ответственности за то, что совершено под сводами богатого и благополучного отца дома.

Современный по складу и мироощущению, актер А. Ильин вводит в роль тот «энергетический запас» гражданского гнева, который дает нам открывшееся в последнее время знание о негативных явлениях в жизни страны, а деятельности весьма высоких лиц. Оттого это исполнение такое живое, с жизнью впрямую и подлинно связанное.

В кульминационном эпизоде на краю обрыва в голоса актера звучит «металл» трагедии, когда — пересказывает он жесткую сцену охоты на кабанов, которых вместе с детенышами загоняли гнали к кормушкам с едой, дабы государственные «ужихи», не дай бог, не промахнулись.

У вахтанговцев совсем иной спектакль.

Осуществил его тоже режиссер из Риги — руководитель Рижского ТЮЗа А. Шапиро. Мерностью, даже вялостью ритмов московская постановка несомненно проигрывает драматическому сверхнапряжению рижской. Оформлен спектакль с изысканной претенциозностью. И уже совсем трудно объяснить «наличие» черного бархата, укутавшего собой площадку (художник — А. Фрейберг). На обильно задрапированной в складках, выпуклостях поверхности актерам неудобно перемещаться. Мизансцены вязнут в своем движении. Время спектакля (в особенности в 1-м действии) тянется, рождая мгновения скуки в зале. Кроме того, фактура ткани «гасит» голоса, даже такие редкостные по красоте тембры, как контраalto И. Купченко, играющей молодую и несчастливую возлюбленную ректора Богоявленского. Но есть и своя магия в медленно развертывающемся, не горящемся подчинителем, по трагедии зрителя спектакле. Это — магия встраивания едва ли не в каждую человеческую судьбу.

При одинаковом числе действующих лиц спектакль вахтанговцев кажется куда более населенным, чем тяготеющий к моноструктуре спектакль рижан. На вахтанговской сцене, сложный и грешный, открывается мир взрослых тем более убедительно, что взрослых играно ведущие мастера. Ю. Яковлев — ректор Богоявленский — в необъяснимой смене лика: добродушно свойской, душевно разъяренный со светстиком — однополчанником, рывающий (пожалуй, и чрезмерно для «влюбленного» тормозающий и без того медленные ритмы спектакля), он превращается в непрекращаемого ментора, едва вступает в контакт с молодежью, будь то обожаемая юная дочь или вызывающий неприязнь Алексей.

Юраша, сыгранный А. Филиппенко с редкостной на вахтанговской сцене последних сезонов легкостью и свободой, — это ко всему притерпевшийся «добрый циник», знающий, что и после падения бывшего начальства порядки изменились не слишком, что «хочта» на кабанчиков продолжались.

Два кратких эпизода с матерью Алексея, которую играют Ю. Борисова, стали не только драматической вершиной спектакля, но и открытием новых качеств в творчестве знаменитой актрисы, новых ее возможностей в будущем.

Ни грена мелодрамы, ни единой ноты слабости. Знакомый, характерный голос, никогда не терявший своей ломкости, своей юной звонкости, как будто опущен на несколько тонов. Суровость и строгость в облике хрупкой, элегантно, с седой головой и молодым лицом женщины. Зачем прилетела она в город у синего моря, в места своего и мужного падения и позора? Увидеть сына. Но главная причина краткого явления ее иная: мать хочет видеть сына, чтобы объяснить. Отсюда это тщательное, из последних сил сохраняемое

достоинство «старшей и мудрой», горделивость выправки, не допускающая сострадания и жалости суровость интонации.

Мать обожает волю, ищет слова. А сын ежится от ее слов, как от побоев. И мать понимает, что помилования нет и не будет в этой единственной инстанции, за которой она признает право суда над собой.

После А. Ильина — едва ли не идеального Алексея, роли, для которой юность исполнителя столь же необходима, как опыт, мастерство и талант, не просто принять Алексея вахтанговского, которого играет студент школы-студии МХАТ А. Зайков.

Резкий профиль. Голос словно сорванный, перегоревший. Улыбка, от которой лицо не хорошеет, но сдвигается в гримасу. Вызов, холодность ко всем, даже к юной Оле Богоявленской, которую дебютантка Д. Михайлова играет не только с редкой свободой, но еще и с абсолютным знанием своей сверстницы, подростка 80-х годов. Лирика, оттаивание души, когда юные герои готовы любить друг друга, клянутся любовью на краю бездны, как в рижском спектакле, в вахтанговском варианте «Кабанчика» отсутствуют. Похоже, что режиссер и актер решили показать юному, который состарился до срока, потерять способность чувствовать. Несчастье, позор семьи сделали нормального мальчишку таким необаятельным, странным, резким, злым. Изменяющийся в разгадках некрасивых тайн жизни, юношеский разум — вот что делает главным одаренный молодой артист.

Замечено, что на сегодняшних подмостках, особенно в современном репертуаре, жанр трагедии — один из наименее распространенных. Театр намеренно или невольно задерживается на среднем уровне драматического звучания. До недавнего времени трагедийное в отношении «нынешнего дня» находилось как бы под позорением, как «противоположаемое» нашему всепроникающему и несокрушимо социальному оптимизму».

В том, как серьезно и бесстрашно, доходя до крайних суждений, в Москве и Риге «читают» судьбу героя «Кабанчика», слышится трагедия. Однако, сострадая и протестуя, думаешь не только об этой искаженной чужой волей и чужой ложью едва начавшейся жизни. Но — о старших и взрослых. О возмездии, которое они, обществом отринутые, суду преданные, должны получить помимо кары юридической. Думаешь об этой матери, мелькнувшей в двух кратких эпизодах. О том, как в рижском спектакле, неживо отпрыгнув, не подвизая я рук, боясь прикоснуться, стоял в ее объятиях сын. Думаешь об отце. О бессонных ночах человека, который, перебирая в уме множество собственных вин, находя для себя множество оправданий, не знает одного — что возмездие придет в известии о судьбе единственного сына...