

ПРИЕЗДУ в Москву Государственного театра молодежи Литовской ССР предшествовали великолепные отзывы о нем в прессе и такие же слухи в театральных кругах.

Я думаю, с полной ответственностью можно сказать, что все оказалось правдой — театр действительно прекрасный, а режиссера Эймунтаса Някрошюса московские театралы будут отныне числить среди ведущих режиссеров нашей страны (с главным режиссером этого театра Далею Тамулявичюте мы отчасти уже познакомились — весной этого года в Театре на Таганке среди спектаклей, сыгранных театрами нескольких республик в память А. В. Эфроса, был и ее «Брат Алеша»).

Режиссура Някрошюса поражает — причем, поражает прежде всего свободой, с которой он пользуется тем, что накопил современного театр. Он, подобно Мольеру, мог бы сказать о себе: я беру свое там, где нахожу. И, взяв нужное, он создает из этого совершенно оригинальные композиции. Скажем, «Дядя Ваня» (на мой

мастерский, умный, точный — рассчитан не столько на джентри, конкретную творческую индивидуальность, которая может обогатить и расцветить его, сколько на определенный тип актера).

Может быть, это своего рода вынужденный ход — потому что в труппе литовского театра, при ее общем высоком уровне, лично я не увидел таких ярких индивидуальностей, таких не просто хороших, но великолепных актеров, каких, скажем, привозил другой театр из Литвы когда-то на гастроли в Москву, Паневежисский. И, естественно, Э. Някрошюс должен был, так сказать, брать на себя как можно больше.

Однако какое нам, зрителям, собственно говоря, дело до внутренних проблем театра? А такое, что в спектаклях, актерский уровень которых, пусть даже немного уступает мастерству режиссера, лично у меня возникает ощущение некоторой эмоциональной недостаточности. Душевность, трогательность, даже сентиментальность (последнее считается чуть ли не ру-

ГАСТРОЛИ

Присутствие тайны

взгляд, лучший его спектакль) принадлежит к традиции, оборванной у нас двадцать лет назад, — к традиции «жесткого» истолкования Чехова. Спектакль показывается мне похожим на знаменитые «Три сестры» 1967 года, поставленные Эфросом, но похожим только по духу, поскольку язык Някрошюса совершенно самостоятелен.

Другая черта режиссуры Някрошюса — колоссальная внутренняя свобода в создании сценических образов и метафоров, он как будто совершенно не заботится о том, будет ли придуманное им понятно зрителю, — и зрителю действительно далеко не всегда и не всё бывает так уж понятно, но весь фокус в том, что это непонятное каким-то образом, возможно, через подосознание, действует на него в нужном режиссеру направлении, и сильно действует. Скажем, я так и не могу до конца объяснить, зачем в том же «Дяде Ване» режиссеру понадобилось в одной сцене показывать красивое лицо Елены Андреевны (Д. Сторик) через большое увеличительное стекло, но это неожиданное и резкое изменение размеров человеческого лица действует эмоционально на зрителя.

Таких примеров в спектаклях Някрошюса можно найти много. Но их главная мысль подчеркивается всегда определенно и резко. В «Дяде Ване» — это мысль о нелепости жизни героев спектакля, о времени, когда даже самые чистые человеческие чувства и стремления эксплуатируются людьми мелкими и злыми или гаснут в атмосфере общего равнодушия.

Да, наступает время, когда в поисках театра (точнее — театра) надо ехать в Вильнюс и Някрошюсу, в Ленинград и Додину, в Тбилиси и Стурзу и Чхеидзе, в Ригу и Шапиро... Такое настало время; можно, конечно, утешать себя тем, что эта полицентричность идет на пользу всему советскому театру, что и в Москве сегодня работают учителя Някрошюса А. Гончаров, М. Захаров, Г. Яновская, Г. Черняховский, К. Гинкас и другие, — но все же это, по-моему, неоспоримый факт: театральная жизнь страны сегодня не только не исчерпывается Москвой и Ленинградом, но она даже в какой-то степени утратила прежние лидерство. Ну что ж, будем видеть...

Сказанное, однако, не означает того, что с каждым из перечисленных выше режиссеров не о чем спорить и можно только восхищаться их спектаклями. Тем более, что недостатки Э. Някрошюса очевидны и, как часто бывает, являются продолжением его достоинств.

Дело в том, что после гастролей театра из Вильнюса меньше других запомнилась его художники и актеры. Художники — это более или менее понятно: режиссеры диктуют единый изобразительный стиль театру, и пока что он всех устраивает. А актеры... Нет, нельзя сказать, что они совсем не запомнились. Это хорошие актеры, играющие в едином ансамбле, точно выдерживающие стиль спектаклей, определенный режиссурой, причем выдерживающие легко (кто на знает, как трудно смотреть на актерский «поток» в органично. Словом, можно вроде бы сказать о них только хорошее.

Но — не запоминаются, вернее, запоминаются недостаточно: разве что В. Бярдонас — и то, наверное, потому что сыграл две большие роли в гастрольном репертуаре — Нико Пиросманишвили и «Пиросмани. Пиросмани...» и профессора Серебрякова в «Дяде Ване». Однако можно представить себе в этих же спектаклях других актеров с такими же психофизическими данными — и спектакли если изменятся, то, право же, незначительно, а может быть, и совсем не изменятся. Я хочу сказать, что режиссерский замысел —

гательством, но ведь и из нее состоит театр — плохо, если только из нее) — этих качеств я не увидел на режиссерской палитре Някрошюса: ее преобладающие краски — суровость, жесткость, ироничность и точность.

Я ловлю себя на противоречии — ведь в «Дяде Ване» были моменты душевные, даже душераздирающие. Да, но тут — Чехов, который каким-то чудодейственным образом умел соединять душевность и жесткость. Но вот, пожалуйста: выстрел дяди Вани в Серебрякова. Някрошюс устраивает из этой сцены дуэль — дядя Ваня выходит с двумя пистолетами, один протягивает Серебрякову, отходит от него на несколько шагов, стреляет и промахивается. Конечно, это пародийная дуэль — дядя Ваня ведет себя нелепо-торжественно; через это состояние режиссер стремится передать чувство безысходности, загнучности, которое владеет им, и одновременно его благородство: не может стрелять в безоружного. Но до благородства ли измученному донельзя чеховскому герою? Не становится ли его поступок свидетельством полного, безраздельного отчаяния, волна которого смыкает в нем все?

Но такое отчаяние нельзя поставить чисто режиссерскими средствами, его надо сыграть. В. Пятквичюс играет дядю Ваню очень хорошо. Но способен ли он сыграть его выстрел в Серебрякова, жалит ли у актера эмоциональности, темперамента? Ответа на этот вопрос мы не получаем в спектакле, но все-таки мне кажется, что режиссер придумал эту пародийно-ироническую дуэль, чтобы, так сказать, заслонить актера собой, уберечь его от нигриша, который был бы вовсе недопустим в этой сцене. Но так или иначе, на прямое выражение чувств ни Някрошюс, ни Пятквичюс не решились.

Режиссура Д. Тамулявичюте несколько более традиционна (только не нужно воспринимать это как упрек), но и здесь режиссер удерживает актеров от предельных эмоций на сцене — так что будем считать это чертой индивидуальности театра.

Но главным в этой индивидуальности мне все же кажется принципиальное нежелание театра что-либо объяснить. Мне приходилось видеть, как к Някрошюсу в антрактах подходили зрители (иногда весьма опытные театралы) и просили объяснить, что означает тот или иной момент спектакля — он важно уходил от ответа. Думаю, потому, что театр — это то, чего нельзя до конца объяснить словами, и чем больше он — театр, тем меньше можно объяснить; иначе подробный рассказ о спектакле был бы равен самому спектаклю. Все-таки неотъемлемой частью театра должна быть тайна: правда, в последние годы мы почти отыскили от этого и уже требуем, чтобы ее не было, чтобы все было ясно — но справедливы ли эти наши требования?

Но тайны Някрошюса — особого свойства в них больше профессионализма, расчета и иронии, нежели романтической недосказанности: это какие-то вроде бы и не таинственные тайны. Все напоказ, все для зрителя — кроме чего-то сокровенного. Присутствие этого сокровенного ощущается в спектаклях театра из Вильнюса и делает их такими необычными.

Юлия СМЕЛКОВА