КУНШТЮКИ И ГЛУБИНА

МЫ ПРИВЫКЛИ к утверждению, что лицо театра определяется его афишей, и потому, сценяя московские гастроли двух театров — Ставропольского краевого имени М. Лермонтова и Татарского академического имени Г. Камала, я принял за точку отсчета сценическую интерпретацию классической и современной пьесы. Ставропольский театр — это «Банкрот» А. Островского и «Собачье сердце» М. Булгакова; Татарский — «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира и «Плаха» Ч. Айтматова.

Словосочетание «современное прочтение классики» настолько прочно вошло в обиход, что уже не вызывает опасения у зрителей. Мы приучены не изумляться любым «преображениям» классических произведений. Мода на самовольство, «творчество человеческой посредственности» (В. Набоков), одно время захлестнувшая театр, как эпидемия, кажется, начала спадать, уступая место серьезному анализу. Но нет-нет да и забьет фонтан пошлости, от которой становится особенно не по себе, — ведь используется для этого материал, признанный классическим, то есть образцовым.

Недоумение на ставропольском «Банкроте» началось уже с программы. Режиссер В. Константинов решил вернуться к первоначальному названию пьесы вместо того емкого, окончательного, что дал ей сам автор: «Свои люди — сочтемся», подчеркнув этим афористическим выражением социальную типичность истории. Из спектакля исчезла клочница Фоминишна, старая домовитая нянька, хранительница патриархального уюта, а Тишка, «мальчик в доме Большова» (так у А. Островского), превратился в дюжего молодца лет тридцати, который очень даже не прочь поамурничать с хозяйской дочерью вместе с «хором приказчиков» (так обозначены они в программе), бесцеремонно вселившимся в пьесу и нахрапом отвоевавшим себе реплики исчезнувшей Фоминишны, частично своего собрата Подхалюзина, а то и просто напевающим отсебятину из городских «жестоких» романсов под аккомпанемент... граммофона, появившегося, как известно, уже после смерти А. Н. Островского (а это — его первая пьеса).

Итак, вольная интерпретация комедии началась не с монолога Липочки, сидящей с книгой у окна в гостиной, — в ведь сколько остроумной прелести в каждой детали у Островского! Липочка, которая, по словам свахи Устиньи Наумовны, великого сердцеведа в своем околотке, «воспитанья-то тоже не бог знает какого: пишет-то, как слон брюхом ползает, по-французскому али на фортепьянах тоже сим-там, да и нет ничего», и вот эта Липочка сидит у окна с книгой: как же, ведь она барышня образованная! С первого появления — и уже какой образ, какая богатая пища для размышлений! А что в спектакле? «Только раз бывает в жизни встречав», — зазывно выводит Липочка, и на ее зов откликается квартет приказчиков. Грубо лапая ее, усаживают на стул, стоящий на весах, после чего следует плясовая вариация героини с этими кавалерами, нагло валящими ее на пол. Встав на четвереньки, она ползет к авансцене, строя глазки мужчинам в первых рядах партера. Какой свежий вариант общения со зрителями!

Таких режиссерских кунштюков в спектакле масса, по сути, весь он нашпигован ими, но, несмотря на их калейдоскопическую смену, нет в этих эпизодах ни внутренней динамики, ни единого стержня, ни значительной мысли, а все рассчитано лишь на примитивное зрительское восприятие, метко названное булгаковским Мольером «бру-га-га».

...Классика — великий кладезь духовности, от недостатка которой мы сейчас задыхаемся порой до удушья, поэтому непростительно любое посягательство на нее с целью «улучшения», исправления или дополнения. Классика потому и бессмертна, что всегда современна, говоря с человеком о вещах непреходящих — гуманизме, ответственности, достоинстве. Не случайно так категорично пушкинское утверждение: «Убивая в гражданах достоинство, убивали в них нравственность». Разве это не прямое предостережение нам и объяснение того, что с нами было?

Самые чуткие из современников предчувствовали надвигающуюся катастрофу 1937 года задолго до того, как она разразилась. В первую очередь здесь можно назвать М. Булгакова с его прозорливой повестью «Собачье сердце», опубликованной у нас спустя более 60 лет после ее написания. О чем эта повесть? Об эволюции человеческой души, через которую нельзя перескочить ни с помощью прямого вмешательства в физиологию, ни по нормативным актам, удостоверяющим, что податель сих бумаг есть человек разумный. «Человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке каждый год упорно, выделяя из массы всякой мразы, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар».

Тема грандиозная сама по себе, требующая необычайной ответственности при ее художественном воплощении, превратилась в трактовке режиссера Б. Соловьева в почти балаганный фарс, выхолостивший глубокое философское содержание повести. С первых же звуков музыкальной заставки зритель почуял неладное. У особняка с летящими гениями славы на фронтоне и заколоченными окнами бельэтажа ансамбль из трех поваров (балалайка, труба и барабан) ухарски наигрывает марш «Наш паровоз, вперед летит!», под который бодро топает на месте профессор Преображенский. Затем следует дочка мизансцена с рычащим Шариком, завершающаяся неожиданным пассажем: профессор опускается на четвереньки и рычит на оторопевшего пса. Так и покатилось действие, подпрыгивая на ухабах режиссерской фантазии.

Булгаковский текст — стремительный, ироничный, насыщенный глубокими раздумьями и бурлескными сценами, — подавался в лоб, без нюансов, смачно и от этого тускнел на глазах. Нарочитость деталей, насильно втискиваемых в спектакль, разваливала и без того непрочную его основу, а ведь Гёте недаром говорил, что подробность — это бог. В спектакле же нас может перекреститься лохматой лапой, профессор — опуститься на колени перед рыдающей горничной (у Булгакова он нетерпеливо стыдит ее: «Ну, Зина, ты дура, прости господи»...), Шариков, представляя свою невесту, целует ей руку... Режиссеру даже в голову не приходит, что подобные детали не просто лишны, они невозможны у Булгакова. Вот и развивается спектакль на цепочке вялых эпизодов со своими солистами и статистами, озабоченными лишь ударными репликами.

И вспомнился разговор, который произошел в середине прошлого века у известного тогда критика Ап. Григорьева с одним из театралов об увиденном спектакле: «Налишите?» — «Ни строчки». — «Отчего же?» — «Оттого, что вещь вульгарная». — «Как вульгарная? Помилуйте. Такой важный вопрос затронут». — «Тем-то и хуже, что важный вопрос затронут... Нет ничего порочнее, когда бездарности, лишенные всяких убеждений, принимаются выезжать на «вопросах».

Ставропольский театр переживает сейчас трудное время — нет главного режиссера, художественного руководителя труппы. Видимо, этим и объясняется стремление быть как все, откликаться на самое модное, то, что у всех на слуху, не задумываясь особенно над тем, что мода всего лишь «пошлость равенства» (В. Набоков).

В этом смысле судьба Татарского академического театра имени Г. Камала более благополучна. 20 лет его возглавляет М. Салимжанов, и все эти годы — аншлаг. На каждом спектакле национального театра примерно треть зала — русские зрители (места радиофицированы).

На вопрос, что составляет основу репертуара, М. Салимжанов не задумываясь, как о вопросе уже давно решенном, ответил: «Современная национальная драматургия. Без нее нет лица у национального театра. Разумеется, мы не обходим вниманием и классику, мировую и отечественную, тем более, что современная драматургия находится как бы на распутьи. Большой проблемой для нас является сохранение языка. Он основа любой нации. Жив язык — живы традиции народа, его дух, культура... Наш театр формировался под влиянием русской школы игры с ее тягой к перевоплощению, созданию психологически достоверных образов, и мы часто обращаемся к русской классике, например, у нас с успехом идет «Бесприданница» Островского. Свою задачу мы видим в том, чтобы способствовать человеческой солидарности всех жителей нашей республики, в которой живут и башкиры, и марийцы, и чуваши, — а добиться этого можно лишь через взаимодействие разных национальных культур».

Сцена из спектакля «Антоний и Клеопатра».

Фото Р. ЯКУПОВА

В спектакле «Антоний и Клеопатра» режиссера Б. Цейтлина привлекла мысль, высказанная известным советским шекспироведом А. Аникстом, которую театр счел необходимым напечатать в программе: «Жизнь сурово мстит Антонию и Клеопатре за их двоедушие... Они ничему не отдавались до конца, поэтому не достигли ни полного счастья в любви, ни удачи в политике».

Начало спектакля было таким шокирующим, что даже дух захватило. К стоящему посреди сцены полупрозрачному бассейну с шумом и гвалтом вывалилась толпа, в центре которой кривлялась какая-то жуткая, непотребная фигура; мужчина, изображающий женщину, вернее, саму царицу Египта Клеопатру. А вот и она сама в костюме... римского триумвира Антония. Гогот, вульгарное пожатие, непристойные жесты — все вдруг разом оборвалось. Сбросила чужая личина, перед нами — подлинный Антоний (Р. Тазетдинов), полководец, государственный деятель, воплощение мужественной доблести и человеческой значительности. То, каким он был несколько мгновений назад, — это донос об оргиях в Александрии, которому охотно верят в Риме, что Антоний

«Теперь смиренно служит опахалом,
Любовный пыл разратницы студя».

И тут же, высоко, под колосниками, на шатком, колеблющемся от каждого шага мосту, зримом символе пути к власти, появляется противник Антония — Октавий Цезарь (Р. Туэватуллин), безукоризненный молодой человек в белом пальто с красно-черным шарфом, с расчетливой небрежностью перекинутым через плечо. Два антипода, схватка между которыми неизбежна. Спектакль масштабный, мощный по силе затронутых в нем идей, изобретательный по форме, почти всегда органически вытекающей из содержания, на противоречу ему. В каждой сцене завязывается новый узел в той будущей сети, которую хищная судьба набросит на героев.

Не часто собираются в одном месте триумвиры, ревниво следящие за каждым шагом друг друга. Холеный красавец Цезарь, эпикуреец Лепид (И. Масгутов) с золотым ошейником на белоснежной тоге и воин Антоний, будто только что снявший боевые доспехи, расположились вокруг бассейна. Цезарь осторожно, нежа свое тело, омыл руки, внимательно оглядел в ручное зеркало свое надменное лицо, небрежно роняя слова, — и вдруг мгновенно изменился характер мизансцены, внешне оставшейся прежней. Рука Менаса (А. Хисматов) легла на плечо Секста Помпея (Ф. Хафизов), и будто сама судьба прошептала искушающие слова:

На корабле твоем все триумвиры,
Что поделили мир между собой.
Я разрублю канат. Мы выйдем в море,
Там перережем глотки всем троим,
И ты властитель мира.

Не менее выразительно решены режиссером и батальные сцены. Как два опытных бильярдиста, стоят по краям бассейна с длинными киями Цезарь и Антоний. Блики воды пробегают по их напряженным лицам легкой тенью: жизнь — смерть. Египтяне, как боги, опускают в бассейн флотилию корабликов с разноцветными парусами, и обольстительная Клеопатра вливается в них глазами. Антоний и Цезарь как опытные стратеги направляют киями движения судов, кажется, военное счастье на стороне Антония — и тут Цезарь, запалив от светильника конец своего кия, поджигает флот противника. «Звезда Антония померкла».

Если это сражение было решено с чисто театральной эффектностью, то бой на суше поразил эмоциональной метафорой лика войны. На лицах воинов—уродливые маски-шлемы. Человек — ничто в такой массе, он имеет цену только как воин, беспрекословно выполняющий приказы, и Цезарь, опытнейший политик, по-актерски играет голосом: тут и праведный гнев, и скорбь, и призыв. Шеренгу за шеренгой поглощает земля, а они идут неостановимо, как безумные.

Рухнул мир Антония, мир высокой славы, прямодушия и отваги, он ушел вслед за своими воинами в разверзшийся зев земли, и его противник, приверженец Цезаря — Агриппа (И. Хайруллин), недоуменно скажет:

Как это странно,
Что достижение нашей высшей цели
Оплакивать природа нам велит.

Другой спектакль Татарского театра — по роману Ч. Айтматова «Плаха» — вызвал в памяти слова С. С. Гейченко, хранителя Пушкинского заповедника на псковской земле: «Выдумать форму нельзя, ее надо взять из того, что существует».

Бесспорная удача Татарского театра в том и состоит, что он не придумывает форму, не втискивает в нее сопротивляющееся ей содержание, а каждый раз ищет и обретает ее — художественно убедительную, неповторимую, свойственную лишь данному содержанию.

Вышли из глубины сцены актер и актриса — нет, «Ташчайнар — Камнедробитель, прозванный так окрестными чабанами за сокрушительные челюсти», и его подруга, волчица Акбара с прозрачными синими глазами (Н. Гарифуллин и З. Зарипова). В их облике не было ничего бутафодбного, но слово, пластика и костюм совершили чудо — возник образ, великая тайна искусства. Микрофон придавал голосам артистов ту экспрессивную степень отстраненности, которая создавала ощущение достоверности: вот привычные человеческие голоса, а вот — волчьи в форме, доступной нашему пониманию.

О чем говорят люди, что их волнует? Над головой оратора вспыхивает алый плакат: «Ударим отстрелом сайгаков по нехватке мяса в стране!». Звенят водочные бутылки в щедрых ящиках, ныряя в карманы членов свежесколоченной бригады, — и глядят на это издали волчьи глаза той самой живой природы, которая, согласно другому плакату, «помогает нам, а мы помогаем природе». Вот оно, слепобудие, — облава! Звери заклебываются в вопле ужаса — земля пузырится у них под ногами, корчится душа от горя — погибли волчата. Человек нарушил равновесие в мире, покусился на святая святых — разорил живое гнездо. Срывается волчий вой до сипа, но люди заняты своими важными делами.

Философский спектакль-притча Татарского театра, покоряющий метафоричностью языка, смелостью фантазии, опирающейся на правду чувств (режиссер Д. Сиразиев, художник С. Скоморохов), заставил нас еще раз вдуматься и пережить историю, в которой волки мудры и справедливы, а люди, ослепленные могуществом техники и лозунгами, близки к потере своей человеческой сути. Горе матери, потерявшей своих детей, — вот та плаха, на которой расплачивается человек за необратимость им содеянного. И как тяжкое, но справедливое возмездие воспринимается выстрел Бостона (А. Шакиров) в Базарбая (И. Масгутов), нарушившего главный закон жизни — материнский, одинаково святой и для зверя, и для человека.

Н. ОНЧУРОВА