



Окончание. Начало на стр.10)

Лица театра



В еще большей степени это можно сказать о Назаровой. Роль леди Тизл, легкомысленной кудрявой резвушки, была актрисе как-то не впору: что-то мешало; что-то приходилось преодолевать (отчего, наверно, шли лишние усилия по части резвости и кокетства). Только к моменту драматической кульминации спектакля, когда у героини наконец проснулась душа, напряжение актрисы спадало, она становилась свободной. Быть может, ей близок именно драматизм или та ситуация предельного погружения в душу и страсть героини, что выпало в роли Тойбеле. Назаровой удалось сыграть "анатомию" страсти, ее развитие — от первого шквала, испуга, смятения до полной, глубокой любви. Сыграть вызревание личности, поначалу "тихой и скромной", — до сильной, волевой, зрелой женщины.

Героиня того же склада — "положительная" и зрелая, охваченная опасной страстью — была и в третьем спектакле Резникова, поставленном им вместе с Л.Остропольским — в "Осенних скрипках", давней мелодраме И.Сургучева, о которой сейчас вдруг вспомнили театры, как вспоминают похожие на классику старые пьесы, наивные, несовершенные, но несколько облагоустроенные этим сходством.

"Осенние скрипки", при всей своей принадлежности началу XX века, эпохе надлома, излома, игры чувств, игры в жизнь, сюжетом напоминают тургеневский "Месяц в деревне": "треугольник" двух женщин и одного мужчины; интрига, предпринятая старшей — против младшей, своей воспитанницы (в спектакле этот мотив затухает, и получается, будто Вера — родная дочь героини, Варвары Васильевны, что резко меняет дело не в пользу последней). Интрига, однако, иного рода, чем у Тургенева: мужчина — Барановский, друг дома, — любовник хозяйки, и она, боясь разоблачения, стремится отвести от себя угрозу, заставляя его жениться на юной Вере. И попадает в собственную сеть: Барановский влюбляется в Веру; брак получается настоящим.

Литературные склонности режиссуры здесь сказались вполне — в работе (даже в борьбе, в данном случае неизбежной) с многословным, цветистым, выпященным текстом. По нему прошли купюрами, сбавили патетичность, восполнив утраченное поэзией Серебряного века в исполнении несуществующего в пьесе Пьеро, лица от театра (Д.Савченко). Комментируя и остроя действие, приподнимая его, это, вкуче с оформлением Левитской, вводит спектакль в художественный контекст эпохи. Не став из мелодрамы трагедией, пьеса обретает больше серьезности и достоинства, что поддержано тактичной игрой актеров.

Не у всех участников "треугольника"

здесь равные возможности: Барановский — фигура вспомогательная, функциональная, и Ю.Гребельник может лишь обозначить его смятение чувств. Но двум соперникам повезло: их роли дают материал для игры контрастной и сильной. Они и сыграны контрастно: юная Вера (Н.Доля) с ее пронзительной, порывистой искренностью — и Варвара Васильевна (В.Заклунная) со своей "осенней", увядающей красотой. Работая сдержанно, затаенно, на полутонах и ощутимом подтексте, актриса передает драму благородной, порядочной женщины, в вихре поздней, последней страсти теряющей самое себя — драму тургеневской Натальи Петровны.

Своеобразная трилогия "о свойствах страсти" завершится у Резникова в финальном спектакле гастролей, из трех, быть может, наименее удачном, но проясняющем логику режиссера. Его интересует природа страсти как таковой — не только любовной, но и страсти к чему-либо, захватывающей человека, как некая мощная стихия, и подчиняющей его целиком; то побуждающей в нем великие душевные силы, то побуждающей к действиям низменным и коварным. На волне страсти происходят изменения личности — или личность проявляется с такой полнотой, которая немаловажна в обыденной жизни. По сути, страсть есть идеальная драматическая коллизия, где ситуация экстремальна, а энергетика беспредельна — лучшая питательная среда для театра.

Пьеса "История одной страсти" написана Резниковым по мотивам повести Г.Джеймса "Письма Асперна", имеющей документальные корни и восходящей к личности и судьбе Байрона (характерно, как изменилось название). Сюжет повествует о страсти героя, Генри, к наследнику поэта Асперна, более всего — к письмам, которые хранятся у старой дамы Джулианы, бывшей его возлюбленной. У дамы есть воспитанница Тина, которую Генри, влюбив в себя, делает своим орудием — целый клубок страстей наподобие "Пиковой дамы".

Спектакль этот, хоть тематически и связан с трилогией, и завершает ее, иной, чем два другие — по стилю, по ритмам, по актерской манере. В пространстве трагедии, выстроенном художниками С.Петровским и Л.Пухановой и расцвеченным костюмами Левитской и впрямь похожа на Пиковую даму, то Генри (О.Треповский), охотник за ее тайной, — отнюдь не Герман. Охотничий его азарт не того накала и свойства, чтобы лишить его разума, сделать страдальцем, жертвой судьбы и страсти, вызвать к нему сочувствие. Он хитроумен, разумен, мастер плести интригу, оправдывать целью средства, хотя при всем том — не хищник и не злодей, не лишен добрых чувств и даже трезвой самооценки. То ли такова концепция роли; то ли артисту не хватило здесь трагедийного темперамента; то ли условия таковы.

Если "Тойбеле..." и "Осенние скрипки" были спектаклями целостными, с мотором внутреннего развития, то в "Истории одной страсти" двигатели скорее внешние: дробная, усложненная монтажность; лихорадочный ритм, который задает режиссер; синкопа после кантилены, калейдоскоп после панорамы; мелькание людей и реплик, почти суэта. В этой пестроте и динамике как-то разжижается жанр — а ведь трагедия требует не только пространства, но и особых ритмов. Впрочем, повторюсь: быть может, таково было решение режиссера, лишившего Генри, его страсть и авантюру права даже на драму. Но в спектакле есть еще одно существо, изначально трагичное, родная сестра пушкинской Лизы — мисс Тина.

Заклунной предстояло в этой роли сыграть нечто, противоположное самой себе — несчастную старую деву, жалкую, нелепую, старую провинциалку". Это определение Генри жестоко и жестоко, но точно: в ином случае, с иной женщиной его интрига бы не прошла. Заклунная играет существо чистое и наивное, не в меру доверчивое, безоглядно открывшееся своей первой и поздней любви. Все это могло бы стать основой для истинной драмы, если бы в нее можно было поверить. Есть вещи, которые никаким умением не победить; среди них — женская природа Заклунной с ее победительной красотой. Ее мисс Тина — существо еще молодое, живое, полное женственной прелести, с веселой и нежной душой. Не верится, право, в ее безлюбивую участь в прошлом и будущем, и резкие слова Генри кажутся то ли его досадной ошибкой, то ли недосмотром автора пьесы, в своем спектакле позабывшего вычеркнуть эти слова.

Об этом сказано особо подробно, потому что здесь видна одна из проблем театра — актерская, связанная на сей раз не с ансамблем, но с личностью, и на примере Заклунной вдруг ставшая очевидной. Казалось бы, парадокс: актриса первого положения, счастливо наделенная природой, любимица публики, но в трех гастрольных ролях лишь одно точное попадание, в "Осенних скрипках"; в двух других приблизительно; некий зазор между актрисой и образом. Один случай — мисс Тина; о другом — чуть позднее.

Здесь кончается ряд спектаклей Резникова и начинаются работы других, уже не подчиненные его личной теме, но отмеченные и теми чертами, о которых выше шла речь, и чертами собственными, о которых речь пойдет ниже.

Классика на злобу дня

Искусства и проблемы, стоящие перед киевлянами, и в Москве понятны: они — общие, как един со всеми своими руслами и ручейками театральные процессы. Резников показал — как можно, идя навстречу мощному запросу зрителя, утоляя его эмоциональный, душевный голод, предложить ему тему страстей, исключив отсюда те допинги и "клубничку", которыми бедный зритель перекармлен уже в иных — многих — местах. Запрос был угадан точно; на счастье, совпал с интересами режиссера.

Другого рода запрос тоже считается зрительским, но, как мне кажется, придуман для зрителя, навязан ему извне. На-

блюдения над театром Островского наводят на эту мысль. Театр этот резко сегодня взрулил, набрал не высоту — широту, быстро вырос в объеме. Тому есть много причин, но одна из них — в прямом, поразительном совпадении ситуации, типов, реалий времен Островского — и нашего времени, с таким же нашествием деловых людей и сменой ценностей, как тогда. Конечно, люди по обе стороны рампы не могут на это не реагировать; так живо и свежо, как давно не было, стал звучать и восприниматься текст его пьес. И все же: дорожке всего в этих пьесах зрителю, как видно, человеческие истории; люди и страсти.

Л.Остропольский поставил "Бешеные деньги" Островского, одну из популярнейших ныне пьес, в том стиле, как теперь ставят эти комедии "из деловой жизни" — словно играючи, при этом — в небезопас-



Илья СУРГУЧЕВ

ОСЕННИЕ СКРИПКИ

ную и театрально-избыточную игру, в лихорадочно-нервном темпе, сбивая привычную вальяжность, обнажая каркас интриг и человеческих отношений, как правило, неприглядных. Спектакль однако посвящен вовсе не деловым людям, и даже Василькову, герою нового времени, отходит на второй план. (Ю.Гребельнику в гастрольных спектаклях не слишком везло — герои его, по воле автора или театра, все были в стороне от центра. Выручали артиста точность и чувство меры, да еще довольно редкое свойство — постоянное нервное напряжение, на грани срыва; осязательный внутренний драматизм).

Вперед — вряд ли случайно — вышла тема Красоты, ее самооценности, ее несомнимости с грубой и пошлой прозой; Красоты, стоящей вне переходящих деловых интересов и даже в стороне от морали. Красоты, чья стихия — роскошь и праздник, и потому спектакль полон праздничными мотивами — в самом облике Лидии (О.Сумская), ее нарядах, ее сценической рамке. Общие усилия создателей спектакля и наводят на мысль, что тема его не случайна. Празднично и изысканно оформление (художники М.Френкель, А.Вакарчук, Н.Кучеря) с золотой беседкой-клеткой посреди сцены; праздничные мелодии Штрауса, Хачатуряна и Нино Роты.

Получается непростой поворот темы. При том, что Лидия — явная хищница, опаснее всех — и собственной практичной матери (Л.Кадочникова), и "папашки" Кучумова (В.Сивач), и добряка Телятева (В.Заднепровский); при том, что "укрощению", намеченному Островским в финале, она в спектакле не поддается, — она выглядит невинной. Сущность, природа ее такова — природа носителя Красоты, а лютое сражение за привычный стиль жизни есть, как видно, борьба за существование. Виноват же тот порядок вещей, где Красоте места нет, разве что как товару.

Итог неожиданный и тревожный; морализм Островского, кажется, под угрозой. Но, при всей объективной и отстраненной



Экран и сцена