СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Классика без компромиссов

Что привлекает в театр? Популярность имен авторов? Может быть, манит новизна режиссерской трактовки или режиссерских концепций?

МОСКВА, октябрь 1985 года, улица Чехова. В помещении Театра имени Ленинского комсомола играет Новый драматический театр: Идет премьера — «Единственный наследник» Реньяра. И, подходя к театру, слышишь неожиданный вопрос: «Нет ли лишнего билета?».

Москва, ноябрь 1985 года, площадь Свердлова. Малый театр показывает «Федру» Расина. И вновь слышишь радующий театрала вопрос о лишнем билете.

Москва, декабрь 1985 года, Арбат. Премьера «Марии Тюдор» Гюго в Театре имени Евг. Вахтангова. Полный зал и сосредоточенное внимание зрителей.

Реньяр, Расин, Гюго, французский классицизм и французский романтизм... Что привлекает в театр? Популярность имен авторов? Но положа руку на сердце можно сказать, что подавляющее большинство зрительного зала не читало этих пьес.

Может быть, манит новизна режиссерской трактовки? Но о какой новизне может идти речь, если мало кто из зрителей помнит предшествующий опыт постановок этих пьес?

Ни в режиссерских концепциях, ни в фамилиях постановщиков этих спектаклей ничего сенсационного нет. Конечно, заманчиво увидеть крупных актеров — Р. Нифонтову в «Федре», Ю. Борисову и В. Ланового в «Марии Тюдор». И все же, если объяснить зрительский интерес только популярностью актеров, сразу возникает вопрос: а что влечет зрителей на спектакль Нового драматического театра, где нет актеров такого масштаба и известности, как в академических театрах?

СОВЕРШЕННО очевидно, что процесс изменения и перестройки театра, трудно проходящий в течение 80-х годов, касается и репертуара, и может быть, больше всего заметны изменения именно в выборе классических пьес. Достаточно характерная деталь: Малый театр в нынешнем сезоне поставил три классических спектакля: уже упоминавшуюся «Федру», горьковских «Зыковых» и «Из записок идеалиста» по произведениям Чехова. А в ближайших планах — Фонвизин и Гюго, авторы, чьи имена десятилетиями не появлялись на афишах Малого театра. Видно, и впрямь меняются репертуарные ориентиры.

Кстати, такое происходит не впервые в истории советского театра. В свое время, анализируя основные перемены, характерные для первых послереволюционных лет, П. Марков писал: «Основным фактором изменения театра явилось изменение репертуара».

Не правда ли, кажется, что эти слова написаны не пятьдесят лет назад, а сегодня? Ведь так недавно мы видели «Принца Гомбургского» Клейста в Рижском тюзе, «Ворона» Гоцци в Театре сатиры, «Отверженных» в ЦДТ и «Рюи Блаз» в Мтюзе, а в планах московских театров значатся и Аристофан («Лисистрата» в Театре имени Н. В. Гоголя), и Софокл («Царь Эдип» в ЦАТСА), и Мольер («Мизантроп» в Театре драмы и комедии на Таганке), и Шекспир («Макбет» в ЦАТСА и «Гамлет» в Театре имени Ленинского комсомола), и Гете («Фаустом» заинтересовались сразу два театра — Театр имени Евг. Вахтангова и даже ЦДТ!) Видимо, за этим осязаемым репертуарным поворотом стоят куда более серьезные и общие причины, чем воля того или иного актера или режиссера.

Конечно, и театры, и зрители устали от бега «наперегонки» вокруг одной и той же классической пьесы, будь то «Живой труп», «Три сестры» или «Вишневый сад». И если еще так недавно зритель шел на знакомую пьесу ради встречи с неожиданным, спорным, дерзким ее пониманием, то сейчас, когда, как правило, режиссерская дерзость не подкрепляется ни мудростью, ни талантом, куда соблазнительнее встретиться с неизвестным или основательно забытым классическим сюжетом. Интрига, ее неожиданные повороты. Сильные страсти, подчас утрированные, мощный пафос. Яркие характеры. Любовь, ненависть, сострадание, жертвенность. Ясность и определенность позиции: добро и зло, честь и бесчестие, долг, верность и предательство. Новизна жанра: мелодрама, трагедия. Возвышенный и живописный язык, звучащий в переводах В. Брюсова, М. Лозинского, Г. Шпета, чьи имена говорят культурному зрителю подчас не меньше, чем имена авторов, которых они переводили. Яркий костюм, столь манкий для нас, даже прихоти моды стимулирующий под старину.

В свое время писатель В. Астафьев зорко подметил противоречия между театром и жизнью: «Вышел лицедей на улицу. В гримах вышел, в париках, в аляповато-ярких одеждах...». А театр, наоборот, сдал «бутафорскую рухлядь в общее пользование... в нем почти не стало грима... снимаются занавесы, убираются декорации...». Будто почувствовав укор в этих словах В. Астафьева, жизнь и театр вновь начинают меняться местами. Меньше стало «лицедеев» на улице, прически, костюмы и гримы в жизни теперь не столь экстравагантны, как лет десять назад. А театр вновь начинает возвращать на сцену декорации, бутафорию, грим. Театр меняется.

ИЗМЕНИЛОСЬ и еще одно обстоятельство. Лет пять — десять назад современная пьеса бодро рассказывала о наших достижениях, редко заглядывая домой к своим героям. А в это время со сцены звучал тоскующий голос персонажей чеховских пьес, поставленных «в эстетике коммунальной квартиры». Затем появилась «домашняя» драма, а с ней и неустроенный быт, все, что наниело,— тоска одиноких женщин, шабаш шабашников. Что ж, возникает естественная реакция, зритель подчас предпочитает увидеть кровь мелодрамы, нежели надрывы «домашней» драмы. Кстати, и история театра говорит о том, что засилье быта в репертуаре, как правило, приводит к повышенному интересу к мелодраме и исторической трагедии.

Здесь я снова хочу вернуться к цитате из П. Маркова. Я ведь ее оборвал. А дальше критик писал: «Интерес к классике поддерживается стремлением поднять театр до масштабных проблем и первостепенного мастерства». Как же обстоит сегодня с «масштабными проблемами» и с «первостепенным мастерством»? Ибо все, о чем только что говорилось, объясняет, с каким ожиданием приходит зритель в театр, но куда более существенно то, с чем он уходит из театра, что он уносит с собой.

Да, действительно, весело на премьере «Единственного наследника» (режиссер В. Стрижов). Это очень важно сейчас, когда мы просто разучились ставить и писать комедии (кроме спектаклей Театра сатиры и комедий С. Михалкова в Театре имени М. Н. Ермоловой, по-моему, никто из московских театров не попытался «рассмешить» своего зрителя). Конечно, можно объяснить это обстоятельство подготовкой театров к сорокалетию Победы, А мне все кажется, что мы как-то не гибко празднуем наши юбилеи. Вахтанговцы не боялись в трудное время радовать зрителя праздничной «Турандот», ЦТСА не видел ничего зазорного в том, что в 1942 году на его сцене изображались приключения девушки-гусара, а в 1946 году был поставлен «Учитель танцев». Кстати, оба спектакля дожили до наших дней, пережив многие парадные однодневки, что ставились и этим театром, и многими другими.

А как быть с мастерством актера, с точностью распределения? Ведь виртуозность стиха и интриги требует такого же совершенства актерского исполнения. А тут особых достижений нет. Лишь Н. Беспалова (Лизетта) с таким темпераментом, с такой страстью отдается стихии театральной игры Реньяра, что понимаешь, как мог бы прозвучать спектакль, если бы все ее партнеры работали в том же ключе и с тем же вкусом. И если уж быть откровенным до конца, я не очень понимаю, зачем на главную роль Эраста режиссер пригласил из Театра киноактера А. Золотницкого, возрастом и данными отнюдь не стопроцентно совпадающего с героем Реньяра.

«Я НЕ ВИЖУ знаменитой «Федры» в «старинном многоярусном театре»... Эти строки вспомнились на премьере «Федры» в «старинном многоярусном театре». Б. Львов-Анохин не первый раз обращается к античному мифу — в середине 60-х годов он ставил «Антигону» и «Медею» Ануя. И если те постановки, из которых «Антигона» — одна из несомненных удач своего времени, переводили миф на язык интеллектуальной драмы XX века, то сейчас перед нами явление куда более сложное. Современный режиссер ставит одну из значительнейших трагедий французского классицизма в переводе Валерия Брюсова. Античность, классицизм, символизм, современность, века и народы, миф, культура, живая жизнь... Найти стиль, единый образ и атмосферу спектакля, не «сорвавшись» в эклектику,— задача из сложнейших. И если театр не во всем достиг ожидаемого единства, то, думается, опять-таки здесь дело прежде всего в распределении ролей.

Когда думаешь о творческом пути А. Кочеткова, вспоминаются прежде всего герои Шолохова, Леонова, М. Алексеева. Богатый опыт актера оказывается тяжким грузом, мешающим ему овладеть сущностью роли Тесея. В том странном, насквозь условном сценическом пространстве, в котором живут персонажи «Федры», Тесей А. Кочеткова убедителен в своей бытовой достоверности, но его костюм, речь (как неловко он произносит слово: «выя», насколько легче было бы актеру попросту сказать: «шея»), пластика совершенно из другого спектакля. Под стать А. Кочеткову и В. Бочкарев — Ипполит. Один из лучших актеров среднего поколения Малого театра, чьи высшие достижения — Бальзаминов и Фома Гордеев, В. Бочкарев тоже выглядит в костюме Ипполита неловко, античные одеяния сидят на нем, как шорты. Оба актера предельно искренни, но сопротивление материала слишком велико. В свое время Б. Львов-Анохин достиг несомненного эффекта, назначив на роль Креона Е. Леонова. Но то был Креон в пиджаке, то был Ануй, а не Расин. Кто знает, может быть, режиссер еще вернется к мифу без «примеси» и на сцене Малого театра зазвучит речь Софокла или Еврипида. И как важно, чтобы эта речь звучала органично в устах всех участников спектакля, а не только у Р. Нифонтовой — Федры.

«МАРИЯ Тюдор» будет вызывать споры начиная с выбора пьесы, постановка которой случайно совпала со столетней годовщиной смерти В. Гюго. Без всякого желания отметить эту дату три московских театра с разрывом в год поставили «Отверженных», «Рюи Блаз», «Марию Тюдор», а впереди — премьера Малого театра по роману «Человек, который смеется».

Важно отметить, что если «Отверженные» — и впрямь одно из важнейших произведений западноевропейской литературы, то «Мария Тюдор» к шедеврам не принадлежит, так что спор может вызвать и сам выбор театра. Наверняка вызовет спор и режиссерское решение С. Джимбиновой, по-своему цельное, возвращающее нас к монументальному стилю начала 50-х годов, начиная от декораций И. Сумбаташвили, вызывающих в памяти работы В Рындина той поры, с их массивностью, тяжестью. Этот стиль с его возвышенным пафосом, мелодраматизмом и некоторой наивностью, исключающей юмор, иронию, без которой подлинно романтическая драма немыслима, тем не менее нашел в ансамбле Театра имени Евг. Вахтангова, и прежде всего у Ю. Борисовой и В. Ланового последовательное воплощение. Он может нравиться или не нравиться, но он существует. Он спорен, но допустим, за исключением одного, на мой взгляд, неверного решения. Я имею в виду назначение Ю. Волынцева на роль Гильберта. И вновь считаю необходимым сделать соответствующие оговорки.

Я понимаю стремление режиссера, добившись успеха в работе с тем или иным актером, «перенести» его в свой следующий спектакль. Понимаю С. Джимбинову, захотевшую «сохранить» накопленное Ю. Борисовой и Ю. Волынцевым в «Колоколах». Но роль Гильберта явно, как говаривали в старину, «не в средствах» актера. Здесь требуются другие данные, другая природа. И дело не в успехе той или иной роли, возрастное и типажное смещение сказывается и на восприятии работы партнерши Ю. Волынцева Е. Сотниковой, справившейся с труднейшей ролью Джейн, но наименее убедительной именно в финальных лирических сценах с Гильбертом. И вновь задаешь себе вопрос: в чем причина явления, режиссерских аберраций? В комплектовании труппы, в нехватке исполнителей на те или иные центральные роли, в режиссерских увлечениях и пристрастиях? Как бы то ни было, но впереди у московских театров труднейшие экзамены: «Макбет» и «Гамлет», «Фауст» и «Гроза». Здесь не должно быть компромиссов ни в чем и меньше всего в выборе актеров на центральные роли.

А В ФИЛИАЛЕ Малого театра играют русскую классику — «Зыковых». Режиссер Л. Хейфец — исследователь социальной ситуации эпохи, театральный социолог. Он выбрал пьесу без длинной и удачной сценической истории. Пьеса М. Горького многословная и многослойная, она до некоторой степени отражает искания самого Горького перед первой мировой войной. Л. Хейфец идет вслед за автором след в след и, как кажется, находит просвет в том мире, мире относительного материального благополучия, где одни пьянствуют, другие норовят махнуть в Париж, третьи воруют, а тем, кто не способен ни на то, ни на другое, ни на третье, жить нелегко. Но надо. И, что главное, можно — причем без воровства, пьянства и Франции.

Это не просто понимаешь,— чувствуешь — во время монолога Н. Вилькиной (Софья). Легкая, подтянутая Софья привлекает нравственной чистоплотностью среди грязи, способностью сохранить святыню, несмотря на соблазны. Это не благостность юродивой, не знающей искушений, это вера в способность человека им не поддаться. Она становится по-женски привлекательна в минуту отказа от женского счастья. О М. Бабановой в роли Софьи критики писали, что сухость Софьи она воспринимала как обязанность и долг. Софья Н. Вилькиной отнюдь не суха и ее поведение прекрасно естественностью и человечностью. «Есть другая Русь, не та, от лица которой вы говорите»,— слова Софьи становятся лейтмотивом всего спектакля.

Л. Хейфец точен в выборе актеров на роли, будь то молодые актеры П. Складчиков (Шохин), или В. Богин (Михаил), или Ю. Каюров в центральной роли Антипы Зыкова. Л. Хейфец точен, теперь Ю. Каюрову необходимо довести до конца задуманное. На премьере он играл как бы не в полную силу, чуть щадя себя, в ударных местах профессиональным мастерством скрывая излишне бережное отношение к своему актерскому аппарату. Но это тот случай, когда у актера есть перспектива, когда можно надеяться, что роль станет одной из его удач.

ЕДВА ЛИ не самое существенное достижение театральной культуры последнего времени — классика стала неотъемлемой и одной из важнейших составных частей репертуара. Но вместе со зрительским опытом растут и его требования. И подобно тому, как подлинный книжник покупает теперь не просто того или иного автора, но ценит и вступительную статью, и комментарии, и перевод, и оформление, так настоящий зритель ждет от театра ответа на главные духовные запросы, и ответа, совершенного во всем, от центральных ролей до эпизода, от замысла до воплощения, от культуры мысли до культуры речи. Тогда на классический спектакль придет не случайный поклонник актера, а тот, для кого классика — путеводная звезда в духовных странствиях.

Б. ЛЮБИМОВ.