

# Горизонты классики

театры Москвы

ЗАМЕТКИ

КРИТИКА

В нынешнем сезоне московские зрители познакомились со многими классическими пьесами, доселе им неизвестными или даже не шедшими на сцене.

Прежде всего стоит отметить обращение Московского театра сатиры к пьесе К. Гоцци «Ворон» и вахтанговцев к драматургии М. Цветаевой («Казанова»). И если К. Гоцци — один из редчайших гостей нашей сцены, то встреча Театра им. Евг. Вахтангова с драматургией М. Цветаевой — продолжение его поиска в области поэтической драматургии («Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Роза и Крест» А. Блока).

А рядом на сводной столичной афише читаем другие названия: «Рюи Блаз» В. Гюго, «Накануне» И. Тургенева, «Постойте!» по повести М. Горького «Трое»...

Такой репертуарный поворот обусловлен как внутритеатральными, так и более существенными культурными и социальными факторами.

Совершенно очевидно стремление театров вернуться к некоторым структурным и тематическим особенностям репертуара конца 50-х гг. Кстати, эту тенденцию стоит поставить в параллель с к возвращению на сцену ряда давно не игравшихся советских пьес того же времени (вернулись или возвращаются «Фабричная девочка» А. Володина, «Гостиница «Астория» А. Штейна и ряд других), а также с демонстрацией по Центральному телевидению фильмов тех лет. За этим стоит и ощущение исчерпанности режиссерского подхода, навязывающего очередную одностороннюю трактовку той или иной пьесы, и понимание, что иным классическим пьесам надо дать «отдохнуть» от излишней режиссерской активности.

Недавние темпераментные выступления академика Д. Лихачева против многочисленных дилетантских интерпретаций «Слова о полку Игореве», с поправкой на специфику, имеют отношение и к театральным интерпретациям классики, часто не только не обогащающим зрителя, но иногда даже отталкивающим его от произведения классика.

От античности до современного зарубежного романа в от серии «Памятники древнерусской литературы» до лучших произведений советской литературы — таков диапазон чтения сегодняшнего серьезного читателя. Так надо ли дивиться тому обстоятельству, что такого рода спрос возник и у зрителя и что наши театры стремятся его удовлетворить? Подобно тому, как издатели предоставляли в распоряжение читателей «Библиотеку всемирной литературы», театр продолжает создание «репертуара мировой литературы», и эту тенденцию, саму

по себе, следует всячески приветствовать.

Иное дело — готовность театра к плодотворному диалогу с классикой. Ведь зрителю важна не только широта репертуарного кругозора, но и глубина понимания явлений прошлого. Формула «современное прочтение классики», долгое время казавшаяся сильным теоретическим оружием в дискуссиях о классике в театре и кино, ныне явно обнаруживает свою бессодержательность, поскольку под нее можно подогнать все что угодно — и действительно мудрый и тонкий спектакль, и пошловатую переделку.

Большинство спектаклей, появившихся в 1984 году, направлено на то, чтобы попытаться в диалоге с классиком дать ему высказаться в полной мере, во весь голос и через такое сопоставление с прошлым обнаружить своеобразие нашего времени. В связи с этим стало особенно очевидным, как много еще предстоит работы во всех звеньях, составляющих целостность театра, как много необходимых профессиональных свойств утрачено и актерами, и режиссерами, и художниками.

Островский начинает свою пьесу «Не было ни гроша, да вдруг алтын» пространной ремаркой: «Слеза от зрителей угол полуразвалившегося, одностоящего каменного дома. На сцену выходит дверь, каменное крыльцо в три ступени и окно с железной решеткой. От угла дома идет наперек сцены забор, близ дома у забора рябина и куст тощей акации...» и т. д. Разумеется, вряд ли среди зрителей найдется бужалист, требующий, чтобы ремарка автора была соблюдена абсолютно точно. Но когда зритель Театра имени Гоголя вместо того, что предложил Островский, видит слеза от себя уходящую вверх мятую ткань с неуклюже нарисованными макетными церквей, а прямо перед собой какой-то странный деревянный помост, по которому, спотыкаясь, бегут олетье в нелепые хламиды актеры, становится очевидным не только явное несоответствие замысла художника Д. Крымова и режиссера В. Саркисова стилю и мироощущению Островского, но и бессодержательность этого замысла вообще. При этом сцениграфия и костюмы убивают не только дух Островского, но и противоречат стилю игры артиста старшего поколения П. Крылова (Крутицкий), очень одаренной молодой актрисы А. Гуляренко (Лариса) и юной дебютантки Т. Аугшанк (Настя), прекрасно зарекомендовавшей себя в дипломных спектаклях ГИТИСа 1984 года.

А вот, по контрасту, сцена МТЮЗа. Начинается спектакль «Рюи Блаз», и вас сразу пленяют своей красотой декорации С. Бархина, беспорочного лидера среди московских

художников 1984 года (не столько даже по количеству его работ — от Малого театра до МТЮЗа и Театра оперетты, сколько по тонкому проникновению в стиль и мироощущение автора, по умению воссоздать на сцене не красоту, а истинную красоту). А зритель, в том числе юный, соскучился по подлинной красоте, причем красоте не только внешней, но красоте мысли, слов и поступков. Вот почему с таким неослабным вниманием следят зрители за перипетиями давно написанной пьесы Гюго, блестяще доказывающей, между прочим, что мысли этого писателя, принадлежавшие, по мнению Достоевского, к самым важным из числа высказанных в девятнадцатом веке, не чужды и веку двадцатому. И это при всем несовершенстве спектакля МТЮЗа, при том, что очевидны и недостатки сценической речи, и неумение актеров носить костюмы, претендующие на историческую достоверность. Но зрителья влекут откровенность в выявлении идеала, активная борьба за истину, добро и красоту, за то, что свято для героев. Оказывается, юный зритель способен к глубокому восприятию, усвоению и, как говорил Станиславский, «обмену духовной энергии» даже в тех случаях, когда она от автора исходит в гораздо большей степени, чем от театра.

Между тем именно этой энергии сцене подчас не хватает. В спектакле Малого театра «Накануне» по роману И. Тургенева (режиссер В. Седов) есть общая культура, есть стремление передать тургеневскую атмосферу, довольно высокий уровень многих актерских работ (стоит отметить удачу дебютанта театра А. Коршунова в роли Шубина). И все же спектакль не достает ощущения «кагуна», того внутреннего напряжения, в котором живут ищущие, нравственные люди в переломные эпохи, когда дух захватывает в нетерпеливом ожидании перемен, обождаления. В такие периоды жизни тургеневские героини, подобно Елене, способны бросить семью, обеспечить жизнь, остроумных и порядочных поклонников ради жизни с человеком не только благородных помыслов, яркого слова, но и решительного, самоотверженного дела. Это — внутренняя тема тургеневского романа, в спектакле Малого театра прозвучавшая недостаточно напряженно. Актерскому ансамблю явно недостает эмоциональной заразительности, увлеченности. Ну, хотя бы той увлеченности, с какой живут персонажи «Плодов просвещения» Л. Толстого на сцене Театра имени Маяковского.

«Плоды просвещения» — одна из самых «коварных» пьес мирового репертуара, предъявляющая немало требований к зрительской и режиссерской

культуре. Но самые большие трудности она создает для группы. Многослойная, изобилующая персонажами пьеса способна воздействовать на зрителя лишь при условии блистательного исполнения даже эпизодических ролей, как это было в старом спектакле МХАТ, где даже роли с несколькими фразами исполняли такие актеры, как, например, А. Кторов. Труппа Театра имени Маяковского одна из немногих у нас, способных выдержать испытание «Плодами просвещения». В спектакле, поставленном П. Фоменко, есть еще премьерная неровность, отдельные линии «проявляются», ему подчас недостает вкуса, когда гротеск подменяется комикованием в стиле недавнего кабачка «13 стульев». И все же мощный актерский ансамбль (А. Лазарев, С. Немолова, Т. Васильева, И. Костелевский, А. Фатюшин), почти каждый участник которого не просто эксплуатирует собственную сложившуюся репутацию, но стремится обнаружить несприятельное и неизвестное, пытается не признать новое в пьесе Толстого, а открыть новое в себе, делает спектакль ярким театральным событием.

Особо следует сказать о М. Филиппове в роли профессора Кругосветлова. Это небольшая по объему роль, в которой актеру приходится азартно, одержимостью гордиться несуетную чушь, но так, что каждому становится ясно — за эту ахинею человек готов пойти на казнь. Страстность и энергия М. Филиппова делают его героя едва ли не центром спектакля.

Видимо, поворот в формировании классического репертуара должен сопровождаться определенными изменениями в сцениграфии и актерском искусстве. Сегодня особенно необходимы вкус, культура и то особое умение читать автора, в котором современные исследователи видят начало режиссуры В. Немировича-Данченко. Именно эти свойства привели, например, к большому успеху актера МХАТ Н. Пенькова в моноспектакле «Роза Иерихона» по произведению И. Бунина. Полнота, объемность, психологическая глубина и социальный масштаб роли, единство ансамбля, общность режиссерского замысла в мироощущении автора — таковы, видимо, критерии, по которым будут определяться достоинства новых спектаклей.

То, что репертуарная тенденция, о которой шла речь, именно тенденция, а не случайность, доказывают и репертурные планы театров. В них значатся десятилетиями не шедшие на сцене «Буря» Шекспира, «Мизантроп» Мольера, в них фигурирует расхожая «Федра». Театр расширяет наш кругозор, открывая новую страницу в истории мирового репертуара.

Б. ЛЮБИМОВ.