

# К высотам человечности

НА СЦЕНЕ —  
ГОСТИ

УХОДЯЩАЯ в старину привычка — встречать аплодисментами дорогих сердцу артистов мастеров, в какой бы момент ни вошли они на сцену... Нет ли в этом посягательства на целостность постановки?

В Малом театре — ни в какой мере.

Именно так встречают И. Ильинского в «Свадьбе Кречинского», молодого Ю. Соломина в «Пучине», И. Смоктуновского в «Царь Федор Иоаннович»... И удивительно, вторжение аплодисментов нисколько не нарушает течения спектакля, как будто они включены в само его содержание.

Такова традиция, благородная в естественная для Малого театра.

Это допущение известной условности проявляется во многом — и в обращении к залу, превратившихся в постоянный прием, и в своеобразном преувеличении в актерской игре. Нельзя не заметить, в зал встречаются артисты разороченных театральными пристрастиями.

Кое-что из этого покажется им даже непонятным ангажионизмом. Однако не может ли быть и такое — что за кажущейся условностью некоторых деталей игры мы не всегда способны разглядеть глубокое правдивое содержание, человеческую теплоту?

Актеры Малого театра не изолированы от поисков современного театра, их искусство обновляется. А то, что отложилось нетленной ценностью в ста пятидесяти прошедших сезонах, разве не является собой высокое достоинство сегодня?

На этот вопрос прежде всего отвечает Игорь Ильинский в своем Распашеве. Малейший сценический жест в «Свадьбе Кречинского», Ильинский выходит фигурой расстрелянной комической фантушкой, из которой в разные стороны торчат какие-то несуровые углы. Цинизм приматный метит куда-то в сторону от головы, брови — странные тоже косят и топорщатся, как будто человек посылал под взглядом, а после отлежался в сумке. Но при

этом он начинает иррипо прохаживаться вдоль сцены, вытягивая вперед коротко ножки и подрагивая ими. Распашев всюду получает трепку. Всюду гоним. Но вот парадокс — в нем чувствуется личность комическая, но не жалкая. Авантюристы затен не по нраву ему, а интересуется из немужских, бесполовыми с точки зрения его хозяина — Кречинского — хозяина. Откуда в нем эта любовательность? И куда его отвести — к разному или черному — единственным двум цветам, в которых решено оформление спектакля художником В. Волковым.

Только что он был избит камердинером Кречинского (артист В. Горбатов). Но вот в поле его зрения попадает тазик с водой, куда распашивший камердинер опустит голову. Распашев забывает мгновение о побоях и о бедах своих и как завороченный не сводит глаз с тазика. Ему тоже хочется опустить туда свою бедную голову, и он медленно нагибается всем туловищем, повернувшись к залу лицом. Только тазик мгновенно выхватывается, распашевская голова оказывается на твердой поверхности стула. В забавном триоке обнаруживается комическая увлеченность Распашева миром вокруг. Ему, к примеру, интересно и то, почему англичане, великие мореплаватели, придумали такую зверскую форму расправы, как бокс.

В сравнении с таким Распашевым, личностью оригинальной и внутренне независимой (потому что он не алчен), даже такой правдолюб, как Нелькин (артист Я. Соломин), мелковат, его говоря уже о самом Кречинском — раздувшейся фантушкой, нервиом, педантичным, картинным и злобном

и превосходном исполнении В. Кречинского. Фантасмагория и циничная мелочность уживаются в этом подходе. Сошлась в нем страсть игрока по-крупному с какой-то тошнотворной заботой о себе. У Кречинского он все озабочен тем, что нужно нагулявать аппетит, он все пьет колокол после каждой удачной аферы...

Мастера Малого театра ищут сегодня крепкую, талантливую режиссуру. Уровень культуры спектакля выше, чем в некоторых других старейших театрах. «Свадьба Кречинского» поставлена Леонидом Хейфецем, удачно составленным композиционную целостность спектакля с поиском индивидуальной раскрепощенности для актера. На пересечении этих двух линий и возникает такие выразительные решения, как, скажем, мизансцена, где вся семья Муромских вынуждена ужиматься перед Кречинским, выпрашивая у него прощания.

Сравненная вчерашние и сегодняшние ценности, добытые театральным искусством, вовсе не всегда приходится к выводу, что вчерашнее «быстро устаревает». Порой, напротив, многие новые явления сцены наводят на мысли о превосходстве актерской манеры старейших мастеров нашего театра — ее благородстве, покое, одухотворенности.

Сегодня к Малому театру может быть много претензий, — по в его спектаклях классического репертуара нет подмены конструктивной, «мыслительной» режиссуры чистыми актерскими ценностями, которые вместе с тем есть ценности человеческие, духовные. Этим актер получает свободу, ответственную независимости от той централизованной управления) спектакля, кото-

рую часто берут на себя режиссеры. Зрители даже стали мало-помалу привыкать к «регламентированной» игре актеров в «режиссерских» постановках, они уже не воспринимают актеров, например, речевое театра, в котором акцентировано слово. Таким зрителям представляется, что сегодня в актерской игре слово не может быть театральным выделено, оно, по их мнению, неприметное, сливается со всем поведением человека на сцене, как это бывает в жизни. А сейчас Е. Шарова, Е. Голосова, И. Аюбева, по мнению И. Смоктуновский и другие актеры Малого театра отдают предпочтение (тоже в разной мере) слову, курсивом выделенному. Часто они не говорят, а именно произносят, как по добоват в их театре, сохраняя колорит, вес и вкус слова, не комая его и не подчищая всегда «житийской естественности», донося многие скрытые оттенки русской речи.

И это не единственный пример расхождения в театральном вкусах и пристрастиях.

Серьезное понимание новых задач, конечно, сказывается и в том, что главным режиссером Малого театра приглашен Борис Равенский. Вместе с ним пришел и неопытные, может быть, для этого театра актеры — А. Локтев, В. Носик.

Равенский, славившийся с мощной пластической легкой спектакля как целостного полифонического произведения, может дать стимул для дальнейшего развития Малого театра, как это было уже однажды во «Власти тьмы» (этот спектакль также привнес в Ленинград).

Царь Федор Иоаннович в постановке Б. Равенский, отменский

глубиной и достоинствами режиссерского замысла, вместе с тем является спектаклем предварительного поиска. Есть в нем осторожность начала...

Режиссеру не изменило чутье на актеров. Исключительно темпераментен и правдив Е. Самойлов, прошедший славный путь от голубых киногероев тридцатых годов до ролей романтического репертуара. Он выбирает только, может быть, один момент во всем спектакле, где можно излить всю правду и неистовство чувств, и эту использует этот момент подлинно чужды, с огромной отдачи. Такой представляется сцена, когда его Шубенский постигает глубинную чистоту Федора и на глазах старика навстречаются слезы трагического прощания.

Органическое сочетание разных качеств ищет для своего Гудюна артист В. Коршунов. Перед актером стоит сложнейшая задача — показать, как изменены, жестоко побуждения Борода и вместе с тем какой государственный размах и сила чувствуются в этой фанатике-правителе, мечтающем о разумном государственном устройстве.

Режиссура стремится во многих характерах найти их простую диалектику. В самом деле, тут каждый субъективно прав и глубоко несправ в своих губительных страстях, тут каждый по-своему силен и крепок и... беспомощен, жалок в сравнении с «ходом истории».

На фоне златогоглавого собора возникает центральный персонаж трагедии — Федор в светлых своих одеждах. Это новое создание Илюкентия Смоктуновского. Актер, обильно играющий трагедию не с послышаемым знаком, но

со знаком вопроса. И в новом спектакле его глубоко аналитическое искусство, его тонкое лицо, «мыслящие» длинные пальцы останавливают внимание замершего зала на загадках человеческой природы. Нет, Федор его прежде всего не односторонне, не слабый, не блаженный, он хорошо изучен окружением, знает о хитросплетениях политики, знает, когда следует поднять указующий перст свой, чтобы резко остановить царствование от актов насилья, несправедливостей к людям. Но действительность такова, что гуманность отвергает только в еще более масштабные кровопролития. И тогда Федор Смоктуновского напоминает сестру милосердия, ищущую прошивающую и постель больного и бессильную помочь тому, кому нужен хирург.

И все же по какому-то вышнему сцену он слабый, Федор у Смоктуновского, его логика — это логика совести.

Замечательно выстроено само здание роли Федора режиссуры и актером. Оно многогранно, выносливо и светло. Однако эмоциональная выразительность игры Смоктуновского в отдельных сценах вытекает рационально — этой, заметим, немалой спутницей его аналитического искусства, искусства большого актера.

Как часто бывает, разнородные явления внезапно осознаются единой темой, подчас и vice versa — восторг от воли творцов. Классика на сцене Малого театра, в частности спектакля, которых коснулись эти заметки, в какой-то мере повествует об одном — об истории слабой души, складывающейся подлинно. И совесть поднимает эту слабую душу над спящими. И тогда обнаруживается связь «Пучины» с пьесой А. Сухово-Кобылина и даже с миром трагедии А. Таковского.

В лучших спектаклях Малый театр поднимается к высокой и открытой человечности своего искусства.

Ю. СМРНОВ-НЕСВИЦКИЙ,  
кандидат искусствоведения