ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Забытые уроки мастера

На СПЕКТАКЛЕ «Уроки мастера». после сцены, когда уже нарядно замелькали Сталины и Жданов, заставляют приглашенных «на ковер» Прокофьева и Шостаковича петь вместе с ними «Сулико», откуда-то сверху раздался свист, звук резко отодвигаемого кресла и возмущенный возглас, гулким эхом прокатившийся по партеру: «Как можно такое давать!» Актеры, как говорится, и бровью не повели, продолжали играть, хотя предчувствовали, чего — привыкшими к зрительскому поклонению премьерам вахтанговской труппы — это стоило. А я подумала вот о чем: интересно, почему тихо было в этих стенах года четыре назад, на спектаклях типа печальной памяти «Енисейских встреч», когда у многих зрителей (да, думаю, и у артистов) от стыда горели щеки, но все шло положенным путем: цветы, поклоны и даже крики «браво» в исполнении двух-трех звучных баритонов... Теперь же, на представления не бесспорном, но содержательном, не дающем залу расслабиться, где актеры показывают высокий класс игры — о чем еще будет сказано, — только что гнилые помидоры не летят на сцену, должно быть, оттого, что их, как и всего, нехватка. И о чем это все вообще похоже на нынешнюю общественно-психологическую ситуацию, столь скорую на взрыв возмущения и обещание расправы.

Почти три года тому назад ушел из Театра имени Евг. Вахтангова его многолетний главный режиссер Евгений Симонов, и художественным руководителем стал Михаил Ульянов. Любопытно, что первоброт не был принесен извне (альянс Мелентьев — Симонов и в Ленту какую нерушимый), а произошел по желанию самого коллектива. «Мы жили над пропастью во лжи», — сказал на собрании труппы, когда прощались с Симоновым и утверждали Ульянова, артист А. Кузнецов. Думаю, это ощущение было почти единодушным — стойкий неуспех последних симоновских спектаклей угомонил труппу. Хотя, конечно, всё было очень сложно и даже трагично. У многих стоял комок в горле — ведь прощались со своей молодостью, с лучшим, может быть, периодом жизни, отмеченными и удачами, и славой, и, главное, серьезной, настоящей работой. Вышестоявшие Рубеном Симоновым актеры, перед фотографиями которых на Арбате всегда стояли люди, теперь составились в единое с самими собой, брали на себя всю полноту ответственности за свой театр.

Ульянов на том собрании очень походил на маршала Жукова перед Берлином: иногда мне кажется, что с того самого дня напряжение его не покидает только на сцене, в жизни же он буквально придавлен грузом двух важнейших дел — руководства СТД РСФСР и вахтанговского театра, что для человека в высшей степени ответственного, коим он безусловно является, ноша тяжелая. Был он тогда строг, немногословен и говорил мало. Помню, как сказал, что в принципе уход Симонова — факт довольно страшный, но время сейчас не располагает к интеллигентскому сантименту, театру нужен другой путь. (Сказал точно, потому что в немилосердном времени жили, живем и не знаем, когда чаемые перемены — к добру и нас самих — произойдут). Пообещал, что откроет двери театра серьезной режиссуре и драматургии. Забегая вперед, скажу, что это свое обещание выполнил.

За эти же три без малого года на вахтанговской сцене выпустили спектакли режиссеры Роберт Стуруа, Гарий Черняховский, Аркадий Кац, Петр Фоменко, Роман Виктюк. Все они в рекомендациях не нуждаются, причем четверо из названных режиссеров сегодня — в штате театра. На афише появились имена Булгакова, Сухово-Кобылина, Бабеля. Что же, все это замечательно, как по мановению волшебной палочки? Отнюдь. И здесь опять ситуация не только театральная: не получается у нас все быстро и радикально изменить даже при самых благих намерениях. Поворот этот медленен, и от хорошего к плохому он тоже был не мгновенен — долгие, долгие десятилетия мы еще питались тем, что заложено было в России в начале века, а уж в области культуры особенно. Только теперь кончились эти запасы, все, донышко видно. И просто оттого, что мы признали наконец их реальную ценность, они не возродятся.

Новые веяния как тут и обнаружишь истинный масштаб того, что было утеряно. Волшебная легкость и проза «Принцессы Турандот» — одной из самых знаменитых театральных легенд — давно уже сменились на вахтанговской сцене натужной веселостью, ее выстраданный оптимизм — привлекательным бодрячеством, совершенство приема — самодовлеющим значением этого приема, технически выполненного, кстати, куда хуже, чем это делали знаменитые предшественники.

Помню, еще учась в школе и нисправно посещая все московские театры подряд, в том числе и вахтанговский, я не раз задавала себе вопрос: что же такое это знаменитое «вахтанговское начало», о котором столько — и так! — написано, и не находила ответа. Там, в книгах, жил и дышал прекрасный, завораживающий душу театр, туда хотелось окунуться с головой, еще и еще раз переживая «Эрика XIV» с Михаилом Чеховым, взгляд которого и на фотографии обжигал, «песнь песней» о несчастной любви — «Гадибук», «Чудо святого Антония»... В реальности та же драма Метерлинка, реставрированная театром, отдавала такой бутафорией, что закрадывались сомнения: а был ли мальчик? Потом прочитала у Товстоногова: «Все было практически открыто, все было сформулировано и обосновано, и все... было забыто. Почти полвека вахтанговское наследие практиками советского театра не осваивалось...»

Было бы несправедливым умолчать о том, что и тогда, не в лучшую уже пору, у театра был свой преданный зритель. А у этого зрителя — свои любимые спектакли и актеры. Для меня дичью таким спектаклем стала «Варшавская мелодия». Смотрела его не раз и до сих пор помню блистательный дуэт Борисова—Ульянов, помню, как в финале, в сером габардиновом пальто, на тонких высоких каблуках уходила Гелена — Юлия Борисова, уходила навсегда, уже прощаясь с единственным любимым человеком, медленно шла через всю сцену, и в самой ее походке, прямой, несмотря ни на что, спине были такое незабывное горе, и гордость, и счастье... Но если бы меня спросили, присутствовало ли вахтанговское начало в потрясающей игре двух больших артистов вахтанговской сцены, я бы растерялась.

Исказить можно все, что угодно, — и преданность реальности, как у Станиславского, и фантасмагоричность Мейерхольда, и театральность Вахтангова Причем последнюю воспринять поверхностно особенно просто и заманчиво: вроде можно, особенно не затрачиваясь, произвести эффект. Не случайно в статье о «Принцессе Турандот» П. А. Марков писал: «Думается, необходимо усилие, чтобы отделить в спектакле «Турандот» то, что было формальной принадлежностью, манящей новизной, и что, может быть, особенно и временно, но достаточно успех спектакля у публики от того, что было основой спектакля, было его созидательной силой и противоядием тонким и дурманящим ядам, льющимся со сцены во время представления «Турандот». И дальше — совсем неожиданная характеристика: «Да, он был ядовит, этот спектакль, принявший в себя и в себе преобразовавший все лучшее тогда театральных идей, скрывавших тоску по подлинному театру...» (выделено мной. — Н. А.). Даже если сделать поправку на то, что писал это человек, преданный Художественному театру и его одного почитавший «подлинным», наблюдение все равно замечательное. Ибо и сам Вахтангов не уставал повторять учениковам, что его «фантастический реализм» или «театральный реализм» основан на «настоящем переживании», то есть на том, «чему я учился у К. С.». Театральность по Вахтангову не только не отрицала правду, глубокий смысл, но и существовала для наиболее полного их выявления. С уходом мастера год за годом утрачивался секрет «протеизодля» — об этом вспоминаешь часто и во многих, многих театрах...

НОВАЯ эра в коллективе началась с «Брестского мира» М. Шатрова. Молодой ЦК — его играли лучшие вахтанговские актеры — буквально врывался на сцену под динамичную музыку Г. Канчели, и противостоять его напору и вступленности не было сил ни у кого. Победительный стиль Стуруа заставил театр встряхнуться, инвентаризовать нажитое и ринуться в бой. Первый бой был выигран. Жидко, правда, что публицистические драмы живут недолго. Еще более жалко, что союз вахтанговцев с Робертом Стуруа не имел продолжения: уж очень, по моему мнению, они подходят друг другу — темпераментом, стремлением к образному постижению мира, вкусом и знатной и законченной форме... Но театр, долгие десятилетия хранивший верность одной фамилии, теперь не мог устоять ни перед одним новым соблазном. На афише появились новые и новые имена режиссеров «искусителей»...

Спектакли — как кардиограмма — обнаруживали всю нервность переходного периода: неистовое желание во что бы то ни стало изменить творческую жизнь, эклектичность художественной программы (или ее отсутствие?), метания от одного к прямо противоположному. Театр больше не был мертвым — он жил, но до чего же сгорбожил и горькой оказывалась подчас эта жизнь! Знаменитая вахтанговская парадоксальность сегодня проявляется, например, в том, что под крышей его театра сосуществуют два почти что взаимоисключающих друг друга по всем своим художественным параметрам спектакля — «Дело» Сухово-Кобылина (постановка П. Фоменко) и «Стакан воды» Э. Скриба (постановка А. Белинского).

Московским актерам уже не привыкать к полупустым залам — и вахтанговцы с великолепным чувством собственного достоинства разыгрывают перед, увы, действительно полупустым залом одну из пьес знаменитой трилогии Сухово-Кобылина. В серьезности их намерений, как и в демонстративном нежелании делать со зрителем — не в цирк пришли и не на водевиль, скучно — терпите! — сомневаться не приходится. Как нельзя не заметить и удачно придуманный режиссером образ распевающего на разные голоса оперные партии чиновничьего департамента, в замечательную работу В. Иванова в роли Тарелкина, и совсем неожиданную актрису — И. Купченко, которая была наделяет яровью и плотью декларативно-кодульные добродетели семейства Муромских...

Толстовская княжна Марья с горечью замечала, что, когда женщина некрасива, ей, кажется, говорят, что у тебя, мол, красивые глаза, или волосы, или еще что-то... Точно так же часто приходится поступать и критикам — чтобы не обидеть, не показать, что ты не заметил неких явных достоинств, отдельных достижений. Но вряд ли можно считать действительно, увы, скучный спектакль «Дело» полноценной удачей. Ибо не потрясешь советского зрителя 90-х годов, у которого половину страны разорили, а половину соотечественников — истребили беззаконием и падением нравов «царской России», как до сих пор пишется в учебниках. А актеры постановки дальше хрестоматийного прочтения уважаемого автора не пошли.

Включение в репертуар «Стакана воды» Скриба и двух французских водевилей (спектакль «Два часа в Париже с одним антрантом») свою задачу выполнило — дождайся, пока театральные гурманы соберутся полюбоваться И. Купченко в Сухово-Кобылине, да и сколько их наберется, а тут Ю. Борисова, Л. Максакова, Ю. Яковлев, В. Ланской, А. Кузнецов — да еще в водевиле! Зал полон. Первое появление каждого популярного актера вызывает аплодисменты. Но почему так мало смеются? И почему так мало радости в зале, где сегодня она нужнее, чем когда-либо?

Вахтангов был на редкость страстным человеком. Он будто бы знал, как мало ему отпущено, — и все делал азартно, на пределе сил — народорождал качаловского Анатому учеником в адашевской школе и ставил спектакли в Первой студии, показывал Михаилу Чехову, как надо играть в бильярд, и репетировал сказку Гоцци, синтезируя весь современный ему театр. Он жил в первой трети века — когда жили и творили люди, будто специально созданные природой для того, чтобы невиданно расцвела русская культура, духовно возвысилась русская нация. Национальность здесь ни при чем — писал же мыслитель древности: «Эллинами называются скорее те, кто участвует в нашей культуре, чем те, кто имеет общее с нами происхождение». Он умер в двадцать втором, за двенадцать лет до закрытия МХАТа Второго, вызвавшего крушение всех творческих планов многих любимейших его учеников и соратников, за восемнадцать лет до гибели Мейерхольда и за двадцать семь до изгнания Таирова. Кто знает, что с ним стало бы, проживи он дольше?

Мы много пишем и размышляем сегодня о трагедии тех художников, чей творческий путь был насильственно прерван. Конечно, это страшно. Но своя трагедия была у тех, кто жил вроде бы благополучно, пользовался зрительским признанием, получал звания и умирал, облеченный высоким титулом Героя Социалистического Труда. Очевиднее это проявлялось у режиссеров: не случайно сегодня стенограммы обсуждений запрещенных спектаклей — едва ли не самый популярный жанр театроведения. Драма актерской несостоятельности менее заметна. О ней вспоминают чаще всего, увы, на панихидах да еще тогда, когда иностранцы преподнесут сюрприз — возьмут, например, да и вручат в Канне премию забытой у нас, но не забытой там Татьяне Самойловой. Драма эта еще ждет своих летописцев, ибо в актере фокусируется образ эпохи, проявляется духовное состояние современника, а «нельзя без последствий для здоровья (нравственного прежде всего. — Н. А.) изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь, распинаться перед тем, что не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье», как справедливо заметил Пастернак устами Юрия Живаго.

Сказанное имеет прямое отношение к вахтанговским «звездам» — тем самым, что выходят на сцену в роскошных костюмах и, как мне показалось, чуть смущенно произносят непритязательные реплики пьесы Скриба, мастера комических положений, которые веселили почтенную публику еще в середине прошлого века. Королеву Анну, утомленную своим саном и нетающую о любви, играет Юдифь Борисова. Прямая, как всегда, спина, гордо поднятая голова, интонации большой актрисы, равно свободно чувствующей себя в стихии комического и трагического... Здесь просьба о стакане воды, венчающая интригу, — кульминации роли. А что позади? Долгие годы без работы или монополистили типа поппейники «Комсомола» или неудачной «Марии Тюдор», была еще и роль в напрочь забытом сегодня «Сезоне охоты», пьесе и постановке за гранью искусства. И дело даже не в одном лишь отсутствии ролей. Борисова играет преступно мало. Доронина на редкость много, Тенякова не много и не мало — результат, позволю себе сказать, один и тот же. Есть бесспорно талантливые и любимые зрителями актрисы — и нет их творческих удач. Будто внутри что-то сломалось.

Ключевую мужскую роль в водевиле Скриба исполняет Юрий Яковлев. Охотно допускаю, что это случайность — в конце концов актеры тоже люди, у них могут случаться и болезни, и неприятности), но на виденном мной спектакле артист весь текст произносил под суфлера. Голос сипел часто срывал слишком голосо наверху, что вызывало оживление в первых рядах партера. Нетрудно было заметить и то, что часть реплик просто не договаривалась, и мастер импровизации еще со времен «Принцессы Турандот» сам вполне успешно сводил логические концы с концами за Скриба. Вспоминаешь Смоктуновского — Гаева, также заглушаемого суфлером в новом мхатовском спектакле (об этом уже писала Наталья Крымова) — и думаешь: уж если лучшие наши артисты, премьеры труппы, такое себе позволяют, то что спрашивать с остальных?

Не путая текста, лихо, технично, но весьма холодно и без видимого интереса (что в принципе понять нетрудно) играют в водевилях молодые вахтанговские актеры. Хорошо себя чувствуют здесь, по-моему, только два исполнителя — Л. Максакова, с очевидным удовольствием выступающая после всех своих страдающих красавиц в откровенно характерной роли герцогини Мальборо, и В. Ланской, ощущающий себя по-прежнему молодым, когда поет и танцует в роли Ланглюме («Убийство на улице Лурсин»).

«ЧТО-ТО очень важное растеряли все мы за минувшие десятилетия. И смешно, конечно, по вахтанговским меркам двадцать второго года мерить нынешние достижения театра, носящего его имя, — сегодня мы имеем дело с актерами и зрителями, имеющими качественно иной нравственный, психологический «состав крови», нежели тогда. Будто и от нас, как от несчастной Леи в «Гадибуке», отлетела любимая душа. И можно сколько угодно говорить о прерванных традициях, уничтоженной культуре, можно лихорадочно начать реставрировать церкви и завешать весь центр Москвы мемориальными досками — от этого не вернутся на сцену музыка, волшебство, дыхание трагедии и ликование праздника. Нужен иной порядок — сначала в одной, отдельной душе, а потом уже и во всем театре. Нужно, увы, все начинать заново.

Сам Михаил Ульянов не разменивается: сыграв Ленина, он вышел на подмостки в роли Сталина. Ловко, по-западному профессионально сделанная пьеса Дэвида Пэуделла «Уроки мастера» дала возможность по-настоящему блеснуть четырем вахтанговским артистам. Тем играет другой, не скрибовский Ю. Яковлев — композитор Сергей Прокофьев. На сцену выходит подлинный российский интеллигент, который и с хамом-лакеем (Жданов) умеет говорить естественно и достойно, на ком и мосшвейпромовский костюм сидит элегантно. Знаменитый яковлевский бархатный баритон нигде не переходит в крик, он исполнен мудрости и иронии: Прокофьев стар, ему в принципе все слишком хорошо известно. Сложнее Шостаковичу. Работа исполнителя этой роли актера С. Маковецкого, на мой взгляд, просто замечательна — здесь не только редкостное внешнее, пластическое и интонационное, сходство, но и воплощение той мучительной драмы двойной жизни, которой принужден был жить гениальный композитор. Убийственны ведь не только печально известные ждановские постановления — страшнее то, как Ахматова публично, на встречах с иностранными делегациями, объясняла, что считает эти постановления правильными, как Шостакович каялся на большом композиторском собрании в феврале 1948 года. Ведя они снова иначе — были бы обречены на гибель. Но между тем Ахматова писала «Реквием», а в том же 48-м году, время разгула сталинского антисемитизма, Шостакович сочинил вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». Настоящий рассказ о «медленном убийстве великого человека», по выражению Галины Вишневской, еще впереди, и стыдно, что в этом нас опять опередили иностранные авторы.

То, как в вахтанговском спектакле изображены вожди — Сталин — М. Ульянов и Жданов — А. Филиппенко,— обстоятельство достаточно новое для нашей сцены. Зловещий Сталин В. Коваля из «Брестского мира», способный одним своим появлением вызвать напряжение в стран, сменился Сталиным — шутом гороховым, ерничающим изувером, который на глазах у всех напивается до бесчувствия и заворачивается в географическую карту. Все закономерно: из злого гения всемирной трагедии Сталин превращается в героя фарса, комический персонаж.

Ульянов выглядывается на каждом спектакле «Уроков мастера» так, точно это его последняя роль. Поражает переход от Сталина усталого, добродушного, с тихой искренней радостью разглядывающего икону — рождественский подарок старых друзей,— к самоубийственной вакханалии ничтожества, ощущающего себя Нероном двадцатого века. Актер не боится быть физиологичным и достигает цели — трудно представить себе что-либо более отвратительное, чем его герой. Р. Виктюк поставил «Уроки мастера» интересно, как все, что он делает, но, думаю, переиграл, «перетеатралил» пьесу, особенно во втором действии, где трагифарс опасно балансирует на грани капустника.

Как «Уроки мастера» — для лидеров труппы, «Закат» в постановке А. Каца — для В. Этуша, неподражаемого в роли старого Арье-Лейба, так для вахтанговской молодежи своеобразным бенефисом стала «Зойкина квартира» М. Булгакова, перенесенная на большую сцену из Щукинского училища режиссером Г. Черняховским. Об этой постановке уже приходилось писать отдельно, поэтому отмечу только, что, помимо прочих своих достоинств, она счастливо сочетает серьезность решаемых здесь творческих задач с тем, что можно назвать зрелищностью и что обеспечивает ей аншлаг. На этом спектакле зал искренне хохочет, хотя пьеса неожиданно прочитана постановщиками с горечью и болью. Жалко, что столь затянулась пауза между «Зойкиной квартирой» и следующим спектаклем Черняховского — заявка была много-обещающей.

...Театр сегодня тяжко болен, как и все наше общество. Ищут и не могут найти себя в новых условиях академические коллективы, расплачивавшиеся за десятилетия незаслуженных наград и привилегий. Спутешались студии, выпещрив на подмостках на люди и при ярком дневном свете уже не осмеливающиеся претендовать на роль художественных лидеров. Изменился зал. Вчера еще вспыхивающий от дерзкой реплики со сцены, как стог сена от спички, сегодня он одет в броню усталости, иронии, неверия уже ни во что — и попробуй эту броню прошибн. Иногда на театра просто физически ощущаешь, как разбиваются все старания актеров о наши мозолистые души. Как пресловутая «вторая реальность», обряженная в ветхий костюм трагедии, выглядят какой-то несгранной детской сказочкой по сравнению с драмами реальности первой.

Прочла на днях «оптимистический» прогноз футбольного обозревателя: наша сборная не выйдет чемпионата мира ни в 94-м году, ни даже в 2002-м. Надежда есть только на 2010-й. Нужно новое поколение людей — естественных, радостных, раскованных. Вот у них будет футбол. Наверное, и театр у них тоже будет хороший. Но что тогда остается нам? Залезть в банку со спиртом и вылезти оттуда лет через тридцать?

Больше всего боюсь, что вахтанговцы, переживающие сейчас действительно переходный период, станут искать персонально ответственных за имеющиеся неудачи и пока еще не решенные проблемы. Найти виновного и принять меры — это нам очень понятно и привычно. Причем виноватыми чаще всего почему-то оказываются покойники и уж во всяком случае все, кроме нас самих. Вот и нынче так пылко возмущаемся и обличаем, что заглянуть в собственную душу опять некогда.

«Как много прекрасного заложено в каждом из вас,— писал Вахтангов своим ученикам,— как бурно и жгучее можно было бы прожить земные дни...

А между тем мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в «делишки», и в минуту, когда надо быть при «главном», мы легко и расточительно отдаемся повседневным маленьким минутным наслаждениям и безотчетно тем самым делаем их главным.

...А дни уходят».

И — позволю себе добавить — до вожделенного 2010-го, когда народится новое, не отягощенное тяжким прошлым поколение, многие просто не доживут. Так что времени вспоминать, понимать и действовать осталось так мало, как никогда.

Нина АГИШЕВА.