

Мы сидим на сцене. В простом зале один из последних рядов сидят старшие люди, они не пользуются смотрит на нас, мы — на них. Потом они поднимаются на сцену, на то небольшое ее пространство, которое свободно от нас, зрителей. И начинают играть пьесу Людмилы Петрушевской «Уроки музыки». Все это происходит в Студенческом театре МГУ, постановка спектакля Роман Виктюк.

Где только сейчас не ставят спектакли — на всевозможных малых сценах, в фойе, залах музеев. В нашем театре идет интуитивный поиск новых способов контакта актера и зрителя. Но вот так поменять местами зал и сцену еще, кажется, никто не пытался. Сразу интересно — а зачем? Каков смысл этого приема? Но ответ мы получим, только посмотрев спектакль.

Работает телемастер, повернутый к актерам, показывает обычную вечернюю программу — жюккэй, концерт или фильм. Девушка с палкой в руках выключает звук и произносит: «Картина первая. Комната в квартире Гавриловых» — дальше она будет читать ремарки, пояснения, где происходит действие, а в конце первого акта объявит антракт, а в конце второго... Впрочем, не будем забегать вперед. Пока что перед нами начинается жизнь семьи Гавриловых.

Именно жизнь — как будто не актеры перед нами, а реальные, не придуманные люди. Даже как-то неудобно произносить приемычные слова «мастерство», «сценическое поведение», «актерское искусство», потому что ничего этого вроде бы нет. Костюмы, интонации, поведение — все прямо из жизни, это какое-то другое актерское ма-

стерство (Благополучие Козловых при нас и остальных), на Нине тоже, и вообще ему еще рано жениться. И ведущая прочтет нам, что Надя и Ева расклевывают над сценой на качелях, которые поставлено свисаются, почти падая Колю, спрятавшегося с головой в кресло перед телевизором (хочет третий период, вот он и сидит и оттаптывает качели ногой).

Вот теперь мы, пожалуй, поймем, почему зал пуст, а мы на сцене. Дало не только в том, что персонажи спектакля — откуда, из зала, из жизни, но и в том, что все происходящее может существовать в таком вот мире только потому, что все мы (зрительный зал) не видим этого, поскольку мы вместе с персонажами на сцене. Не видим или делаем вид, что не видим, как в нашу жизнь прокрадывается потребительство, эгоизм, бездушие. Очевидно, чтобы показать нам это, и написала Людмила Петрушевская свою пьесу: чтобы мы почувствовали это, Роман Виктюк поменял местами зал и сцену, пренебрегая до некоторой степени нашими зрительскими удобствами. А почему, собственно, нам должно быть удобно смотреть на все это? Нравственное воспитание — это такая вещь, от которой воспитуемым нередко становится неудобно и даже больно — что ж тут поделаешь, а собственную душу надо влезть, а обнаруживается в ней далеко не только хорошее и радующее.

А теперь вспомним актеров, так жестоко и правдиво воссоздавших перед нами эту жизнь. Кто-то из них чуть лучше, кто-то чуть хуже, но, право же, это не имеет значения, поскольку все они играют в одном стиле. Вот они: Козловы, папа и мама, — Ю. Горин и В. Талызина (отличная профессиональная актриса — здесь она смогла отделиться от всего актерского, профессионального, Козлова — бабушка — Т. Смирнова (я о ней не упоминаю, а это целая тема спектакля), Коля — В. Юматов, тетя Клава и дядя Митя — В. Равцкая и Н. Капустин, Надя — Т. Нестерова, Грэня, Нина и Витя Гавриловы — Г. Старханова, Е. Абрамуха и М. Шацков, Иванова — А. Степанова, Анна Степановна, соседка, — А. Калкзеева, ведущая — Т. Рештакова.

Об актерах нельзя забывать потому, что в этом спектакле произошла прорыва к какой-то новой природе правды человеческого бытия на сцене. Не будем, конечно, сравнивать, но не будем и забывать о том, что восемьдесят лет назад тоже любителями был создан МХАТ, поразивший всех необыкновенной по тем временам правдивостью и естественностью актеров. Разумеется, я не собираюсь предсказывать Студенческому театру МГУ такую будущность...

Но в то же время нельзя не задуматься о том, что в прессе в последнее время появляются статьи, свидетельствующие о некотором неблагоприятии в профессиональном актерском цехе. Пишут их критики и режиссеры, и смысл их сводится, упрощенно говоря, к тому, что актеры как-то отвыкли тратить себя, может быть, даже в какой-то степени разучились это делать.

И вот я иду в профессиональный Театр имени Гоголя смотреть поставленную молодым режиссером Е. Диконягом инсценировку чеховской «Дуэль».

Маленький зал, затанцованный, экскурсионный тентом, посреди несколько столиков и стульев, здесь все и будет происходить. Зрители сидят вокруг, в центре зала на столике лежат пистолеты — дуэль.

Это одна из сложнейших чеховских повестей, один герой которой, фон Корен, вряд бы должен вызывать авторские и наши симпатии, поскольку занимается серьезным делом, а другой — Левский — ничемный человек, пустой и изощренный. Однако Чехов, при всей своей любви к людям дела понимал, что дело, не согретое человечностью, губительно для человека. А Левский, оказавшись, способен на искреннее человеческое души, на перерождение. В спектакле он, в конечном счете, намного привлекательнее, чем его антагонист.

Причем концепция эта реализована режиссером весьма убедительно — он умело воспользовался возможностями, которые дает малая сцена, приближающая к нам персонажей. Спор, идущий подспудно в спектакле, — это, в сущности, спор о жизни, о том, как жить человеку, чтобы иметь право на звание человека. Герои мучаются в поисках правды и приходят к выводу, что никто не знает всей правды — а другого выхода эти люди и не в состоянии сделать.

Все это есть в спектакле, все это доходит до зрителя. Но доходит, если можно так сказать, не на том градусе, на котором задумано. Когда актеры так близко, заметны все их усилия, все приспособления, чувствуется любовь... даже не фальшь, ее нет в спектакле, а неточность, любовь «актерство» — то, чего мы не видим в спектакле Студенческого театра, хотя там расстояние, отделяющее актер от зрителя, примерно такое же. И получается, что успех спектакля — это, по моему, успех молодого режиссера, успех его концепции, его умения выразить ее своими режиссерскими средствами. Но, на мой взгляд, нет того обязывающего чувства правды происходящего на сцене, которое охватывает тебя на «Уроках музыки», хотя встреча с Чеховым могла бы родить это чувство. Чувство, которое могут создать только актеры, но они отвыкли или разучились тратить себя...

А на «Уроках музыки» я видел среди зрителей многих популярных актеров — Ольгу Яковлеву, Александра Калыгина, Валентина Гафта, Александра Ширвиндта. Что думали они о себе, о своей профессии, выходя на сцену?

Ю. СМЕЛКОВ.

КОГДА ЗРИТЕЛЬ РЯДОМ...

Размышление о двух спектаклях

стерство, меня, чем мы привыкли видеть, природа жизнеподобия, сегодня вряд ли доступна профессионалам. Можно только догадываться о труде этих актеров, овладевших в совершенстве (именно так!) такой игрой.

Впрочем, и пьеса им во многом помогает. Диалог Людмилы Петрушевской тоже как будто взятый из жизни, записанный на магнитофон в какой-нибудь квартире, как об этом писали в одной из столичных газет. И вот эта-то «магнитофонность» передана в спектакле без всяких театральных приспособлений, которые, как многим кажется, делают текст ярче и выразительнее, а на самом деле отдают его от жеманной основы, уводят из мира жизни в мир театра, в мир «несамодельного».

А жизнь Гавриловых самая что ни на есть «самодельная» — горькая жизнь. Муж Грэн, Иванов (им, как это официально именуется, «создатель»), только, что вышед из заключения, куда попал за пьяную драку. Дети Грэн, Нина и Витя, не хотят, чтобы он возвращался, а Ева Грэн и хочет, и не хочет, и надеется, что он бросит пить, и не надеется, и понимает, что впусти его, так бед на обернется, и делает вид, что не понимает. И сыграно все это так, что дрожь берет от жалости и нежности к ее героине — ведь своей дочке приносит она в жертву этому Иванову. Она все-таки пускает его, и приводит это к тому, что Нина уходит из дома. Это я о результате говорю, а на сцене мы видим процесс, ведущий к такому результату, — бабушка жалует Грэн, слезы Нины, неловкие попытки Вити все как-то устроить.

А пока что мы знакомимся с семьей Козловых, живущей в том же подъезде несколькими этажами выше. У них свои спорности — вернулся из армии сын Коля, привел девушку Надю, собираются на ней жениться, а Надя очень не нравится Козловым: клякса-то... слишком уж современная и явно целится на квартиру и вообще на имущество Козловых. Однако Надя неожиданно исчезает и даже выгоняет Колю, отправившегося за ней в ее общежитие.

Петрушевская исследует мир обывателя, у которого есть собственная философия жизни. Согласно этой философии Козловы в свое время водил маленького Колю прямо под салютующие пушки — Коля боялся, а папа таким образом закалял его. Согласно этой философии Козловы, так сказать, творят добро — мамы всем помогают, как говорит Козлов-мама, что при этом они старательно следят за тем, чтобы это добро приносило им всечеловеческие выгоды. Вот приютит Нину, сбегавшую от Иванова, Нина любит Колю, пусть живет, авось Коля на ней женится, и будет у него верная, преданная и навеки обязанная жена; Козловым это очень важно — чтобы все были им обязаны. Ну, конечно, эти милосердия иногда стучатся в их сердца. Вот Иванов к ним зашел занять трешку — дают, чтобы все видели, какие они хорошие. А когда не видят, они другие — пришла жалкая, беременная, побывавшая в больнице Надя, так ее, конечно, нужно вконец выпроводить, зачем Коля сразу ребенка?

Но вдруг все ломается, и Коля начинает бунтовать против такой жизни. На Нину, которую настойчиво сватают ему родители, он жениться не хочет, потому что не любит ее, а любит Надю, о чем прямо и заявляет. Все смешалось в доме Козловых — шум, скандалы, Коля твердо стоит на своем. Но вдруг (эта самая неприятная неожиданность в пьесе) он говорит, что его не помнят, на Наде он не женится (все ма-