

К ИСТИННОМУ СМЫСЛУ

О гастрольях в Москве Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького

Г АСТРОЛИ ТЕАТРА открылись спектаклем, посвященным В. И. Ленину, «Перечитывая заново» — ставшим уже классикой «Мещанина» — спектаклем, нашедшим на сцене театра с 1967 года, — тем самым театр как бы сам предложил московским зрителям высокую точку отсчета. В нынешней гастрольной афише Ленинградского Большого драматического театра много интересных спектаклей. Коллективом театра, в том числе его экспериментальным, — спектакль — История лодырей, спектакль малой сцены, премьеры пьесы В. Врублевского «Кафедра». Пожалуй, являясь гордостью «маленькой культуры» труппы, ее прекрасными профессорами, являлись в огромных количествах — настолько это уже общепринятым, подтвержденным многолетним творческой практикой факт: Но, как всякий живой организм, театр находится в постоянном движении, и на каждом этапе развития ему присущи особенности, проблемы, трудности, — застрахованным от которых не может быть даже самый сильный коллектив.

В самом деле, разговоры о профессионализме должны когда-нибудь потерять свою актуальность: надо, наконец, привыкнуть к мысли, что с него все должно начинаться, а не заканчиваться, что владение профессией — обязательное условие творческой работы, не нуждающейся в поощрении, а само собой разумеющееся. Поэтому театр, давно и прочно занимающийся в Ленинграде исключительное положение, как никто другой, заслуживает самого принципиального подхода — единственно возможного при отношении к прославленному коллективу.

Стиль БДТ — это стиль его главного режиссера, многолетнего руководителя театра. Многие спектакли Г. Товстоногова по произведениям русской классики составили «золотой фонд» советского театра. При бережном отношении к авторскому тексту (полное доверие к писателю — неизменная позиция режиссера), они поражают современностью мышления, особым, всегда неожиданным введением. Поставленный год назад «Дядя Ваня» Чехова как будто бы внешне повторяет прежние работы Г. Товстоногова, но, как всегда, словно что-то утратило — живая душа ли, значительность ли проблемы, острота ли концепции. Мы слышим чеховские слова — но их истинный смысл трудноуловим, мы следим за фабулой, но перестаем понимать глубинные связи событий, мы видим характеры хорошо известных героев, но не угадываем их судьбы.

Каждый из актеров, словно чувствуя недостаток личной, ее скрепляющей режиссерской интерпретации, играет свою пьесу в своем спектакле: З. Шарко и Н. Трофимов (являя и Вафля) — слаженный дуэтом — в одном, М. Превьян-Сокколова (Войничка) — в другом; главные герои также блуждают в одиночку, почти не пересекаясь. Скажем, стилистика, в которой играет О. Башилашвили, одинаково чужды как манера игры К. Лаврова, так и дотошность звуковых эффектов натуралистических иллюстраций, которыми перенасыщены, если не сказать, грешат, многие спектакли, показанные в Москве. Вообще, острота, динамика темпера-

ментной игры О. Башилашвили — несомненной удачей постановки — постоянно контрастирует с общей разрывчивостью действия и вялостью ритма. Его дядя Ваня, одиозный от деревенской жизни, неуловимый, сошлись с отседения за столом, внезапно ошарашен докладом о бессмысленно погубленной судьбе. И тогда в срыве крика, в ярости, в спонтанном воевом жесте, в неосознанном воевом жесте, в неосознанном воевом жесте вырывается прежде скрытая и подавленная, поистине мексиканская сила. И потому так страшен Войнички в финале, когда чьим-то невидимым куком (он так и не понял — чья и стрелял в Серебрякова) надевает на него смертельную рубашку, и вновь, уже как тихий умиленный, повторяет он бессмысленные слова о постном масле.

Мы чувствуем, что в этом человеке действительно было что-то убитое, но значительнее и интереснее в гораздо большей степени, чем Астров в исполнении К. Лаврова (у этого Астрова ампула едва ли не провинциального режиссера). К сожалению, актеру не удалось по-новому прочесть классический образ.

Вряд ли можно в полной мере отнестись к числу удач и главные женские роли — Союзу Т. Шестаковой (она была бы хороша, возможно, в другом спектакле) и Елену Андреевну Л. Малеваной, которая вместо всеобщего рокового центра притяжения обрывает тоскливую пустоту.

С ОВЕРШЕННО особая тема — образ профессора Серебрякова, созданный Е. Лебедевой, вызвавший у зрителей сложные чувства вплоть до жалости, сочувствия, и, как это ни парадоксально, даже любви. Впрочем, рассказ о замечательном актере, обладающем уникальным даром перевоплощения, должен был бы стать отдельным сюжетом. Удивительная игра Е. Лебедевой во всех спектаклях, увиденных москвичами, неизменно вызвала у них восхищение. Серебряков, Холостер, Бессменев, Удальев — и в каждом зрительно открывался свой неповторимый мир. Заметим, правда, что в дуге с блистательной партнершей З. Поповой в спектакле «Нтра в карты» (режиссер Г. Товстоногов) у Лебедевой проявлялось многое из того, что было уже в ее личном равновесии.

Кроме Чехова и Толстого, театр показал нам и современную версию «Кроткого» Достоевского (инсценировка К. и постановка Л. Додина). Блестящее, просторное, создающее режиссером и художником З. Кочергинским, обильно и точно говорит о мире героев Достоевского. Плотный занавес скрывает алковок, как тайну, в которую так отчаянно в страстно пытаясь проникнуть герой О. Воробова. Он заиган в тесный угол между судной касой и лампадкой — драма полноты его души, существующих вплотную без всякой дистанции.

Вопрос об этой инсценировке представляется нам достаточно сложным. Спектакль выстроен как ретроспективный монолог героя, судорожно пытающегося осознать причины, приведшие к трагедии. В результате сошлелся разных временных точек вместо героя, меняющегося в процессе самоанализа, мы видим одно и то же лицо актера, пыта-

ющегося прожить в той же самой минуте прошлое и настоящее, свои начало и конец, упования и крах.

Между тем внутренняя нагрузка образа и так слишком велика, требует предельной самоотдачи и виртуозного мастерства в овладении трагической раздвоенности сознания героя. Естественно, такая тяжесть оказалась не под силу даже прекрасному актеру О. Воробову, который, оставшись в пределах психологической школы, не смог одновременно и жить в образе, и играть к нему отношение (дистанция отстранения была жестко задана в инсценировке).

Поэтому вместо трагической личности, у которой логический вывод, по словам Достоевского, обратился в сильнейшее чувство, захватившее все существо (чувствующий себя Наполеоном), актер все время играет жалкого презренного человека, уже раздаленного этим своим выводом, идеей, «фрасетом».

Действие движется равным пунктиром, события припадают к их объяснению, возникающие идеи мистифицируются зримыми воспоминаниями (мысль героя как бы вздрогнула от самобытности Кроткой). Постоянные образы, переключения снимают драматическое напряжение; слова, звучащие как комментарий, не обретают плоть театральной образности, прикрывают сценические пустоты. Не состоялись в спектакле и идейная антитеза герою. Смирная и бутылочная Кроткая, несущая дневной свет, оказалась всего лишь слабой и пассивной маленькой девочкой в исполнении Н. Акимова. Здесь нет упрека начинающей актрисе — ее роль требовала особого душевного опыта и личностного склада, продуманной режиссерской концепции.

В спектакле «Манчестерская история» (режиссер Г. Товстоногов) Н. Акимова блестяще-грозно сыграла столетнюю тещу Като, поразив нежиданностью и яркостью перевоплощения.

В этом спектакле звучит много запоминающихся актерских работ — хоронит З. Шарко, В. Кузнецов, Д. Волкова. Особое внимание вызывает А. Толубев (Платон), показавший себя и в других спектаклях актером, с большой перспективой, актером. Даже в очень слабой, актером, по мнению арбузовской, постановке «Жестокость» (реж. Ю. Аксенов) А. Толубев создал интересный образ. В «Манчестерской истории» привлекают своеобразный психистический рисунок роли Платона, хореография Ю. Зарещего, режиссерские эффектные решение ряда сцен. Однако общая атмосфера легкости и веселья в результате обрабатывается опереточной общепринимостью содержания. Ремающая «заслуга» в этом принадлежит самой пьесе В. Константинова и В. Репера, сделанной по мотивам повести Д. Кудашвили и имеющей к ней, а главное, вообще к литературе самое отдаленное отношение (как, впрочем, а национальный колорит спектакля к настоящей Грузии).

Повсюду подлинно художественной литературой основы — одна из важнейших задач любого театра. Спектакль «Манчестер» (пост. Г. Товстоногов и Ю. Аксенов) еще один показательный пример

того, что недостаточная требовательность к драматургии обходится театру слишком дорого: для русской культуры, имеющей (и держащей в сознании) трагедию Пушкина, пьесы П. Шенффе, едва ли может быть актуальной. Ее коллизия неглубока, лишены значительности философских обобщений, не выходят за рамки поверхностного биографического жара (несмотря на немалое количество сюжетных выносок, главным из которых представляется нам образ Сальери, его интерпретация). Не все благополучно и в пьесе по части художественного вкуса, особенно там, где речь идет о молодом Мопарте. Все это не могло не отразиться и на спектакле, в чем-то, пожалуй, даже усугубившем недостатки материала. Даже всегда интересная, объемная сценария Ф. Кочергина в контакте с таким режиссерским замыслом потеряла свою оригинальность и выразительность. На весь спектакль легла тень оперной бутылки, вторичности и традиционализма; удалял архаичность сценического языка, ритмическая анемия, отсутствие динамичности и внутренней музыкальности — тем более там, где говорится о Мопарте. Игравший великого композитора Ю. Демич и В. Стрельченко — Сальери, наверное, делают все, что могут, но их усилия, увы, не меняют общий результат спектакля. Трагическая судьба гения с ее неотвратимой неизбежностью подмечена целью случайностей, которых могло бы и не быть, а сложная природа «легкого дыхания», диалектика таланта мистикой божьей и безудельной праздности — далеко не безукоризненными, иногда даже, впрочем, удачными, удачными Любимой «решения» героя (это могла быть неадекватная постановка). Личность Мопарта, несомненно, требует, с одной стороны, более деликатного отношения, с другой — более смелого, яркого, независимого подхода и воплощения.

Г АСТРОЛЬНЫЕ спектакли БДТ заставляют о многом задуматься. Вероятно, пришло время, когда ранее достигнутые в чем-то исчерпали себя, потеряло страстность новизны. Это и естественно: даже самые удачные находки и принципы не могут быть вечным двигателем. Само живое развитие театра вызывает к большой эстетической гибкости, разнообразию, подвижности, нуждается в восприятии новых актерских сил (а талантливые молодые явно не хватает БДТ), в поисках «своего» драматургии, скрепляющей репертуар, в приходе молодых режиссеров. Последнее, пожалуй, одна из самых острых проблем, стоящих перед ленинградским театром уже сегодня. В свое время Г. Товстоногов рассказывал о трудностях, возникших в процессе работы над «Карьерой Артура Уай»: «коллектив, воспитанный в мхатовской вере и методологии», не сразу принял режиссерские предложения Аксера, ученика Брехта. Но готовность пробовать и рисковать оправдала себя. Встреча театра с иной эстетической системой придала ему, по словам Товстоногова, «смелости в экспериментах». Находиться в непрекращающемся поиске — не это ли истинный смысл работы художника?

Ирина ВЕРГАСОВА