

ЗЕРКАЛО ЗАЛА

Инна
СОЛОВЬЕВА

Вслед гастролям в Москве Большого Драматического...

ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОВ начинает с проникновения в сущность автора. С чтением текста. Читает он захватывающе интересно. Его режиссерская фантазия направлена к сердцевине, поражает соединяющей, конструирующей силой. В «Дяде Ване», где речь о жизни без центра, разбегнувшейся и несладкой, режиссерский дар дойти до сердцевины и дар стройности применен блестяще. Режиссерская внимательность к пьесе дает итоги обновления.

Недавняя чреда постановок «Жестокое Чехово» обошла «Дядю Ваню». Спектакль Ленинградского Большого Драматического театра имени М. Горького был бы невозможен без опыта «Жестокое Чехово», но к этим опытам не прибавляет. Это опыт целостного Чехова, в котором столько же насмешливой тоски, сколько и мечты, столько же презрения, сколько и сострадания, столько же отчаяния, сколько и сознания долга жить. Режиссерская фантазия идет от строя драматического поэта — искали «сто», искали авторскую характерность, линию авторского внутреннего действия. Об этом стоит сказать, потому что подобная задача стала редкостью.

В противовес желаниям сыграть «Жестокое Чехово» углубилась в мир именно этой пьесы. Стало видно, что «Дядя Ваня» в чем-то принадлежит иной системе, чем «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Как раз иначе, «домохозяйка» эстетика этой пьесы стала важна — ее большая резкость, темнота традиционной театральности на ее построениях, расчет на иную акустику зала.

Пьеса была поставлена в Художественном театре по выходе из безвременья (социального и театрального), но написана она о безвременье и в безвременье. Товстонов острее чувствует пьесу, чем ее сценическую традицию, — отсюда ее неприличный нам тон, неприличные напряжения и неприличная полнота безысходности при юморе и быстроте хода. Станиславский, ставя «Дядю Ваню», своим ощущениям подымающихся сил: его волновали живые, талантливые люди, которых обстоятельства гноят в межведьных углах, — их хочется призвать к кормилу власти... Мотива сил, живых, признанных житей, театр сполна развивает, когда получает «Три сестры». В «Дяде Ване» тему, волнующую Станиславского, вел он сам в роли Астрова, Ангина в роли Сони Астрини ему. Остальное «не ложилось» на эту мелодию. На мелодию, которую открывает в пьесе Чехова Товстонов, текст пьесы ложится полно (что, разумеется, не означает превосходства Товстоногова над Станиславским).

Мотив безвременья раскрывается тут как мотива общей недостаточности сил. Недостаточность сил — это стыд, это несчастье. Персонажи спектакля все несчастны, и профессор Серебряков не составляет исключения. Станиславский негодует, что эта бездарность блаженствует и пользуется славой, занимает высокий пост, — негодование не подкрепляется текстом пьесы: Серебряков за штатом, пенсии не хватает, от своих брошюр палат каменных он не нажил. Бедный рак на бызьях, которого причли чистить рыбой и который сам к этому привык.

Нас толкают в спектакле какие-то самоочевидные, а ведь не замечавшиеся вещи. Как дядя Ваня — О. Басилашвили говорит с чужаком, за что же? Распущенность нервов, мучительная воскопеченность, резкие, почти неприличные выходы на контакты у дяди Вани — Басилашвили имеют ту же причину, что и нарочитая разнервность, профессорская просьба об удлинении, которые так остро ловит в роли Серебрякова Е. Лебедева. Обс несчастья, жизнь не удалась, надо что-то делать.

Товстоновго чрезвычайно точен в мизансценах, он находит их всегда как выражение внутренних связей персонажей и общей мысли; так возникает трагическая мизансцена в третьем акте, когда профессор и дядя Ваня оказываются друг против друга в красках: сали объяснены, через минуту возобьются: еще несколько минут, и профессор у стены загордится от пуги букетом. Этот букет пучковых роз сейчас завершает свою роль: предназначенная Елене, он был положен на стол, когда дядя Ваня звал женщину в объятиях Астрова: профессор находил его тут и был душевно тронут что кто-то преподнес ему цветы, — брал благодарно. Может быть, так начинался его роман: слушательница инкогнито клала розы на кафедру перед лекцией. Игра Лебедева с цветами — «гастроляжная» пьеса; как резкость выдумки и законченность комедийной гримасы тут не отнимают ничего от правды состояния персонажа и от чувства жалости, нами испытываемого, — один из секретов режиссуры БАТ и его актерской школы.

Режиссер чуток к юмору чеховской

реплики: «Сюжет, достойный кисти Айвазовского». И то: девятый вал! Странным, тонким образом смешное в своем положении чувствует персонажи его спектакля. Отсюда — то есть еще и отсюда — то смертное чувство стыда, которое гложет героя Басилашвили. Ну, представьте крик во время домашней ссоры: если бы не ты, из меня вышел бы Достоевский. Не ходи я каждый день на службу, не носи домой хлаб и кефир... А если после этой жалобы, похвальбы, чепухи доходит до выстрелов, то как? Смейся, хоть руки на себя наложи.

Жизнь не вышла. Даже у Вафли, которого Н. Трофимов играет с присущим ему веселым добродушием, есть отзвук этому заразителному чувству. То, что Елена Андреевна месяц не может вспомнить его имя-отчество, то, как соряется в доме, которому он отдал все свое тепло, отыскивается в его душе болью; и когда он говорит: «Не надо, не надо... я дрожу...» — это так же связано со страхом неудачи жизни, как состояние Елены Андреевны, пронзительно оцененное А. Малеванной, как горечь, с которой Астров — К. Лауров соединяет слова «разрушено уже почти все» и слова «я по лицу вижу, что это вам неинтересно».

Люди тут отчаянно лишены доброты друг к другу — это тоже один из знаков убывающей силы. Волнь о миссиссере, когда Соня доведена до него, у Т. Шестаковой звучит режиссура. Но в самом спектакле есть сила и есть сострадание.

Постановщик и его талантливые художники З. Кочергин чувствуют «историческую материю» пьесы, время действия, его образную конкретность. «Дядя Ваня» входит в большой круг работ БАТ, в которых жизнь России на рубеже веков рассмотрена прежде всего как реальность истории: «Мещане», «Варвары», «Три сестры», «Дачники».

Мощь Товстоногова, его способность создавать сценические миры, входить в характеры актеры и зрительно всякий раз и замечания, и ново, более всего очевидна при рассмотрении двух его исторических циклов. Один из них — название: другой связан с иной порой жизни народа, «Гибель аскари», «Оптимистическая трагедия», «Тихий Дон» были высшими достижениями в этом кругу. К нему же относятся спектакли, которые БАТ начал гастролировать «Перевальца» заново...».

Для режиссуры, в высшей степени гоголевского «разрабатывающего» существование автора, его темперамент и его стиль, кажется неожиданным принцип соединения фрагментов из пьес А. Корнейчука, Н. Погодина, М. Шатрова и В. Агонинова. Между тем достигнуто единство возмуженного и радостного спектакля: музыкальность общего решения позволяет сводить, казавшаяся, спорящие темы, то народно яркое, то углубленно драматичное, жесткие. Товстонов мог сделать задуманное, потому что знал возможности победоносного обаяния К. Лаурова, его органическую значительность и простоту — имел кому отдать центральную в композиции роль Лены.

Расчет на актера в БАТ постоянен и мудр. Этот расчет может быть простым, как в «Игре в карты», когда ничуть не обманываясь насчет масштаба пьесы Д.-Л. Кобурна, но ценили колоссальную содержательность и гротескный лиризм ролей для Е. Лебедева и Э. Поповых. Этот расчет может быть куда более глубоким и создавать оркестровое взаимодействие актерских темпераментов и тембров. Властно воздвигающий свои спектакли, Товстонов строит их так, что актеру открывается простор самоотдаче, возможность блестящего выплеска. Готовность актера к такому выплеску, способность прийти к нему — знак школы. Олег Борисов в «Кроткой», поставленной Л. Додиним по Достоевскому, играет своего одолевшего заключенца именно так: с совершенной четкостью и «на разрыв аorta».

Главный режиссер предлагает своему театру все новые задачи. Стоит приглядеться, какие. У него, столь независимого в своей театральной практике, столь

лиричного искренности перед залом и перед собой, всегда было, однако, интуитивное звание направления и интуитивное же согласие принять его. Так что приглашались с двойным вниманием к тому, что выступило в новых работах его театра, в котором он так или иначе приложил руку.

Попробуем понять акцентирование ударных точек, комедийных и патетических, ярких отыгранных драматургических поворотов, которые предлагают «Жестким играм» А. Арбузова (их постановка Ю. Аксенов под руководством главного режиссера). Жизненные черты тут не приближены к чертам прототипов, но словно бы переосмыслены гримом и светом рампы.

Попробуем понять, почему в «Мещане» Басилашвили отодвинуто трагическое начало, сильное у А. Кляшвилли, и почему так отчетливо тут черты народного трагического поведения, почему так выделен фон: Э. Шадрю в роли Элены дано передать предостерегающие черты доброты и достоинства, не показывая ее героиню в экзотических положениях. Попробуем понять, почему в «Кафедре» В. Врублевской (режиссер М. Резниченко) охотно используются броскость красок и почему так свободны и очаровательны сцены почти страшной, не скрывающей, а изыскивающей схему ролей (закадровый толчет с преподавательницей насчет приема дочери в институт).

Попробуем понять, почему так блестящими усилия в создании «Большого спектакля», почему так великолепны декорации «Амалеуса» П. Шеффера, почему необходим атлас, бархат, зеркала и стройно трубящие музы в вышке.

Произнесем все это «почему» так, как и следует их произносить, имея дело с художником такого масштаба и такой интуиции при строгой дисциплине творчества. У Товстоногова возможны неудачи, но у него не видели сплошности. Трагическое было слышать от кого-то, что вот зачем он ставит пьесы Шеффера, есть же про Моцарта и Сальери пьесы Пушкина. Спасибо, подкашливал... То и любопытно понять: почему нужна оказалась не пушкинская божественная сдержанность, быть может, вообще недоступная сцена, в которую театральность развешивания дилетантного, занимательного, богатого.

В. Стрельников, играя Сальери, выступил хозяином большого зрелища: его исповедь идет как оперный спектакль — Сальери отводит себе трагическую партию в этом спектакле. Требуется асипитный акцент и чувство стиля, чтобы самому актеру удержаться тут от претензии на трагика. — Стрельников идет по опасной грани, но идет твердо. Стиль «Большого спектакля» — противопоставляя ему чуть слишком балансовую, чуть слишком отработанную непосредственность, которую избрал себе способом жизни его герой, — поддерживает Ю. Демину в роли Моцарта. Стиль «Большого спектакля» так же несут и Е. Попов — Константин, и М. Дудин — граф Розенберг; оживляет выделенность крошечных ролей — так А. Один играет певца; оживляет искусство массовых сцен, искусство носить костюм...

Перебрана со сцены с коллегами, работавшими, иначе, совсем не в манере Товстоногова, и нет нужды думать, будто он поставил «Амалеуса», чтобы поднять разговор о том, не исчерпал ли себя, не стал ли нависшим над сценой «ссуристый стиль»; не изжились ли себе актеры в отхождении от характерности и в изнуриющем самовыражении, не пора ли попробовать возродить «Большую форму»... Само собой, режиссер просто анализ в суть пьесы и искал, как ее верно поставить. Но любопытно, что получается.

В одной статье наперекор своим меленькому слову «архаизм». Не думаю, что оно сказано к месту.

Уж если начинали мы говорили о Станиславском, даемому его имя еще раз. Потому что это же слово мелькнуло вокруг его спектаклей, начинавших тридцатые годы («Мертвые души» и «Таланты и поклонники»). Меж тем театральная форма, несовершенство с законами которой еще воспринимались как нечто, принадлежащее вчерашнему дню, быстро шла к завершению. Новые работы Станиславского уже принадлежали той, что шла ей на смену.

Свои пробы, свои противуположения нового направления АБАТ ведет, так сказать, в рабочем порядке. Небывалый, неслыханный прием в Москве был решительнее, чем сами пробы. Обс всем этом будем думать.