

# К ИСТИННОМУ СМЫСЛУ

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

**Г**АСТРОЛИ ТЕАТРА открываются спектаклем, посвященным В. И. Ленину, «Перечетный запово» в ставлении уже классики «Медиамиа» — спектаклем, идущим на сцене театра с 1967 года, — тем самым театр как бы сам предлагает московским зрителям высочайшую точку отсчета.

В нынешней гастрольной афише едва ли не половина всего репертуара одного из ведущих театральных коллективов страны, в том числе его экспериментальный спектакль — «История дошедших спектаклей малой сцены», премьеры пьесы В. Врублевской «Кафедр». Пожалуй, излишне говорить о высокой культуре труппы, ее прекрасных профессиональных данных и огромных возможностях — настолько это уже общепризнанный, подтвержденный многолетней 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 выполняющейся в поощрение, а само собой разумеющееся. Поэтому театр, давно и прочно занимавший в Ленинграде исключительное положение, как никто другой, заслуживает самого принципиального подхода при оценке его творческих возможностей и серьезного отношения к его творческой коллективе.

Стать БДТ это стиль его главного режиссера, многолетнее руководство театром. Многие спектакли Г. Товстоногова по произведениям русской классики составляли «золотой фонд» советского театра. При бережном отношении к авторскому тексту (полное доверие к писателю), неизменная позиция режиссера), они поражали современностью мышления, особым, всегда неожиданным видением. Наставлений год назад «Дядя Ваня» Чехова как будто бы внешне напоминает прежние работы Г. Товстоногова, но, кажется, словно что-то утеряно — 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, все скрепляющей режиссерской интонации, играет свою пьесу в своем спектакле; З. Шарко и Н. Трофимов (Янина и Валя) — слаженным дуэтом — в одном, М. Приван-Соколова (Войничка) — в другом; главные герои также блуждают в одиночку, почти не пересекаясь. Скажем, стилистике, в которой играет О. Васильевича, одинаково чужды как манера игры К. Лаврова, так и достоверность звуковых эффектов натуралистических иллюстраций, которыми пересыщены, если не сказать, грезит, многие спектакли, показанные в Москве. Вообще, острота, динамика темпера-

ментной игры О. Васильевича — несомненной удачей постановки — постоянно контрастирует с общей разряженностью действия и вялостью ритма. Его дядя Ваня, одиачий от деревенской жизни, неуклюжий, сонливый от сидения за столом, внезапно ослепает догадкой о бессмысленно погубленной судьбе. И тогда в срыве крика, в ярости, в спонтанном взрыве жеста, в неслыханном бунте вдруг вырывается прежде скрытая и подавленная, поистине медвежья сила. И потому так страшен Войнички в финале, когда чьи-то невидимые руки (он так и не понял — чьи в стреляла в Серебрянка) надевают на него смирательную рубашку, и вновь, уже как тихий умиленный, повторяет о бессмысленности слова о постом масле.

Мы чувствуем, что в этом человеке действительно было что-то убито, что значительное и интересное в городе большей степени, чем Астров и исполнение К. Лаврова (у этого Астрова ампула едва ли не провинциального резонера). К сожалению, актеру не удалось по-новому прочесть классический образ.

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

**С**ОВЕРШЕННО особая тема — образ профессора Серебрякова, созданный Л. Лебедевой, выдающийся у зрителя сложное чувство — 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. Лебедева во всех спектаклях, увиденных москвичами, неизменно вызвала у них восхищение. Серебряков, Колостер, Вессеманов, Удальер — в каждом зрителю открывалась свой неповторимый мир. Заметьте, правда, что в дуэте с блестящей партией З. Поповой в спектакле «Игра в карты» (режиссер Г. Товстоногов) у Лебедева проскальзывает много из того, что было уже им найдено раньше.

Кроме Чехова у Товстоногов театр показал нам сценическую версию «Кроткой» Достоевского (Кисевицкий) и постановка Л. Додина). Сценическое пространство, созданное режиссером и художником З. Кочергина, объемно и точно говорит о мире героев Достоевского. Пыльный газетовый скрепач альков, как тайну, в которую так отчаянно и страстно пытаются проникнуть герои О. Борисова. Он занят в тесный угол между стулом и лавочкой — двумя полками его души, существующими вилочку без всякой надежды.

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

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

Между тем внутренняя нагрузка образа и так слишком велика, требует предельной самоотдачи и виртуозного мастерства в обращении трагической раздвоенности сознания героя. Естественно, такая тяжесть оказывается не под силу даже прекрасному актеру О. Борисову, который, оставаясь в пределах психологической школы, не смог одновременно и жить в образе, и играть, к нему оттошено (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 (заставляющей себя Наполеоном), актер все время играет жалкого презренного человека, уже раздавленного этим своим выводом, идеей, «расчетом».

Действие движется равным пунктиром, события превращаются их объяснениями, возникающие идеи иллюстрируются зримыми воспоминаниями (мысль героя как бы вздрогнула от самоубийства Кроткой). Постоянные обрывы, переключенная связь драматического напряжения; слова, звучащие как комментарии, но обретенные плотью театральной образности, прикрывают сценические пустоты. Не состоялся в спектакле и идейная антигеза герою. Смирненная и бунтующая Кроткая, несущая дневной свет, оказалась всего лишь слабой и назойливой малелью, деловой в исполнении Н. Акимовой. Здесь нет упрека в «разбитой» актрисе — ее роль требовала особого душевного опыта и личностного склада, продуманной режиссерской концепции.

В спектакле «Мачеха Саманьянция» (режиссер Г. Товстоногов) Н. Акимова блестяще-грозно сыграла степенную тетушку Като, поразила неслыханностью и яркостью перевоплощения.

В этом спектакле вообще много запоминающихся актерских работ — хороши З. Шарко, В. Кузнецов, О. Волкова. Особое внимание вызывает А. Толубев (Платон), показавший себя и в других спектаклях зрелым, а больше — перспективным, актером. Далеко в олень сабкой, дальней от понимания арбушковой инстинкту постановке «Жестокость» (итр (реж. Ю. Аксенов) А. Толубев сыграл интересный образ. В «Мачеха Саманьянция» привлекают своеобразный пластический рисунок роли Платона, хореография Ю. Заренкова, режиссерские эффектные решения ряда сцен. Однако общая атмосфера легкости и веселья в результате обрабатывается опереточной объективностью содержания. Репетиция «запутана» в этом принадлежит самой пьесе В. Константинова и Б. Раера, сделанной «по нотам» по повести Д. Кадьянцовой и имеющей к ней, а главное, вообще в литературе самое отдаленное отношение (как, впрочем, и национальный колорит спектакля с настоящей Грузией).

Поиск подлинно художественной интерпретации основы — одна из важнейших задач любого театра. Спектакль «Мачеха» (итр. 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) традицию Пушкина, пьесы П. Шэфера едва ли может быть актуальной. Ее коллизии неглубоки, лишены значительности философских обобщений, не выходят за рамки поверхностного биографического жанра (несмотря на немалое количество сюжетных выветков, главной из которых представляется нам образ Сальери, его интерпретация). Не все благополучно в пьесе и по части художественного вкуса, особенно там, где речь идет о молодом Моцарте. Все это не могло не отразиться и на спектакле, в чем-то, пожалуй, даже усугубившем недостатки материала. Даже всегда интересная, объемная синеография Э. Кочергина в контакте с таким режиссерским замыслом потеряла свою оригинальность и выразительность. На весь спектакль легла тень оперной бутылки, вторичности и традиционализма; удивляет архаичность сценического языка, ритмическая анемия, отсутствие динамичности и внутренней музыкальности — тем более там, где говорится о Моцарте. Игранный великого композитора Ю. Демич и В. Стрельчик—Сальери, наверное, делая все, что могут, но их усилия, увы, не меняют общий результат спектакля. Трагическая судьба гения с ее неотвратимой неизбежностью подменяется целью служивостей, которых могло бы и не быть, а сложная природа «легкого дыхания», диалектика таланта милостиво божей в день «разбитой» — правдисты — далеки от безусловности, иногда даже приоткрывают иллюстрациями любовной «резвости» героя (этот мотив самый необязательный в постановке). Личность Моцарта, 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, пришла пора, когда ранее достигнутые и чем-то истерпело себя, поверало страстность новизны. Это и естественно: даже самые удачные находки и принципы не могут быть вечным двигателем. Само живое развитие театра вызывает к большей эстетической гибкости, разнообразию, подвижности, нуждается в воспитании новых актерских сил (а талантливых молодых явно не хватает БДТ), в поисках «своей» 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, учителя Брехта. Но готовность пробовать и рисковать оправдала себя. Встреча театра с иной эстетической системой придала ему, по словам Товстоногова, «смертельную в экспериментах». Находясь в нескрепляющемся поиске — не это ли истинный смысл работы художника?

Ирина ВЕРГАСОВА.

Сов. Россия, 1983, 21 июня