ОГОРЧЕНИЯ

1. РАЗГОВОР В АНТРАКТЕ

— Не странно ли: луковицы церковных куполов обтянуты сатином, голубым, точно небо. А само небо все золоченое, словно его обернули в фольгу от огромной конфеты... — вслух выразил свое недоумение солидный мужчина в сером костюме.

— Но все-таки это очень красиво, — возразила его спутница, откровенно молодящаяся блондинка.

— А может быть, такое яркое небо символизирует то самое темное царство, где поклоняются презренному тельцу, — попытался скаламбурить юноша студенческого вида.

— Нет, нет, что ни говорите, это смелая находка оригинальных художников, — решительно вмешался рокочущий басок знатока.

Невольным свидетелем этой, так сказать, малой зрительской конференции оказался я в антракте после первого действия «Грозы». Премьерой знаменитой драмы Островского завершал прошедший сезон Ленинградский театр имени Пушкина.

Должно быть, участники подслушанного мною спора совсем не хотели придавать своим суждениям сколько-нибудь обобщающего значения. К тому же, в дальнейшем «ходе» спектакля бурная фантазия художников (М. Щеглов и М. Смирнов) не раз была укрощаема всевластной волей режиссера В. Эренберга — к великой ясности фронтальных мизансцен. И многое встало на свои привычные, может быть, даже слишком привычные места.

Все же в том мяленьком диспуте зрителей можно было уловить нечто наводящее. В самом деле, разве не уживаются здесь рядом с подлинным искусством и красивость, и формальный изыск, и лобовая иллюстративность, а порой и искаженное представление о действительности? Это если говорить не только о названном спектакле, а вообще о том, что можно было видеть за последнее время на ленинградской академической сцене.

Но не буду забегать так далеко в выводах. Объективность и доброжелательность прежде всего. Ведь я, как и многие ленинградцы, люблю этот театр: его строгие россиевские очертания, нарядный, праздничный зал, его талантливых, больших актеров. Пушкинский театр — неотъемлемая часть культурной жизни города.

Мы привыкли чтить этот театр как живое продолжение традиций русского сценического реализма. И не только чтить, но и наслаждаться тем высоким искусством, с каким прославленный коллектив раскрывал художественные богатства драматургической классики, заражаться революционным пафосом многих поставленных здесь советских пьес, вместе с театром размышлять над жизненными проблемами нашей современности.

Пушкин и Гоголь, Островский и Толстой, Чехов и Горький, Шекспир и Брехт — с появлением этих имен на афише театра в более или менее обозримом прошлом связан ряд его значительных творческих достижений. В сравнительно недавние годы театр дал впечатляющие прочтения «Живого трупа», «Пучины», «На дне». Постановки «Смерти коммивояжера» и «Доброго человека из Сычуани» стали поучительными примерами глубокого осмысления прогрессивных явлений современной зарубежной драмы. Наконец, «Оптимистическая трагедия», явившаяся вершинным событием в советском сценическом искусстве, удачные спектакли о современниках — «Все остается людям», «Друзья и годы».

Но театр не может жить одной инерцией прошлых успехов, пусть даже очень значительных. Сцена жива лишь постоянным обновлением.

Чем же обогатился репертуарный арсенал театра за истекший сезон?

2. СТАВКА НА КЛАССИКУ

Из четырех новых спектаклей три были отданы классике. Поставлены «Маленькие трагедии» Пушкина, «Гроза» Островского, «Перед заходом солнца» Гауптмана.

Выбранные произведения многое сулили театру, но и требовали от него немалого. Ренессансная мощь и прозрачность пушкинских творений. Лучистый прорыв героини Островского из вязкого мрака косности. Трагическая судьба гуманиста в ущербном мире жестокой и цепкой корысти. Воплотить это на нынешней сцене — значит не только проникнуться «истиной страстей» определенной эпохи, но и найти к ним ключ сегодняшних «чувствований». Здесь нужна истолковательская зоркость режиссера-современника.

В названных спектаклях интересное, удавшееся связано скорее с решением первой части задачи.

Благородным и одухотворенным увидели мы симоновского Маттиаса Клаузена, обрывающего свою жизнь, чтобы не склонить гордой головы перед обступившими его «черными фигурами» дельцов и стяжателей.

Могучее романтическое дарование, раскаленный темперамент — качества, казалось бы, мало подходящие злодею. Но нет, не просчитался режиссер Л. Вивьен, поручив Н. Симонову роль Сальери. Его Сальери — не отвлеченный символ зла, а человек, искушаемый злом, совершающий злодейство в трагическом ослеплении. Это не просто лживый и холодно расчетливый интриган. Он, снедаемый жгучими сомнениями, способен почувствовать глубину пропасти, отделяющей его от гения. И, может быть, именно потому не останавливается перед ней. А сделав неверный шаг, ужасается своему преступлению. И погибает, потеряв сознание своей правоты, без которого не в силах жить.

Только такой, сложный и умный, а не мелкий Сальери может быть антиподом Моцарта, глубиной своего падения подчеркивая высоту, на которой стоит гений. Иначе что же останется от философской масштабности пушкинской трагедии!

К двум крупным, таким разным, эмоционально богатым образам, созданным Симоновым, можно прибавить, пожалуй, еще безыскусственного, ясного Моцарта В. Честнокова и органичную, душевно чуткую Инкен — Н. Ургант (актриса дебютировала в этой роли на академической сцене).

Но как бледны исполнители «Каменного гостя», играющие не трагедию, а, скорее, комедию! Гуан, так и оставшийся до самого конца не более чем преуспевающим повесой (Н. Шашик), деловитая обольстительница Лаура (Л. Штыкан), монументально постная донна Анна (Г. Кавелина) — слишком далеки они от пушкинских образов. Мерный, звучный стих разорван, низведен здесь до «говорка». Измельченно детализирует Б. Фрейндлих в «Скупом рыцаре» патологию и дряхлость старика, забывая, что его герой не просто жертва, но и рыцарь скупости.

3. О ЧАСТНОСТЯХ И ЦЕЛОМ

В «Маленьких трагедиях» и «Перед заходом солнца» особенно различно сказались контрасты вдохновенного горения и актерской имитации чувствований. В «Грозе» они менее заметны. Но зрителю от этого не легче.

В роли Катерины — только что вступившая в труппу пушкинцев актриса Р. Балашова. Ее героиня страдает под гнетом бесправия, ищет выхода, жаждет счастья и радости. Страдает, но не страждет. Ищет, но не выискует. Катерина Балашовой жизнелюбива. В ней есть полнокровие, я бы сказал, кустодиевских героинь, но не хватает той одухотворенности, которой лучатся, к примеру, женские образы Нестерова. Катерина — Балашова тянется к свету, но не излучает его. Она вырывается из «темного царства», но не прорезывает его лучом света.

Да и само это царство предстало в спектакле не таким уж темным и страшным, каким изобразил его Островский. Дикой (Г. Колосов) способен более смешить, чем пугать. Комически читается мизансцена, когда знаменитые слова «захочу — помилую, захочу — раздавлю» он произносит, восседая на церковных ступеньках с клюкой-жезлом: то ли сказочный царь, то ли лубочный самозванец. Не намного страшней Дикого и Кабанова (А. Козлова), надменно копоряя, но не слишком цепкая охранительница «устоев».

В спектакле «Перед заходом солнца» слабость актерской обрисовки враждебного Клаузену окружения усугубляется пассивностью режиссера (А. Музиль) и художника (Д. Попов) в использовании средств постановочной изобразительности. А они помогли бы, пожалуй, развить многие высказывания гауптмановского текста, расширяющие социальный смысл пьесы, лишь внешне ограниченной рамками семейной драмы.

В «Грозе» же, напротив, художники оказались весьма экспансивными. (На это мне вместе со зрителями пришлось реагировать уже в самом начале статьи). Насыщенность красок и броскость контуров здесь причудливо оборачиваются то ребусом, то иллюстративной символикой. Художники вызолотили не только небо, но и беседку с перилами на бульваре. Даже срезы сучков на бревнах во дворе Кабановых горят золотом. Перед сценой то сходятся, то раздвигаются силуэты деревьев, словно уродливые пальцы черных рук, стремящихся схватить и задушить Катерину. На дне оврага, где Катерина встречается с Борисом, лежит чудовище-коряга с хищными щупальцами. А с его склонов тянутся вверх и друг к другу бело-зеленые линии березок, символизирующих, должно быть, образ Катерины.

В ярко-красном платье и черном платке видим мы Катерину в кульминационном эпизоде покаяния. В ослепительной белизне наряда идея она к трагической развязке. Если черно-зеленая чешуйчатая парча одеяний Кабановой может быть соотнесена с ее земным нравом, то

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
МОСКВА
17 СЕН 1983