

Анастасия Иванова

АКТЕРСКИЙ ПОРТРЕТ РЕЖИССЕРА

Минувшей осенью Леонид Хейфец поставил третий спектакль по Артуру Миллеру. «Спуск с горы Морган» вышел на подмостках Театра им. Вл. Маяковского в 2005 году, спустя семь лет появилась «Цена», по прошествии еще четырех – «Все мои сыновья».



Истоки своеобразного тандема «Хейфец–Миллер» уходят в прошлое режиссера. Он сам признается, что на него – тогда еще студента ГИТИСа – сильнейшее впечатление произвел спектакль Андрея Гончарова «Вид с моста». Такое театральное событие не могло не оставить отпечатка – и вот три собственные интерпретации миллеровской драматургии уже у самого Хейфеца. А пьеса «Вид с моста» – та самая, с которой все началось, – отдана на откуп ученице (свой спектакль Анна Горушкина выпустила этой же осенью в Губернском театре).

Л. Хейфец

Отношения Леонида Хейфеца с пьесами Миллера складывались, надо сказать, не совсем традиционно. Началось все не с самых известных и классических работ американского драматурга, а с поздней драмы – «Спуск с горы Морган», сюжет которой, не разворачиваясь он вокруг умирающего героя, вполне мог вывести пьесу на поле комедии положений.

На самом деле кажется, что тогда Миллер как таковой был не слишком интересен

режиссеру, выпускающему спектакль для актерского юбилея. Роль Лимэна Фельта, оказавшегося после аварии в больничной палате, где и столкнулись обе его женщины, прежде не подозревавшие о существовании соперницы, должна была стать бенефисной для Эммануила Виторгана. Таковой она и стала для Виктора Баринова, сменившего Виторгана почти на самом выпуске.

Можно лишь предполагать, что Виторган сыграл бы более ярко и театрально. С Бариновым (на которого не давил груз юбилея, а, следовательно, «премьерства») у спектакля появилась возможность развернуть пьесу в сторону большего драматизма. Но получилось не все. Холодное, «кафельное» пространство Сергея Бархина сковывало. В нем сложно было «жить», поэтому оставалось лишь решать психологические задачи. Расчета и сделанности в этой пьесе оказалось больше, чем трагедии или драмы, а потому по-хейфецовски спектакль не прозвучал. Тогда встреча с Миллером показала чуть ли не случайной.

Прошло время – и снова Миллер. Пьеса известная, обладающая сценической историей на российских подмостках, и снова бенефисная. По крайней мере, по своей драматургической задумке (не случайно, к примеру, роль старого Соломона выбрал Владимир Этуш для юбилейного полотна вахтанговского театра «Пристань»). Но на этот раз Леонид Хейфец намеренно отказывается от бенефиса, хотя и предлагает центральную роль в «Цене» по-старинному роскошному Ефиму Байковскому.

Артист, за мощными плечами которого остались годы провинциального премьерства и честной службы в советском, но все равно императорском Александринском театре, выстраивал свою роль не от репризы к репризе, но от эмоции к эмоции, от памяти к чувству через мельчайшие сиюминутные реакции – на партнера, на зрителя, на собственные промашки. Его работа оказалась настолько плотной в своей естественности, что вышла за пределы «актерства». Вместо

блеска почти эстрадных реприз – тихая драма умирающего старика, цепляющегося за любую возможность продлить жизнь. Вместо сочного гротеска – кропотливая психологическая вязь. Вместо легкой смеховой реакции зрителя – долгое послевкусие от увиденного.

Ефим Байковский до самого своего ухода из жизни, почти три сезона играл Григория Соломона. Теперь роль старика-оценщика ведет актер совсем иной органики и темперамента – Игорь Ясулович.

За это время спектакль, конечно, изменился. Прежде всего он перебрался с крохотной Малой на Сцену на Сретенке. Раньше между публикой и перегруженной мебелью квартирой была лишь узенькая полоска прохода. Зрители едва не касались перевернутых стульев и защитной пленки, покрывающей шкафы со столами. Протяни руку – и аппетитное вареное яйцо, заботливо очищенное Соломоном, окажется твоим. Пространство Сретенки иное – оно отдаляет зрителей от исполнителей. История чуть отодвигается, и актеры, уже не ограниченные опасной близостью к публике, могут не опасаться случайного наигрыша. В их игре естественность постепенно заменялась игрой; все более соблазнительными казались репризы и все более утомительными длинные монологи второго акта. Казалось бы, незначительное изменение пространства сместило акценты. Спектакль мало-помалу превратился из ансамблевого в почти концертный набор номеров.

Тут следует сделать отступление о режиссерском почерке и профессии театрального критика. Сегодня в безусловном большинстве случаев мы пишем для интернет-порталов или газет, из чего автоматически вытекает, что пишем мы о премьерах. Шанс пересмотреть и переосмыслить (при необходимости) возникает, когда заходит речь о рецензии в толстый журнал. Тогда появляется дополнительное время. Время, столь нужное и спектаклю, и критику. Но бывает, что времени проходит



О. Прокофьева – Кэт Келлер

слишком много. Заканчивается рост и начинается усталость, порой – угасание. То, что на премьере казалось достоинством, спустя годы оборачивается своей противоположностью.

Тогда, в 2012 году хотелось думать об актерах на сцене. Последнее время они все чаще попадают в тень, отбрасываемую массивной режиссерской фигурой. Постановка Леонида Хейфеца была тем самым редким и драгоценным случаем, когда режиссер позволил себе роскошь остаться в тени. Когда работа с ним, кажется, заставила актеров вспомнить, что это *им* выходить на сцену, *им* оставаться один на один со зрителем, что это *без них* невозможен спектакль. И вот тогда редкий дар режиссера и педагога Хейфеца – раскрыть актера, зажечь его и тихо отойти в сторону – творил маленькое чудо искренней театральности. Но на длинной временной дистанции этот режиссерский ход, видимо, срывает не всегда. Возможно, не хватает пресловутой

жесткости режиссерского рисунка, рамок, удерживающих артиста не внутри одной только своей роли, но внутри материала, внутри спектакля.

Идут репетиции. В идеале актеры и режиссер существуют на одной волне, постепенно вместе расширяя смысловое и эмоциональное поле будущего спектакля. Выходит премьера. Опять же в идеале, актер продолжает работать над ролью, но теперь эмоции и смыслы, подпитывающие его, относятся только к его собственной роли. Другие смыслы и эмоции – у партнера. И так, шаг за шагом, они все дальше и дальше отдаляются друг от друга. Каждый постепенно разрабатывает свою партию, не слишком задумываясь о гармонии целого. И вот он – концертный набор номеров, объединенных даже не сюжетом пьесы, а последовательностью реплик...

Единственный, кто не солирует в сегодняшней «Цене» – это Грегори Соломон. Вернее, Игорь Ясулович. Там, где Ефим Байковский играл контраст между физической мощью и ускользанием, утеканием времени, Игорь Ясулович играет само это ускользание, он словно начинает истончаться: от сцены к сцене его становится все меньше, меньше, меньше, пока в самом финале, оставшись один в огромном кресле, он почти зримо даже не исчезает – «истекает». Тенью растворяется среди обступающих его стульев, шкафов и комодов. Финал Соломона у Байковского был почти радостью победы – пусть кратковременной, неожиданной радостью достижения цели и освобождения. Финал Соломона Ясуловича – не в настоящем, в прошлом. В возвращении на круги своя – в те времена, когда та самая мелодия звучала не в заброшенной шестнадцать лет назад квартире, а на цирковых подмостках. На мгновение покажется, что Грегори никогда их и не покидал. Может быть, он все еще там, далеко-далеко. Там, где осталась его совершившая непоправимый шаг любимая дочь.

Два Соломона – два спектакля. В этом проявляется особенность режиссерского почерка Леонида Хейфеца. Все через актера. Пытаешься сформулировать, в чем состоит стиль режиссера, идейную или визуальную его составляющую, но снова и снова говоришь о тех, кто играет в спектаклях. Получается своеобразный актерский портрет режиссера. Сходу ответить на вопрос, как играют у Леонида Хейфеца, не получится. По-разному играют. Приходят из разных «школ», с различным багажом, со своими наработанными приемами или – в силу юного возраста – совсем еще чистыми. Играют часто почти на пределе возможностей – не по накалу страстей, а потому что максимально раскрываются. Потом часто оказывается, что это лучшие их роли.

«Все мои сыновья» – одна из ранних пьес Артура Миллера и первая из прославивших его. Так Леонид Хейфец прошел творческий путь драматурга в обратном направлении, к признанным вершинам.

Для этого спектакля режиссер собрал надежную команду – своих учеников и актеров, с которыми работал уже неоднократно. А еще пригласил Ольгу Прокофьеву. Актриса, за последние годы переигравшая все оттенки комического в театре и на телевидении, наконец вернулась к драме и проиграла ее как трагедию.

Прокофьева играет мать. Так написано в программке и в списке действующих лиц. Все остальные персонажи названы просто по именам, а рядом с именем Кэт Келлер в скобочках указано – мать. Кажется, актриса с режиссером отталкивались при разработке роли именно от этих скобочек, потому что пока только Ольге Прокофьевой удастся из бытовой истории одной американской семьи выйти в иные пространства.

Через ее игру начинаешь по-настоящему понимать, почему, говоря о Миллере, вспоминают античную трагедию. Актриса играет боль в чистом виде. Беспримесную. Причем боль в данном случае не эмоция. Это нечто воплощенное. Но рядом с этой

болью существует и маска, которую эта боль надевает. Маска, носить которую приходится, прежде всего, перед оставшимся в живых сыном, чтобы сохранить хотя бы его. Героиня с этой маской обращается не слишком умело (просто сын верит ей настолько безоглядно, что не присматривается), а вот актриса работает с ней виртуозно. Ольга Прокофьева – лицедей, комедиант в высоком смысле слова. Лучшие ее роли те – где она может раскрыть как темную, так и светлую грань своей театральной природы. Здесь, в спектакле «Все мои сыновья» Кэт Келлер чаще пребывает на теневой стороне, но тем сильнее оказывается контраст, когда с приездом Джорджа она, почти против своей воли, возвращается к себе прежней – той, у которой было двое счастливых детей. Одна искренняя улыбка, один легкий поворот головы – и осыпаются годы траура, и перед Джорджем, перед зрителем – почти юная девушка. Но неотступная реальность не отпускает надолго – и вот уже снова холодное статуарное молчание, бездвижная маска, не дающая доступа ничему человеческому. И только глаза. Только кисти рук.

Боль памяти – то, что преследует главных героев спектаклей Хейфеца. Неловкие, порой трагические попытки примирения с прошлым. Одновременность присутствия тогда и сейчас. Актерское мастерство, поддержанное и выявленное режиссером. Миллер в своих воспоминаниях писал о нью-йоркском постановщике пьесы «Все мои сыновья» Элиа Казане: «На мой взгляд, этот метод, если его позволено так скромно именовать, зиждется на том, что спектакль становится формой самовыражения актера. Не командуя, Казан направлял, позволяя исполнителям восторгаться своими открытиями и радостно отдавать их ему, как дети отдают родителям найденную игрушку». Кажется, что схожим путем идет и Леонид Хейфец. Режиссер, взращивающий артиста и через него (и только через него) обращающийся в зрительный зал.