

Абрамов Мелкий 15/11 89

Вырезка из газеты

15 НОЯ 1989

СОВЕТСКАЯ
МОЛДАВИЯ

г. Кишинев

К ОТКРЫТИЮ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

39

К руководству театрами Кишинева приходят новые главные режиссеры. Для этого перестроенного «призыва» характерно, что его составляют «старые знакомые», в разное время работавшие на различных сценах республики, давно сложившиеся индивидуальности, люди, чьи взгляды известны. Очевидно — коллективы рассчитывают на них — тех, кого в соответствии с демократическими веяниями сами выбирают в лидеры, заведомо солидаризуясь с их будущими действиями. Очевидно, что с ними же связаны и надежды на полнокровную творческую жизнь.

ИЗБРАНИЕ Модеста Абрамова художественным руководителем Русского драматического театра им. А. П. Чехова представляется вполне обоснованным поступком большинства труппы. Безусловной поддержкой худруку стали не только воспоминания о прошлом, когда абрамовские спектакли середины 70-х годов открыли новые художественные перспективы театра. Хотя соединяющая общая память — факт существенный. Поставленные Абрамовым весной пьесы А. Дударева «Свалка» и С. Мрожека «В открытом море» вновь подтвердили, что перед нами — режиссер со своей программой, своей темой, не только не растерявший в вынужденных «кочевьях» образ своего театра, но поднявший его на новую ступень зрелости.

Метафоричность мышления, приверженность традициям психологического театра, гуманистическому принципу оценивать нравственное состояние общества через человека — эти качества особенно отчетливо проявились на предельно социологизированном материале последних постановок Абрамова. И «Свалка», и «В открытом море» — пьесы, исследующие модели социума: в одном случае — нашего, времен перестройки, в другом — некую общечеловеческую, политизированную до тотального государства, сконструированную польским автором еще в середине 60-х годов. В режиссерской интерпретации обе эти очень разные по жанру и способу художественного мышления пьесы объединены темой потребности сохранения человеком индивидуальной свободы в условиях тотальной несвободы. Социум здесь повернут к нам своим «человеческим лицом». Это как бы диптих, одна часть которого изображает точку зрения на человека «изнутри», другая — «извне».

В дударевском коллаже, монтирующем наши социальные язвы в образе «свалки» — дна общества, не скрывающем явных параллелей с пьесой Горького, Абрамова интересуют персонажи — божья, потерявший веру в справедливость афганец, проститутка, исполнитель приговора сталинской «тройки» — не как функциональные знаки кричащих социальных проблем. Интересует «человек». Так отвечает на вопрос «Кто пришел?» один из героев. Интересует психологическое состояние обыкновенных людей, чья социальная принадлежность не столь важна для складывающихся между ними отношений, не определяет главного вопроса: чего они

хотят, на что надеются и рассчитывают в своем ежедневном существовании? Какова степень свободы при выборе ими собственного жизненного пути, определяющегося простыми вещами: где жить, с кем, как работать...? При таком повороте сюжета общественным контекстом становится

Возвращение

ся зрительный зал, которому бессмысленно лишней раз напоминать о наших социальных язвах — они всем хорошо известны. В том, как общаются между собой Пифагор — П. Соколов и Доцент — А. Васильев, Пастушок — Б. Аксенов и Хитрый — М. Миликов, как молчит Вася — Н. Савицкий, как рождается любовь — спасение между Афганцем — В. Черных и Русалкой — Т. Кунец, возникает все крепнущее стремление понять себя, осознать, что с каждым случилось, и пробивается росток потребности понять другого. На сцене постепенно складывается метафорический образ одинокого человеческой души — дома — мира, истерзанного, одетого в рубище дырявых стен, продуваемого ветром. Через разодранную крышу, на которой чудом сохранилась маковка церкви, сыплется и сыплется желтый порошок, от которого все живое дохнет. «Свалка» в спектакле превращена в кладбище. И, как перед смертью, каждому из обитателей этого сирого, неприканного жилища, взывающих к господу лишь по неистребимой генетической потребности, дана исповедь. Внимание сосредоточено на судьбах, в слитности прочерчивающих сходную человеческую судьбу, от которой бегают в надежде на глоток свободы. Здесь нет ни правых, ни виноватых. Есть обездоленные люди...

Пьесу, нацеливающую на «горьковский» ракурс социального исследования, Абрамов читает через «маленького человека», проверяет традиций русской литературы сострадания и милосердия к павшим, отброшенным жизнью. И хотя спектакль очень жесток, задевающий нервы зрителя, требующий эмоционального соучастия, он оставляет стойкое ощущение, что в любой самой сложной ситуации люди могут сохранить достоинство, свободу, хотя бы в праве выбора духовного воз-

рождения. В финале за готовым к гибели домом расцветает фреска — лик Христа-спасителя — знак, неотделимый от другого дома — Мира культуры, а боль и страдание героев покрывает нарастающая мощь шалашинского голоса. Тоска по идеалу обретает эстетическое выражение: выход как будто символический. Но видя опору в живой потребности восстановления утраченной культуры, продолжая упрямо связывать нить нравственной преемственности русской сценической традиции, не меняющейся в угоду временной конъюнктуры, Абрамов обнаруживает реальный

выход для театрального искусства.

То, что в «Свалке» было болью и мукой, в постановке польской пьесы как будто оборачивается гримасой и издевкой. Мир, абстрагированный до аллегории, очищенный от примет конкретно-бытовой среды до знака социума, предстает в маске паяца, которому осточертело страдать: все равно все кончено и он судорожно веселится. В этой постановке, потроенной как разворачивание игровых отношений, моделирующей театр на глазах зрителя, Абрамов использует балаганный, площадный принцип. И абсурдность отторгнутых от человека, окаменевших социальных связей обнаруживает свою парадоксально притягательную театральную изнанку, самодельность формы с давно выхоленным содержанием. Спектакль разыгрывается в фойе, на ступенях, ведущих к балкону. Ступени — это плот, на котором спасаются три «обломка кораблекрушения»: Крупный (А. Васильев), Средний (М. Миликов) и Мелкий (Б. Аксенов). Иного выхода для спасения от физического (или духовного) голода «обломки» не видят, как съест кого-либо из них. Перед нами обнажается механизм превращения дикой идеи в реальность с использованием привычных политических способов: предвыборной кампании, выборов, демагогических убеждений и обещаний. Режиссер, не прибегая к соблазнительно публицистическому заострению текста, добивается его «ударности» с помощью специфически театрального приема — игровой маски. Сам по себе сценически выразительные персонажи, одетые в униформу, напоминающую и костюмы конференсов кабаре, и сильно потропанные «смокинги» — знаки былых времен, через театральную функцию «отстраняют» аллюзивность текста, предоставляя возможность зрителю оценить общий смысл причудли-

во доказываемой логической задачи. На деле — очень простой арифметики: ради спасения большинства меньшинство должно пожертвовать собой, причём пожертвовать с блеском в глазах от благородной идеи самоотвержения. Меньшинство, то есть Мелкого демагогически убедили, что настоящая свобода заключается в готовности осознания быть съеденным. Драматург и театр подвергают саркастическому сомнению тезис о свободе как осознанной (или вынужденной) необходимости. На этом плоту, где социальная зависимость от догматов официальной пропаганды тем отчетливее, чем прочнее вдавнена в сознание, свобода для человека превращается в абсолют несвободы. Слово здесь — все-таки, именно оно управляет сознанием, сводит буквально с ума, как это произошло с Мелким. И в этом моменте действие, развивающееся как бы шутя, поигрывая «черным юмором», вдруг меняет тональность и царапает жалость к этому нелепому в почасотом купальном костюме персонажу Б. Аксенова, отделенному от «них», деловито сервирующих стол. Он уже «другой», сменявший всех уравнивающих униформу, жалкий «маленький человек». И мерцает гоголевское: «Над кем смеетесь?»

Хотя спектакль отражает глубоко личные размышления Абрамова, думаю, что их направленность способна вызвать понимание и поддержку труппы, для которой одна из главных задач — «обрести свободное дыхание, освободиться от груза неутоленных актерских желаний, недоосуществленных судеб, от «точечного» видения современной жизни. Спектакли стали доказательным подтверждением возможности взаимопонимания и сотворчества режиссера и занятых в них актеров. Заново открыли они и уже известное про Абрамова: «столь властное растройство в актере, что режиссерское присутствие кажется незаметным зрителю; умение, вдаяя привычные штампы восприятия, показывать исполнителя в неожиданном качестве. Кто помнит, например, А. Васильева таким чутким к партнеру, психологически точным в репликах, жанрово убедительным, каким он предстал в абрамовских спектаклях? Или Б. Аксенова, наконец прорвавшегося к ролям ему близкого, трагикомического плана? Кажется, утверждение, что Абрамов всегда находит единомышленников, бесспорно. Но сейчас его единомышленником в идеале должен стать театр. К этому обязывает положение худрука. Сумеет ли он убедить всех и как человек, и как художник? Или останется с компанией единоверцев? То, что предлагает Абрамов, в известной степени уже прояснилось, благодаря его премьерам.

О. ГАРУСОВА,
театральный критик.