

ИСК И ВРЕМЯ

В ПОИСКАХ САМОГО СЕБЯ



**Ташкентский
русский
академический
театр драмы
им. А. М. Горького**

Из восьми пьес, показанных в Москве, четыре принадлежат перу советских авторов. Классика представлена произведениями Шекспира, Сухова-Кобылина и А. К. Толстого. Есть и современная зарубежная пьеса. В большей своей части репертуар гостей не дублировал московскую афишу. Тем закономернее наш интерес к гастроллям Ташкентского русского академического театра. Хотя ему исполнилось сорок лет, он выглядит значительно моложе. И не только потому, что у него молодые руководители.

Молодость проявляется в неукротимом стремлении к овладению драматургическими вершинами первой величины. Здесь хотят, чтобы зрители не только отдыхали, но и думали. О смысле жизни. О назначении человека. О вечности. И пусть в крайностях режиссерских решений «перелеты» сменяются «недолетами», у театра есть пространство для роста. Потому что цели, которые он выбирает, не дают ему возможности успокоиться на достигнутом. Мы встретились с коллективом, пребывающим в движении, в поисках себя самого. Именно эти ощущения и обязывают нас к разговору откровенному.

В театре работают два режиссера. И хотя один из них главный, для показа в Москве у обоих оказались равные возможности. Так бывает не всегда. Казалось бы, наличие двух самостоятельных профессиональных художников могло грозить художественной целостности театра. Но в том-то и дело, что спектакли главного режиссера В. Стрижова и режиссера О. Черновой часто обладают общими достоинствами и недостатками.

Правда, у В. Стрижова и О. Черновой есть не только общее. Скажем, первый тяготеет к классике. Вторая отдает предпочтение современной теме. Это из области репертуарных привязанностей. Но есть у режиссеров и свои излюбленные средства художественной выразительности. В. Стрижов, как правило, более определен в своих решениях. В «Царе Федоре Иоанновиче», например, он заставляет Федора начать спектакль словами, которые тот вынужден будет повторить в конце. В «Деле», выступая одновременно и в качестве исполнителя роли Та-

релкина, В. Стрижов предлагает такое решение образа, при котором третью пьесу А. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» играть совсем не обязательно, ну разве что как эпилог... А в «Комедии ошибок» он вводит пролог, в котором шекспировские герои в 1975 году обильно цитируют классиков всех времен и народов, воздавших должное великому англичанину, опять-таки заботясь о нас, о нашем развитии. Казалось бы, после такого вступления можно рассчитывать на особое почтение к каждому слову автора. Но вместо этого режиссер пригласил в помощь Шекспиру... соавтора А. Файнберга, который дополнил комедию своими песнями и интермедиями...

Из спектаклей, поставленных В. Стрижовым, наиболее целостное впечатление производит «Царь Федор Иоаннович». Здесь удивительно гармоничная работа у художника М. Ивницкого. И настоящие актерские удачи у Ю. Рубана — Годунова и Л. Колесникова — Шуйского. В столкновении именно этих героев режиссер видит главный конфликт трагедии. Отсюда и контрастность в трактовке образов. В Годунове Ю. Рубан подчеркивает невероятную выдержку, такт, разум, волю, способность подчинить себе людей. Он мало двигается, говорит тихо, но за каждым его взглядом, за каждым словом неожиданно проглядывают врублевские демонические интонации. Л. Колесников, напротив, рисует Шуйского человеком открытым, на все реагирующим непосредственно и бурно. Есть в его Иване Петровиче и княжеская хватка, и особое благородство. Он тоже человек не простой. Но в отличие от Годунова честный, прямодушный, вспыльчивый. Постепенно завоевывает зал и В. Русинов — Федор. Я подчеркиваю слово «постепенно», потому что в первом акте актер излишне затягивает экспозицию образа. Радует высокая культура эпизодов. Но даже в этой лучшей постановке поражает некоторая вторичность. Сами по себе великолепные хоры невольно отсылают нас к спектаклю Малого театра. Правда, там они были написаны другим композитором. Но дело ведь не в имени композитора, а в художественном образе, открытым режиссером. Ритуальный хор не просто сопровождает действие в спектакле В. Равенских. Он берет на себя ведущую образную функцию. Хоры в спектакле В. Стрижова несут отчасти ту же функцию, повторяя чужую находку.

На это можно было бы и не обратить внимания, если бы цитирование не насторожило меня еще на первом спектакле В. Стрижова «Дело», когда чиновники, припекаемые пухлые дела, передавали их из рук в руки толь-в-точь, как в «Обыкновенной истории» у Г. Волчек в «Современнике». Здесь же, в «Деле», двери превращаются в письменные столы, а за-

тем снова становятся дверями, совсем как у художника М. Кунина в спектакле «Современника» «Назначение». И снова в самостоятельный по сути спектакль режиссер непонятно зачем, для чего ввел чужую деталь.

Вторичность в спектаклях Ташкентского театра не всегда проявляется так откровенно. Скажем, в чрезвычайно слабой пьесе «Дни тревог и надежд» драматурги М. Мелкумов и К. Ярматов включили эпизод с закройщиком Коробчинским, которому Дзержинский поручает сплести для Ленина костюм. Такого эпизода в других пьесах о Ленине нет. Но кто не помнит знаменитого погодинского Часовщика из «Кремлевских курантов»? У Коробчинского и Часовщика общий словарь, единая схема построения образа. Артист Н. Хачатуров может, не меняя грима и костюма, выйти в «Кремлевских курантах» в образе Часовщика и будет иметь такой же успех...

Своим почерком отличается творчество режиссера О. Черновой. Это проявляется и в том, что в центре каждого спектакля — образ женщины: любимой, матери, любящей, падающей, достойной... И в том, что в трех из них главные роли играет одна актриса — Л. Грязнова. Наконец, в планировке сцен В. Стрижов, как правило, развертывает действие на плоскости. О. Чернова любит пользоваться станками. В ее спектаклях обязательно есть лестница, второй этаж, крутая дорога или пригорки...

Режиссер умеет заставить зрителей слушать, следить за событиями пьесы даже в том случае, когда мы не можем согласиться с ее трактовкой. Например, Т. Уильямс, «Трамвай «Желание»». Тонкая, сложная психологическая драма вдруг превратилась в обыкновенную мелодраму. Бланш во что бы то ни стало хочет женить на себе Митча, хотя и не любит его. О. Чернова смотрит на Бланш глазами Стенли. А на Стенли — глазами Бланш. В результате получается, что оба они порядочные дряни. И невозможно представить, как бедная Стелла может жить с таким человеком. Не говоря уже о Бланш, — ей надо было бежать отсюда после первой же сцены...

Режиссер, вероятно, сознательно нарочито игнорирует реплику Стенли Ковальского, которую он произносит в ту страшную ночь: «Мы же назначили друг другу это свидание с первой же встречи». Оказывается, не только ненависть, но и чувство было у Стенли к Бланш. Пусть элементарное, грубое желание. Но где оно? Оброненная в темноте фраза оказалась для нас совершенно неожиданной. Да и не ее «крупным планом» подавал театр. Режиссера куда больше увлекла возможность поставить и эффектно высветить поединок беззащитной женщины и грубого насильника...

Но, может быть, «Трамвай «Желание» — лишь досадная случайность. В конце концов

это такая пьеса, что каждый театр прочтет ее по-своему. Ведь спектакль О. Черновой зрители смотрят, затаив дыхание.

Ставя «Маленькую докторшу» К. Симонова, О. Чернова захотела сохранить авторскую интонацию. И ввела в спектакль стихи К. Симонова в исполнении автора. Сам по себе такой прием не может вызвать возражений. Но от одного этого чужого спектакль еще не становится более «симоновским». Что характерно для военной поэзии К. Симонова? Особая человечность, лиричность, простота. Не зря давно всеми признано, что даже такое сугубо личное стихотворение, как «Жди меня», оказалось одним из самых нужных в ту тяжелую годину. Проза К. Симонова при всей своей эпичности сродни его поэзии. Инсценировщик выбрал из военных романов К. Симонова линию маленькой докторши — одну из наиболее интимных. Конечно, все события происходят на фоне войны, но здесь необходимо четко решить соотношение частей. В центре спектакля оказалась крутая дорога в никуда. Интонация автора, заявленная в начале спектакля, продолженная между эпизодами, не имея поддержки в самом представлении, затерялась, как иголка в стоге сена...

Если в спектаклях В. Стрижова тенденциозность режиссера бывает излишне очевидна, то в работах О. Черновой ее порой не хватает. Режиссер очень уж идет за актерами, что и им не всегда на пользу, и спектаклю. Например, в «Саше Беловой» так до конца представления и не удается понять, отчего же мечется героиня пьесы И. Дворецкого? Что ей нужно? Одно дело, если все ее поступки продиктованы исключительно легкомыслием. И другое, если Сашей руководит нравственный максимализм. По отношению к себе самой, к оружающим. К сожалению, театр не дает ответа на этот важный вопрос. Спектакль может закончиться в любом месте, но может и продолжаться до бесконечности...

Читатель, быть может, обратил уже внимание на то, что итоги гастролей рассматриваются здесь главным образом через режиссерскую призму. Это объясняется тем, что роль режиссера в современном театре переоценить трудно. Конечно, я исхожу из идеальных условий. Впрочем, в этих требованиях меня поддерживает сам театр, который в буклете пишет: «Сегодня зрителю нужен театр больших, глубоких идей, театр интересной формы, современного актера. К такому театру мы стремимся. Впереди годы напряженного труда, годы надежд, поисков и открытий».

Лучше трудно сформулировать программу деятельности на завтра. Остается лишь пожелать успехов в ее осуществлении!

Б. ПОЮРОВСКИЙ.