

Вырезка из газеты

15 НОЯ 1989

СОВЕТСКАЯ
МОЛДАВИЯ

г. Кишинев

К ОТКРЫТИЮ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

К руководству театрами Кишинева приходят новые главные режиссеры. Для этого перестроечного «призема» 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 существования. Постановленные 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 поднивший 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

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

ся зрительный зал, которому бессмысленно лишний раз напоминать о наших социальных изъемах — они всем хорошо известны. В том, как общаются между собой Пифагор

— П. Соколов и Доцент — А. Васильев, Пасгушок — В. 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 одинокой человеческой души — дома — мира, истерзанного, одетого в рубище дырявых стен, продуваемого ветром. Через разорванную 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, неприкаянного жилища, взывающих к господу лишь по немощи стремимой генетической по-

рождения. В финале на готовым к гибели домом расцветает фреска — лик Христа-спасителя — знак, неотделимый от другого дома — Мира культуры, а боль и страдание героя покрывает нарастающая мощь шалашинского голеса. 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 конъюнктуре, Абрамов обнаруживает реальный

выход для театрального искусства.

То, что в «Свалке» было болью и мукой, в постановке польской пьесы как будто оборачивается гримасой и надеждой. Мир, абстрагированный до аллегорий, очищенный от примет конкретно-бытовой среды до знака социума, предстает в маске паяца, которому остервенело 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 форму. И абсурдность отторгнутых от человека, окаменевших социальных связей обнаруживает свою парадоксально притягательную театральную форму. И абсурдность отторгнутых от человека, окаменевших социальных связей обнаруживает свою парадоксально притягательную театральную форму.

во доказываемой логической задачи. На деле — очень простой арифметики: ради спасения большинства меньшинство должно пожертвовать собой, причем пожертвовать о блеском в глазах от благородной идеи самовоспитания. Меньшинство, то есть Мелкого демократически убедили, что настоящая свобода заключается в готовности осознания быть съеденным. Драматург и театр подтверждают саркастическому сомнению тезис о свободе как осознанной (или вынужденной) необходимости. На этом плоте, где социальная зависимость от догматов официальной пропаганды тем отчетливее, чем прочнее давлена в сознание, свобода для человека превращается в абсолют несвободы. Слово здесь — всильно, именно оно управляет сознанием, сводит буквально с ума, как это произошло с Мелким. И в этом моменте действия, развивающегося как бы шутя, поигрывая «черным юмором», ядром — менет — тотальность и царапает жалость к этому нелепому, в потоса-том купальном костюме персонажу Б. Аксенова, отделанному от «них», деловито, сервирующих стоя. Он уже «другой», сменявший всех уравнивающих униформу, жалкий «маленький человек». И мерцает гоголевской: «Над, кем смеетесь?».

Хотя спектакли отражают 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 актеров в них актеров. Вновь открыли они и уже известное про Абрамова: «столь властное растворение в актере, что режиссерское присутствие кажется неаметным зрителю; умение, сдвигая привычные штампы восприятия, показать исполнителя в нежданном качестве. Кто пом-

Возвращение