

20 мая 1981 года

К ЗАКРЫТИЮ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Диалог о нравственных ценностях

или о том, над какими вариантами жизненной позиции предлагают задуматься зрителю спектакли русского театра им. А. П. Чехова

II. ПОСЛУШЕН ЛИ ПАРУС ВЕТРУ ВРЕМЕНИ?

«Иди, будь тверд, верши свои дела
И знай, горшки из глины летят бегом.
Ты бог, ты добр, ты храбр, и я с тобой.
Лепи горшки. Не продавайся легию
И принимай неотвратимый бой,
И подымай упавших с четверенки».

Сергей ОРЛОВ

Театр всегда был дорог, а сегодня особенно, своей содержательностью. Если, придя в театр, зритель не почувствует значительности, красоты самой его природы, не возмущается ею, он вправе думать о том, что пьесу можно было бы прочесть дома. Угол зрения театра, то, во имя чего создается на сцене театральное действие, реализация мысли автора через четко и интересно выраженную концепцию театра — без этого сегодня нельзя оценивать эффективность диалога мастеров сцены со зрителем.

В чем именно видит театр смысл этого диалога? Как проявляет он свое собственное содержание? Что всего дороже ему в избранных пьесах для утверждения себя, театра как трибуны, с которой можно сказать людям много добра! И какими средствами он это делает? Приближается ли своим трудом и стараниями к заветному желанию театральной публики видеть в театре собеседника, у которого душа человеческая есть чему поучиться!

Попробуем, читатель, восстановить в памяти или представить себе, что происходит в спектаклях Русского театра им. А. П. Чехова с героями избранных им пьес.

«КАФЕДРА». Пьесу В. Врублевской поставил режиссер Р. Рубанов, руководитель постановки — главный режиссер театра Ян Цициновский, художник — Б. Соколов.

...Вы помните, как нервно начинается рабочий день на кафедре одного из институтов? Как противно скрипят помпучно открываемые двери! Как шатаются от постоянного хлопанья дверью блоки перегородки, отделяющей кафедру от коридора института! А припомните, как ходят здесь люди, как заучены, автоматичны их движения, как неестественны их позы, когда за кафедрой Брызгалов (В. Бурхарт) начинает совещание. Как потрясен он руки, словно в предвкушении чего-то. Как неуверенно бросает свои шуточки аспирант Набоков (Б. Аксенов). Как напряжена при кажущейся безучастности поза старого преподавателя Гурина (В. Круглов). Во всем — атмосфера бездуховного автоматизма и наше, зрительское предчувствие, что должно свершиться что-то грязное, безнравственное... Театр создает атмосферу. Здесь каждому члену кафедры определено свое место, дескать, знай, сверчок свой шесток. И на протяжении спектакля каждый из участников заседания, если на минуту и меняет место, то с тем, чтобы поспешно вернуться на свое, то, где ему положено быть: молчать, во всем соглашаться с завож... Только Вера Белкун (С. Туз) мечется от одного к другому: ищет союзников. Даже Юлия Георгиевна, партгор кафедры (Л. Хромова), и та только раз, когда произносит свое гневное: «Да, я так думаю!» — встанет с места, отодвинет стул, и тогда все вдруг почувствуют, как противоестественны их застывшие позы (читай — жизненная позиция), как аморально их молчание... В этой достаточно четкой графичности мизансцен театр проявляется в присутствии ему сегодня качество — образной публичности. И это близко к духу пьесы Врублевской, похочей на очерк нравов. Самое интересное в спектакле — последовательный анализ причин многолетнего молчания людей, их завороченности перед Брызгаловым. Камертон высок их нравственных требований — и в актер-

ской наполненности речей, и в стремлении режиссера к социально-психологическому анализу. Избрал для спектакля путь психологического портрета каждого члена кафедры, режиссер дал возможность каждому показать себя крупным планом (известно, что «Кафедра» в иных театрах идет с акцентом на монопортрете Брызгалова). Нашему театру Брызгалов нужен как повод для анализа нравственных позиций всех остальных членов кафедры, каждого в отдельности и всех вместе. Такое решение ценно тем, что усиливает многозначие основной темы, но оно же требует от театра умения

Лекториум..ВК.. прекрасное рргом

сочетать лаконизм с глубиной мысли. И тут в ходе спектакля нередко чувствуется прищипка театра и уставашенность, общепринятому, дают себя почувствовать и штампы, и укоренившиеся представления, ярлыки... Лаконично выразителем, по-театральному решен финал спектакля. Когда уполномоченный с должности на одной кафедре Брызгалов появляется, как заведующий другой, на сцене не меняется ничего. Только портреты одних ученых уплывают вверх, а на их место опускаются другие. Почему-то мы, зрители, чувствуем в этот момент и свою вину, как будто на наших глазах, с нашего молчаливого согласия брызгаловщина продолжает вершить свои дела...

«ПРЕВЫШЕНИЕ ВЛАСТИ». Дриму В. Черных поставил Ян Цициновский, художник — Б. Соколов, музыкальное оформление В. Сливниского. Этот спектакль в ансамбле работ театра на нравственную тему ведет, пожалуй, главную партию. Прежде всего проникновенностью, с которой авторские мысли переведены на язык театра. Режиссер, художник, композитор доверились зрителю, понимающему условную природу театра, его обобщенный язык. Уведя драму идей (именно так воспринимается борьба, которую ведут Шилов и Егоров с людьми противоположных жизненных позиций) от быта, которого не лишена пьеса, постановщики оставили зрителя один на один с актерами. Борьба мыслей, чувств дана крупным планом на фоне вполне отвлеченном. Ничего, кроме четырех берез, на сцене нет. Они — безмолвный укор красоты, совершенства природы несовершенству человека и одновременно намек на вечное его стремление к совершенству, к красоте поступков. Удачно найденный В. Сливниским музыкальный рефрен, как своеобразное художественное отточенное каждой сцены, эта неуходящая от нас и роднящая всех персонажей спектакля в их человеческой сущности тонкая красота берез и психологически четкая выстроенность пластики мизансцен — все волею зрителя в сопереживание и заставляет активно оценивать происходящее. Театр не старается произвести впечатление на минуту, держать зрителя во власти острых ситуаций и реплик, благо их много в пьесе, — он растет, нахлывает от эпизода к эпизоду те «положительные эмоции», которые могли бы показать парадоксальными (ведь главный герой умирает от перенапряжения в той борьбе, которую вел!). И все-таки так велика сила нравственного воздействия душевных поворотов, проис-

шедших со всеми персонажами пьесы что, несмотря на некоторую надуманность и отдельные несуразницы сюжета пьесы, на не принимаемое частью зрителей преобладание в пьесе (да и в спектакле тоже) драматургии мысли над драматургией чувства, спектакль одарен яркими впечатлениями. Одно из самых сильных — образ рабочего коммуниста Шилова. Автор, приводя героя к трагическому финалу, выбирает, так сказать, предельную ситуацию, чтобы сущность его борьбы, его нравственного примера с наибольшей полнотой в своем трагизме стала видной зрителю. И театр ведет эту линию спектакля так сильно, что только ради нее хочется терпимо отнестись к оставшимся в тени задачам. Об актерских работах речь пойдет позже, но здесь о сверхзвуче В. Левинзона в роли Шилова надо сказать и как о победе режиссера, сумевшего направить человеческое объяснение, своеобразную пластику актера, которую мы прежде в работах Левинзона чаще всего связывали с раскрытием характера простоватого, несложного, к постижению судьбы неординарной, глубинных пластов нравственности человека.

В преодолении материала пьесы родился (скажем честно, пока не в полный рост) важный для спектакля образ Воронина. Мотивировка его позиции (герой Социалистического Труда, руководитель передового хозяйства в остром человеческом конфликте с подчиненными) у автора не совсем ясна. Режиссер, опираясь на индивидуальные особенности двух исполнителей (А. Умрихин и А. Гольцев), «пробует» два варианта судьбы, два разных объяснения причин превращения власти Воронина над людьми. И оба варианта идут в дело, удивительно выгрызно высвечивают возможности актеров. Попутно замечу, что стремление Я. Цициновского внести в творческую жизнь труппы струю отчетливого самоконтроля каждого очевидно. Оно еще не всегда проявляется в спектаклях, но тенденция заметна. Если я верно понимаю его позицию как главного режиссера, то любая режиссерская и актерская удача в его личных интересах. Опытный художник понимает (это видно по всем спектаклям театра), что содержательность театра создается не за один год, а постоянными усилиями всего коллектива, умения сохранить, дать проявиться индивидуальности каждого члена труппы. Доверяя молодым, Цициновский наверняка все-таки чувствует, как не всегда достигают они желаемого уровня и как проигрывает от этого художественный результат спектаклей. В «Превышении власти» за органичностью актерского поведения, проникновенностью отдельных кусков роли не чувствуется объемного, социально значимого понимания явлений жизни, взятых для анализа. Поэтому кажется, что иные исполнители смотрят на драму своего героя как бы со стороны, а не изнутри. Разница здесь имеет значение. Со стороны — холодок. Изнутри — сострадание. В первом случае — только разоблачение. В другом — постижение. Но спектакль — живой, и можно верить, что постепенно каждая роль наполнится личной болью актера за героя, что уйдут из спектакля отдельные длинноты, нотки сентиментальности, столь несовместимые с высокой и строгой миссией, взятой на себя театром в решении нравственных проблем современности.

Л. ДОРОШ.

(Продолжение следует)