

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

В ПОИСКАХ САМОГО СЕБЯ



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

Из восьмью пес, показанных в Москве, четыре принадлежат перу советских авторов. Классика представляют произведения Шекспира, Сухова-Кобылина и А. К. Толстого. Есть и современная зарубежная пьеса. В большой своей части репертуар гостей не дублировал московскую афишу. Тем закономернее наш интерес к гастролям 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 неугасимом стремлении к овладению драматургическими вершинами первой величины. Здесь хотят, чтобы зрители не только отдыхали, но и думали. О смысле жизни. О взаимоотношении человека. О вечности. И пусть в крайности режиссерских решений «двуедини» сменяются «двухедини», у театра есть пространство для роста. Поэтому те вещи, 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 объясняют нас в разговоре откровенно.

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 в недостатками.

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

рекиана, В. Стрижов предлагает такое решение образа, при котором третья пьеса А. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» играть совсем не обязательно, ну разве что как эпизод... А в «Комедии ошибок» он вводит пролог, в котором шекспировские герои в 1975 году обильно пиртуют классиков всех времен и народов, восдавая 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 Шекспира... соавтора А. Файнберга, который доподлич комедию своими песнями и интермедиями...

Из спектаклей, поставленных В. Стрижовым, наиболее целостное впечатление производит «Царь Федор Иоаннович». Здесь удивительно гармоничная работа художника М. Иванюкова. И настоящие актерские удачи у Ю. Рубана — Годунова и Л. Колесникова — Шуйского. В столкновении именно эти телесные режиссер видит главный конфликт трагедии. Отсюда и контрастность в трактовке образов. В Годунова 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 враждебные демонические интонации. Л. Колесников, напротив, рисует Шуйского человеком открытым, во 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, испывающий. Постепенно завоевывает зал и В. Русинюк — Федор. Я подчеркиваю слово «постепенно», потому что в первом акте актер излучает затаившую экспозицию образа. Рядует высокая культура эпизодов. Но даже в этой лучшей постановке настораживает некая вторичность. Сам по себе великолепные хоры несколько отсылают нас к спектаклю Малого театра. Правда, там они были написаны другим композитором. Но дело ведь не в имени композитора, а в художественном образе, открытом режиссером. Ритуальный хор не просто сопровождает действие в спектакле Б. 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 интригование не восторжествовало еще в первом спектакле В. Стрижова «Деда», когда чиновники, приличаемые пухлые дела, передавали их из рук в руки толь-то-то, как в «Обыкновенной истории» у Г. Волкера в «Современнике». Здесь же, в «Деде», двери превращаются в письменные столы, а за-

тем снова становится дверями, совсем как у художника М. Кукина в спектакле «Современника» «Назначенье». 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 тревоги и надежды» драматурга М. Мелькумов и К. Ярмагов включили эпизод с акробатиком Коробчинским, которому Держинский поручает сплести для Ленина костюм. Такого эпизода в других пьесах о Ленине нет. Но кто не помнит знаменитого голгоуского 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 играть такой же успех...

Своим почерком отличаясь от творчества режиссера О. Черновой, это проявляется в том, что в центре каждого спектакля — образ женщины: любящей, матерью, любящей, падающей, достойной... И в том, что в трех из них главные роли играет одна актриса — Л. Грязнова. Наконец, в планировке сцене В. Стрижов, как правило, развертывает действие на плоскости. О. Чернова любит поворачиваться танками. 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. «Травяной «Желание». Тонкая, сложная психологическая драма вдруг превратилась в обыкновенную мелодраму. Близко к тому бы то ни стало кому женить на себе Митча, хотя и не любит его. О. Чернова смотрит на Бланш глазами Стеллы. А на Стеллу — глазами Бланш. В результате получается, что оба они порядочные дураки. И невозможно представить, как бедная Стелла может жить с таким человеком. Не говоря уже о Бланш, — ей надо было бы бежать отсюда после первой же сцены!

Режиссер, вероятно, сознательно нарочно игнорирует реплику Стеллы Ковальской, которую он провозгласил в ту страшную ночь: «Мы же называли друг друга это свидание с первой же встречи». Оказывается, не только ненависть, но и чувство было у Стеллы и Бланш. Пусть элементарное, грубое желание. Но где оно? Обремененная темной фразой оказалась так совершенно неожиданной. Да и не ее «крупным планом» подавал театр. Режиссера куда больше увлекла возможность поставить с эффектом высветить поединок беззастенчивой женщины и грубого насильника...

Но, может быть, «Травяной «Желание» — лишь досадная случайность. В юные моменты

это такая вещь, что каждый театр прочтет ее во-первых. Ведь спектакль О. Черновой зрители смотрят, атаким образом.

Став «Маленькую докторшу» К. Симонова, О. Чернова загорела сохранить авторскую интонацию. И ввел в спектакль стихи К. Симонова в исполнении автора. Сам по себе такой прием не может вызвать возражений. Но от одного этого чтения спектакль еще не становится более «симоновским». Что характерно для военной поэзии К. Симонова? Особая человечность, яркость, 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. Инженер-автор выбрал из военных романов К. Симонова именно маленькую докторшу — одну из наиболее интимных. Конечно, все собиравшись происходит на фоне войны, но здесь необходимо четко решить соотношение частей. В центре спектакля оказалась мучная дорога в никуда. Интонация автора, заявленная в начале спектакля, продолженная между эпизодами, не имея поддержки в самом представлении, затерялась, как иглока в стоге сена...

Если в спектаклях В. Стрижова тенденциозность режиссера бывает излишне очевидна, то в работах О. Черновой ее порой не хватает. Режиссер очень умно идет за актрисой, что и им не всегда на волюю, и спектаклю. Например, в «Саше Беловой» так до конца представления и не удалось понять, отчего же мечется героиня пьесы И. Дворецкого? Что ей нужно? Одно дело, если ее е поступки продиктованы исключительно легкомыслием. И другое, если Сашей руководит нравственный максимализм. По отношению к себе самой, и окружающим. 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 режиссуры в современном театре переоценить трудно. Конечно, я исхожу из идеальных условий. Впрочем, в этих требованиях меня поддерживает сам театр, который в будущем пишет: «Сколько зрители нужны театру больших, глубоких идей, театр интересной формы, современного актера. К такому театру мы стремимся. Впереди годы напряженного труда, годы надежды, поисков и открытий».

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

Б. ПОКРОВСКИЙ