

ЦЕННЕЙШЕЕ свойство режиссера в актера — обладание собственным творческим лицом, «музыкай» неповторимого звучания, индивидуальностью в общении — художническим в духовном содержании повествования. Столь же важно наличие своего голоса в лицах у театрального коллектива.

Восемь спектаклей Ереванского драматического театра, которым руководит хорошо известный в Москве своими постановками на столчатой сцене Рачья Капалаян («Ричард III» — у хакятовцев, «Дризнавас», «Сираво де Вержерак» — в Малом театре), позволяли услышать эту счастливую найденную, собственную музыку театра, ощутить определяющуюся с годами самобытность: силонность в мимикри, пластичность, естественность сильных, открытость страстей на подмостках, умение воздействовать красотой, гармонией, пластическим совершенством театрального зрелища, явленное языком сценических метафор.

Естественно, что особый интерес вызвали постановки Шекспира, по-своему созвучные армянской исполнительской традиции мощью темперамента, силой и ясностью суждений о мире. Шекспира, который на современной сцене власт широко полагает в сферу воздействия многих художественных систем, и тем не менее остается автором трудным.

«Войну Алой и Белой розы» поставил Р. Капалаян. Безусловно художественным риском было превращение 13-й главы хроники о добром и злом короле Генрихе VI в двуединство представление. Риск в целом оправдал себя, разве что в финале действие становилось излишне торжественным.

Режиссер за первоиспользование спектакля взял мысль о том, что маявший и страшный ми-

1104

Музыка театра

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

раж власти нравственно и физически уничтожает людей. Свой монументальный спектакль поставщик (являющийся одновременно и автором сценария) расположил в предельно освобожденном пространстве сцены, обрамление которой служат мощные столбы — колонны света, асептическим оформлением — две темные кожаные цепи, свисающие с колошников, на которых висят кресты, растущий часток крестов, каждый из которых олицетворяет новую кровь, новую смерть, новое преступление.

Невдалеке, доверчиво детства сохраняются в Генрихе — хрупком юнце, неуверенно пошедшем на край трона, измученно взвращаемом на кровавую борьбу страстей волею судьбы.

А. Хандикян нашел выразительную пластическую форму образа. Но внутреннего движения, трагических кульминаций в роли явно не хватает. Генрих уходит со сцены точно-точно таким, каким впервые явился на нее.

В перенасыщенном лицам, фигурами, именами «массовые» представления, в мгновение обринул судеб, перемалываемых в борьбе за власть, режиссер тем не менее предоставляет актерам достаточно свободное поле деятельности, отчего мы запоминаем многих. Среди них, конечно, королеву Маргариту, сыгранную двумя исполнительницами — в юности Т. Капалаян, а зрелости — одной из лучших актрис ереванской труппы Э. Вартамян.

Чем далее к финалу, тем убыстряясь, продвигается действие, чем больше его захле-

стывает стихия бесчеловечного взаимоотношения, тем отчетливее на первый план выступает еще одна фигура. Суточный, с жидкими приятными прямыми волосами Ричард Глостер (Л. Тухикян) — будущий Ричард III, неутомимый «чужак смерти», то появляясь, то исчезая среди крестов, в костюлах рукав выноса все новые, будет «работать» на себя, приближая время своего торжества над поверженными противниками. В финале режиссер даст актеру впечатляющую метаморфозу. Глостер поблизости, тонкий и нежный, радеющий олаз млада, голос только что рожденного жидка. Многое послушав, Ричард яростно воткнет очередной крест в землю, и крик оборвется, превратится в пронзительное карканье ворона над заселенным кладбищем.

О прорыве театрального монументализма Р. Капалаян свидетельствовала в поэтичная композиция по мотивам армянской истории «Зов боги» П. Зейтунцян. Торжественная и мерная поступь времени сплывала в спектакле, где первого царя Армения Тигранга играл Г. Манукиан, данные которого как будто бы специально предназначены для трагедийных жанров.

«Гамлет» (режиссер А. Хандикян) — спектакль, всесущное ощущение внутренней полемичности, отмеченный сложностью режиссерского мышления. Причудливостью сценических метафор, богатством родиней из фантазий, особыми ритмическими и исчезающими персонажами, постоянными присутствующих где-то ра-

дом, близости, за темными стенами единой сценарийной установки — все вместе рождает атмосферу всеобщего согласия, доносительности, тягостной подконтрольности. Все видит все, в никому не удается скрыться. За плоскостями, внезапно приходящими в движение и опадающими стремительно, как в мышелове, возникала властная и слуга, плава, введенный режиссером в правах сущностной фигуры действия, священник, бьющийся молит, величественная королева (А. Топчян), играющая прекрасными волосами, несельный король (Р. Котаянц), в лицо которого прилепился, растянувший губы в несмешливую гримасу улыбка циничного довольства жизнью.

Гигантскую мышеловку выстроил на сцене художник Е. Софоров. И Дания в спектакле Ереванского театра оказалась не легкой, не торжественной, а величественно отлаженной механизмом по уловлению человеческих душ, их обезличиванию. Главным мотивом спектакля становилось жесткое требование — быть, как все.

В этой перенасыщенной метафорическими высказываниями и яркими символами атмосфере спектакля являлся, да конца проходила свой трагический путь Гамлет, сыгранный В. Мерлином. Тяжелость открытого знания, глубокое уязвление души, мудрость, пришедшая до времени, обреченная юность и положившая морщины и тени на выражительно-нескромное лицо — вот Гамлету вину.

«Вечная роль» оказалась прочтением самостоятельным и лично. Духовный масштаб, достигнутый в образе, покорил своей значительностью. И вместе с тем работа казалась несколько монотонной. «Духовный оркестр» сверхсложной роли ограничивался несколькими повторяющимися мотивами — горечи, скепсиса, заурочности раздумий. Исчезало невольное прилобное — жидерасточного юности, жидко оложающего языка. Не было Гамлета — альбионного, а потом поразенного своей виной перед погибшей Офелией... Уходила на спектакль столь сущностная в системе экспрессивной трагедии тема дружбы датского принца с актерами, вообще являла актерства у самого Гамлета с его виртуозной способностью к идентификации, интеллектуальному, проинформированному алом беспомощной юности притворству.

Стоит отметить, что в период особенно активных и непримиримых ссор о судьбе «новой» и «старой», главной и очередной режиссуры, когда некоторые из ведущих мастеров объясняют свое нежелание иметь «оде себя сильного» и творчески самостоятельного молодого коллегу опасностью разлома труппы как монополия, Ереванский драматический театр привез в Москву спектакль трех постановщиков — опытного Р. Капалаян, молодого А. Хандикян и принадлежащего к среднему поколению А. Оганесян.

Ритмами певучей и плавной повествовательности, стремлением встроиться в каждую судьбу отмечен спектакль А. Оганесян «Осенние солдаты» по мотивам рассказов Г. Матвеевича. Постепенно становился все более философичным, ширясь в содержании, спектакль о современной армянской деревенской семье наполняется глубоким размышлением о минувшей и грядущей войне, о сегодняшнем мире. В образе Агуи В. Геворкян проломилась широкая диагональ своих актерских возможностей — от провинциального лиризма до острой комедийной, жарово сочной народной игры.

Самое количество спектаклей А. Хандикян в гастрольном репертуаре (кроме «Гамлета», «Жаворонок» Ж. Агуляна и «Иркутская история» А. Арбузова) свидетельствует о возможности молодого режиссера. Он обладает тем качеством, которое, собственно, и дает право на режиссерскую профессию, — способность мыслить образами, создавать на сцене особый мир. Молодого постановщика входит с автором-драматургом в активный творческий контакт. Иногда, впрочем, эта степень режиссерского соавторства, торжества в целостный мир литературы кажется чрезмерной. Из «Гамлета», например, встали на только целые куски текста, но даже в некоторые, далеко не второстепенные персонажи.

Превраты «Иркутскую историю» в некое постальгическое и лирическое воспоминание о 60-х годах, о молодости героев на великих сибирских стройках, а звучащий со сцены текст — в ритмическое чтение, режиссер невольно включил из своего спектакля живой, плотный, пестрый слой жизни, столь важный в пьесе А. Арбузова, и тем самым усилил сентиментальность, чувствительность ее звучания. Очевидно спорно по отношению к авторскому замыслу оказалась прочтением и «Жаворонок».

Если Р. Капалаян в своих работах порой чересчур задерживается на одной, избранной мысли, что приводит к скованности режиссерского замысла, в потере «многосмысленности», если А. Оганесян в его увлечении словом, повествовательностью на сцене порой забывает о собственно театральном начале, то молодому Хандикяну, проживающему ныне самый счастливый для художника период творческого начала, следует пожелать овладеть еще одним необходимым качеством настоящего режиссера — искусством самоограничения. Метафоры Хандикяна подчас требуют значительных усилий, чтобы быть расшифрованными; спектакли оказываются выстроеными не из пьесы, а где-то поодаль.

Тревожат самополюсы — из роли в роль — у исполнителей, чуждая современному театру привязанность к определенному амплуа. Есть ощущение недостаточного внутреннего движения в образах, которые, как правило, арко заявлены, пластически сформулированы, но лишены развития, значимости и текучести судьбы. Стоит более активно работать над созданием ансамбля, достижение единого уровня исполнения. Кроме того, хотелось бы пожелать бесспорно талантливому коллективу более тщательного, объемного, глубокого поиска современной темы.

В. МАКСИМОВА