

13 мая 1977

МОСКОВСКИЕ
гастроли

СВОЕ ЛИЦО

На гастролях в Москве Русский драматический театр им. М. Горького (Минск) показал четыре спектакля: драматическую повесть А. Адамовича и Б. Луценко «Возращение в Хатынь», «Последних» Горького, «Макбета» Шекспира и «Трехгрошовую оперу» Брехта. Репертуар многообразный и сложный. Он требует от коллектива той особой творческой зрелости, которая позволяет не просто воссоздать на сцене мир пьесы, но через него передать зрителю свои размышления о жизни, сосредоточиться на предельно серьезных социальных, нравственных, философских проблемах.

Все четыре спектакля поставлены Б. Луценко («Последних» совместно с В. Маланкиным). Представляя коллектив, они в то же время привлекают наше внимание к творческой индивидуальности режиссера, обнаруживают требовательную и жесткую позицию театра, серьезность предлагаемого им разговора о жизни.

Одна из особенностей режиссуры Луценко и состоит в том, что режиссер умеет видеть рассматриваемые явления в их самых обобщенных чертах и одновременно в предельной конкретности, а какой-то подчеркнутой единичности, единственности изображаемого события. Мысль спектакля и его живая плоть не просто сосуществуют, они вступают порой в отношения более сложные. И как будто бы «попускаясь» к частному, спектакль тем самым поднимается к главному обобщению.

Проживая в «Возращении в Хатынь» одну из другой неповторимых судьбы женщины из сожженных и уничтоженных фашистами деревень, Женщина А. Климовой становится символом страдания народного, носителем нравственного начала. Эта символика как будто не конструируется специально, она вырастает из документальной правды рассказанного. Документ, следуя за документом, не просто увеличивает количество конкретных примеров, но получает новое эстетическое и смысловое качество.

В «Макбете», погружаясь в сложный мир шекспировской трагедии, Луценко находит простоту и правду человеческого бытия. Ему важна и возмущенная над действием трагическая пантомима, вносящая в происходящее условно-позитивский комментарий. Но важен и обычный стриж, свивший гнездо в замке Макбета, голоса птиц, к которым беспечно прислушиваются обнявшиеся веселые гости, не ведая, что зло уже приступило к своей разрушительной работе. И эта сцена вдруг прорывается сквозь время и одежды трагедии в какой-то реальный день, где светит реальное солнце, поют реальные птицы, и люди стоят под этим солнцем, и через миг потечет реальная кровь...

Для режиссера «Макбет» — это история короля-убийцы, трагедия властителя, достигшего престола ценой крови и

обращенного творить злодейство за злодейством.

Режиссера занимает эволюция Макбета, очерствение и осуждение его души, неуклонное движение к чудовищной опустошенности, когда ни в чем нет радости и смысла. Когда вдруг обнаруживается, что все достигнутое достигнуто напрасно, ибо нет такой цены, которая могла бы искупить утрату внутренней гармонии, согласия с самим собой и окружающим. Из человека счастливого, бесстрашного, связанного с людьми отношениями простыми и ясными, уверенно чувствующего себя среди других, Макбет на наших глазах превращается в затравленного деспота, циничного и мелкого тирана. То радостное будущее воина-героя, которое лежало перед Макбетом первых сцен, искажено содеянным. Краем, пролитая Макбетом, млеет мир вокруг него, рождая страх, предательство, отталкивая тех, кто сохранил в душе приверженность добру, и приближая на все готовых или всему покорных. Страна, словно чумой, охвачена эпидемией зла. И этой логике внешних, объективных процессов, вызванных субъективной виной героя, сопутствует в спектакле логика внутреннего падения Макбета, потускнение и обеднение его личности. Еще инстинктивно борясь за власть и жизнь, еще словно по инерции радуясь своей неуязвимости, он уже полон холодного равнодушия к себе и ко всему. С какой угрюмой небрежностью бросает он свой скипетр, знак власти, ради которой когда-то пошел на все, какое смертельное, непереносимое разочарование в его словах. Руки человека, оболочка, уже не скрывающая живой, жизнепоспособной души. Убил Дункана, он убил себя.

Опираясь на мощь поэтического обобщения, которой достигает Шекспир, режиссер опирается и на глубину, и конкретность его психологического анализа. Именно Шекспир-психолог помогает Луценку и актеру Р. Янковскому сделать историю падения Макбета историей не только масштабно-трагической, обнажающей высокое, трагедийное зло, но и преследующей зло обобщенное, выявляющей страшные последствия всякого нравственного падения.

Эта активная сегодняшняя позиция театра, его стремление повлиять на жизненную позицию зрителя отличает и другие спектакли театра.

«Трехгрошовая опера» Брехта, становясь основой для грубоватого, простонародного зрелища (режиссер и художник щедро пародируют элементы циркового представления, воздавая на сцене обветшалый, разваливающийся в момент финального апофеоза балаган), в то же время звучит с брехтовской социальной серьезностью, раскрывающей прямые и обратные связи между качеством личности и действительностью. Спектакль обличает общество «акул» и мищих, коррупцию, повседневное отступление,

вынужденную неподлинность существующих отношений между людьми, пышное обличье (дружба, любовь, жалость, сочувствие), в которые рядятся расчет и безразличие, трусость и жестокость.

Определен режиссерский замысел «Последних». За трагическим расколом семьи Коломийцевых, за потребностью Петра (А. Кормунин) и Веры (Т. Хвостикова) переосмыслить все, знать правду, понять, что есть их отец за их отчаянным метанием — изменение общественной ситуации, уже не допускающей автоматического, накатанного, безответственного существования, энергичный процесс размежевания. Тюрмизм, полицейский Коломийцев (В. Филатов), сам в плену у времени. Не понимая сути происходящего, живя привычным, он чувствует, что с каждым днем в сознании его детей, всех окружающих растет его вина. Нет жизни, прожитой отдельно, утверждает спектакль. Нет жизни, ни на что не повлиявшей. Каждый связан с будущими тесными узами.

Спектакли Луценко, разные по размеру пьес, объединены единым художественным мышлением. Режиссер использует многие элементы сценического искусства. Он охватывает спектаклем все сценическое пространство, поднимает действие к колоссам и заставляет его исчезать в люках. С помощью звуков он умеет бесконечно расширять это пространство, продлить его за пределы сцены. И художник Ю. Тур (он оформил все четыре спектакля) организует пространство сцены так, словно призван создать каждый раз новую архитектурную реальность, связанную с реальностью спектакля, его образным строем, его концепцией. И возникает выдвинутый в зал, окруженный зрительными высокими постамент в «Возращении в Хатынь», пародийный балаган в «Трехгрошовой опере», пустая и замкнутая комната-клетка в «Последних» и многоярусный задник «Макбета».

Эта эстетическая насыщенность, пространственный размах, единство зрительного образа спектаклей театра интересно и сложно соотносится с их конкретной психологической правдой. Хотя здесь, пожалуй, кроется и наиболее уязвимая сторона коллектива. Именно в актерском искусстве режиссерский замысел не всегда получает полнокровную, яркую реализацию. (Особенно это ощутимо в «Последних», где режиссер стремится раскрыть драму семьи Коломийцевых главным образом через актеров).

Но несмотря на это, как и на некоторые режиссерские и литературные просчеты спектакля «Возращение в Хатынь», главное, что мы вынесли из этих гастролей, — серьезность и своеобразие творческих устремлений театра, глубокого понимания им своей гражданской и художественной миссии.

Р. КРЕЧЕТОВА