

СЕКРЕТ УСПЕХА

ЗАМЕТКИ О ГАСТРОЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ЭСТОНИИ

Почти каждое гастрольное лето приносит краснодарским любителям театра встречи с новыми для них творческими коллективами. Но далеко не в каждом случае знакомство оказывается обогащенным более или менее значительными художественными впечатлениями. Причем даже такой показатель, как заполненный зрительный зал, не всегда верно отражает гастрольную ситуацию. Нам случалось видеть, с каким энтузиазмом раскупались билеты на предстоящие выступления какого-нибудь известного театра. Сами же гастрольные спектакли впоследствии проходили при вежливо безучастном отношении зрителей ко всему происходящему на сцене.

Первая встреча с русской драматической труппой из Таллина, судя по всему, вызвала у краснодарцев неподдельный интерес, а на некоторых спектаклях зрители редкая и желанная атмосфера сопричастности, когда незримая граница между сценой и залом исчезает бесследно, а зрители и сценические герои оказываются неразрывно связанными общими мыслями и чувствами.

Чем же объяснить, что в одних случаях гастролеры натапливаются на холодок равнодушия, в других — встречают живой, горячий отклик? На первый взгляд, это легко объяснить разным уровнем художественного мастерства. Однако такой ответ, в принципе верный, не всегда бывает исчерпывающим. Практика показывает, что на характер взаимоотношений сцены и зала существенно влияют также другие факторы и прежде всего то, что принято называть граж-

данскими, художественными позициями театра. При прочих равных условиях наибольший успех приходит к тем из мастеров сцены, кто умеет «слышать» время и «видеть» внутренний мир современника, кто стремится не иллюстрировать внешние приметы жизни, а отражать ее во всем многообразии, со всеми реальными противоречиями и проблемами. Думается, такое умение и такое стремление свойственно нашим гостям из Таллина, и это, в первую очередь, предопределило их успех на краснодарской сцене.

В гастрольной афише любого театра, как в зеркале, отражаются не только художественные, но и общественные устремления коллектива. В этом смысле репертуар таллинцев сразу же обнаруживает их исключительное внимание к духовной жизни современного человека. В их афише нет ни единого, что само по себе непривычно, произведение отечественной и зарубежной классики. Конечно, можно высказать по этому поводу известное сожаление. Но, с другой стороны, нельзя не отметить твердость и принципиальность, с которыми театр следует избранному курсу, отдавая предпочтение явлениям и конфликтам социально конкретным перед извечными коллизиями и общечеловеческими проблемами.

Жизненным материалом почти всех пьес гастрольного репертуара служит область семейно-интимных человеческих связей. Исключение составляют только инсценировка романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», где столкновение характеров и жизненных

позиций происходит на широком фоне антифашистской борьбы испанских республиканцев, и пьеса Л. Моисеева «Багряный бор», исследующая нравственный конфликт в сфере производственных отношений.

В афише театра нет также и ни одной из тех современных пьес или инсценировок прозы, где дается развернутая панорама народной жизни, сопряженная с эпическим охватом событий и общественных процессов. Жизнь сценических героев у таллинцев, как правило, крайне ограничена временем и пространством. Они существуют в замкнутом, камерном микромире, каждый — крупным планом, каждый — объект для всестороннего актерско-режиссерского анализа. Такова тенденция. Можно ее безоговорочно принимать или, напротив, оспаривать. Но нельзя не увидеть ту последовательность, с которой формируется самобытный творческий облик коллектива, отмеченный и ясностью цели, и «лицом необычным выраженьем».

На каких же духовных процессах современной жизни сосредоточивает зрительское внимание театр? Основным объектом исследования, на наш взгляд, почти всегда являются либо нравственные компромиссы, либо иные психологические факторы, приводящие к частичной деградации, а то и к полному вырождению человеческой личности. Причины и характер этого явления могут быть самыми разными. В «Гнезде глухаря» В. Розова, например, главный герой спектакля Судак, человек безупречной трудовой биографии, бывший фронтовик, обретая высокое

общественное положение и материальное благополучие, теряет постепенно живые связи с жизнью, с ее духовным содержанием, по крупицам изменяет идеалы юности, что и приводит его в конечном счете к драматически сложному и вряд ли до конца преодолимому душевному разладу.

В «Ужине на пятерых» эстонского драматурга Э. Ветемаа вырождение изначально привлекательной и многообещающей личности происходит под влиянием социального зла, имя которому — пьянство. Причем в обоих случаях драма вырождения больно отзывалась на многих, в том числе и на самых близких людях.

В спектакле «По ком звонит колокол» рассматривается, помимо прочего, падение (к счастью, не окончательное) некоей сильной личности под воздействием страха. Трагедия гибели тонкой женской души, раздавленной обществом, враждебным человеку, обществом, где царят жестокость, похоть и корысть, находится в центре спектакля по пьесе американского драматурга Т. Уильямса «Трамвай «Желание». И здесь, в образе другого персонажа — Стэнли Ковальского, мы снова сталкиваемся с человеческим вырождением, но уже достигающим нижних, чуть ли не клинических пределов.

В «Старом доме» А. Казанцева исследуется процесс духовной расплаты за незнательные, казалось бы, компромиссы с совестью. Ничто в жизни не проходит бесследно. Даже такое малое, почти мальчишеское предательство, какое совершает в юности главный герой спектакля Олег

Крылов, приводит с годами к более крупным нравственным потерям, оборачиваясь затяжной личной драмой неустроенности и одиночества.

Отношение театра к исследуемым духовным процессам далеко не однозначно. Оно колеблется в зависимости от драматизма ситуации и довольно широкой амплитуде — от грустного сожаления до яростного обличения. Но зато всегда неизменен пафос противоборства коррозии бездуховности.

Не скроем, многократные, из спектакля в спектакль, рецидивы человеческой деградации суммарно придают творчеству театра мрачноватый колорит. С определенного момента сущность красок начинает понемногу утомлять. Но как бы то ни было, ни одна из созданных на сцене драматических ситуаций не оставляет зрителя равнодушным. И секрет, видимо, заключается в умелой «диагностике». Театр точен в определении «болевых точек» духовной жизни современника. А выявить недуг, как известно, — это уже первый шаг к исцелению.

Говоря об уровне художественного мастерства таллинского коллектива, следует прежде всего обратить внимание на некоторую театрально-эстетическую разнородность, которая распространяется и на способ актерской игры, и на постановочные приемы режиссуры, и на выбор средств сценической выразительности у художников. Иными словами, у таллинцев, насколько можно судить по гастрольным спектаклям, как бы соседствуют два самостоятельных театра в пределах одного. В чем-то они, безусловно, схожи, но сходятся это чисто внешнее.

Первый из них — театр Виталия Черменева, главного режиссера и постановщика самых значительных, эталонных спектаклей наших гостей. В этом театре условно — поэтическое, мета-

форические постановочные приемы существуют не самоцельно, не как демонстрация возможностей современного театрального стиля, а как одно из средств создания полноценного художественного образа. Режиссерские решения Черменева всегда опираются на обязательное равновесие сценической условности и правды жизни, на соединение театральной символики с «душевым реализмом» актерского исполнения, когда образ вырастает из недр личности, из человеческой природы артиста.

Достаточно вспомнить, как органично переплетаются в спектакле «По ком звонит колокол» скульптурно — монументальные мизансцены, тревожная «живопись настроения» огромных полотен художника Т. Пейля и утонченный психологизм взаимоотношений героев, убедительно воплощающий на языке театра знаменитый хемингуэвский подтекст. Или отметим, к примеру, взаимодействие среды в «Трамвае «Желание», этой своеобразной «позизии трущоб», с яростными, на пределе душевных сил, эмоциональными выплесками, с обнаженной натуралистичностью страстей и поступков.

В театре Виталия Черменева интересны не только режиссерские, но и его собственные сценографические опыты. Особенно удачно они реализованы в оформлении спектакля «Ужин на пятерых», где реальный, овещенный мир заключен в два огромных чехована, которые открываются в прологе, образуя интерьер квартиры, и закрываются навсегда в финале как символ драматической недолговечности союза, основанного на порочности одного и тщетных попытках другого сжиться, смириться с пороком во имя прошлой любви.

Труднее согласиться со сценографическим решением спектакля «Гнездо глухаря». Само по себе аллегорическое пре-

жмление бытовых деталей любопытно. Диван в кабинете хозяина дома представляет собой огромную перевернутую лачку английских сигарет, журнальный столик — банку консервированных крабов в экспортом исполнении, вход в квартиру — коробку из-под французского коньяка и так далее.

Думается, в этом случае замысел постановщика в корне противоречит поэтике драматургии Розова, драматургии чеховского толка, которой, как известно, гротеск противопоказан. В целом же, повторяем, театр Виталия Черменева со свойственными ему острой, неэжиданной сменой ритмов и сознательным разрушением инерции зрительского восприятия, поэтической символикой и «презодоподобием чувствований» (Пушкин), этот театр самобытно развивает наиболее плодотворные поиски современной драматической сцены.

Совсем другой театр — спектакли режиссера Вячеслава Петрова. И здесь предпочтительнее отдается условно — театральному стилю. Однако приемы условной эстетики зачастую выглядят данью привычному, носят случайный или иллюстративный характер, не связанный с эмоциональным миром героев. Особенно это ощутимо в спектакле «Муж и жена снимут комнату», где оформление состоит из лишенной смысла лестницы по центру, двух кубов из алюминиевых труб и порталов да нескольких табло, на которых раздражающе часто зажигаются надписи «Аэропорт», «Фотография» и т. д. Словом, декорации существуют на том «нулевом» уровне условности, который вряд ли несет в себе образное начало и вряд ли создает точную сценическую атмосферу.

Столь же уныло условны и ложно многозначительны подчеркнута схематичные мизан-

сцены. В результате оказывается, что и некоторые исполнители в этом спектакле «условно» думают и «условно» чувствуют. Так штампы условной театральности возрождают уже, казалось бы, забытые ремесленные штампы, наигрыш, приближительность актерской игры.

Не случайно актерские откровения чаще всего можно встретить в спектаклях Черменева, жесткая, волевая режиссура которого не только не мешает, а даже способствует самовыявлению исполнителей.

Характер и задачи обзорной статьи, к сожалению, не оставляют возможности для анализа отдельных актерских работ, но хотя бы перечислить лучшие из них необходимо. Это Светлана Орлова (Бланш), Алексей Захаров (Стенли), Борис Трошкин (Митч) и Лидия Головатая (Стелла) в «Трамвае «Желание»; Алексей Захаров (Вялльх), Евгений Павлов (Стопбуха), Владимир Ермолаев (Талпапы) и Тамара Солодникова (Говоркова) в «Багряном боре»; Анастасия Бедрединова (Пилар) и Светлана Орлова (Мария) в спектакле «По ком звонит колокол»; Светлана Орлова (Кадри), Александр Рязанцев (Ильмар) и Борис Трошкин (Март) в «Ужине на пятерых»; Евгений Власов (Судаков) и Александр Ильин (Ясунин) в «Гнезде глухаря»; Людмила Шинкарева (Саша) и Анатолий Поляков (Глебов) в «Старом доме».

В заключение хочется подчеркнуть, что знакомство с творчеством наших гостей из Эстонии оставило заметный след в культурной жизни краевого центра, расширило представление краснодарских зрителей о тематическом и театрально — эстетическом многообразии советского драматического искусства.

Р. КУШНАРЕВ.

Краснодар.