

## УДОЖНИК И ВРЕМЯ

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Что получается: за этот период, прошедший на советскую сцену за последние годы, серьезной ценности не признается. Значит, для собственного театрального творчества перестройка ничего существенного не принесла? Значит, есть повод для ее новых и завышенных требований? Или, наоборот, что раньше было лучше, что самостоятельность репертуарного выбора уводит режиссеров с магистрального пути нашего искусства. Ведь прежде именно театры первыми сигнализировали о неполадках на производстве, теперь же, уступив абсолютность газете, радио, ТВ, — сели на мель. То бишь на мелочность. Этот набивший оскомину термин пока еще провозгласить aloud неудобно, о нем он специализирован, но он уже давно терпится с тех пор критиков. Почему? Сиемо предположить, потому, что нельзя, того worse не зная, эти критики всколыхнули из древних критериев оценки художественных произведений, главным из таковы: новизна и масштабность темы. Вскроются они о нас многолетней привычкой, пытаемся мы повернуть их наизуанку, чтобы выглядели «перестроенные», да что проку. А не пора ли исходить в анализе театральной ситуации из реального воздействия новых пьес и постановок?

Поглядим же внимательно на то, что дала сценическому творчеству перестройка на первом этапе. Попытаемся уловить некоторые закономерности и в линиях, и в процессах, и в результатах.

За последние годы определились и были приняты новые влиятельные направления режиссерских поисков. К ранее утвердившимся именам А. Гончарова, М. Зарова, О. Ефремова, Р. Стурва, Г. Товстоногова присоединились А. Васильев, Л. Додин, Э. Некрошова. Открыто множество студий. Будущее покажет, насколько они гаванями и путями в современности.

Важнейшая и новая драматургическая тенденция, несомненно, во времени начальственности, или, иначе, в эстетике. Она обвешивает. Прозвучало то, что должно было произойти. Драматурги и театры устремились в зоны жизни, доселе для них закрытые: сексы или ханжески обобщенные абстрактными для художественного искусства. Мы освоили неопределенность: личность человеческая — образная целостность, формируемая отнюдь не по сущностям, а по рудиментам. Недоступно преданию, с даного события, впечатления, поступка — непонятен нравственный перелом. Для воспитания эффективности искусства существенно не столько что изображено, сколько как, с какой силой воздействия, хотя и то, и другое, конечно, тесно взаимосвязано.

Главное достоинство нового московского репертуара — решительный поворот к человеку, к его повседневным нуждам, бедам и надеждам, подчас не только явным, но и завуалированным. Показываются сложные частные случаи бытия «малочи», которые заставляют с необычайной прежде ясностью поразмыслить о проблемах и системе воспитания молодежи, о том, что люди не формируются по отдельности, идеологически, эстетически. Студийно ступенчатся дома, будто произведения на «примодованную» тему, непременно способствуют трудолюбию зрителей, а на «морально-этическую» — укрепляют их нравственность. Десятки, отдельно — работа, отдельно — совесть. Ведь бюрократическое социальное отчуждение и в перерывах, наложившей на искусство, где все расценивалось по степени престижности: профессии героев, среды их обитания и социальному происхождению, тем, зарплата... Забыть об этом? Но и сегодня порой призывы и повышенные требования отдают тоской по перерыву рудимента, по эталону «защитности» тематики. Масштабности чего — мысли, чувства? Если бы...

Новые темы, кивая бы грустными, мрачными или был предмет, изображенный, светится радостью участия драматургов в борьбе с запретами в художественной сфере, восторгом творческого освоения жизни? Но и здесь есть своя дилемма: прекрасна перспектива раскованного движения, однако порой кажется, что сам по себе прорыв на сцене не гарантирует прироста удовлетворения и драматургии, и режиссерского искусства, и студии. Предметного художественного исследования. Поэтому следует особо отметить малую театральную волюню при всех обилии этих восточных грядущего расцвета нашего искусства, выходящего за пределы в недостатки, но углубляя, наконец, на века достояние.

Что еще актуально «Степа» А. Галина, поставленная «Современником» как пародия на унылую производственную пьесу. Африка произносится сюжетом заведомо театральным: «эстетика» — «дизайн». Герой, режиссер Овлов, одержав за собой поседать на сцене аскадированной правды. Действие происходит в гостинице? Надо же выстроиться, пусть актеры «обнажают» натуры... Галина доводит попытку героя пережить искусство к жизни до абсурда. Видный шутник актер Шеролев вопиет объяснение, что на сцене театра открылся финал городской гостиницы, и тут устремляются постояльцы. Неправдоподобно? Зато какин отличная выдумка для столкновения специфического искусства с жизнью! Но... Пародия получилась, а вот картины живой жизни не слишком трогательны.

Пьеса по жанру и пародия и другая пьеса А. Галина — «Тамара», поставленная в Художественном театре К. Гинзбург. Не то в пьесе существенно, что свадьбу возглавляет штатный тамада, декларирующий штампованные жирные, а то, что он становится мизантропом молодой женщины, даже влюбившись с ней уходит. А ведь все они интрижки были «защитными» — как же так? Вспомогательный персонаж — тамада, тем не менее, в спектакле режиссерские интрижки персонажей, их, интрижки интрижки. Но художественный драматизм заключен не в интрижках, а в программе, «свадьбу обескураживает». Каждый вечер «человек-оркестр» Симон и Марина Ири в Минске призваны усадить двух гостей механическим звуком и бездушным молком. Те, кто, кажется, нарисован и в убогом потребительстве, друг обнаруживают признаки личности. Е. Васильева и А. Калитин выявляют своих персонажей заметной долей выдумки: ни сюжетного, ни, кроме отношения друг к другу. Кажется, еще немного развития бы эти роли, и мы стали бы сочувствовать героям.

В интрижке по недавнему времени от искусства — интрижку сферу прорубил кино. Театр имени М. Н. Ермоловой постановкой «Спортивные игры» 1981 года Э. Радинского. Успех спектакля В. Фокина несомненен. Его принцип, кажется, и в хорошей игре Т. Догилевой, Т. Догилевой, В. Павлова, О. Меньшикова, но более всего в явной причастности персонажей к тому, и чем у нас не дозволено было говорить открыто: о сексуальности как одной из движущих сил человеческих отношений. У всех четверых героев она отлично «гармонизирует» с потребностью как потковом поведении, определяющим образ жизни. Никому из своих персонажей автор не дал ни малейшего права на любовь, если под любовью понимать чувство, не лишнее признаков духовности, уважительности, доверия или хотя бы тоски по всему этому. Измучены друг друга — например, честное, самолюбивое. Пьеса требует известной дистанции между автором и образом, эмоциональной чуждости отношения театра к изображаемому, большей, чем выказывает режиссер. Поэтому для меня предпочтительнее других игра Т. Догилевой. Символ «сверхостервенности» ее героиня проглядывает внутренний сарказм, насмешка актрисы над социальным атом и аморальной неразберихой...

Вспомогательную о спектакле на спектакле и вижу, что при всех различиях между ними есть в общем: кончается первое действие, но нет ни малейшей тревоги за какого-либо героя. Только интерес и авторский наблюдательности и остроумие. Но пойдя дальше.

Героиня другой пьесы Э. Радинского — «Я стою у ресторана...» — любит как будто войско, до самоубийства, до потери человеческого достоинства. Кого? Пустомелю, негодя, не брезгающего сутенерством. Каким уж там уважительностью, доверие! По героиню явственно. Игривый в Театре имени Ш. Майковского Н. Гулярев, С. Шакуров — имена, таланты, П. Гулярев ошеломляет зрителей масштабами эстетических переживаний, таких изнеженных, таких достоверных, что ее незаурядная артистичность... отчасти теряет свое обаяние. Театр как бы не адекватен ситуации, выдает ее «как она есть», избегая собственного взгляда на нее. Отнесся режиссер П. Пернов и провозгласил: не много резки, критичнее, мы разделили бы за «роковыми страстями» и лавные прогнаны в духовности героини. Не хватает в спектакле умной проныры. И тут театр всецело полагается на режиссерский эффект подкупавшего необычного (ника что) откровенности драматурга: купка и изнеженных талантов актрис. Но о чем, постановка? О женщины, кто бы любил? Не адекватно ли в пьесе больше?

В пьесе С. Любозерова «По соседству мы живем», поставленной Художественным театром, нет ни обличения, ни тех, кто на него шапкалился. Герон допущен бы вызывать наше сопереживание. Однако не вызывая. Автор находил на сцене некий французского театра абсурда с русской левелеской темой, намылив из себя некий абсурдизм, но не хватало на «эстетическое», что в спектакле другого, о чем бы тот ни говорил, только что «свое» и слышит. Не способность понять собеседника не придает ума действующим лицам, снискавшим из-за пу-

РАЗВЕДКА  
ДРАМОЙ

Почти в каждом театральном  
обзоре встречаешь один и тот же  
обескураживающий вывод: в театрах  
настолько поглощены своим  
экспериментом, в том числе  
и отставанием права испровергать  
режиссеров, что запустили  
творчество и если где-то сварили  
удачная постановка прежде  
запрещенного или незаслуженно  
забытого, то от новых пьес  
о наших днях многого  
не дожидаться.  
А чего мы ждем!

стязкового недоразумения. Вглядываясь в бытовые наблюдения драматурга, можно докопаться до сути предостережений им произведений. Их корни — в беспаспортных годах деревни, когда сельские жители огидали подвала со стороны города, где обитало начальство, что, разумеется, не располагало к открытости поневоле замкнутого сознания.

Постановка Г. Яковлева соединяет две разные тенденции. С одной стороны, все время бытует с «старым добрым МХАТом»: интерес к множеству подробностей, антеры не остергаются тупоты/грима, становятся играть пограничные. С другой — по-старому выделяет репризы, развивают ролью-ролью. Каждый актер получает роль сентиментальную-индустриальную чертучку так называемой «характерности», но она плотно зашоривает характеры. Заметно это, думаю, ведь пьеса много поставила куда познать, что в данном случае значит — возбудить.

Немаловажное и, как видно, разнообразное влияние на спектакль свет и звук. Пространство. Военные кораблестроители 50-х годов — главные герои пьесы А. Чернышова «Ленинград», четко интерпретированной в ЦАТКА режиссером Ю. Ерминым. Она направлена против чрезмерной заскученности, возмущения в ранг восточности человеческих судеб. Если бы хотелось рассмотреть «Ленинград» как операционный атмосферный спектакль, то вряд ли найдется более подходящее, чем «Ленинград». А хозяйном подожжании «Ленинград» здесь лектор Пиктор (В. Фунтин), единственный, кто ничего не понимает в кораблестроении, зато возмещает над всеми знанием чего-то такого, что неизвестно кому-кому. Где-то за нулисами он расползается биографиями действующих лиц, в финале наносит им неожиданный удар: их самоотверженный труд служил прикрытием важной работы оборонного значения — настоящее дело поручили другим. Мы узнаем об этом одновременно с приглашением аплодировать актерам, завершающим спектакль, вступивший драматизм которого был сыгран от зрителей вплоть до самого финала. Нелегко приходится актерам, и среди них Н. Пастухов, вынужденному вести расклев бесстрастно, дабы не раскрыть приписанный автором советский эффект. Это, конечно, не усиливает сценный эффект, но усиливает сценный эффект.

И все же давнишние театры отнюдь не — ведь один из недавних спектаклей в кинотеатре своем виде еще три года назад был бы немыслим. Такой спектакль драмой — не свидетельствует ли творческой активности театра? Шторжине искусства в жизнь — это не только пропагандистские наблюдения над противоречиями современного жизненного процесса, но и содействие перестройке индивидуальной и общественной психологии. Первые шаги на этом пути сделаны.

И драматурги, и театры не без основания ждут зрительской благодарности за то, что выставляли под театральным прищипом классности то или иное социальное явление. Но как часто еще она будет нас возмущать его интеллектуальной мощью, оставаясь без внимания девятиклассных школьников, влюбленных в героя, их идеальное противоборство.

В ходе — в основном. Перечень подверженных ей произведений можно продолжить. Многогранная, многогранно переделанная «Перламутровая Зинаида» М. Рошина, «Колес» Я. Арро. Режиссер Л. Хейфен извлек из «Колес» и Художественным театре больше психологичности, чем можно было в ней предположить, а Е. Евстигнеев обогатил талантливый единственный образ, в котором угадан подлинный драматизм.

Нало ползая, подобные разведки будут повторяться, перестанут казаться открытиями. Что тогда? Тогда еще заставить, что, расправляясь с бездуховностью, драматурги робуют перед открытием противостоят ей из-за кости, из-за страдания, терпящей поражение, но озарившей нас верой в благородство. Тогда отчего-то выяснится, что артисты мало-мало сочувствия, обусловленного только знанием жизни и радостью освобождения от запретов. Животным еще и горячее сопереживание.

Мы ждем героя. Героиню. И не пишу «положительных», поскольку с этим маркированным прилагательным связано немало недоразумений. Мы ждем драматургического героя, героя сценического, то есть человека на сцене, способного заставить постолюму возмущаться за его судьбу, следовать воображением за движением его души, улавливать его поражения, восторгаться его победой.

Вл. БЛОК.