

# Герои близкие и далекие

— Т Е А Т Р —

Сегодня на сценах нашей страны идут пьесы драматургов многих стран мира — более двухсот названий. Достаточно взглянуть лишь на мхатовскую афишу, чтобы понять, насколько активен советский театр в освоении мировой драматургии: рядом с пьесами болгарскими, румынскими, венгерскими — произведения драматургов из США, Японии, ФРГ. Причем все спектакли не случайные, важные и для этого театра, и для его труппы.

Театральное искусство играет особую роль в общении людей разных стран. Оно способствует не только взаимопониманию, но и взаимочувствованию, если можно так выразиться. Ибо хороший спектакль заставляет зрителя пережить чужую жизнь как свою — даже если многое непривычно и непримлемо в этой чужой жизни. Даже если придется содрогнуться «свинцовым мерзостям» иного социального уклада. Театр требует немедленной реакции. Происходящее на сцене должно задеть, зацепить зрительный зал, сделать его соучастником. Иначе нет феномена сценического искусства. Именно поэтому нет смысла ставить переводной коммерческий «ширпотреб» — это унизительно и для актеров, и для зрителей: с кем понимать друг друга, кому сочувствовать?

На столичных подмостках среди новых постановок западной драматургии нет произведений третьесортных. Театры открывают для себя и все новые «драматургические территории». Достаточно назвать поставленную в Московском театре миниатюр пьесу драматурга из ЮАР А. Фугарда «Кровные узы». Очевидно, что выбор той или иной пьесы определялся не интересами кассы, но глубинной потребностью режиссуры и актеров, которые хотели с помощью зарубежного писателя, классического или современного, поделиться своими представлениями о жизни и о театре. Это тем более интересно, если учесть, что на московской сцене зарубежные пьесы пред-

ставляли режиссеры того поколения, которое мы пока еще называем молодым.

Режиссер Московского театра сатиры А. Левинский, пожалуй, не слишком удивил театралов выбором пьесы К. Гоцци «Ворон» — еще в студенческие годы было ясно, что в недрах психологической школы МХАТ родился актер с ярким выраженным вкусом к импровизации, к шуткам, свойственным театру. Кто как не Карло Гоцци, дерзнувший во второй половине просвещенного XVIII столетия возродить умирающую народную комедию масок и наивную театральную сказку, мог быть близок молодому режиссеру?

Постановка «Ворона» порадовала напряжением романтических страстей, мощью драматической поэзии, которой стремились овладеть артисты. Режиссеру было важно повести историю безаветной преданности принца Дженнаро (А. Воеводин) своему брату королю Милоно (В. Гузенко). Принц способен покориться злой судьбе, готов на смерть во имя счастья короля и его невесты Армиллы (Т. Бондаренко). Не из принципов вассальной верности — из человечности, из-за остро понимаемого достоинства, из благородства. И зрители, приходящие в Театр сатиры на не слишком хорошо известное сочинение старого сказочника, попадают во власть романтического театра, в плен его магического волшебства.

«Ворон» бросил вызов плохому бытоподобию, все еще встречающемуся на сцене.

Обезоруживающая искренность молодых артистов, дерзкая «старомодность» стилистики, вера в возможности именно такого, несколько забытого нашей сценой театра — купают некоторые несовершенства спектакля. В конце концов актеры доказали свое право говорить прекрасными строками гоцциевской сказки.

Примечательно, что неудачи подстерегают постановщиков там, где они торопятся любой ценой установить контакт с публикой, идут на компромиссы. Конечно, театр, обращаясь к классике, особенно зарубежной, хочет сделать ее доступной, приблизить к зрителю. Желание понятное, но в то же время требующее безупречности исполнения, вкуса, такта.

Так, интересный спектакль «Обручение» М. Метерлинка, поставленный Г. Мацкявичусом в Московском театре имени А. С. Пушкина, во многом проиграл от того, что поэтичный текст пьесы в прекрасном переводе Н. Любимова был соединен со стихами и музыкой не слишком высокого качества. Скажу прямо: обидно не за Метерлинка, обидно за театр и за зрителя. Режиссер вместе с молодыми одаренными артистами мог бы добиться многого, не пойдя он на уступку расхожим эстрадным стереотипам. И зрителям, для которых песни Ю. Антонова, скажем, привычнее, чем строки Метерлинка, не пришлось бы заниматься разгадкой ребуса: какой текст для театра важнее. Это тем более досадно, что поставлен по своему интересный спектакль, открывающий юным, вступающим в жизнь, сколь ответственны они в своих поступках перед прошлым и будущим.

Стремление художественно осмыслить, как бытовое становится социальным, повседневное — историческим, частное — всеобщим, желание постичь, какие далеко идущие последствия могут иметь заурядные человеческие поступки, определили и выбор пьесы Б. Брехта «Человек кан черовен». Ее поставил

на сцене Театра имени Моссовета режиссер М. Вайль. История из жизни грузинки Гали Гей (В. Сторожник), вышедшего из дому, чтобы купить рыбы, и превратившегося в исправный винтик британской милитаристской машины только потому, что не умел говорить «нет», создана Брехтом в пору его увлечения учебными пьесами. Элемент социальной дидактики очень силен в этой антивоенной притче: мысль о том, что несправедливое общество лишает человека духовной самостоятельности и пробуждает самые низменные инстинкты, если он беспрерывно подчиняется установлениям этого общества, доказана здесь с математической точностью. Немногим режиссерам удалось воплотить эту пьесу театрально, увлечь не только системой доказательств, но и адожновением сценического искусства.

Поставленный вместе с художниками Д. Данилиным и Э. Стенбергом, композиторами М. Розенблюмом и А. Чесвиком, изобретательно сочинял театральные текст спектакля. Трансформирующаяся сценография рождает образ «театра военных действий», и в этом определенные равно важные все три слова: на сцене снуют солдаты и офицеры, взрывается пиротехника, маршируют военные оркестры. Превращение Гали Гей в кровавого палача, когда, не сказав «нет», он сказал «да» войне, человека неонацистскому, — наиболее важная тема и пьесы, и спектакля. Жаль только, что голос исполнителя главной роли, который взял верный и точный тон, не всегда легко услышать в том налейдоскопе сценических сюрпризов, что режиссер щедро дарит зрителю. В то же время уроки брехтовского спектакля, несомненно, сослужат добрую службу и театру, и режиссеру, которые сообща сделали нелегкий шаг в поисках современного политического представления: ярко-зрелищного и психологического одновременно.

Режиссер В. Фокин своей «университет» прошел в театре «Современник». Он на своем опыте познал, как не просто органично соединить глубинный психологизм с целостной театральной образностью. Но, пожалуй, он давно так не сдерживал свою режиссерскую фантазию, как в спектакле театра «Современник» «Кто боится Вирджинии Вулф» Э. Олби. Как никогда постановщик хотел добиться полного раскрепощения талан-

та каждого из исполнителей. Он понимал, что другого пути постичь эту драму о жестоких забавах взрослых людей в одном из университетских городков США у него нет. Любовь-ненависть, которая связывает Марту и Джорджа и которую они подогревают непомерными дозами спиртного, разочарование в традиционных идеалах «американской мечты» заставляют их играть в жизнь, и в игре этой они применяют любые недозволенные приемы.

Герои Г. Волчек и В. Гафта при этом не могут быть столь жестко прагматичны, как их молодые гости Хани (М. Неелова) и ее муж Ник (А. Кахун), и столь же намеренно ограничены в своих желаниях. И потому они играют, играют сами или вовлекая в игру других, мечтая хоть как-то, даже таким диким способом скрасить свое существование. Понимая, что им уже ничто не может помочь. Лишь однажды Джордж — В. Гафт поднимается в свой кабинет ученого-историка (художник С. Бархин), перелистает книгу: с завистью, тоской и изумлением, и опять окажется внизу дома, в игре, где нет правил, в игре, которая приносит лишь страдания. В микрокосмосе существования двух преподавательских семей Э. Олби пытался воплотить макрокосм американской реальности, зараженной насилием и прагматизмом, неверием в силы добра и человечности. Он исследовал жесточайшие противоречия американского общества на глаубино-интимном уровне, и театр рисковал на это исследование вслед за ним.

Постановки молодых режиссеров — не только свидетельство их растущего мастерства. Эти спектакли вновь напомнили о том, что советское сценическое искусство вбирает в себя все лучшее, гуманистическое, что составляет богатство мирового театра.

М. ШВЫДКОЙ.