

11/10/86. Консультация 1976, 6 X

НАЗВАНИЕ нового спектакля **Театра имени Ленинского комсомола** еще длиннее:

«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года».

Оно почти повествовательное, эпическое, а вместе с тем в ритмике и стилистике его просвечивают контуры поэтической притчи, в которой содержанием является эпизод, где звучит обращение к личности Пабло Неруды, автора той драматической поэмы, по мотивам которой П. Грушко написал сценарий, А. Рыбников создал музыкальную композицию, а М. Захаров сочинил представление.

Действующих лиц не так уж много (всего характерная деталь для притчи), но зато очень много лиц в постановочной группе, обеспечивающей всю сложную структуру сценического произведения (что неизбежно при обращении к мюзиклу, каждый стилевой раздел которого требует в драматическом театре дополнительных консультантов, специалистов и репетиторов). Потом, когда спектакль станет завершать сценический бег, его эмоциональные контрасты, степеней драматического исполнения (назовем это так!), его отрезвляющий выход из сюжета к автору словно объяснят нам, что это был не просто Пабло Неруда, но был Неруда, помноженный на собственную смерть, на чилийскую национальную трагедию. Только это осознанное чувство способно обострить наше восприятие и прочесть за вспыхивой мести Хоакина темпераментную мысль о расправлении униженного человека. Трагедия неспроста вносится насильно — эта тема волнует более всего. Пока герой не сопротивляется, он остается жить, терпит плахи и садистские насмешки. Впервые подняв голову и посмотрев режиссером в глаза, взявшись за оружие, Мурьета обрек себя на гибель в неравной схватке, но именно это короткое мгновение он проживает страстно.

Не мистический скелет Смерти — знака предопределенности человеческой судьбы, не излучения Звезды — знака любви — должны двигать события. Калифорнийское золото, ослепившее чилийских эмигрантов и обезумевших изборожденных Калифорнии, оно лишило мир красок, и, может быть, поэтому так подчёркнуто графичен спектакль Марка Захарова (художник А. Иванов, костюмы М. Кореневых). Может быть, поэтому композиция Алексея Рыбникова проводит осязаемый водорез между напором мрачных бесовых звучаний, напряженного тона и барабанной пульсации ВИА, принадлежащего действию, и широкой, вдохновенной партией симфо-джаза, записанной на фонограмму и открывающей мир духовных возможностей. Сразу хочу сказать, что музыка Рыбникова производит сильное впечатление во многих эпизодах, если от нее не отталкивает так обильно использованная режиссером сценическая имитация пенки.

Захаров строит действие, как всегда, свободно, сбрасывая пути бытовых подробностей и непреложного обозначения мест. Эпизоды возникают как бы из воздуха сцены, изыскивая монтируются в целое и столь же непринужденно размонтируются; уступая место следующему наткнуто. Кажется, что в этой игре монтажа режиссер находит особое удовольствие, с полемической базмарностью утверждая принцип музыкально-пластической лепки спектакля, подожжонство экзавариантальной его формы. Но

в недрах его идет какая-то незримая борьба, странное соперничество смысла и стиля. Толчки эти, достигая поверхности спектакля, нередко производят разрушительную работу.

Притча!

Это форма отвлеченная, позволяющая опрокинуть на реальность некий более широкий человеческий и исторический опыт. А перед нами лик Неруды и отсвет чилийских событий — пулеметы над стадионом в Сантьяго и люди на коленях. Вряд ли есть чувства более конкретные, чем те, что связаны у нас нынче с трагедией Чили. Не потому ли возникающие на сцене философско-поэтические абстракции (**Звезда и Смерть**) и язык музыкального ансамбля не могут до конца эти чувства в себя вместить?

нательном обращении к сентиментальности и крайней популярности средств, ибо устоялось суждение, что они-то и определяют новейшую музыкальную интонацию молодого мелоса.

И не покидает мысль о том, что Марк Захаров, художник куда более широких чувств и мыслей, рассчитал, высчитал этот театр, дабы найти свой контакт с молодежью.

Когда заходит речь о музыкальных постановках на драматической сцене, нередко сатуют на неподготовленность артистов в сфере пения и хореографии, на намеренное снижение вокала до куплетной имитации, а танца — до моторного движения, построенного на популярных элементах бытовой пластики. Конечно, такое можно заметить и здесь, а

СМЕРТЬ ГЕРОЯ



ИЛИ ПОИСК «СУПЕРЗВЕЗДЫ»?

Не могут настолько, что приходится обращаться к дополнительным средствам воздействия, привлекала даже документ истории.

В конце концов театр устремился к живой, неподдельной зрительской реакции, стараясь вызвать понимание Хоакина и сочувствие к нему. В музыкальном спектакле таким надежным союзником искренности часто становится лирика. Она-то и рождает свои пласты содержания. Мурьета, любящий, трепетный, верный, ждущий новой встречи с любимой, и радост с ним Тереса, чистая, сияющая от счастья, переполненная радостью материнства (как прекрасно поет Л. Матюшина об этом странном чувстве)... И затем бандиты, истязавшие его тело, и Хоакин, со слепой яростью мечущийся в черном пространстве и наносящий свои удары, а они уже никого не могут спасти...

И так увлеклись чередой этих ранних контрастов, что не заметили, как сцена перенатянулась от числа повторов и банальностей. Вот красочно, танцующие вокруг Мурьеты. Вот издыбленная пластика и пронзительно берущи вокально-инструментальная музыка, ставшие чем-то вроде психологических мостов от сцены к залу или слэнгом, на котором спектакль соглашается общаться с публикой. И злодейство, подчеркнутое движениями, уже привычно принадлежащими зрелищем такого рода... И мизансцены любви — на коленях друг перед другом, с руками, воздушно скользкими вдоль тела... тоже нечто привычное, отданное нам в качестве клишированного знака ситуации. Изуверство, месь, гибель, хоральное отпаение — и над всем этим актер А. Абдулов, печальный символ, растерянный во всей искусной композиции и не несущий никаких примет личности.

И вдруг ловишь себя на том, что, перекор острадроматическим сюжетным поворотом, в новую музыкально-пластическую форму (новую, но уже успевшую накопить свои стандарты) вошла малодрама с ее небольшим идеалом, аффектированной речью, подчеркнутой подачей Добродетели и Злобы. И беда не в случайном перекосе — от гнева к чувствительности, — а в со-

«Хоакине Мурьете», где профессиональное умение артиста подчас не слишком далеко отрывается от того, что умеет публика. Но дело в конце концов не в этом. Эксперимент есть эксперимент, и режиссер — хореограф Андрей Дранин вправе поставить перед труппой задачу раскрыть музыку в характерном современном движении. Опасность совершенно в другом: музыка, движение, монтаж — все унифицировано, утратило столь важный для музыкальной композиции принцип тематизма. И вот образные и тематические решения выскажутся из всей системы постановочных средств, минуя актера, а обход его — привычной драматической натуры.

Функция вокально-инструментального ансамбля становится самодовлеющей. Он заставляет авторов существовать в условиях механической точности, отбывая у них возможность сотворить музыку на сцене и жить ею. В лидеры вырываются лишь те, кому удается овладеть этой стихией и подниматься над ней, но их пока только двое: Л. Матюшина, которой дано выразить музыку в ролях Тересы и Звезды, и Н. Караченков, виртуозно исполняющий Смерть и Главаря рейнджеров. Но их неудержимое соло, на мой взгляд, в известной степени перекашивает смысл спектакля.

Ориентация на популярный молодежный мелос все его художественного взывания и точного метатонального осмысления вряд ли обещает избранному сценическому стилю большую перспективу. И потому: стиль, а драматическая сцена неуклонно задает свои главные вопросы — о героях драмы, о конфликте, о человеческих и общественных отношениях. И если зоны содержательности спектакля как бы исключают из себя героя, погружая его в мир символов, все размывается, теряет стройность и опору, видящая лишь резко очерченные карнасы.

Новому спектаклю, как воздух, нужна зрелость и значительность драматических авторских решений, способных установить эмоциональные контакты с любой зрительской аудиторией и с полным лиризмом, мужеством и метафоричностью поэтическим миром Пабло Неруды.

В. КАЛИШ.