

СЦЕНА и ВРЕМЯ

(О ЗАРУБЕЖНОЙ ДРАМАТУРГИИ НА СЦЕНЕ
ТЕАТРА ИМЕНИ СТАНИСЛАВСКОГО)

Пожалуй, никто не станет отрицать: спектакли москвичей пользуются в нашем городе несомненным успехом. И все-таки, если отнестись к ним «по большому счету», нельзя не сказать, что многие из них, при всей их добротности и даже увлекательности, почему-то... не очень волнуют.

Почему? Постараемся в этом разобраться хотя бы на примере «зарубежного» репертуара театра.

В театре имени Станиславского есть великолепные антеры. Посмотрите, как темпераментно, разительно, с размахом играет Ричарда Е. Урбанский («Ученик дьявола» Вернарда Шоу) С таким богатством комических деталей, с какой неожиданностью я в то же время логичностью внутренних переходов исполняет роль де Преторе Винченцо в одноименной пьесе Эдуарда де Филиппо заслуженный артист РСФСР Е. Леонов! Да и не они одни... потребовалось бы немало места, чтобы только перечис-

лить лучшие антересные работы. И все-таки (опять «все-таки»)... иногда ловишь себя на мысли, что эти же самые антеры, например, в кино производили бы большие впечатление.

Одной из лучших работ театра, на наш взгляд, является «Де Преторе Винченцо» («Вор в раю»). С благодарной сдержанностью и скромностью выразит ельных средств, с большой жизненной достоверностью театр повел нам нелегкую историю безработного итальянца вынужденного из-за бедности заниматься воровством, рассказал о любви к нему молодой девушки, всей душой поверившей в его человеческую ценность.

В этом спектакле убедителен не только главный герой. Убедительно большинство персонажей. Глубокую симпатичную зрителей вызывает несколько угловатая, но темпераментная, искренняя Нинучча (артистка Л. Боровикова). Запоминается добрый и честный дон Чиро (артист А. Кругляк). Даже в буффонном образе «святого Иосифа» (артист С. Мартынов) найдена «волшебная» мера условности и достоверности.

Постановщики спектакля — народный артист СССР М. Яшин и Ю. Мальковский, несомненно, использовали опыт лучших неореалистических фильмов. Они удивительно тонко сумели передать и грустный юмор и глубокую человечность драматургии Эдуардо де Филиппо. Но в то же время не можем не задать себе вопроса: почему же так робко, так приглушенно звучат в спектакле драматические коллизии пьесы? Может быть, постановщики ограничивают комедийный жанр пьесы, но разве это не та большая «человеческая комедия», где смех звучит сквозь слезы?

Те же вопросы возникают и на спектакле «Первый день свободы», несмотря на то, что он также принадлежит к лучшим, наиболее впечатляющим работам театра.

В спектакле верно передана атмосфера последних дней войны, когда несколько польских офицеров, освобожденных Советской Армией из концлагеря, переживают радостные и ошеломляющие минуты свободы. Хотя пьеса Леопа Кручальского «разговорная» и лишена внешней яркости, разжесерм М. Яшину и А. Аронову удалось добиться активного «внутреннего» действия. Все разговоры героев подчинены решению главной проблемы — как им жить, как и для чего использовать полученную свободу?

В этом спектакле прекрасно играет целая группа авторов. Ян — Е. Урбанский, Доктор — С. Мартынов, Люция — М. Менглет. Адамы — Ю. Мальковский, Павел — С. Сатановский — все это реальные люди, которых, кажется, встречал в жизни, и именно в те дни, когда война была на исходе.

И все-таки (в который раз!) спектаклю не хватает настоящего драматического напора. Герои спектакля постоянно сдерживают свои чувства, даже в минуты смертельной опасности, и потому единственная сцена, где страсти действительно вспыхивают, — финал первого акта, — неправомерно становится кульминационной в спектакле. Мы не против сдержанности, когда за нею угадываются подлинная глубина и сила чувства. Но мы против того, что спектакль, при всей своей правдивости и искренности, звучит «под сурдинку». Ведь это неизбежно ведет к многим потерям!

Не хотелось бы напоминать здесь общезвестную истину и говорить о том, что «театр — не зеркало, а увеличивающее стекло». Но, и сожаление, приходится говорить об этом, ибо создается впечатление, что москвичи не всегда следуют этим истинам на практике. И надо сказать, что в пьесах, «традиционных» по форме, этот недостаток еще как-то скрадывается. В произведениях же, написанных в более «дерзкой», подчас несколько условной манере, он особенно заметен.

В пьесе Л. Мештерхази «Семеро против Фив» события как бы возникают в памяти двух друзей, Шандора и Меники, встретившихся после шестнадцатилетней разлуки. Хроника жизни Нейтри за эти годы подается через восприятие главной героини, а также семерки друзей, с которыми она вместе учила и которых жизнь разбросала в разные стороны.

Этот прием требует от актеров мгновенных переходов от настоящего к прошлому. При чем Меника должна, как по мановению волшебной палочки, превращаться из 38-летней женщины в молоденькую девушку и обратно. Заслуженная артистка УССР Т. Семцова вполне справляется с этим первоначальным, добиваясь эффекта самыми простыми средствами. Однако следует заметить, что ее усилия парализуются иногда внутренней неподвижностью Шандора. Артисту В. Беловозову, на наш взгляд, не удается быть до конца правдивым в своей (надо признать, весьма трудной) роли.

Прием «воспоминания» не представляется нам удачным в данной пьесе. Тем более в этих обстоятельствах от актеров требуется исключительное напряжение сил, предельная эмоциональность. К сожалению, за немногими исключениями (мы имеем в виду, прежде всего, артиста Н. Саланта), актеры работают без больших внутренних «затрат». Условность становится для них тяжелым бременем.

Не менее трудная для актеров и «Такая любовь» П. Корюта. Здесь также события как бы воскрешаются в памяти героев, но на этот раз авторский прием совершенно закономерен и необходим. Пьеса написана в форме суда «по делу Матисовой и других». Рупор идей автора, Человек в мантии, судит тех, кто не понял и не оценил замечательного чувства Лиды и так или иначе способствовал ее гибели.

Всерьез и глубоко переживает свою незадачную судьбу Лидя Петрусова (артистка Н. Мейер). Искренна в своей эгоистической любви к сыну Ярославя Стиборова (артистка В. Красновская). Трогательна Лидя Матисова (артистка А. Константинова). Но это, пожалуй, и все. Остальные не столько правдивы, сколько правдоподобны: и их переживаниях, если можно так выразиться, все время видишь дно. Очень похвально Милиа Стибор (артист В. Анискин). А что касается Вацлава Краля (артист А. Роговский), то кажется, что он забрел в этот сложный спектакль из воды.

Не удовлетворяет здесь и игра Е. Урбанского (Петр Петрус). На протяжении всего спектакля нас не покидает ощущение, что сильный человек, отнюдь не трус и не карьерист, по неизвестным причинам изображает из себя слабохарактерного.

Между тем, по замыслу автора, Петрус и эгоист, и трус, и карьерист вместе, а его чувство к Лиде — минутный порыв. Именно в этом его вина перед ней. И хотя Человек в мантии отказывается судить его и других, так как нет для этого соответствующих юридических законов, однако судить их должны зрители. Судят их и сам автор.

К сожалению, в спектакле нет этого сурового приговора. Человек в мантии (артист Л. Елагин), при всей своей разумности и доброте, выглядит граждански бесстрастным. Он не становится настоящим общественным обвинителем, живым воплощением совести и справедливости. Стремись к тому, чтобы зритель самостоятельно сделал выводы, режиссеры невольно пришли к простой констатации факта: так бывает! А такой констатации, разумеется, мало, очень мало!

Все-таки сила подлинного, большого искусства (и это касается уже не одного спектакля «Такая любовь») — в страстности, убежденности, в отстаивании каких-то принципиальных позиций. Петрусать сердца дано только тому, кто потрясен сам...

Ю. ПОСТНОВ.