

Яркая палитра театра

КАЖЕТСЯ, эта истина не требует доказательств: большое искусство рождается большим сердцем художника, как бы вмещающим в себя все тревоги, радости, боли и надежды времени. И все-таки, вступая в зрительный зал, мы всякий раз ждем подтверждения этому. Ждем нового открытия истины, свершаемого театром на наших глазах.

...Вот вышла в luce проектора актриса на авансцену, и зазвучали первые слова, приобщающие нас к высокому, поэтическому строю «Фауста» Гете. Мы еще вслушиваемся в прихотливые интонации голоса, а актриса уже вводит нас в таинственный мир спектакля. Вот крылья распахнулись ее руки, зазвонел голос, будто энергия наших сердец передается актрисе, и вслед за ней открылось наше воображение. Так начинается спектакль театра имени Ленсовета «Люди и страсти».

...Еще звучат в темноте голоса, мы слышим свидетельские показания тех, кто испытал на себе и пережил кровавый кошмар опустившейся ночи над Чили. И в обрзающейся, звенящей тишине выступит вперед к микрофону высокий, седовласый человек с усталыми глазами, в которых и боль, ощущение, осознание своей вины, и надежда на понимание, и решимость сказать правду. Это — Карлос Бланко, герой другого спектакля ленинградцев — «Интервью в Буэнос-Айресе», чилийский журналист, известный своими критическими выступлениями во времена Народного правительства Альенде, он дает интервью, рассказывает нам горькую историю своего прозрения...

...Окаменела от горя судомойка Груше, героиня из сцен «Кавказского мелового круга» Б. Брехта: вернется суд над ней и над ребенком, которого бросила в военную годину ари-

стократка-мать, спасая прежде всего богатства, а Груше подняла и воспитала, обучила первым словам, доброте и труду. Ребенок стал сыном ей. Через несколько лет объявилась вновь его мать, требуя назад сына-наследника. И судья Аздак вопрошает Груше: «Разве ты не хочешь, чтобы он был богат?». «Послушайте, что подумала в гневе, послушайте, чего не сказала», — обратится в зал актеры-певцы. И мы увидим, какая буря чувства колочет в душе окаменевшей Груше, стоящей, сжав кулаки, на авансцене. Как выразительна эта кричащая немота женщины, в каких мучках рождается ее решительность: нет!

Так будет не раз и в других спектаклях ленинградцев. Пожалуй, обращение в зал актеров — режиссерский прием, который наиболее часто применяется театром. Герои словно остаются, один на один со зрителями, «подключают» их к своим думам, чувствам, захватывают сопереживанием. В то же время в этом приеме обнажается и открытая публицистичность самого театра, интересного, ищущего, самобытного.

Интересного, потому что и другим его спектаклям будут свойственны четкость режиссерской концепции, мысли, объединяющей все на сцене, его музыкально-пластической партитуры, яркость и сочность характеров людей и высокая «температура чувств», легкая стремительность действия. Интересного еще и потому, что, переводя пьесу на язык сцены, театр находит такой путь, который позволяет поднять драматургическую основу, обогатить ее средствами своего искусства. Постановщик большинства привезенных в Москву спектаклей народных артист РСФСР И. Владимиров активно вторгается в драматургическую ткань, словно раздвигает временные и пространственные

рамки действия, формирует на сцене, исходя из замысла драматурга, свою образную систему, учитывающую реальные и потенциальные возможности актеров.

Кажется, уже стало привычным видеть на сцене поющих драматических актеров, чувствовать, как музыка становится активным действующим средством, задающим тональность, темп и ритм спектаклю, придающим своеобразную окраску каждому образу. И все-таки у ленинградцев это — не дань моде, а стремление как можно полнее использовать синтетическую палитру театрального искусства, в котором активное связующие все краски — и слово, и действие, и музыка, и цвет, и пластика, и свет. Но яркая театральность, иногда даже ареличность постановок И. Владимирова сопряжена с глубиной психологического реализма, постижения и раскрытия характеров людей, страстей их. Самобытность театра рождена не только талантом режиссера, но и прекрасными актерами.

Целую галерею разных характеров от забавного и трогательного Карлсона, знаменитого Санчо Пансы, хитроумного судьи Аздака и до трагического образа клоуна Вомы («Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика) создает, например, А. Равикович. В «Малыше и Карлсоне, который живет на крыше», «Домомучительнице» Фрекен Бок броско, протесово играет Л. Леонова, и она же создает героический, страстный характер Груше. Тонкие психологические краски свойственны перьям Е. Каменецкого — и прежде всего его прокурору Торбеу («Ковалева из провинции»). Молодая Г. Никулина играет Малыша («Малыш и Карлсон, который живет на крыше») и Марию Стюарт («Люди и страсти»). Психологически сложную, исполненную высокого драматиз-

ма, и накала заглавную роль в спектакле «Мать» К. Чапека режиссер смело доверяет выпускнице театрального института Л. Мельниковой. Молод и М. Боярский, исполнитель многих центральных ролей. И в этом мне видится забота художественного руководителя театра И. Владимирово о творческом росте труппы, о будущем театра.

Обо всех актерских, удачных их работах в одной статье не скажешь. И все-таки среди них выделяется народная артистка РСФСР Алиса Фрейндлих, актриса всегда неожиданного перевоплощения, удивительного диапазона, позволяющего ей играть разнохарактерные роли. Вот только что мы видели ее в начале составленного из разных произведений спектакля «Люди и страсти» в роли Ведущего, а через несколько минут она уже выходит в образе Уриэля Акоста из трагедии К. Гудкова, затем — английской королевы Елизаветы из шиллеровской трагедии «Мария Стюарт». Еще одна трагическая роль актрисы в этом спектакле — Мария-Антуанетта из пьесы Л. Фейхтвангера «Вдова Капет», приговоренная революционным трибуналом Франции к смерти на гильотине. Всего несколько минут идет эта сцена, но перед нами раскрываются последние часы жизни опальной королевы. В мучительном монологе-исповеди она пытается осознать случившееся, она еще внутренне спорит с Сен-Жюстом, но силы постепенно покидают ее: историческая вина оборачивается трагедией, желанием хоть как-то не уронить своего достоинства в последние мгновения жизни. Но вот упал нож гильотины. Сброшена повязка с глаз — и в ирреальном свете будто кружится, раскинувшись, безголовая королева в безголовом придворном окружении, звучат знаменитые, полные иронии и сарказма слова песенки

Г. Гейне о безголовых: начинался трагедия превращается в трагифарс.

Потом, в других спектаклях театра мы увидим иные сценические создания этой актрисы — и престоудную, и то же время открывающую благодаря своей любви красоте и поэзии чувств крестьянскую девушку Дульсинию («Дульсиния Тобосская»), умного, тонкого, глубоко человеческого, государственного мыслящего судью Ковалеву («Ковалева из провинции»), и патриотку-чилийку Марту, и безымянную исполнительницу песен («Интервью в Буэнос-Айресе»). И поразительный образ Малыша («Карлсон...»), в котором актриса великолепно доказывает, что ей доступно даже такое амплу, как трагедия.

ЕДИНЕНИЕ зрительного зала и сцены, пожалуй, главный принцип всех постановок ленинградцев. Будь то озорное, в духе народного действа с рашешиками, песнями и хороводами, полное буйства красок и музыки (композитор В. Дмитриев) представление «Левши» по Лескову; или сложная по стилистике композиция «Люди и страсти», в которой суровая, трагическая первая часть сменяется почти буффонным, площадным театром (второй акт посвящен «Кавказскому меловому кругу» Б. Брехта); или тонкая, психологическая постановка «Ковалева из провинции» И. Дворецкого; или, наконец, драматически напряженная, выстроена почти как суровая хроника, но с «прорывами» к поэзии, к ставшим песнями стихам Пабло Неруды, Поля Элюара и других — «Интервью в Буэнос-Айресе». Это единение шло прежде всего от актерского, от человеческого сердца.

И, пожалуй, здесь крупнейшим достижением становится образ Карлоса Бланко, созданный Игорем Владимировым. Это — действительно событие в нынешнем театральном сезоне. Не только потому, что мы давно не видели актера на сцене (почти 20 лет!) и знаем его больше по кино. Но прежде все-

го потому, что Карлос Бланко «прочтен» И. Владимировым с потрясающей глубиной, удивительным психологическим и социально-философским наполнением, поражающей тонкостью внутреннего перевоплощения. И все же главное — масштабы гражданского насыщения образа Карлоса Бланко, которое позволяет актеру подняться от характера обычного человека до высоты типического и художественного обобщения. В судьбе журналиста, ставшего невольным пособником прихода и власти в Чили фашистской хунты и замолчавшего теперь (к его красноречивому молчанию с особым вниманием прислушиваются простые чилийцы), мы видим и судьбы тех обранных чилийцев, которые поняли наконец, что значила для страны народная власть. И потому образ Карлоса Бланко наполняется особым трагическим светом, и еще более отчетливо, зримо выступает мысль о высочайшей ответственности человека за все, что делается вокруг. Слово — это оружие в борьбе. И недаром ступ пишущей машинки, лейтмотивом проходящий в спектакле, ассоциируется с пулеметными очередями. И слова песен, звучащих со сцены, полны гнева, ярости, боли, силы, надежды, веры. Исповедь Карлоса Бланко, венчающая спектакль, — это исповедь прозревшего человека, понимающего, что молчать о преступлениях хунты преступно.

И может быть, именно «Интервью в Буэнос-Айресе» с наибольшей силой и полнотой выражает современную гражданскую позицию театра.

Гастроли в столице — всегда творческий экзамен. Можно сказать, для театра имени Ленсовета он прошел весьма успешно. Но в большом искусстве знаменны — всегда: перед театром стоит немало сложных проблем — от формирования репертуара, совершенствования мастерства труппы до самых высоких художественных свершений, помогающих коммунистическому воспитанию зрителя.

Ю. ЧЕРЕПАНОВ