

Получает пульс. Приходит врач и в стетоскоп прослушивает и громкие удары, и те, что между ними. Но есть аппараты, которые записывают на картограмму все мельчайшие подробности работы сердца. Истинно современный театр, подобно картографу, научился отмечать не только видимое и слышимое в духовном инструменте человека, но и то, что порой ускользает даже под микроскопом. Это умение, на мой взгляд, проявилось в пьесе и спектакле «Моя старшая сестра».

Пересказать «Мую старшую сестру» трудно. Этот спектакль не предлагает вам давно известных нравственных выводов, переработанных в пилюли, которые бесследно растворяются вместе с глотком лимонада, выпитого в антракте. В спектакле происходят события, сами по себе как будто и незначительные. Но за ними встают серьезные жизненные вопросы, тонкие и важные психологические дотации.

Только способностью заново, особым, первым зрением открыть явление жизни и сделать свое открытие видимым для других делает искусство — искусством. Быть может, это самая трудная из задач, но как хорошо, когда она удается. Авторам «Моей старшей сестры» она удалась. Во всяком случае удалась в главном.

Столкнув в спектакле обязательную уравновешенность посредственности и талант, ломающий все привычные нормы, драматург и режиссер доводят этот конфликт до философского обобщения. Талантливая игра главных исполнителей делает этот конфликт зримым для зрителей.

Актриса сильной и яркой индивидуальности Т. Дорониная в роли Нади поначалу вынуждена гасить все свои краски. В разбитых плепандах, спадающих с ног, в передничке, наспех надетом на темный свитер, она целиком занята своими многочисленными обязанностями. Но когда она, застигнутая врасплох, неловко прижимая к груди дешевую сумочку, читает «перед приемной комиссией театрального института отрывок из статьи Белинского о театре, вы, как и комиссия, не можете сомневаться, что перед вами талант. Неподдельный, истинный, редкий».

Полный антипод Нади — ее дядя Ухов. Для Ухова, каким его играет один из интереснейших ленинградских актеров Е. Лебедев, жизнь не таит никаких неожиданностей. До него с его трезвой религиозной объективностью — верно все, что узаконено, интересно то, что получило признание, талантливо только увенчанное другими. Этот Ухов, опасный не тем, что делает зло, а тем, что его добро наносит непоправимый вред людям, принадлежит, как и Надя, к лучшим открытиям спектакля.

Нет, не все совершенно в нем. Есть и у драматурга, и у театра просчеты и неточности. Но есть и главное: раздумья о жизни. И самая жизнь, равно далекая от схем и вычурной театральности. И вера, что человек выйдет победителем из схватки с трудностями.

В этом, как и в других лучших спектаклях театра, слышны удары вечно живого человеческого сердца.

Р. БЕНЬЯШ.

В СЕ может примелькаться в театре: декорация, манера игры, постановочные приемы. С давних пор на сцене сооружают дома по всем правилам строительной техники, плодовые сады с рядами аккуратно высаженных деревьев, капитально оборудованные лаборатории. Но уже давно стали привычными и спектакли без занавеса, где действующие лица попадают на сцену прямо из партера, где стремительно мелькают на заднике знакомые кадры кинохроники, где время свободно переключается из настоящего в прошлое. И только одному никогда не дано устареть в театре — человеку.

На место и время действия указывают костюмы героев, прически, мебель. Современным делают спектакль внутренний смысл жизни, мера психологической глубины и точности, неподвластная никаким нормативам пульсации живой крови. Потребность и умение ответить на душевный спрос зрительного зала, способность привлечь его к осуждению каких-то еще нерассмотренных жизненных вопросов и делают такими современными спектакли Ленинградского Большого драматического театра, гастроли которого прошли сейчас в Москве.

В последних трех спектаклях этого театра, абсолютно различных по всему строю, облику и характеру, вовсе не чувствуется пренебрежение формой. Скорее напротив. Поставленные Георгием Товстоноговым или под его руководством, они свидетельствуют о поисках выразительного пластического решения. Прямая публицистичность «Четвертого» ведет к открытой условности спектакля. Ничем не стесненное сценическое пространство, как бы продолженное неярким зеленоватым светом, не рассеивает внимания, а концентрирует его на мыслях героев. Для сценического образа «Океана» театру не понадобилось изображение водных просторов. Его заменило резкое пересечение грубых морских канатов, сразу направляющих фантазию зрителей по нужному пути. А в «Моей старшей сестре», где почти все действие сосредоточено в скромной комнате, театр раздвигает место действия, освобождает комнату от стены, потолка, наполняет воздухом, создает нейтральный фон из легкого пластика нежно-молочного цвета.

Открытая гражданственность «Четвертого» не имеет ничего общего с тончайшей лирической тканью «Моей старшей сестры». Внешняя камерность этой пьесы А. Володина явно противопоставлена подчеркнутой масштабности «Океана», а характер интеллектуальной драмы Константина Симонова резко отличается и от «Океана» и от «Моей старшей сестры».

И все же есть нечто важное для меня, может быть, самое важное,

что внутренне сближает все три спектакли при всем их очевидном и принципиальном несходстве. Это стремление проникнуть в тайное тайных человеческого духа, стремление исследовать мысль и судьбу человека.

В «Четвертом» театр сознательно задерживает дыхание, останавливает бег событий, чтобы не упустить ни одного поворота человеческого сознания. Он, на мой взгляд, позволяет запечатлеть все психологические движения человека.

Оставляя своего героя ведине с собою, театр выключает его из обычной атмосферы, из конкретного жизненного окружения. И достигает этим (один из законов парадоксов искусства) жизненной полноты, которой порой недостает произведению. Именно этой жизненной полнотой, человечностью, полнокровностью красок подкупает умный, пронзительный, одухотворенный Дик в исполнении Г. Гая и прежде всего Бонар — П. Луспекеева. Этого Бонара, увидев однажды, уже не забудешь. Большой, могучий, в своем выцветшем бледном хаки, впитавшем болотную жижу, с зеленовато-тусклым лицом и с глазами, в которых, кажется, скопилась вся боль и вся сила недоуменной ненависти, он стал в спектакле самой грозной обвинительной улыбкой.

Если вы видели «Четвертый» до «Океана», вам, наверное, трудно было поверить, что герой «Океана» Платонов — тот самый актер К. Лавров, который так едко и убийственно точно сыграл одного из некоронованных королей американской прессы Чарльза Говарда. Узкая, вытянутая в длину фигура в черном, автоматическая улыбка, внезапно возникающая на непроницаемом лице-маске и также внезапно ускользающая, — и короткий эпизод вырастает в образ. А вот в Платонове Лавров отчаянно борется со всеми внешними эффектами. Кажется, что герои «Океана» пришли на сцену прямо из зрительного зала.

Платонов К. Лаврова и Часовников С. Юрского образуют центр драматического конфликта. Очень молодые, очень искренние, два эти героя самой различной характеров предназначены сталкиваться друг с другом. Первый — весь сосредоточенность и целеустремленность, второй — сплошная импульсивность и неуравновешенность. Один — до крайности молчалив, другой весь состоит из порыва. Но за внешней сухостью Платонова Лавров показывает страстность мысли, одержимость идеи, такую неожиданную на первый взгляд душевную тонкость. За необузданностью и мальчишеской позой Часовникова Юрский — актер, соединяющий острый темперамент с лиризмом, — позволяет угадать непоколебимую честность, повышенную требовательность к себе и... ту же душевную тонкость.

Театр во всем следует логике человеческой жизни. Для него каждый герой — не типаж, а новый, неизвестный человек, каждый характер — источник поисков. Непосвященный в медиану человек считает удары сердца только по