

# ВЫСОКОЕ И БУДНИЧНОЕ

Шесть спектаклей показал на столичных гастролях Красноярский драматический театр. Из них пять (кроме «Мы получаем квартиру» Р. Солнцева) поставлены Н. Басиным, с 1975 года возглавляющим коллектив. И очевидно, спектакли эти должны обладать как бы двойной представительностью, отражать как индивидуальный творческий метод режиссера, так и направление поисков театра в целом.

Надо сразу сказать, что индивидуальность режиссера отличается завидной определенностью. Он (а за ним и театр) стремится рассматривать человеческие характеры в ключевые моменты истории, в ситуациях напряженных, когда судьба каждого зависит от судьбы всех, и с наибольшей наглядностью выступает принципиальная неотделимость любой человеческой жизни, ее вовлеченность в общий исторический процесс. Это — творческое пристрастие, вырастающее в позицию, которая не может не вызвать уважения и безусловной поддержки.

Словно ступени единого художественного исследования, движущегося сквозь время, возникают перед нами и кровавые, смутные события борисова царствования («Борис Годунов» А. Пушкина); и раскол послереволюционной деревни, острота ее классовых схваток, стремительность сдвигов в крестьянском сознании («Девяносто семь» Н. Кулиша); и дни минувшей войны, несущей в своем грозном потоке всю страну, с фронтами и тылом («Спутники» В. Пановой); и сегодняшняя Сибирь, где идет упорная битва за будущее, проверяется физическая и духовная стойкость человека («Территория», пьеса В. Токарева по роману О. Куваева). Режиссер не только выбирает тяготеющий к событиям общенародной значимости литературный материал, он ищет способы его дополнительного укрупнения, хочет добиться героико-эпической интонации, приподнятости сценического языка, масштабности зрелища. И прежде всего через насыщение спектаклей максимально возможным числом массовых сцен, ибо убежден, что и народ на Соборной площади, и крестьяне, и солдаты, и женщины тыла, и геологи, обступающие героев вышперечисленных спектаклей, — уже самим своим пребыванием на сцене подтверждают размах и серьезность происходящих событий, поднимают их над буднями. Поэтому и от художника режиссер требует не столько образного решения, сколько удачной организации пространства, при которой можно было бы свободно развешивать массовые сцены, насыщать их большей динамикой и пластическим разнообразием. Словом, массовая сцена — центр, вокруг которого призван вращаться весь сценический мир.

Это — интересное направление поиска. Тем более, что массовые сцены, так тщательно разработанные, объединяющие в себе столько разных характеров, судеб, требующие от коллектива такой затраты труда и фантазии, сегодня не часто появляются в наших спектаклях.

Однако если в «Спутниках» проявляются сильные стороны подобного режиссерского метода, то в «Борисе Годунове» проступает и его уязвимость. На первый взгляд, такое положение дел может показаться достаточно парадоксальным. Ведь именно трагедия Пушкина, казалось бы, тяготеет к масштабным сценическим построениям, а «Спутники» с их напряженной и тонкой лирической интонацией, напротив, нуждаются в более мягких, камерных при-

## МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

емах. Но факты — упрямая вещь.

«Борис Годунов» лишний раз обнаруживает, что массовая сцена — понятие неоднозначное. Внешняя импозантность зрелища, его видимые глазом масштабы отнюдь не всегда выражают глубину и обобщающую силу трактовки произведения. Истинную свою идейно-эстетическую значимость массовая сцена являет лишь в соотношении со всеми остальными элементами спектакля. В «Борисе Годунове» режиссер как бы разъял двуединую формулу Пушкина — «судьба человеческая, судьба народная», — увел героев на дальние планы, возложил всю тяжесть концепции на народные сцены. Не разговор Шуйского и Воротынского, как у Пушкина, открывает спектакль, а сцена-наплыв, изображающая убийство царевича Дмитрия и ужас толпы. Так театр сразу же заявляет главное действующее лицо трагедии — народ. Но в ходе спектакля совершается странное — народ, трактованный с обилием бытовых и типажных подробностей, постоянно шумный, как эхо повторяющийся отрывки боярских диалогов, постепенно становится просто толпой, бытовым фоном трагедии, а не ее движущей силой. Избранная режиссером эстетика массовок — с их назойливой говорливостью и оперным размахом — не соответствует лаконизму и гармонической выверенности пушкинских сцен.

Театр, к сожалению, не сумел найти ни для Бориса, ни для Отрепьева, ни для Марини правды и сложности сценического бытия. Подробно разработанные народные сцены лишь оттенили психологическую однозначность Бориса (в исполнении Ю. Романова он упорно несет лишь тему злодейства) и прямотинность Отрепьева (Г. Медведев), который в спектакле лишен пушкинской диалектичности.

Недостатки концепции режиссер пытается возместить введением частных бытовых обоснований, искусственно подтягивающих героев спектакля к той эстетике, в которой дается толпа. Так, уже первый диалог Воротынского и Шуйского велется как беседа под выпивку. В спектакле не найдены сценические краски, которые бы соответствовали чистоте и строгости пушкинского слога, глубине его исторического и художественного мышления.

«Территория» — спектакль, рассказывающий о героях, особенно близких красноярскому зрителю. Это геологи, чей бесконечно суровый и самоотверженный труд пробуждает к жизни веками спавшие просторы Сибири. Однако и в этом случае театр почему-то ищет опору в искусственной романтизации, в приподнятости речи, в зрелищности массовых сцен. И, создавая обобщенно-эпический образ героя спектакля, главного инженера геологического управления Чинкова, актер Ю. Романов словно вменяет себе в обязанность следовать речевой манере древних сказителей, чуждается живых, богатых интонационных оттенков. Но внешние признаки масштабности опять-таки оказываются на деле художественно «перентабельными». По-настоящему серьезное, останапливающее на себе внимание зрителей пробивается в спектакле как раз там, где ослабевает напор внешней многозначительности.

И в «Девяносто семь» Н. Кулиша притягательным центром

спектакля становится коммунист-бедняк Копыстка (В. Трущенко). Социальная точность образа проявляется здесь через пронзительную человеческую подлинность. Этот тщедушный непоседливый мужичок словно подхвачен могучим революционным потоком, из народных глубин вынесен на гребень событий. И тут, на этой захватившей дух высоте, он вдруг видит всю ситуацию как на ладони. И находит в себе столько мужества, сколько требуется, чтобы поступать на уровне своего нового понимания действительности. И не в масштабных сценах, которыми насыщен и этот спектакль, а прежде всего именно в его очень конкретном герое открывается и народная судьба, и народная сила.

«Спутники» — не только лучший спектакль из показанных на гастролях, но и просто хороший. Верный себе, Н. Басин и здесь связал воедино жизнь героев с жизнью самых широких масс. Но на этот раз связь оказалась не на уровне художественного приема, а отражающей действительное единство военных судеб, отдельного человека и народа. Театру удалось схватить основную интонацию повести В. Пановой, рассказать о войне через будни санитарного поезда, через обыкновенные жизни обыкновенных людей. Вся атмосфера повести пронизана светлым лиризмом, авторским изумлением перед этими людьми. Война реально входит в жизнь поезда, но не та война, которая требует громких батальных сцен, многолюдья. Режиссер остро почувствовал это — лишь как обрамляющие моменты использовал он огромные в своем размахе массовые сцены: в начале — как проводы и в конце — как встречу. А на остальном протяжении действия они — скромный, но выразительный фон. И образ спектакля — лишь движущиеся белые (санитарные) контуры вагонов — удивительно емки и не крикливы (художник А. Баженов). В нем конструктивная логика сочетается с художественной выразительностью, и это способствует созданию обобщенного представления о происходящем на сцене. В этой простой, насыщенной атмосфере легко и естественно живет актерам. И Данилов (В. Дьяконов), и Белов (В. Трущенко), и Супругов (Ю. Красик), и Юлия Дмитриевна (С. Зима), и Фаня (Л. Михнецова), и Лена (Г. Соломатова), и Кравцов (В. Потапов), и Низведкий (В. Бусаренко), и многие другие, пусть только мелькнувшие, составили то человеческое единство, которое можно назвать ансамблем.

В этом спектакле режиссер добился всего — и масштабности, и правды, и простоты. Добился обобщенности и индивидуализации, строгости и мягкости. Сочетания условного с вполне бытовым. Потому что несоответствие выразительных средств возникает только тогда, когда их сочетание — формально и холодно, когда сила приема не проверяется как бы впервые в каждом конкретном спектакле, а считается изначально существующей и подлежащей восприятию по известной заранее схеме. Потому что высокое только тогда обретает реальную силу воздействия, когда рождается (как в «Спутниках») в самой гуще спектакля, поддерживается всем происходящим на сцене. Иначе — оно остается искусственным, мимолетным, лишь на миг возбуждает наше внимание.

И продолжая свой поиск, Красноярский театр, очевидно, будет помнить об этом.

Римма КРЕЧЕТОВА.