

ТО, ЧТО делает главный режиссер Калужского драматического театра В. Ефремова, нельзя назвать экспериментом. Ее спектакли, пожалуй, не вызовут дискуссий. И в то же время у театра оценок много, неизбитый путь. Незабитость его — не во внешней манере спектаклей, а в их глубинном значении.

Спектакли кажутся непривычно сопротивляться, когда я пытаюсь свести их смысл к общим понятиям, сразу обнажить самый главный конфликт, лежащий за столкновениями многих героев. И, сопротивляясь, они заставляют пристально всматриваться в подвижную мозаику жизни, где очень непростые, сложные люди вступают в контакты, тоже очень непростые и сложные. Кажется, даже что эта сложность никак не организована, что из нее ничего не следует, кроме констатации самого наличия сложности. Но постепенно, и лишь после того, как будто бы самостоятельно разбираясь в контактах и противостояниях героев, зритель делает шаг вперед в науке человекознания, для него начинают проглядывать конфликты. Он внешне пропутывает картину жизни, а в ней все умозрительно, интуитивно точком.

В классических пьесах В. Ефремова не лист ни активно-прямых аспираций, ни хрестоматийных сплюснутости. Для нее современности классики — в высокой общественном и нравственном критерии, так необходимом сегодня, в непреходящей человеческой гущине, с которой становится этот критерий. Подходя с этих позиций, например, к «Последней жертве» Островского, режиссер умеет извлечь нужный урок из судьбы героев, оставляя в рамках пьесы, не деформируя ее ради поверхностной актуальности.

В этом спектакле страшен не сам факт предательства Духлиной (Ю. Заборовской). Страшна та легкость, тот нужный раскаянию, само собой разумеющийся шаг, с которым она совершается. Страшно отсутствие в человеке какой бы то ни было меры, кроме меры собственной выгоды, какого бы то ни было иного побуждающего стимула, кроме стремления к самосохранению. Дело тут не в личных качествах Духлиной. Не в том, что против этой пьесы сам пьеса. Внутренний мир Духлиной чуток высоких эмоций, глубоких душевных движений, потому что их вытеснен принятый им «жанровой принцип». Чем беднее его внутренний мир, тем беззаботнее и легче герой может творить зло, в нужный момент имитируя, как искусный и расчетливый комедиант, высокие эмоции, и глубокое чувство. Вряд ли Духлиной (В. Арлахов), опустившись на колени и умоляя, для которого все же существует какой-то тайный критерий зла и добра. Тайный страх перед чужими страданиями. Но ни этот критерий, ни этот страх ничего не значат, он — частное дело героя. Он не побуждает его к противодействию, побуждают к нему высокие эмоции, инстинкт самосохранения, стремление собственной выгоды. И, уже созрелась от боли, он в нужный момент наносит удар.

Театр раскрывает бесконечную сущность индивидуализма в его примитивно-бытовом проявлении. От драматического течения первых актов он переходит вдруг к фарсовому финалу. Этот шаг сразу обнаруживает себя марionетность плоскостности, опустошенности, бездуховности героев, их нравственная нищета.

В «Вышнем саду» — иные проблемы. Здесь герои соотнесены с историческими судьбами России. Человек сопоставлен с человеком не только как носитель определенных нравственных категорий, но и как выразитель существенных сторон общественного сознания. Писатели приходят к движению на наших глазах, обнаруживает переплетение социальных закономерностей и индивидуальностей. Переплетение противоречивое и сложное. Эти противоречия не могут быть исчерпаны и познаны только на спектакле, они требуют последующего размышления. И мы уходим с ошущением того, что познавая жизнь, познавая прощолается, герои снова и снова вступают в конфликт. Ничего не окончено, ни одна судьба не завершена. И за каждой показанной ча-

стной судьбой стоит судьба, оставшаяся за пределами сцены: предание высшего суда — эпизод для Раисовской, интересно и чрезвычайно по-своему сыграный (А. Алексеев). И даже смерть Фирса (А. Алексеев) не воспринимается как абсолютный конец, как исчерпанность Фирсовой жизни, эта смерть одновременно и символически и случайна. Фире умер, потому что те отношения, та система взглядов, что сформировали его как личность, — исторически уже в прошлом России. И в то же время Фирс мог бы жить. Недаром он в этом спектакле моложе, чем обычно приходится видеть. Он несет в себе отзвук хрестоматийно-лакейского прошлого, психологическую установку, не требующую в награду ничего, кроме рабства. А эта психология живуча. И в России, стоявшей на грани новых социальных преобразований, она

В ГЛУБОКОМ

С 21 по 23 апреля на Кремлевской сцене выступал Калужский драматический театр имени А. В. Ефремова.

Москвичи познакомились с тремя спектаклями калужан, поставленными главным режиссером В. Ефремовым: «Вышнем саду», «Последней жертве» и «Иду на грозу». Незадолго до гастролей в Калужский драматический театр побывала в г. Калуге. Сегодня мы публикуем ее статью, рассказывающую о калужском театре.

существовала рядом со своеобразными и ласковым ласкательством Яши, рядом с раздражающей беспомощностью Гасва, все же умнеего в последний момент куда-то приткнуть, рядом с по-капиталистически расчетливой и по-русски бесшабашной активностью Лопухина, рядом с Пешлым неслыхательством, рядом с неустойчивостью Раисовской и ее жаждой жизни, рядом с Анной полой судьбой.

И это принципиально важно. Герои «Вышнего сада» помолодели (а в спектакле помолодел не один Фирс) не зря. Не ради оригинальности. Здесь очевидно видно, что они не смеялись друг другу в общественном поприще. Они существуют и действуют одновременно. И через столкновение их столь различных взглядов, столь различных систем отсчета ценностей, столь непохожих способов существовать и определять свое существование пропущено собственное Чехову прощальное восприятие жизни, опущенные Вирсина, как честолюбивый, жаждущий, идущего к какой-то новой ясности, к каким-то исторически важным событиям. И в этой милой стране герои «Вышнего сада» занимают свое место в общественном движении. Даже не вступая в видную борьбу, они торопят или тормозят перемены. И их неустойчивость или их оптимизм имеют общественные истоки, отражают, как зеркало, духовную и политическую жизнь общества. И поэтому эти герои так интересны.

СТАВЯ современных спектакли, В. Ефремова идет по пути многопланового анализа природы характера, их истоков, заложенной в них потенции и того, как и в каких условиях, с каким общественным резонансом эти характеры проявляются. Режиссер улавляет человека, умеет выявить нравственный потенциал, возможности, заложенные в каждом. Он поразительно бережен к героям в процессе познания.

Спектакль «Иду на грозу». Кажется бы, здесь все четко и выверено. Силы, сталкивавшиеся в романтической прозе. Спектаклю тоже присуща ясность, эта ясность позиции. История Тулина становится поводом для разоборачивания большого числа вариантов отношения человека к делу, которым он занят в жизни, и через это дело — к самой жизни, к ответственности за совершающееся или не совершающееся в ней.

Но театр не стремится сбавить на голый формулой оценки тех или иных явлений. Он вводит эти явления в круг нашего внимания так, что мы поневоле становимся

сопричастны к ним, думать. Человек в спектакле берется сложно. Даже если он, может быть, и заслуживает скорее ярлыка, чем анализа. Вариантов поведения человека в сходных обстоятельствах много. И каждый вариант театром рассматривается в движении человеческой индивидуальности, непрерывно формируется в жизненном процессе. И Тулин (А. Турин) и Крылов (Ю. Заборовский), и Южин (Г. Юенков), и даже Аगत (И. Кашаев) — люди будто бы уже сложившиеся, уже выработавшие определенную систему взглядов на жизнь и на себя как ее участника, — тоже рассматриваются в движении, в процессе. Это в процессе сложилось, в ситуации человек проверяет себя не умозрительно, а на практике, критерием совершаемых им поступков. Применительно, что театр сейчас не ставит точки в человеческой

судьбе, в истории человеческой личности. И финал спектакля звучит как экспозиция к новому действию.

В «Нашествии» режиссер видит проблемы, выходящие за конкретные временные рамки. В строгах, неслыханно восторженно, исторический спектакль и пьесу раскрывается с поэтическим сплюснутостью, с какой-то почти мучительной торжественностью. И прекрасная пьеса Леонида Леонова звучит не как воспоминание о суровых военных годах, а как глубоко современное раздумье о природе высокого в душе человека, о деформирующей силе зла, о героизме, взятом не в его ласковом, исключительном звучании, а в иных, более многообразных аспектах. Общественная необходимость подвига для героев Леонова — это одновременно и частная, глубоко личная необходимость. Она входит в понятие индивидуальности. И поэтому сам подвиг, сама строгость индивидуально окрашены.

И путь к подвигу, и внутренняя динамика, и слуха для столкновения, и индивидуальность... Это передает спектакль.

Я ВИДЕЛА в Калуге много спектаклей. Не все мне одинаково нравятся. Но одно неосомненно: это творческий коллектив, живущий по законам творчества. Это режиссерский театр, потому что индивидуальность В. Ефремова проявляется во всем, что здесь делается, с достаточной яркостью. И в то же время это театр драматурга. Потому что здесь бережно и любовно стремятся выявить художественные особенности почерка автора. По это еще (и, может быть, прежде всего) театр актера. Так как именно через актера — то есть через человеческий материал пьесы — развивается то, что хочет сказать режиссер, и случайно здесь так много важных актерских задач. Не случайно труппа богата интересными творческими индивидуальностями.

Здесь я увидела В. Никитину, актрису, о работах которой постоянно должна была бы писать театральная пресса. Это настоящий живой талант, заслуживший самой широкой известности. Когда В. Никитина на сцене, от нее не отвести глаз, потому что каждую секунду в человеке, которого она изображает, может открыться самое важное, и страшно пропустить любую деталь, любой нюанс. И в то же время происшедшее рассказывает для вас с одной стороны, на сцене жизнь, живой человек, а с другой — перед вами создание художника, оно рождается на ваших глазах. И вы как бы становитесь сопричастным творчеству.

В знакомой-перезнакомой игре Фирсовне из «Последней жертвы», как каждое слово — на слуху, каждый поступок — в памяти, актриса открывает что-то неопознано, обнаруживает неугаданные доселе стороны той как будто бы не очень-то сложной личности. В яркой роли предельно тонких посланий («Женщина укротительница Флетчера» В. Никитина, озорная и легкая, куняется в театральном веселье, поднимает всю толпу, заставляя слушать, к этому своему острому, своей легкости. Ей хорошо лезть, плясать, говорить пьяные дерзости. И на сцене от этого хорошо, и в зрительном зале тоже.

А потом — Демидовича и «Нашествии» Фирсовне не увидела, к сожалению. Актриса заболела, была срочно заменена. Но звучный, при закрытом занавесе, записанный на пленку ее голос остался. И сильным, распевный голос вторгся в спектакль по-былинному могуче, мудро. Выбрал муки и страдания, свет и мужество.

Когда я думаю о ролях, сыгранных этой актрисой за долгие годы (два года назад В. Никитина отпраздновала свое семидесятилетие, ролей, о которых я пишу, было только 8!) ничего не слышала, меня мучает сознание несправедливости, ощущение чего-то хорошего, что прошло мимо, а могло бы не пройти, могло бы стать знакомым, зримым.

Как все-таки мы расточительны и небогаемы! В сотнях театров работает огромная армия актеров. Среди них много талантливых, самобытных, интересных художников. Они безусловно имеют право выйти на аудиторно более широкую, чем аудиторная, состоящая из их постоянных зрителей. Кремлевский театр, летние большие гастроли были бы предоставили такую возможность. Но гастроль — дело громоздкое, здесь свои финансовые риски. Да к тому же театр в целом, может быть, гастроль вовсе не заслуживает.

Но ведь можно приглашать не только театры. Можно приглашать и отдельных актеров, как приглашают певцов, как периферийные театры приглашают сыграть в их спектаклях столичных знаменитостей. Обратный обмен стал бы и творческим стимулом, и школой для гастролирующих. Все время бесконечно богатый бы театральную жизнь столицы, расширил круг судимых критикой явлений и покуда бы составил более верное представление о тех процессах, которыми сегодня живет наш театр.

СТОИТ подумать и над другими проблемами, связанными с организацией театрального дела, на которых несколько раз затрагивались не только в Калуге. Всегда как-то обескураживает запущенный административно-географический ражир театральному творчеству. Большому областному центру полагают театр первого класса. Горалям помешнее — второго... Такое деление — не пустая формальность. Оно определяет условия творчества, а, значит, во многом и его результаты.

Разумеется, города различаются по количеству населения. И на картах так обозначено. Но это не самое коренное различие. Есть еще и такое понятие, как градоблаженный фактор. От него, этого фактора, зависит будущее города, его рост или консервация. И, организовав театральное дело, надо, наверное, учитывать и этот фактор. И не ориентировать, а не ориентиро-

ваться на вчерашние статистические данные.

Ведь по статистическим данным Калуга, например, сегодня — город не слишком значительный. Но его тенденция — что тенденция безусловного роста. Сейчас, недалеко от старинных построек, создающих лиричную атмосферу, рядом с деревянными оплотнениями, домами, лепящими вдоль улиц улочки, встают, меняя лицо города, современные новые здания. И театр здесь работает на общий процесс, он формирует культурный климат будущего большого города. Он предостает инерцию привычного для калужского зрителя, порой вступает в единство с театром, но может по нескольким сезонам сохранять в репертуаре спектакли. (И это при том, что население около 800 человек). Он может сохранить их живыми, словно премьера состоялась вчера. Среди спектаклей, которые я смотрела, некоторые шли второй, даже третий сезоны. Мне об этом сказали. Догадаться было бы трудно, как как черт из старика не бросались в глаза. Их как будто и не было.

Театр не идет на компромиссы — он не пытается заработать на детективе или бездушной комедии.

Словом, театр ощущает себя коллективным художником, а не коллективным дельцом...

А летом в Калугу приезжают гастролеры. И много-много людей приходят на спектакли, концерты. Потом кто-то другой играет «Петр-ррр», 38 и т. д., и т. д. И с осени хозяевам надо опять заманывать артиста, доказывать ему снова, что театр — это не только бездумно весело, но и серьезно.

А разве, планируя гастроли, нельзя учесть особенность города? Особенности театры, работающие в нем? Особенности их аудитории? Или сложившиеся взаимоотношения? Можно. Но для этого необходимы гибкость, информированность и забота не только о больших городах и больших театрах, но и о малых, стремящихся переиграть predeterminedный им статус.

Могут сказать: чего вы хлопотаете? Ведь театр-то в Калуге хороший, пусть он и не московский. Вот в Москве... И не только в Калуге. Вот в Поволжье (не очень-то большой город) тоже хороший театр — убедился во время московских гастролей. Можно привести и другие примеры. Значит, от театра все и зависит.

Что же. Логично. Правда, до тех пор, пока мы не определим меру затраченных усилий. Пока не представим ясно, как складываются на много превосходит возможности многих, тем более молодых, еще не сформировавшихся художников, которые сейчас больше всего боится малых театров. Потому что там есть все условия, чтобы набить руку, развить хватку дельца и ремесленника и лишь при счастлином стечении обстоятельств или при изначальной организаторской воле можно заняться подлинным творчеством, без компромиссов.

А если все-таки попытаться поставить условия творчества в зависимости от административно-географического фактора, а от более сложного комплекса, в том числе и от достигнутых творческих результатов?

Искусство существует как бы в двух измерениях: в нем работают силы, уже вытиснувшиеся на поверхность, делающие его «сегодняшним». И силы, ползущие, еще не вышедшие на видную орбиту, но уже готовые повзвизнуть на пути, которыми будет двигаться искусство. И необходимо разглядеть эти силы, понять, что становится, по возможности, создавая условия наиболее благоприятные для творчества. «Завтра» уже выйдут на сцену, в том числе и на сцену маленькие.

Р. КРЕЧЕТОВА,
спец. корр. «Советской культуры»,
КАЛУГА — МОСКВА.