ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС:

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОИСК

ПИСЬМА
 ИЗ ЛЕНИНГРАДА

2.

НЕЛЕГОК процесс самоопределения театра даже в тех случаях, когда направление его исканий предугазано ему его названием.

Всякая слишком жесткая «специализация» в современных театрах и театральных профессиях неоправданна и бесплодна. Она неизбежно сужает поле деятельности и сферу поиска театра, режиссера и актера. Уже давно изменилось и еще будет бесконечно изменяться наше представление о смешном, веселом, сложном, печальном и трагическом — и изменения эти оказывают и будут оказывать свое влияние на природу и структуру театральных жанров.

Помнится, еще сравнительно недавно о главном режиссере Театра им. Ленсовета И. Владимирове говорили как о режиссере более всего комедийном. Но сейчас можно было бы поставить в ряд три его работы — «Преступление и наказание», «Человек со стороны» и постановку забавной комедии М. Фермо «Двери хлопают», для того, чтобы убедиться в широте его интересов и его возможностей.

Стремлением к широте — и тематической, и жанровой — объясняется известная репертуарная пестрота в работе Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Р. Агамирзян в самом конце сезона поставил здесь трудную, но все еще, как мне кажется, сценически недооцененную пьесу А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Несмотря на то, что с ролью Федора связаны великие актерские имена И. Москвина, П. Орленева, Н. Хмелева, сама трагедия, ее грандиозная историческая и политическая перспектива оставались всегда как бы на втором плане. Р. Агамирзян предпринял заслуживающую уважения попытку серьезного и самостоятельного прочтения трагедии.

В спектакле нет гастрольного Федора. Роль эту сдержанно, без слишком пронзительной неврастенической ноты, но с каким-то физически ощутимым сознанием незащищенности играет молодой актер В. Особик. В этой незащищенности «убогого царя» перед лицом наступающего на него со всех сторон «всесветного «скоморошества», в последовательном укрупнении картины интриг, вероломства и бесчеловечности царского окружения — главная мысль спектакля. Идет борьба за власть, и побеждает в ней не тот, кто прав, а тот, кто не стесняется в средствах.

Правые и виновные меняются местами, как в поединке не шпагах, ждут своего часа, чтобы погубить или уцелеть. Такова внутренняя логика происходящей в спектакле борьбы — нельзя верить ни Борису, которого неожиданно, с пугающей нейтральностью интонаций и тщательно скрываемой ожесточенностью играет С. Ландграф, ни Ивану Петровичу Шуйскому, который столь часто и необоснованно изображался на сцене с печатью нравственной безупречности на лице. Правда, И. П. Дмитриева тоже влечет традиционный и почти благостный характер, но и здесь чувствуется настойчивая режиссерская задача — снять с Шуйского ореол праведника. Связанные с трагедией Толстого истолковательские каноны отбрасываются театром не с демонстративным пренебрежением, а в процессе серьезного спора с ними.

СПОР с канонами в театре всегда или почти всегда плодотворен. Но каноны не всегда легко отделить от живой плоти самого произведения. Бывает и так, что пытаешься их отделить и рвешь при этом живую художественную ткань.

Интересным и во многом заманчивым был замысел режиссера Р. Горяева, осуществившего на сцене Академического театра драмы им. А. С. Пушкина постановку «Вишневого сада». В процессе современного осмысления чеховских харак-

теров режиссер придал действию спектакля тревожную напряженность, сделал его, если можно так выразиться, антиэлегическим, более жестким, окрашенным предчувствием неминуемой социальной катастрофы. При этом он подчеркнул несостоятельность куцых и беспомощных, с его точки зрения, идеалов Пети Трофимова (В. Баринев), душевный надлом в Лопахине (Ю. Родионов), дающий о себе знать даже в минуту очевидного лопахинского торжества. Думаю, что на подобную перестановку акцентов режиссер имел право.

Но есть в творчестве каждого драматурга такие поэтические закономерности, пренебрегать которыми нельзя ни в коем случае. Неправоммерно само по себе стремление разрушить в пьесе чеховскую суть, которая связывает ее и со своим, и с нашим временем. Чеховское — не в той модификации, в которой оно фигурировало когда-то, а в той, в которой оно снова и снова открывалось зрительским поколениям. Оно не придумано в качестве рогаки для новаторов, а живет в поразительной пронзительности, горькой доброте и непримиримости, сложности и ясности одновременно, которые сплывались в его пьесах.

О том, что чеховское в истинном смысле этого слова реально, свидетельствуют прекрасные, стилистически точные работы Н. Ургант (Раневская), Б. Фрейдлиха (Гаев), Ю. Толубеева (Фирс).

В режиссуре Р. Горяева безусловно привлекательны ее внутренняя активность, аналитический задор. Тем более вызывает решительное сопротивление допущенная им истолковательская бестактность. Интересно решен постановщиком третий акт «Вишневого сада» — ожидание результатов аукциона и затем сцена появления Лопахина. Они оставлены в оправданном эс трагикомическом ключе, и этому решению вполне соответствует картина движущейся в каком-то мрачном, глупе, причудливо изгибающемся вереницы гостей Раневской — во главе их мчится с неулыбающимся, застывшим лицом Шарлотта (И. Вознесенская).

Но вот наступает четвертый акт. Пустеет усадьба Раневской, заколачиваются окна, стучат бездушные молотки. Бродит по темнеющим, теряющим человеческое тепло комнатам древний Фирс. С горькой и не вполне осознанной печалью о бессмысленно попираемой человечности произносит он последние в спектакле слова.

И тут режиссер, боясь показаться сентиментальным и полагая, что старый Фирс с его рабьей беззаветностью и покорством особого сочувствия не заслуживает, взрывает напряженную тишину финала. Вдруг, откуда ни возьмись, влетает на сцену, словно бы в насмешку над Фирсом, уже знакомая нам вереница гостей Раневской из третьего акта, пронесится с улюлюканьем как бы нарочно для того, чтобы надсмеяться и над угасающим Фирсом, и над самой эпохой, которая покарала его таким жестоким одиночеством.

Внутренний и, скажу сразу, весьма искусственный пафос этой концовки заключается в том, что время для чеховских элегий прошло и сама пьеса читается сегодня иначе, чем семьдесят лет назад. Что же, спорить не приходится — многое переменялось с тех пор, многому люди перестали сочувствовать и о многом уже не вздыхают. Но великий художник именно потому и великий художник, что, пренебрегая всем преходящим и быстро себя исчерпывающим, устремляется к тому, что сохранит свое значение навсегда. Герои Чехова жили в уродливом и жестоком мире — и не только для своего, но и для будущих поколений писатель создал в финале «Вишневого сада» поразительный образ этого мира.

Это одна причина, по которой антиэлегический финал спектакля представляется совершенно неоправданным. Но есть и другая. В центре этого финала живет, дышит, страдает созданный замеча-

тельным актером Ю. Толубеевым Фирс. Он для того и находится на сцене, чтобы представить зрителям страдание истинное, способное вызывать особенно сильное зрительское сопереживание. В спектакле оно начисто снимается эффектной эксцентрической мизансценой. Это глубоко несправедливо по отношению к Чехову, к Фирсу, наконец, к самому актеру.

«Чувство автора», художническое ощущение его неповторимости — важнейшее условие обращения режиссера к классике. Речь идет не о неких узаконенных обязанностях постановщика по отношению к драматургу, а о величии режиссерской души, необходимой предпосылке режиссерского успеха. Мне могут возразить: многие замечательные завоевания советской режиссуры связаны с торжеством свободной режиссерской фантазии, с перекодированием авторского текста, переосмыслением возникающих в пьесе драматических коллизий. Верно, бывало и так. Однако обязательным оставался в этих случаях критерий верности авторской поэтике, воспринимаемой в ее целом, разгаданной в самых ярких и самых заветных ее особенностях.

ТО, ЧТО сосредоточенное раздумье во все большей степени становится на сцене привилегией людей избранных профессий (об этом говорилось в первом письме), вызывает и другие последствия. Оно порождает особый постановочно-изобразительный стандарт. «Избранность» театральных героев влечет за собой изысканность материального мира, создаваемого для них театральными художниками. Из спектакля в спектакль кощует металлическая, или пластмассовая, или деревянная геометрия; надо, вероятно, полагать, что художники стремятся самой фактурой и графической строгостью оформления сблизить свои постановки со временем, с его духом и сущностью. Но беда в том, что усиливается не только внешний, но и внутренний разрыв между естественной, подвижной, многоцветной и меняющейся обстановкой, в которой реально живут наши современники, и безукоризненно выверенным застывшим, лишенным красок и оттенков миром, в котором вынуждены жить театральные персонажи.

Я пишу об этом вовсе не для того, чтобы принизить значение успехов, достигнутых театрными художниками Ленинграда за последние несколько лет. Радуется появление на ленинградской сцене молодых театральных художников, работы которых привлекают отнюдь не замысловатой планировкой сценического пространства, не эффективными использованием новых строительных материалов, а истинно поэтическим воображением, стремлением пробиться своими собственными изобразительными средствами к сверхзадаче, к главной мысли спектакля.

В искусстве таких молодых мастеров театрального оформления, как И. Бируля, И. Иванов, Э. Кочергин, подкупают не только тонкий вкус, одухотворенная пластичность, чувство мизансцены, не только живописная яркость, но и непременная содержательность, господствующая над всеми другими предпосылками предлагаемых ими решений. И. Бируля в талантливом оформлении спектакля «С любимыми не расставайтесь», И. Иванов в спектаклях «Тележка с яблоками» и «Этот старый милый дом» подхватывают эстафету тех замечательных театральных художников старшего поколения, которые, «оформляя, режиссировали», шли к своим изобразительным решениям не как иллюстраторы, а непременно как истолкователи.

РАЗНЫЕ сегодня проявляются тенденции в работе отдельных театров и драматургов, но человеческое, живое, рожденное духовной атмосферой нашего общества и обращенное в будущее, во все большей степени питает драматургический, режиссерский, актерский поиск. Странная вещь — хотя в искусстве все решается яркими творческими индивидуальностями, неповторимыми дарованиями, сами перенемы никогда не остаются единичными явлениями. Широкий и в конечном счете единый поток театрального развития вовлекает в себя самых разных драматургов, самых несхожих друг с другом режиссеров и актеров.

Воистину, театральное время, как и всякое другое время, не стоит на месте, не ждет. Театральный поиск продолжается.

С. ЦИМБАЛ.

ЛЕНИНГРАД.