

КЛИМАТ СТРАНЫ ДЕТСТВА

На сцене Центрального детского театра шла пьеса-сказка. Она была очень живо и артистично поставлена В. Кузьминым и называлась «Сказкой о потерянном времени». Время в ней «терялось» самым очевидным, наглядным образом и с последствиями, как и бывает в настоящей сказке. За напрасную растрату драгоценного времени злые волшебники превращали нескольких школьников в стариков. И только ценой очень больших усилий удавалось им вернуться к естественному состоянию. Евгений Шварц, замечательный писатель со своеобразным мышлением и стилем, создал особый вид театральной пьесы-сказки с философскими мотивами. Он написал о невозвратимости уходящего времени, но, кроме этой поучительной тенденции, оставил в пьесе свою собственную любовь к детству, чувство, свойственное настоящим поэтам. И театр это хорошо понял и воплотил.

Поэтическое мышление о мире начинается в детстве, и потому с порой детства связано представление о счастье. Ребенок, впервые встречаясь с миром, ощущает чувство счастливого узнавания бытия, первые радости знакомства с окружающим. Потом приходят опыт, знание, быть может, мудрость, но впечатления детства не уходят из памяти сердца.

Художники и ученые поразному утверждают одно: детство — время больших возможностей человека; от того, как пройдет он через этот период, многое зависит в дальнейшем развитии. И потому нельзя принять точку зрения, с которой детство представляет период, хотя и светлым, но мало значащим в развитии личности и потому лишенным ценностных значений для самой личности. Видимо, здесь берет начало убежденность в пользе овзросления театров для детей, а то и просто их упразднения по той причине, что любой театр может поставить иногда и детский спектакль. Один режиссер высказался об этом крайне ясно: «Надо вводить детей в театр с парадного хода искусства, а не с черного хода педагогики».

Сторонники идеи овзросления тюза привлекают для большей убедительности ныне модное понятие «акселерация». Но раннее развитие интеллекта и практической мысли само по себе не обуславливает столь же раннего развития моральной сферы, ибо одно с другим не связано причинно-следственной связью.

Кто и что выполняет это руководство душой, входящей в мир? Вряд ли мы ошибемся, назвав семью, школу, общественные организации и искусство. Но три названных вначале фактора действуют с прямой педагогической направленностью, избирая специальный путь к детскому или подростковому сознанию. Эстетическое же воздействие искусства происходит опосредованно. И тюзам, когда они получили свое первое боевое крещение в нашем обществе, предназначалось извлечь содержащуюся в искусстве потенциальную силу педагогики.

Конечно, нравственный фактор — главное, что принимает от искусства детское сознание, ибо оно переполняемо вопросами, и все они обращены к этике бытия. Зачастую эти тревожные вопросы остаются незадаанными или разрешаются драматично для ребенка. И когда слышишь сегодня успокаивающие заверения в том, что ребенок «знает больше иного взрослого» и потому не нуждается в особом возрастном подходе (в стенах тюза) к некоторым сложным проблемам бытия, то нельзя не возразить на это: жизнь может открыть ребенку многие стороны своей подноготной, но это отнюдь не значит, что он сумеет сам справиться с бездной открытого. Нет гарантии, что давшаяся детскому сознанию жизненная сложность сама превратится в духовные и нравственные ценности его души, а не сломит ее.

Во «взрослом» искусстве (в общем масштабе) стерлись многие промежуточные ступени, которыми человеческое сознание поднимается навстречу жизни. Наверное, это закономерно, потому что многое человеку зрелому дано его опытом. И потому не напрасно наши детские театры учитывают в самом своем творчестве способ или даже систему обращения искусства к своему неповторимо своеобразному залу.

И сейчас есть театры, где существует и развивается этот особый психологический климат, где найден художественно специальный подход к детской душе, к детскому способу видения жизни и ее восприятия. Хочется в пере-

числении их начать с Театра юного зрителя в Саратове, которым руководит Ю. Киселев. Прежде всего надо сказать о совершенно исключительной творческой согласованности, стройности, единстве этого тюза как о несомненном признаке театра со своим осознанным, убежденно точным творческим направлением. В этом театре его движение, стиль и самый смысл творческого труда коллектива определяет глубоко гуманистическая сверхзадача. Она направлена на воспитание сознания человека, того особого, юного человека, который сюда приходит. При этом ни тени подделывания под «малыша», ни намека на сюсюканье с детьми в спектаклях вы не найдете. Метод творчества этого театра высокохудожественный, продуманный, эмоционально-насыщенный, несомненно, имеет и свое отличие: оно, если хотите правду, в большей глубине, в большей верности принципам психологического реализма, чем в иных «взрослых» театрах.

В основе работы Ю. Киселева с актером — последовательный динамический процесс жизни актера в роли: без компромиссов, без отступлений от трудностей это-



О некоторых тенденциях в репертуаре тюзов

го процесса. Здесь нет погоны за тем, что модно, когда погоня и сама не знает, что преследует: сегодня — бытовизм, завтра — условность.

Я смотрю спектакль «Рыжик», поставленный Ю. Киселевым по пьесе И. Мироненко (во многом самостоятельная, эта пьеса воскрешает образ героя когда-то всеми любимого романа Алексея Свирского «Рыжик»). Сама по себе, своим содержанием пьеса вводит нас в историю формирования человека жизнью, притом жизнью жестокой, полной испытаний — жизнью дореволюционной России. Когда выходят на сцену герои романа — Саня Рыжик (С. Лаврентьева) и бродячий артист-фокусник Полфунта (Ю. Ошеров), как только раздаются первые фразы их знакомства — вы попадаете в плен тонкой и многокрасочной жизни человеческого духа. Вас настраивают на глубокое и обстоятельное восприятие, от вас требуют тоже самоотдачи и углубленного созерцания сцены. Образы на сцене не фрагментарны, не разорваны, они развернуты и жизненно полнокровны. Именно здесь становится ясна разница между детским восприятием мира и тем, как взрослый читает свою книгу жизни. Детский взгляд удивляется всемоу, для него мир нов и бесконечно многообразен. И если взрослый богаче опытом, ребенок богаче непосредственной связью с бесконечностью жизни.

Рыжик — С. Лаврентьева превосходно ведет данную в самой пьесе тему познания мира. Его конфликты, часто такие тяжелые и жестокие, возникают из-за драматичного несоответствия доверчивой детской души и практицизма отчужденной души взрослого человека. По тонкой, сердечной игре актрисы можно видеть трогательный и многообразно-богатый детский душевный мир. Есть ведь всегда нечто неповторимое в том, как это делают актрисы тюза, так называемые травы. Тут есть свои открытия, есть и ценные традиции, которыми открытия, развиваясь, обогащаются. Неповторимой была игра таких травести, как В. Сперантова или К. Коренева, как М. Зорина, А. Бартинская. А сейчас мне хочется назвать именно С. Лаврентьеву и, конечно, режиссера Ю. Киселева за знание страны детства, за утверждение реальной проблемы, ее важности в жизни, за напоминание о сложности этого драматичного возрастного переходного состояния и, наконец, умение заглянуть в психологию этого состояния.

Так, пьесу Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» Ю. Киселев прочитал «глазами ребенка», то есть открыл те мотивы пьесы, которые непременно затронут детское мироощущение. И оказалось, что это проблема большой сложности — предупреждение человека об опасности отчуждения личности от природы и от духовных ценностей жизни. Режиссер заостряет внимание на трагичных результатах раннего возникновения в человеке небрежности и бессердечия к живому миру природы. Он показывает, какие свойства в силу этого развиваются в душе человека. Словом, спектакль посвящен не результатам, а исходной причине таких пороков, как одичание и безнравственность, которые убивают красоту, поэзию и, наконец, угрожают жизни их защитника. Конфликт спектакля не в том, что Егор Полушкин,

лесник, добр, а его противники бесщедочны и зло побеждают добро, так как на его стороне сила. Ю. Киселев сложнее в своем решении. Он ищет корни кризиса душевного общности, которое в пьесе толкает человека на уничтожение естественных связей с жизнью природы. И потому в центр спектакля выходит не Егор Полушкин (так замечательно сыгранный О. Балакиным, актером большой, натуральной правды), но два мальчика — Коля, сын Егора (которого на редкость хорошо играет Л. Шишкина), и его антагонист Вова (Н. Лазарева). Происходит социально-психологический экскурс к истокам душевной целинности человека и к условиям ее нарушения. Очень непросто режиссер Ю. Киселев ведет зрителя к искомым ответам. Сложная проблема? Конечно! Сложно она решается в искусстве этого театра? Да, по большому счету. Ясен исход? Да. Метод режиссера — исследование психологии ради освещения ее подвалов и закоулков.

Есть мнение, гласящее, что детям надо давать сложные пьесы и проблемы. Эта точка зрения не может вос-

приниматься однозначно. Одно дело — решение сложных задач, другое — отсутствие решения. Сложными пьесами были и А. П. Чехов, и Ф. М. Достоевский, а они стремились вывести человека из жизненного тупика и потому проливали свет на те сложные ситуации, которыми щедро жизнь. Оттого люди и сейчас берутся искать у них ответа.

И верно ли, нужно ли именно в тюз отказывать зрителю в ответе, создавать такие психологические сложности, какие не находят, да и не могут найти решения? Тут я решительно не понимаю А. Шапиро, призывающего «не пренебрегать» к возрастным особенностям детей. Доказал он это, поставив чеховского «Иванова» в Рижском тюзе. Пьеса А. П. Чехова — сложной психологической драме — режиссер в поисках особой сложности придал характер иррациональности: тупик, в который Иванов приходит по причинам реальным и объяснимым, оказался универсализирован как некий всеобщий, заранее заданный символ тупика бытия вообще. Подтверждением этой явно негуманистической идеи стал на сцене образ вакуумного пространства: Иванов обитает в герметически замкнутом сарае без окон и с норами вместо дверей, где бегущие по стенам, полу и потолку обрывки старой сеной трухи намекают на некую необратимость жизненного распада. Этого показалось мало, и режиссер придумал сцену с обмыванием трупа. Зачем это понадобилось для спектакля, назначенного просвещать молодые неоформившиеся умы? И зачем понадобилось некоторым критикам настойчиво защищать такую трактовку А. П. Чехова? Она более чем спорна для взрослого театра и не нужна юному зрителю, ибо дезориентирует его в размышлениях о жизни.

Искусство способно совершать перемены в сознании зрителей, и следует бережно обращаться с этим могучим даром. Искусство не должно угнетать. В юности интеллект не возмещает и не может возместить душевную угнетенность. Отрицательные эмоции разрушительны для души, какой бы степенью познания тайн жизни она ни была наделена. И режиссер тюза не может не знать, как тонок строй души ребенка.

Один интересный тюзовский спектакль посвящен именно этой труднейшей жизненной проблеме — ответственности за складывающееся сознание ребенка. Это «Остановите Малахова!» В. Аграновского в постановке главного режиссера Московского тюза Ю. Жигульского. Трудно переоценить эту работу. Создатели спектакля с исключительным вниманием отнеслись к социальному и к психологическому анализу причин совершенно трагического случая — внутренней катастрофы, происшедшей в сознании ребенка и не замеченной никем из окружающих. Мальчик был травмирован рано возникшим комплексом неуверенности своего существования, страшным сомнением в разумности бытия. Внимательное наблюдение за его жизнью (а это случай реальный) привело журналиста В. Аграновского к обнаружению первоначальной семейной жизни этого маленького правонарушителя. Процесс возрастного фор-

мирования Андрея Малахова шел в полном одиночестве: ни отец, ни мать не пытались заглянуть в эту детскую душу, стоящую на пороге жизни. Точнее, они смотрели в нее холодными глазами проживших и опытных взрослых. «Душа подростка, — сказал Л. Н. Толстой, — это пустыня одиночества». От тонкости понимания взрослого зависит, успеет ли оно исцелить душу, это одиночество. Как видим, мы из прекрасного исполнения актера В. Платонова, играющего Андрея Малахова, потеря контакта с действительностью в этом возрасте — беда, не поддающаяся самоизлечению, не слушающаяся обычной логики правил. Мальчик напрасно хочет выйти из замкнутого морального вакуума, его «я» утратило путь к выходу: только воля другой души, нарушая это одиночество, открывает ему дорогу. В этом особенность истории Малахова. Рядом с ним в пьесе существуют другие образы — Бонифаций (А. Салимоненко) и его «сходняк», и вот здесь поставлен вопрос об ответственности личности за свои поступки.

Об этой необходимости прийти на молчаливый зов юношеской психики, пробуждающейся и только «встающей на ноги» должен, обязан думать всякий, кто уже перешел рубеж детства. В. Аграновский предлагает — и предлагает как необходимую норму взаимоотношений в обществе — понимание великого различия подростковой психологии от сложившейся психологии взрослого. Школьник Андрей Малахов мог быть остановлен на пути к внутреннему саморазрушению: остановить его мог любой человек, но только обязательно понявший его особую и вместе с тем типичную в возрастном смысле психологию и применивший к ней. Все наблюдения, все данные, представленные журналистом, показывают, как бездейственны в истории Малахова мудрости чужого опыта, общие прописные выводы. Даже психологу, которого так убедительно, сердечно играет В. Горелов, и журналисту — двойнику автора, которому тоже веришь не меньше (О. Вавилов), стоила немалых сил эта установка на доверие Андрея, которой они достигли. И один пример, которым доказывается педагогическая мудрость автора этой пьесы, я хочу привести: это эпизод, в котором журналист помогает Малахову найти секрет исправления его картавости — злостного речевого порока, дорого ему обошедшегося. Надо видеть радость этого обретения речи; пожалуй, даже у актера эта радость отсвечивает драматизмом. Задыхаясь от счастья удачи, он произносит много раз слово «четыре». Какая, в сущности, частная это удача; но для мальчика это доказательство его полнотенности, его равенства с другими. Он обретает речь.

Ю. Жигульский поставил, на мой взгляд, спектакль социологического значения.

Мне кажется, что Мтиоз в свете позиций, взятых в этом спектакле, мог бы переоценить и другие, например, «Три мушкетера», где и психологией, и поэзией, и интересами зрителя попросту пренебрегли уже в условиях инсценировки, превратившей знаменитый роман в пустейший шлягер.

Механическое веселье шлягерных спектаклей — другая крайность ухода от высокой сущности искусства, если первой считать искусственное овзросление тюзов. Но недаром говорят, что крайности совпадают. И пресловутый шлягер наряду с чрезмерным серьезизмом есть именно такой случай.

Сколько бы ни признавать акселерацию реальной, необходимость внимания к переходной поро жизни этого не может снять или стереть. Наоборот, это повышает значение нашего внимания к периоду детства: он не исчез, не отменен и не списан. Человек не может лишиться ценности первых моментов восприятия мира. Значение их в жизни еще и не раскрыто полностью. Детство — утраченная пора человека, когда закладывается фундамент всей дальнейшей жизни. Кто же может сказать, что чисто отношение к миру это нечто переходящее для человеческого сознания? Кто поверит в вымысел насчет необходимости сократить, отсечь или овзрослить детство? Здесь закладывается человек, а это великое дело не терпит торопливости. И ему нужен свой неторопливый проводник к сложностям бытия.

Человек и общество создали этнику духовных ценностей: ее постижение, ее раскрытие — одна из задач детства. Влиять на нравы, вмешиваться в процесс духовного развития человека — в этом долг театров. И он особенно повышается, когда дело касается детства, отрочества и юности.

Нина ВЕЛЕХОВА.