

РЕЖИССЕРСКИЕ ДЕБЮТЫ

ИМЕНА новых молодых режиссеров давно не возникали на московских афишах. Спектакли в Москве ставили режиссеры старшего поколения и те молодые режиссеры середины пятидесятых годов, которые теперь находятся в расцвете своего зрелого творческого возраста. Отшумели споры о существовании режиссерской профессии, ее правах и возможностях. Развитие проблемы режиссуры сегодня остановилось на той точке зрения, что режиссер — глава театра и что сочетание условности сценической обстановки с достоверностью актерского исполнения лежит в пределах реализма.

В этой устоявшейся атмосфере пять молодых режиссеров на протяжении двух последних сезонов поставили свои первые или одни из первых спектакли в разных театрах Москвы. За прошедшее десятилетие театральное искусство в своей массе сильно помолодело. «Режиссер, которому двадцать два или двадцать три года, может быть художником, способным создать произведение искусства», — утверждает в своей книге «О профессии режиссера» Г. Товстоногов, и, кажется, это мнение разделяется теперь всеми.

Пять молодых московских постановщиков, поставленных перед этими жесткими требованиями, представляют собой явление неоднородное. Они распадаются на две группы. Одна, в которую входят П. Штейн, Л. Эйлин и А. Говорухо, тяготеет к режиссуре постановочной, сопровождаемой многими компонентами синтетического театра: музыкой, светом, певчим, танцем и подвижными декорациями. Вторая группа из двух представителей — В. Черменев и В. Фокин — в первую очередь на сцене пристрастна к внутреннему миру актера и пытается говорить прежде всего через исполнителя. Влившись в эти бытующие на театре направления, дебютанты ничем не нарушили разрозненности московской режиссуры. Они начали действовать в рамках сложившейся картины.

ШЕДРЕЕ других воспользовался вооружением синтетического искусства Л. Эйлин, поставив два спектакля в Детском театре. В одном из них актеры цепочкой выходят на авансцену с бодрой песенкой, в которой повторяются слова: «Мы вам покажем, мы вам расскажем». Актеры многообещающе улыбаются зрителям, вводимым в мир грузинской сказки «Чинчрака». Режиссер использует известный прием обнажения театра. Поющие и танцующие актеры в его спектакле постоянно демонстрируют свою профессиональную разносторонность, и сам режиссер не скрывает своих выдумок. Действующих в сказке животных он изображает условными скамеечками с прикрепленными к ним звериными головами. Актеры, только что принимавшие участие в музыкальных интермедиях, увесившись на эти скамеечки или подхватив их под руку, уже не актеры, которые «все покажут и все расскажут», а Лиса, Волк, Медведь и Шакал. Веселый хоровод до действующих лиц, то актеров, на время сбросивших черты образов, не прерывается. Мелодичная музыка и красочное панно фантастического пейзажа создают условия сказки. В этом меняющемся мире красок и ритмов может случиться любое сказочное происшествие, но на удивление ничего не случается. Сама сказка, ее сюжет и действие не развиваются. Сворачивающая разноцветными бликами, она застыла на месте, и ее главные герои — простой паренек Чинчрака и кокетливая царевна Лали — больше наслаждаются своей лозостью и жизнерадостностью, чем стремятся к осуществлению цели — победе над порабощителем Бах-Бах Давом. В любовании сказкой эта цель забывается.

Умение выдержать сквозное действие изменяет режиссеру и во второй его постановке на сцене Детского театра, в спектакле «Салют», действие которого происходит «до войны, во время войны и в наши дни». Эйлин не нанизывает фрагментарные картины пьесы на один стержень. Они остаются самоцельными и разностильными: то решение условно — как видения силуэтов погибших героев, то натуралистично — как упаковка немецким комендантом награбленных часов. Очень точная и серьезная тема пьесы о том, что надо понимать героизм не по внешним приметам, стирается в спектакле. Сохранить ее отчасти мешает сама пьеса, написанная способом эпизо-

дов-иллюстраций к воспоминаниям старой учительницы. Но, казалось бы, богатая фантазия и владение формой, какими одарен режиссер Эйлин, могли бы подсказать ему средство выявить главную тему. Вероятно, тогда разрозненные эпизоды стали бы необходимыми аргументами в споре трех юных «красных следопытов» о реликвиях боевой славы.

При дробном языке современного театра, оперирующего деталями и фрагментами, трудно становится подчинить композицию спектакля теме пьесы. Режиссеру Эйлину не удается сохранить единство связи между первым и вторым планом пьесы, если принять за первый план взаимодействия ныне здравствующих героев, которые только для разрешения своих теперешних конфликтов отправляются в страну воспоминаний. Этой же ошибки не избежал и начинающий режиссер П. Штейн при постановке пьесы А. Штейна «Поющие пески» («Художник и революция»).

Тема этой пьесы читается уже в подзаголовке, и, следовательно, героями спектакля могут быть лишь обозначенные драматургом действующие лица: Писатель, Актер, Актер — художники и их сотрикосновение с революцией. Включенный же в пьесу инсценированный рассказ Б. Лавренева «Сорок первый» — это уже второй ее план. Привлечение литературного шедевра писателя разъясняет его позицию в данной теме. Вряд ли драматург согласился бы считать пролог пьесы, происходящий в мемориальном музее Лавренева, и его действующих лиц только декоративным обрамлением к тому, чтобы сыграть инсценировку рассказа «Сорок первый». Но именно так случается в спектакле, поставленном П. Штейном на сцене Театра имени Моссовета. В его режиссуре второй план — сюжет и персонажи «Сорок первого» вскоре становятся планом первым. Писатель, Актер и Актер составили в спектакле пролог для последующей картины. Тема «Художник и революция», начатая Р. Платтом в роли Писателя, постепенно перестает влиять на дальнейший ход спектакля. На сцене начинается другая пьеса, для которой режиссер выстраивает свои подмостки, — остров, куда выброшены бурей Марютка и Говорухо-Отрок. Там эти персонажи «Сорок первого» переживают свою драму, и хотя Писатель порой выходит поглядеть на них, он уже ничего не может добавить от себя для зрителей, кроме финального признания: «Из всего, что я написал, дороже всего мне «Сорок первый»...

Связь между персонажами рассказа Б. Лавренева и героями пьесы А. Штейна «Поющие пески» в спектакле осуществлена формально. Режиссер не увидел одни события сквозь призму других и не нашел им соответствующие изобразительные планы. Это сказалось и в его работе с актерами, которых он не связал одинаковыми условиями исполнения. Р. Платту, играющему Писателя, он позволил рисовать тонким ироническим росчерком, легким прикосновением к натуре, каким тот сыграл и Лавренева, и комиссара Евсюкова. Вместе с этим режиссер нелогично отказал в праве пользоваться этой единственно плодотворной для данной пьесы манерой исполнения И. Саввиной и Г. Бортникову, заставив их совершенно забыть о ролях Актерисы и Актера и играть реально, а не воображаемо существующих Марютку и Говорухо-Отрока.

ПРОБЛЕМА сотрудничества режиссера с актерами, постоянно усложняющаяся, а стала и перед молодыми постановщиками. Они не свободны от нее и тогда, когда отыскивают современное прочтение классической пьесы. Освобождаясь от канонов пятиактной композиции, они строят спектакль на монтажности эпизодов, подчеркивая этим остроту содержания, лишая классическую пьесу ее нетерпимой плавности. Вслед за этими переменами классическая пьеса сейчас же требует от режиссера пересмотра всего актерского исполнения.

В Театре им. Пушкина режиссер А. Говорухо поставил комедию А. Островского «Невольницы». Принимая художественную дерзость этого спектакля, нельзя одновременно не почувствовать его внутренней противоречивости. Режиссеру не удалось организовать ансамбля. Одним актерам — В. Алентовой в роли Евлалии и Р. Вильдану в роли Мулина — ре-

жиссер дал специальное задание: подчеркнуть в содержании этих образов прежде всего их комедийную сторону, показать мнимость претензий героев на драму, присоединиться, так сказать, к известной савинской трактовке, когда актриса признавалась, что не нашла

в Евлалии «ничего сильно драматического». Алентова и Вильдан по следовательно воплощают этот режиссерский замысел, действительно строя взаимоотношения своих героев по законам иронии и водевильной игры. Между тем они окружены остальными персонажами, лишь внешне модернизированными к этому случаю, но внутренне как бы существующими в решенном в противоположных, ермоловских традициях спектакле, где справедливая Евлалия погибает в золотой клетке, а подневольный Мулин умиряется из бедности. Но внешняя модернизация — как перешитое платье, и с ее помощью режиссер не в силах добиться гармонии, тем более отстоять правомочность своей иронической трактовки, ошеломляющей псевдоиспанским ритмом и страстями, введением популярного вальса-шлягера из репертуара Ежи Погомского и вызывающих туалетов. Так режиссерское решение, не проведенное через ансамбль исполнителей, осталось в спектакле незавершенным.

СЦЕНИЧЕСКИ крепче и бесспорнее оказались те постановки режиссеров-дебютантов, где художественная сила извлекалась из актеров, а все остальные атрибуты постановки подчинялись им, существовали ради них. Там ансамбль актеров живет в интересах режиссерского замысла и внутри его, и режиссеры без особых ухищрений окружают его условным решением. В. Черменев в спектакле «Обратный адрес» на сцене Детского театра выводит условность из состояния главного героя, перед которым люди и ситуации открылись неожиданно более сложными, чем он их понимал. Близкие ему отец, мать, бабушка, друзья встают перед ним в новом свете, и словно страницы альбома повертываются планшеты с их фотографиями, звучит грустный напев, и на синем пороге от отрочества к юности силуэтами застывают задумавшиеся герои спектакля.

Другой режиссер, В. Фокин, в спектакле «Валентин и Валентина» на сцене театра «Современник» выводит условность приема постановки из окружающего героев быта. Он использует аскетический минимум деталей этой знакомой каждому обстановки, сосредоточивая внимание на тонкой логике рассуждений и чувствах. Все персонажи его спектакля охвачены решением проблемы: действительно ли любовь связывает Валентина и Валентину.

Режиссура В. Черменева и В. Фокина на первый взгляд кажется скромной, непризвательной, но она обладает ничем не восполнимым достоинством. Она связывает зрительный зал и сцену узлами духовного общения, человеческой теплоты.

КАКИЕ же надежды на будущее дают дебютанты? Стоит порадоваться, например, тому, что «Современник» приобрел в Фокине своего единомышленника, исповедующего те же творческие и художественные идеалы и потому так органично вошедшего в репертуар театра со своим первым опытом — спектаклем «Валентин и Валентина». Начинающие режиссеры в собственных вариантах, с ошибками и успехами используют принципы и методы, добытые их предшественниками.

В одной из записных книжек К. С. Станиславского есть по этому поводу поучительная запись: «Режиссер должен всегда смотреть вперед и жить тем, что еще не достигнуто, стремиться вперед к тому, что его манит. Если его манит настоящее — он успокаивается, — беда ему». В театре всегда склонны мечтать о дебюте блистательном, когда наутро просыпаются знаменитостями. Но дебют — это не только настроение праздничное и победное, но и настроение рабочее. Надо пожелать, чтобы оно не позволило молодым режиссерам успокоиться на настоящем, остановиться на общеизвестном.

О. РАДИЩЕВА

Сов. культура, 1972, декабрь