

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС:

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ПИСЬМА
ИЗ ЛЕНИНГРАДА

ПОИСК

1.

ТЕАТРАЛЬНАЯ жизнь в Ленинграде стала за последние годы заметно богаче и энергичнее. Работая, как теперь принято говорить, «на прежних производственных площадях», театры смелее обращаются к многозначным явлениям жизни, увереннее и, я бы сказал, осмысленнее пользуются современными выразительными средствами. Радует здесь и расширяющийся репертуарный диапазон, и более целенаправленный в ряде случаев характер режиссерской активности, и как отклик на нее горячая и требовательная зрительская заинтересованность.

Новые художники, вливающиеся постоянно в наше театральное искусство, приносят с собой новизну замыслов и свежест находок. Новое руководство получил за последние годы целый ряд ленинградских театров (В. Голиков, Г. Опорков, В. Воробьев). Все более уверенно заявляют о себе недавние выпускники Института театра, музыки и кинематографии: Юлий Дворкин, Ефим Падве, Александр Товстоногов.

С глубоким уважением к своему названию и, следовательно, к направлению своих репертуарных и режиссерских исканий, с чувством настоящей ответственности перед своей молодой аудиторией живет сегодня Театр имени Ленинского комсомола. Коллектив ищет свое лицо как театр молодежной проблематики. Пытаясь проникнуть в тайны и сложности формирования молодого человека в социалистическом обществе, он в своих последних работах стремится обнажить прежде всего живую динамику духовного роста советского молодого человека. Не все удается здесь театру, порой ощутимы издержки, и немалые, но поиск носит непрерывный и упорный характер. На сравнительно недолгом еще опыте Г. Опоркова особенно хорошо видно, какое значение для решения театром воспитательных задач приобретает образное мышление постановщика, как важна точная художническая позиция при решении современной темы.

Подлинно современное искусство не должно отражать жизнь в одном настоящем времени, довольствоваться констатацией уже существующих и сложившихся жизненных явлений. Оно непременно должно разгадывать тенденции развития этих явлений, видеть все стороны этого развития.

Научно-техническая революция становится реальной причиной разительных перемен в духовном складе, в жизненных потребностях советского рабочего, труженика.

Разобравшись в механизме этих перемен, предугадать их последствия в области эмоциональной и интеллектуальной, личностной и общественной — благородная задача мастеров сцены. Но не сомневайтесь, серьезное творческое обращение театров к этой теме будет способствовать их дальнейшему сближению со зрителями.

ВОЗГЛАВИВШИЙ Театр комедии молодой режиссер В. Голиков развивает свой поиск, пользуясь прошлым опытом театра как добрым и великодушным напутствием. Умение быть глубоким и пронзительным Голиков доказал постановкой «Села Степанчикова». Среди последующих его работ были более и менее удачные, но на всем, что делалось в театре, сохранялась печать режиссерской энергии и пытливости.

Эксцентрическая мысль поручить исполнение комедии Э. Брагинского и Э. Рязанова «Сослуживцы» сразу двум составам не принесла никакого художественного выигрыша, но зато явно осложнила положение актеров, принадлежащих к каждому из этих составов. Артистка О. Волкова, прекрасно исполняющая роль Калугиной, женщины, переживающей в пьесе своеобразное человеческое преобразование, в самые неожиданные моменты должна была уступать свое место на сцене М. Тупиковой, которая, разумеется, играла роль по-другому, естественно соотносясь с собственной индивидуальностью. Так же обстояло дело и с ролью старшего экономиста Новосельцева — его играли, подменяя друг друга, Г. Воропаев и Л. Тубелевич, и со всеми другими ролями привлекательной, далекой от всяких композиционных претензий пьесы.

Сложность или, точнее говоря, условность становится в иных случаях (как и в приведенном выше примере) отнюдь не радующей приметой современной образности. Дело тут не в глубине исследования жизни, а, видимо, в брезни оказаться слишком понятным или чересчур доступным.

Нельзя не заметить также, что и драматические конфликты чаще всего решаются драматургами в сфере «литературного», научного труда, на уровне заданно-важных экспериментов и теоретических задач. Проводятся эти эксперименты и решаются эти задачи личностями, значительность и исключительность которых (особенно тех, в которых разоблачаются ячества, эгоцентризм) тоже запрограммированы заранее. (Герои подолов Сергеев в пьесе «Одни, без анубисов» Л. Жуховицкого в Театре имени А. С. Пушкина или Андрею в пьесе «Лошадь Пржевальского» М. Шатрова в Ленкоме, или Алексею Бурлакову из пьесы «Выпьем за Колумба!» Л. Жуховицкого в БДТ).

Но разве только в научном творчестве по-настоящему испытывается нравственный и духовный потенциал людей? Самый выбор героев,

характер взаимодействия личных и творческих связей действующих лиц бросает тень социалистической безличности на сценическую жизнь в таких пьесах, как «Выбор» А. Арбузова или «Выпьем за Колумба!». Остаются неосвещенными многие важные грани нашей действительности. Не исследуются характеры и коллизии, некоторые драматург, режиссер, актеры призваны осветить светом заинтересованного, пронзительного, дальновидного сценического искусства.

ДО СИХ ПОР в малой степени удается драматургам и театрам (и тут, к сожалению, наш город не единственный) создать внутренне емкий и яркий спектакль о рабочем классе и являющийся на сцене образ рабочего человека. Драматурги очень робко подступают к этой теме, и во многих случаях задача эта понимается ими односторонне и узко. То она связывается со слишком приземленной, бескрылой производственно-бытовой атмосферой, то реализуется в непротестительно обедненных коллизиях и сценических обстоятельствах.

Конечно, речь идет не о соблюдении пропорций производственного и личного в обрисовке героев. Важно, чтобы на сцене была художественно исследована и раскрыта духовная и нравственная новизна советского рабочего.

Я бы сказал, что сама проблематика, к которой обращаются наши драматурги, должна быть более демократичной, и не во внешнем значении этого слова, а по самой сути дела. Как раз внешне люди «рядовых» и «будничных» профессий чувствуют себя достаточно вольготно на наших театральном подмостках. Зрители встречаются с простыми людьми во многих спектаклях: в «Сослуживцах», «С легким паром», «10 суток за любовь». Но внутренние герои чаще всего поставлены драматургами в крайне невыгодное положение. Задумываться над жизнью, размышлять о серьезных вещах им разрешается редко. Чаще всего удобства ради их определяют по ведомству непрязательной комедии, где можно безбоязненно попадать в глупые положения и без риска для своего служебного авторитета оставаться в дураках.

Вот тогда-то и появляется необходимость режиссерских ухищрений. Разительный пример несовместимости драматургического материала и избранного для него режиссерского решения явила работа режиссера Ф. Бермана над пьесой А. Хазина «Дальний родственник» в Театре комедии. Смысл этой лирической по своему характеру комедии, в которой авторская усмешка проникнута добрым сочувствием к героям, был в немалой степени приглушен претенциозными условностями режиссерского решения.

Хорошо, что, несмотря на известные потери, театр не намерен отказываться от дальнейшего поиска и, что особенно важно, обнаруживает отличное понимание целей этого поиска. Осуществленная здесь же режиссером Петром Фоменко постановка пьесы Алексея Арбузова «Этот милый старый дом» — прекрасное тому свидетельство. Пьеса, не без сентиментальности преувеличений поэтизируя человеческую доброту и согласие, доверчивость и любовь, требовала, чтобы не показаться сентиментальной, тонкого и осторожно-го истолкования. Нужно было, несколько не нарушая лирической тональности «водевиля-мелодрамы», сделать ее чуть-чуть ироничнее, театральнее и острее.

Речь идет, разумеется, не о том, чтобы смеяться над тем, чему радуется и сочувствует автор, а, напротив, в самой пьесе найти основу для ее верного истолкования. Нужно было, опираясь на авторскую интонацию и развивая ее, пойти чуть дальше по пути присущей пьесе насмешливой и вместе с тем вполне органичной сказочности.

Именно это и сделал П. Фоменко. Режиссер открыл героям Арбузова свободный доступ к зрительским сердцам. Правда и фантазия, смешное и серьезное, веселое и печальное подаются в спектакле друг другу руки и бросают свой смешанный свет на мирло и чужь сумбурное семейство Гусятниковых. Ключ, найденный режиссером, помог исполнителям, предопределил их самочувствие, разбудил их «психологическую фантазию». Это относится к центральной роли Гусятникова — мягкий и тонкий юмор обнаружил в характере своего героя Г. Воропаев, которого так часто влекло к характерам прямолинейным и романтически приглаженным. А тут — никакой приглаженности. Гусятников предстал существом искренним, непосредственным, прямодушным и вместе с тем внутренне бурным и подвижным.

В ореоле очаровательной самонасмешки — все как будто бы всерьез и все с улыбкой по собственному адресу — выступают в спектакле Раиса (И. Зарубина), Эраст (В. Харитонов), Нина Бегак (О. Антонова), Макар (В. Захаров). Содержание пьесы предположительно именуется точную дозировку смешного, чудаческого, по-детски наигранного и истинно возвышенного, недоступного ни принижению, ни осмеянию. Кто знает, может быть, этот секрет, угаданный режиссером, вообще окажется полезным драматургам, ведущим разведку в таком трудном и взыскательном жанре, как комедия.

С. ЦИМБАЛ.