

21 октября 1973 г.

НОВОЕ ИМЯ НА АФИШЕ

МОЛОДЫЕ РЕЖИССЕРЫ В ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕАТРАХ

НА ТЕАТРАЛЬНЫХ афишах появились имена молодых режиссеров, часть их нова для ленинградской сцены. Можно радоваться тому, что Ленинград — один из крупнейших театральных центров нашей страны — предоставил новому режиссерскому поколению возможность пробовать свои силы. Итоги этих проб не однозначны, не просты, и за каждым из спектаклей, о которых хочется говорить, встают различные художественные проблемы, различные творческие судьбы и биографии. Но одно неизменно: от молодых людей, от нового притока творческих сил ждешь самостоятельного и существенного вклада в современное искусство. Прежде всего это касается современной проблематики, работы над образами современных людей, над образом героического человека нашего времени. От нового поколения режиссуры ожидаешь новизны, конечно, не оторванной от художественных завоеваний советского театра, от его традиций.

Многие ленинградские театры привлекли режиссеров нового поколения из разных мест и разных школ. Одни из них имеют за плечами опыт работы на периферии и опыт работы над величайшими произведениями мировой драмы: например, А. Сагальчик ставил пушкинского «Бориса Годунова» в Новосибирске, а К. Гинкас — шекспировского «Гамлета» в Красноярске. Другие пробуют свои силы в режиссуре после большого актерского опыта. Так пришел к первым режиссерским начинаниям С. Юрский. Некоторым посчастливилось продолжать свой «театральный университет» систематической работой в театрах, имеющих широкую известность и определенное творческое направление. Так (хотя и не сразу) сложилась судьба А. Товстоногова, связанного с БДТ; и Л. Додин, который выиграл в соревновании с другими ленинградскими режиссерами, ставшими к юбилею А. Н. Островского его лбсы, пришел к нелегкому самостоятельному спектаклю после того, как его художественное образование шло в Тюзе. А режиссеру О. Овечкину довелось ставить «Горьчее сердце» в Театре драмы имени А. С. Пушкина — и оказаться лицом к лицу с мастерами, принадлежавшими к одной из крупнейших школ русского сценического реализма.

Ценно, что в большинстве случаев молодых режиссеров поддерживали уже приобретшие известность художники и композиторы. В их спектаклях вместе с начинающими артистами играли большие, выдающиеся актеры. И пьесы почти все избирались такие, которые должны были стать заметными явлениями на наших сценических площадках. Все это были знаки уважения к новым режиссерам.

ОЖИДАЯ от них спектакля актуального звучания, надо говорить о режиссерском обострении социального смысла пьес, современном по духу. Не так ли произошло в спектакле «Мольер», поставленном в БДТ С. Юрским? Он ввел в текст отрывки из пьес великого французского драматурга, то репетированных, то играемых действующими лицами, веселые мольеровские пародии и его обобщения, полные горечи и сарказма. В результате Мольер — острый и смелый художник отеснил в спектакле Мольера — несчастливое стареющее человека; история последней страсти отступила перед историей писателя, бросившего вызов могущественной церкви. Сюжет укрупнился. Уже во время первых картин спектакля режиссер заставлял задуматься: быть может, та поддержка, которую Людовик оказывал Мольеру, была для короля лишь способом досадить архиепископу, а не уважением к блестящему таланту, умножившему славу Франции? Не доказывал ли именно это придуманный режиссером тонкий сценический штрих, в котором можно было уловить своего рода соперничество власти королевской и власти церковной: король в спектакле, поцеловав руку архиепископа, тотчас же протягивает ему свою для поцелуя. Вначале благосклонный по отношению к Мольеру, Людовик оказывается жестоким и непреклонным, с небрежным равнодушием раздавая, уничтожая его. Полный истинной драматической силы в спектакле момент, когда на последнем приеме у короля ноги Мольера (С. Юрского) подкашиваются, скользят по дворцовому паркету, как по ледяной площадке. И кажется, словно несчастный сокрушенный королем человек выдвигает причудливые гротескные движения какого-то жестокого церемониального танца.

А Сагальчик в спектакле «Тот, кто получает пощечины» на сцене Театра имени Ленсовета проявил смелость в том, что для режиссерского дебюта в Ленинграде он избрал произведение столь сложное; впрочем, именно он к столетию со дня рождения Л. Андре-

ева воскресил эту пьесу на сцене Русского театра в Таллине. Обращаясь к андреевскому тексту, где можно применить множество банальных «манков» для зрителя (эксцентрический мелодрамматизм отдельных положений, вычурная символика, свойственная драме начала XX века), режиссер не соблазнился этим. Он шел к выявлению именно того, что в творчестве Л. Андреева выдержало испытание временем. Горечь, социальный протест, заключенный в трудной истории человека, бегущего из буржуазного мира, мечта о духовной красоте пронизывали спектакль, как его лейтмотивы. Музыкальный термин возник непроизвольно, потому что музыкальность присуща режиссуре Сагальчика.

Он проявил незаурядную способность к гармоническому слиянию в спектакле того богатства сценических выразительных средств, которое характерно для современного этапа развития театрального искусства. Музыка Б. Тищенко, декорации Р. Акопова, костюмы А. Корбут и обостренность поведения персонажей — артистов цирка (к работе над сценическим движением был привлечен К. Черномов) существуют в спектакле в единой поэтике. Впрочем, единство это иногда нарушалось. Но внутренняя целостность режиссерской работы стала более очевидной после того, как в спектакль уже после премьеры режиссер внес продуманные коррективы. Было отрудно увидеть, что исполнители главных ролей А. Солоницын, Л. Крячун, В. Улик и некоторые другие, кому оказалось под силу ошутить стиль андреевского произведения, уточнили характеристики действующих лиц.

Режиссер побеждал тогда, когда выразительные средства театра были результатом изыскательного отбора; ведь режиссерской щедрости непременно должна быть присуща и строгость, и экономия. Так было в лучших эпизодах спектакля, где яркую форму определяли точные смысловые задания. И резкий цвет на сцене (кроваво-красный клоунский наряд Тота в последнем акте), и броское использование декорационной конструкции (движущаяся зеркальная плоскость в одном из эпизодов на секунды и умножала, и искажала отражение человеческих фигур) брались из богатого арсенала по-своему академических, выверенных режиссером способов выявления сценической художественной мысли. Иное у К. Гинкаса в спектакле «Монолог о браке» в Театре Комедии.

Здесь выразительные средства дерзко, осознанно экспериментальны. Причем это особенно ясно благодаря тому, что пьеса Э. Радзинского совсем проста по сюжету. Иной раз даже слишком проста. Житейская история — одна из множества подобных. Драматическая ситуация — не из тех, из-за которых разбиваются жизни и сердца. А исполняется эта пьеса в приемах таких парадоксальных обобщений, когда в самом простом вдруг ощущается трагическое зерно, когда сквозь своего рода жанризм проступает шемая глубокая боль. Вспомним слова официантки, роняющей короткую фразу о своей усталости. Не в ней ли ключ к смыслу пьесы, к ее призыву быть добрыми без благодушия, внимательными без мелочной опеки, совершать возможные для настоящего человека ежедневные чудеса, о которых мечтает ребенок, чей звенящий голос усилен репродуктором в последние минуты сценического действия?..

В «Монолог о браке» пантомима открыто театральна. Нет, это не просто выразительный жест, красноречивые «зоны молчания», кстати, вовсе не являющиеся открытием современной сцены, а корнями своими уходящие в глубь истории мирового театра. Пантомима у К. Гинкаса ошеломляет своей непривычностью; странные телодвижения двух молодых людей — Его (Г. Васильев) и Ее (А. Аксенова), повторяющиеся в спектакле еще и еще, вовсе не похожи на те жесты, которые могли бы возникнуть у этого юноши и у этой девушки в их «настоящей» жизни. Но в причудливости сценического движения заключен глубокий подтекст, в нем угадывается и горькая ирония, и та застенчивость в выражении высоких чувств, которая часто бывает свойственна юности; и духовные порывы, которые никогда и никто из молодых не может сдерживать, не может скрыть.

Здесь декорация Э. Кочергина — белая коробка; окно или дверь образуются, когда часть «коробочной плоскости» на глазах у зрителей разрываются. Не все легко соглашаются с этими условиями театральной игры, но если вы с ними согласитесь — вы поймете их взаимообусловленность. Взаимообусловленность каждого из сценических слагаемых спектакля, где так важно звучание

музыки и присутствие на сцене пианиста — В. Севастьянова, чуть сгорбившегося над клавиатурой, этого и свидетеля, и выразителя (может быть, аккумулятора!) печальной истории несостоявшегося счастья и страстной жажды понимания и любви. Эксперимент удался; и вместе с тем хотелось призадуматься: а как поставит К. Гинкас спектакль в поэтике более строгой?

ВПРОЧЕМ, сейчас хочется более настойчиво говорить именно об экспериментах в театре. Невольно возникает вопрос: почему во многих ленинградских театрах не используются малые сцены? Лишь Большой драматический наконец-то открыл свою, и она действует уже не один сезон. Неужели у других ленинградских театров некому и нечего искать? Неужели нет молодых артистов и потенциальных режиссеров, которые хотят попробовать свои силы в пьесах, еще не исполнявшихся, в формах, еще не отстоявшихся? Что было бы, если бы К. С. Станиславский не поощрял в свое время творчество студий Художественного театра? Как обеднела бы тогда история русского театрального искусства! Первая, вторая, третья, четвертая студии МХТ, «Современник», ведь все это — творчество молодых поколений.

Среди наших молодых режиссеров в Ленинграде у А. Товстоногова особенно ясно выразилось стремление говорить о своих сверстниках, он упорно работает над пьесами о наших днях. Тяга молодого режиссера к современным пьесам заслуживает и уважения, и поддержки.

И художественный язык у него свой: он отказывается от подчеркнутой выразительности, ему дорога неприметность сценической формы. Неприметность театральности. Он по преимуществу за достоверность каждой детали на сцене, хотя начиная в «Любови Яровой» иначе. Его гипербола в спектаклях последнего времени (а гипербола у него есть, в особенности, когда он, например, изображает мешанство) не сближается с гротеском. Это его право, на этом пути тоже можно многого достичь, только отбор выразительных средств, деталей здесь труден по-особому. Вспомним еще раз К. С. Станиславского: просто-та должна идти от богатой фантазии. Сначала — фантазия, потом — простота. Путь нелегкий!

В этих замечках невозможно ограничиться искусствоведческим или критическим анализом спектаклей, поставленных молодыми режиссерами. Нельзя не сказать также и о другом. Не однажды мне приходилось слышать от работников театра в ответ на похвалу какой-либо сцены в спектакле, поставленном «новым» режиссером: «Эту сцену сделал (или выправил, или отшлифовал — формулировка зависела от такта говорящего) наш главный режиссер». Вероятно, есть закономерность в том, что руководитель театра выправляет или шлифует произведения своего молодого коллеги. Но всегда ли это делается с необходимым уважением? Всегда ли главного режиссера можно сравнить с таким редактором, который путем убеждения, путем тонкого и продуманного влияния «подводит» автора к наилучшему выражению той или иной мысли, а не сам «правит» текст, не согласуя свою правку с тем, кто этот текст создал, и демонстрируя, что он уповает не на убедительность своих доводов, а на свои должностные права, не на свою мысль, а на свою волю. Уместно вспомнить слова чеховского Дорна, обращенные к Аркадиной, самодовольно и безапелляционно произнесшей приговор пьесе своего сына: «Нельзя так, матушка, обращаться с молодым самолюбием».

О доверии как о важном условии творчества (в особенности — творчества молодых) должны помнить главные режиссеры. Их уверенность в своей правоте, если они корректируют спектакли молодых коллег, должна выражаться не в приказах, а в дружеской помощи.

ЕСТЬ поговорка: кому много дано, с того много и спросится. Но, вероятно, можно перефразировать этот афоризм: с кого много спрашивается — тому надо много дать. Спрашивая с нового поколения режиссеров, стремясь к тому, чтоб они стали достойными преемниками своих учителей и тех, кто слагал традиции советской режиссуры, надо создать все условия для того, чтоб каждый из молодых нашел естественное применение своей одаренности. Истекший сезон обнадеживает. Молодость должна быть плодотворной. Способствовать этому — долг старшего поколения мастеров и обязанность руководителей наших театров.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО