

МОЛОДОЙ РЕЖИССЕР СТАВИТ ПЬЕСУ

Режиссер В. Черников только в прошлом году окончил театральный институт. Сатира Салтыкова-Шедрина «Тени» — его первая постановка в Калининском драматическом театре.

Несомненно, первый или один из первых спектаклей начинающего режиссера обязательно должен быть во всем удачным. Многие можно простить молодому постановщику, если он что-то делает неумело, в чем-то даже ошибается, но упорно и настойчиво ищет, стремясь проявить свою творческую индивидуальность. Бывает, что неудача первого спектакля вызвана именно тем, что молодой режиссер берется за непосильную задачу, хочет за один раз слишком много высказать. И кто станет корить пусть не во всем совершенное, но ярко заявляющее о талантливости автора произведение, произведение, в котором налицо творческая активность художника!

Однако вернемся к «Теням» на сцене калининского театра. Здесь явно проявилось то, что иногда, правда, в завуалированной форме, мы видим и в постановках других театров.

В отличие от многих постановок калининцев, интересных и содержательных, во время спектакля «Тени» в зрительном зале царствует скука. Поначалу вам кажется, что это происходит оттого, что театр не раскрыл авторской мысли, что в спектакле просто отсутствует правильное толкование драматической основы сатиры Салтыкова-Шедрина.

Вот Свистиков нудно и длинно беседует о чем-то с Бобыревым. Подумал ли режиссер о смысле этой сцены? Ведь в ней служащий под начальством самого «его высокопревосходительства» Клаверова Свистиков вынужден разговаривать с какой-то мелюзгой, жалким провинциалом, хотя тот и рекомендован школьным товарищем Клаверова. Какая возможность для театра начать разработку глубокого сатирического замысла Салтыкова-Шедрина, вкладывающего в отношения Свистикова и Бобырева значительный социальный смысл! В первом действии Свистиков — сама неприступность, как бы олицетворение неприступности «начальства», а затем, когда Бобырев входит в милость, Свистиков весь сгибается в угодливости перед ним.

Ничего этого нет в спектакле калининского театра. Как в первом действии, так и потом Свистиков (артист В. Брянский) выглядит довольно милым старичком, ворчливым, недалеким и немного резонером. Бобырев... впрочем, Бобырев (артист М. Обуховский) — самое худшее, что может быть на сцене: резонер «вообще», только резонер и не более — человек без лица, без мыслей, без стремлений, без всего того конкретного, что и делает человека представителем определенного времени, определенной среды.

Появляется Клаверов (артист А. Пруссак). Актер ходит по сцене, о чем-то говорит, жестикулирует, моментами почему-то стремится вызвать сочувствие к Клаверову. Опять это тот же резонер «вообще» из пьес любой эпохи, а не конкретный, живой Клаверов из шедриновской сатиры. Недоуменно смотрят зрители на сцену, ибо им не раз приходилось видеть, как эти же актеры играли интересно, свежо, захватывающе. И, наконец, мы понимаем, в чем дело. Все чаще и чаще в ходе спектакля всплывают в сознании знакомые интонации, мизансцены, и вот приходит твердая уверенность, что этот спектакль... почти копия «Теней» в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина. Только плохая копия.

Да оно и не могло быть иначе: ведь «цитатничество» Калининского драматического театра меньше всего коснулось существа московских «Теней» — была взята только внешняя форма спектакля театра имени Пушкина.

Самое странное во всей этой истории то, что главный режиссер театра С. Владычанский не только не потребовал от молодого режиссера В. Черникова самостоятельного решения шедриновской сатиры, а сам провел ряд репетиций, направляя актеров по пути копирования московского спектакля.

Что же значит тогда для молодого режиссера ставить спектакль? Дал ли себе труд В. Черников проанализировать идейное содержание «Теней»? Подумал ли молодой режиссер хотя бы о том, ценой каких раздумий решился Салтыков-Шедрин на создание пьесы, где выведены русские люди под названием «тени», загорелся ли

молодой режиссер хотя бы от мысли: из какой же любви к родине, бесконечно горячей и великой, родилась такая обличительная сатира?!

Очевидно, для молодого режиссера В. Черникова постановка спектакля не означала горячей работы воображения, может быть, бессонных ночей и нелегких раздумий — просто было взято напрокат чужое решение пьесы. В итоге из сатиры вышла бытовая мелодрама — пострадал зритель, пострадал престиж театра.

Спектакль «Тени» в Калининском театре — крайнее выражение тех взглядов на роль режиссера, которые, к сожалению, еще бытуют в нашем театре и приводят к появлению неоригинальных, серых, бездумных спектаклей. Речь идет о взгляде на режиссера как на безликого комментатора драматургического произведения.

Для советского театра является азбучной истиной, что основа театрального искусства — драматургия, ибо ею определяется идейный смысл, идейная направленность театра. Советскому театру всегда приходилось вести борьбу как на практике, так и в теории против формалистических течений, пытающихся принизить роль драматургии в театральном искусстве. Однако у некоторых режиссеров, неверно понявших смысл этой борьбы, родилась необоснованная боязнь самостоятельности при постановке спектакля. Получил распространение неправильный взгляд: поскольку все определяется драматургией, режиссеру и актерам нечего особенно «мудрить» — режиссер разрешил актеров по мизансценам, актеры разучили текст, и спектакль, собственно, готов. А от боязни уже один шаг к ремеслу и штампу, когда режиссер лишь поверхностно следует тексту и теме пьесы и не испытывает ни малейшей внутренней потребности в творческих поисках образа спектакля.

Это наносит большой вред нашему театральному искусству. Не потому ли часто наблюдается печальное противоречие между той ролью, которую призван играть режиссер, и непосредственными достижениями режиссуры. Не случайно у нас сейчас так мала группа молодых режиссеров, которая своими успехами обещала бы уверенно занять место старшего поколения.

В творчестве молодых режиссеров, как правило, отсутствует своеобразие, оригинальность. Утвердилось какое-то режиссерское начетничество, не позволяющее отличить спектакль одного начинающего режиссера от другого — все как будто бы правильно, все на месте, но равнодушные и однообразные, как пелена тумана, обволакивают зрителя от подвешенности занавеса до конца спектакля. Такой своеобразный «среднестатистический» уровень и приводит к спектаклям вроде «Теней» в Калининском драматическом театре.

Положение о зависимости театра от драматургии совсем не говорит о несамостоятельности театрального искусства, его ремесленническом характере. Белинский писал: «Сущность каждого искусства состоит в его свободе; без свободы же искусство есть ремесло... Свобода сценического искусства, как искусства самостоятельного, хотя и связанного с драматическим, безгранична... Сила и сущность сценического гения совершенно тождественна с гением прочих искусств, потому что, подобно им, она состоит в этой всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения».

В поисках образа для выражения авторской идеи перед режиссером открываются необъятные возможности, и примером этому могут быть хотя бы бессмертные режиссерские решения К. С. Станиславским «Горячего сердца» Островского и «Женитьбы Фигаро» Бомарше.

Но нельзя думать, что правильное понимание идейного существа пьесы предполагает только один правильный образ для ее режиссерского выражения. К примеру, скажем, несколько режиссеров ставят одну и ту же пьесу. И, по нашему мнению, очевидно, что чем ближе подойдут эти режиссеры к идее пьесы, чем правильнее они разберутся в ее идейном существе, тем больше разных вариантов ее образного решения возникнет в их сознании. В каждом случае будет оригинальный, неповторимый образ пьесы. У самостоятельно мыслящего режиссера, который так же, например, как Станиславский, разберется в народном и революционном существе «Женитьбы Фигаро», сценическое воплощение пьесы Бомарше совсем не будет одинаковым с решением Станиславского. Оба спектакля «Молодая гвардия» в постановке С. Герасимов и Н. Охлопкова точно и глубоко выражают существо романа Фадеева. Но как

они не похожи по своему образному решению!

Когда режиссер глубоко не проникает в идейную сущность пьесы, спектакль лишается конкретности, становится спектаклем «вообще», и актеры играют «вообще», т. е. применяют сценические штампы, употребляемые для любой пьесы, независимо от эпохи, изображенной в ней, ее жанра и т. д.

Так было в спектакле «Тени» на сцене Калининского театра. Так случилось и с молодым режиссером Р. Тумашевым, тоже недавним выпускником ГИТИС, при постановке им в Татарском академическом театре драмы имени Г. Камала пьесы Л. Рахманова «Беспокойная старость». Свообразие пьесы Рахманова заключается в том, что, изображая революционные события Октября, автор не выносит действия за пределы квартиры профессора Полежаева. Тем более ответственная задача стояла перед режиссером: в пределах «камерного» сюжета, предлагаемого автором, разобраться во всей исторической конкретности действия и передать весь размах величайшего общественного переворота. Тумашев же отказался от самостоятельности своих творческих поисков, как бы рассудив: пьеса о революции сама за себя все скажет. В результате получился спектакль, в котором люди говорили о революции, но не действовали, как это типично для революции. На первый план выступили бытовые детали, и по характеру своего действия, по его духу и внутреннему ритму спектакль можно было бы отнести с таким же успехом к любому другому времени.

Или возьмем хотя бы трактовку нашими молодыми режиссерами комедий Лопе-де-Вега, Кальдерона и Шекспира. Постановки пьес этих драматургов, как правило, необычайно похожи одна на другую — это комедии «вообще», некая «театральная Испания».

В Курске молодой режиссер Е. Табачников поставил «Девушку с кувшином» Лопе-де-Вега, а в Московском драматическом театре В. Бортко — «Двенадцатую ночь» Шекспира. Но как одинаковы эти постановки по всему своему образному решению! То же обилие музыки, безвкусной и банальной, далекой от стилизации изображаемой эпохи. Комические персонажи пьес комикуют, всюю стараясь

рассмешить публику, причем комизм идет не от характеров действующих лиц, а от внешних приемов, «штучек», благополучно кочующих из спектакля в спектакль. Если в «Девушке с кувшином» действие происходит у бассейна, то обязательно здесь кто-то будет падать в бассейн (смейся, публика!) и его будут вытаскивать за ноги. Если в «Двенадцатой ночи» встречаются сэр Тоби и сэр Эндрю, то во время их шумной встречи сэр Тоби, как силач, поднимет сэр Эндрю в воздух и покрутит несколько раз вокруг себя, а затем это же безуспешно попытается сделать тщедушный сэр Эндрю.

Зато положительные персонажи — просто декламирующие фигуры, не больше. Режиссеры ищут не от существа пьесы, не от конкретных характеров, созданных драматургами, а от абстрактных мажор, внешне выражающих свои чувства. Поэтому они и не могут создать оригинального спектакля. Поэтому и рождаются спектакли «вообще», так похожие один на другой.

Разве шут в «Двенадцатой ночи» такой, каким его играет в спектакле Московского драматического театра артист И. Александров, — фигляр, отпускающий остроты в публику и ничем не отличающийся по своему духу от слуг «Девушки с кувшином», поставленной в Курске? Ведь у Шекспира это очень своеобразный характер и меньше всего шут по призванию. Шекспировский шут даже несколько меланхоличен, ему словно жаль окружающих, так как он умнее всех, видит и понимает больше всех. Вместо этого — штамп «комика» и полное отсутствие индивидуальности, характера.

Драматургия никогда не отнимала у режиссера права на самостоятельность, и она только «мстит» режиссерам, пытающимся уйти от необходимости создания оригинальных, неповторимых в своем образном решении спектаклей. Неудачи молодых режиссеров объясняются, очевидно, и тем, что при обучении в институтах их недостаточно приучают к поискам оригинального решения образа будущего спектакля. Без борьбы с этими недостатками нельзя вырастить достойную режиссерскую смену.

В. СЕЧИН.

«КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА»

23 декабря 1953 г.

3 стр.