

«Сов. культура», 1975, 28 фев.

Я СМОТРУ фильм, которого нет. Это «Гоголиада» Григория Михайловича Козинцева. Как известно, Козинцев умер, не успев ее поставить. Но, читая его рабочие записи — сложную и вольную «оркестровку» «Петербургских повестей» Гоголя, кажется, что ты видел эту картину. Она начиналась из какой-то серой мути, из тумана и слякоти, среди которых внезапно вспыхивало пунцовое пятно халата ростовщика из гоголевского «Портрета» и двигалось по направлению к императорской столице, где на одном из чердаков Васильевского острова под дырявым пальтишком спал художник Чартков и видел во сне непостижимо синее небо Италии. А в другой конуре забился сном Акакий Акакиевич (его играл Яковлев или, быть может, Евстигнеев — этого Григорий Михайлович так и не решил). И ему снилась, словно женщина — его шинель. Он танцевал с ней на снегу чаплинский танец. Шинель — это единственное прибежище тепла среди ледяной мглы. И в то же утро проснулся весьма солидный «человек с положением» Ковалев и не обнаруживал собственного носа. Эта чертовщина была вполне реальна: вначале нос, маленький, с прыщиком, лежал, завернутый в тряпочку, в подворотне и попискивал жалобным голоском. Потом он стал расти, как на дрожжах, лоснясь, проглатывая со «значительными лицами» под ручку, а затем весь в муаровых лентах с золотом шествовал по торжественным маршам лестниц и величественно смотрел из-за купола Исаакиевского собора, возвысаясь необычайно, на подвластный ему город.

Появлялся фонарик: это был Марсель Марсо. Он зажигал фонари. И сразу же вступала громохочащая полка, мчались одна за другой кареты, дрожки, свистали, размахивая кнутами, бородастые лихачи, и небесное создание, что околдовывало воображение художника и оказывалось, увы, не блокомской «Незнакомкой», а шлюхой из публичного дома, проносилось над механическим променадом блистательного проспекта.

Это Юрий Григорович поставил для Козинцева танец Невского, танец лжи, марш зла. Чиновники ржали, потешались над стариком Башмакиным, и вдруг — пронзительный крупный план актера: широко раскрытые глаза, полные горестного недоумения: «За что?».

И в финале, сквозь кареты, экипажи, гигантские «храмы» шоколадных торгов на витринах, сквозь метель, сквозь марши и вальсы, крик запертого в сумасшедшем доме: «Спасите меня!.. Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней!.. и несите меня с этого света!..»

Это Гоголь
«На что замаяхнулся, на что посягнул!..» — мелькает запись в тетрадах.

А мы, читая эти записи, понимали, что дает нравственное право художнику на смелость композиции: влюбленность в Гоголя, восторженное доскональное знание предмета и невозможность увидеть это по-другому.

«Ставить сегодня всерьез могу лишь то, к чему готовился всю жизнь, — записывает Козинцев, — что любил множеством различных любовей».

То же и в театре: то, к чему готовился всю жизнь и что рождает в зале потрясающие души и «мысли, нужные современности» (К. С. Станиславский).

Существует ли вообще некий универсальный закон в системе «постановщик — пьеса», равно обязательный для любого театра? Для меня этот закон — прежде всего в любви и драматическому писателю, который тебе доверил свое сочинение, или которому доверился ты сам, а значит, и максимальная забота о том, чтобы мир пьесы, как ты его понимаешь, не оставил равнодушным современного зрительный зал. Так, скажем, поступил в свое время О. Ефремов, вторгаясь в ткань горьковского текста «Последних». Он не стремился быть оригинальным. Он просто не мог иначе: он так видел этот спектакль о полицейских и бунтующих мальчиках...

Такова эстетика режиссуры Ю. Любимова — синтетического театра совсем иного «измерения»: оперируя иными, близкими к яхонтовскому монтажу структурами текста, он в лучших своих

дуп присутствовать и при монологах, и при самых личных, сокровенных дуэтах, когда на подмостках вроде бы должны были остаться только двое.

Потом Третьяков (артист О. Пальмов) спустится в зрительный зал и, как режиссер, репетируя, станет творить свою поэтическую мистерию о «мировой душе».

А затем в зал сойдет Нина Заречная, и Тригорин (артист В. Соколов) со сцены будет говорить ей о сладкой каторге своего писательского труда. И это будет не «павловский хвост» бахвальства какого-нибудь там второразрядного Потапенко, которого нередко зачисляли в прообразы этого персонажа. Нет! Это будет горький дум художника, честно несущего бремя своего призвания и, кажется, уже понимающего, что он остановился и «буксует» на дороге своей славы...

Все они какая-то часть

видит что-то новое в этой трагедии.

Время требует от режиссера пересмотра своих прежних, даже самых удачных, взаимоотношений с пьесой.

Два десятилетия тому назад В. Плучек и С. Юткевич на сцене Театра сатиры дали вторую жизнь «Клопу». И вот мы смотрим новую редакцию этой «феерической комедии».

Поначалу кажется, что ничего не изменилось, кроме живописного задника вздыбленной алой Москвы, написанной в манере буйных художников тех лет. Все тот же паноптикум одиноких фигур торговцев «бюстгалтерами на меху» и сладострастными абажурами проплывает перед нами, открывая на втором плане едущего неторопливой рысцой московского извозчика.

С появлением неузнаваемо помолодевшей, цветастой, полной сокрушительной энергии мадам Ренес-

терпел поражение. Осталась в памяти концертно сыгранная Л. Бр-невим новелла об одиноком бухгалтере, по капилам выдавливающим из себя раба замшелых привычек. Да еще геолог, сыгранный артистом Л. Круглым. В нем жила какая-то своя, сложная, угрюмая, сотканная из неразделенной любви, недовольства собой и обиженного самолюбия жизнь.

Театр имени Вл. Маяковского (режиссеры А. Гончаров и Е. Табачников) оказался наступательнее. В содружестве с автором изменилась сама структура драмы, и пьеса Ибрагимбекова, посвященная грудным поискам сибирской нефти, задышала по-иному. И не только потому, что А. Лазарев в роли одержимого нефтяника Фариды Салаева был неизмеримо масштабнее того молодого человека в черном свитерке, которого мы видели в Театре на Малой Бронной (тот скорее руководил туристским походом, чем геологической экспедицией). Само решение «Неопубликованного репортажа» (так стала здесь называться пьеса) — с его «высокой температурой» борьбы, с горькими слезами любовных аварий, со всем тем, что как бы не укладывалось в рамки стереотипных реляций, давало порой особое ощущение шероховатой и драматической правды происходящего. Отнесем это к лучшим минутам спектакля.

Правду в театре так же трудно добывать, как нефть. У каждого из режиссеров, определяющих полифонию наших театральных исканий, есть свой способ такой «добычи» в одних глубокой аналитической, стремящийся добраться до самых глубинных пластов человеческого и общественного бытия, в иных — патетический, певучий, эпический, у кого-то — соединяющий максимальную условность с такой же безусловностью жизни на сцене. Есть художники, умеющие соединять интеллектуализм современной драмы с народным фольклором. Другие покоряют сочетанием неожиданности взгляда на вещи, умением претворить свою концепцию в органике актера и театральной поэзии или, собрав воедино всех муз, способных помочь сцене, вести их в наступление на зрителя...

«Форма — есть воплощенная мысль», — писал Флобер.

Я так вижу. Это значит, я так понимаю, я так вижу мир. Это мое воззрение на него — мировоззрение...

«Я так вижу» — это и «я так чувствую», ибо огонь познания и переустройства мира, быть может, высшая из страстей человеческих.

...Каждое утро на репетиции режиссер вместе с актерами распутывает сложный клубок человеческих судеб. Почему ты так поступил? Как ты сам сотворил обстоятельство своей жизни? Как отразилось время и история в твоей судьбе? Как ты живешь — отвечаешь за свои поступки и за свою совесть, за близких, за дело своей жизни, за счастье всего человечества», как говорил Павла Корчагин. Вот вопрос!

«Режиссер отвечает за все» — этот девиз А. Ленского уходит к истокам русской режиссуры. С тех пор его смысл расширился необычайно: режиссер отвечает перед драматическим писателем — здесь в конечном счете берег и предел его усилий, перед актером, без которого он вообще не может ничего сделать, перед Временем, перед тем сжигающим художника «во имя!» — что дает свет и жизнь всем его свершениям, без которого они превращаются в его руках в бумажные цветы.



ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ

«Я ТАК ВИЖУ...»

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ,

заслуженный деятель искусств РСФСР

спектаклях также выражает, а не отступает от автора.

Режиссерское вторжение в ткань пьесы, которое сегодня нередко происходит и без особой необходимости, разумеется, не есть обязательная примета активной режиссуры.

На лучших спектаклях последних лет мы убедились в том, как можно, не изменив ни слова в тексте, выступить с совершенно новой концепцией и решить ее лучше современно и в актере, и во всей пластической и музыкальной стихии спектакля. И наоборот, как, казалось бы, полный ассортимент модного режиссерского инструментария не мог прикрыть сочинения вполне традиционного, вторичного, а подчас и мертворожденного.

В распоряжении режиссера вся «магия театра», вся сила «актерского оркестра», и она дает возможность и пересмотреть традиционную трактовку персонажей, и перевести пьесу на «орбиту» иного жанра, и создать свое пространство, свое время, свои ритмы, свою атмосферу, словом, утвердить сегодняшний смысл драмы.

У нас накоплен внушительный капитал очевидных в доказательности своей примеров такой силы театра — от «Власти тьмы» Б. Равенских, ставшей в Малом театре «властью света», знаменитых товстоноговских «Мещан» до «Дон Жуана» А. Эфроса. Сравнительно недавно я видел такого рода опыт — неожиданный, дискуссионный, талантливый.

«Чайка» Чехова, поставленная режиссером Г. Опокрывым в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола и показанная на гастролях в Москве.

«Колдовское» озеро в оформлении И. Бируля на сцене нет, но во всем чувствуется его сиреневатый отблеск... Это, конечно же, усадьба, что-то вроде Медиков... Весь планшет в опавших осенних листьях, везде знаки умирания. Все жаждет обновления. Массивные железные ворота парка, скрипя, напояняют о «Гамлете»... Кстати, «Чайка» всегда была как-то связана с этой бессмертной пьесой...

Все участники на сцене. Они стоят неподвижно. Потом заживут подкасанной им Чеховым жизнью. Но почти всегда все вместе бу-

души Чехова — хочет сказать Г. Опокрыв. Вот почему актеры все время находились на сцене, точно так же, как чеховские персонажи постоянно присутствовали в его мыслях.

Я думаю, что в этом есть немалая доля превеличия. Правда, в письме к Суворину, после провала «Чайки» в Петербурге, Чехов написал знаменательную фразу: «17 октября не имела успеха не пьеса, а моя личность». Но личность — это ведь не только писательское «я», размноженное в ряде персонажей. Это еще и отношение к ним...

Г. Опокрыв увидел в «Чайке» драму ответственности. Почему элегантно доктор Дорн никого не лечит, прописывая всем лишь валериановые капли? Почему он и Шамраев дали возможность превратиться Маше в какую-то, условно говоря, «хиппи» тех времен, нюхающую табак, как наркотик? Артистка Т. Котикова, храня историческую верность роли, вполне отчетливо передает ее современный нерв.

Почему Тригорин даже не прочел повесть Третьякова, опубликованную в том же номере журнала, где печаталось его собственное сочинение? Некоторые писатели не избавились от этого и до сих пор. Но разве это полное равнодушие к молодым не прямая измена писательскому и человеческому долгу? Наконец, почему так безразлична Аркадина к собственному сыну; несмотря на вспышки раскаяния и нежности, безразлична!

Недаром Дорн вспомнил монолог Нины о «мировой душе» в тот момент, когда почувствовал свою сопричастность и близость людям. И эта общность сделала его счастливым.

Так была прочитана ленинградцами «Чайка». Ответственность! Ее тревожный звук, вся музыка этой «эстетически-гениальной» пьесы зовет к исканиям не только в искусстве, но и в наших отношениях друг к другу.

Исчерпана ли этим пьеса? Конечно, нет. Классика бездонна.

Помню, как сравнительно недавно Ю. Завадский, уже сделавший две редакции лермонтовского «Маскарада», ночью в вагоне, взахлеб рассказывал мне, как ему хочется снова пересмотреть эту постановку, ибо он

санс — З. Зелинской, вдохновенного пошлая Баяна — А. Миронова и абсолютно убежденного в своем праве на «сладкую жизнь» и страшноватого в своем агрессивном хамстве Присыпкина — Н. Пенюкова становится очевидным, как «переструментирован» спектакль.

Вниманию! «Обывательный вулгаризм» достаточно опасен и сегодня!

Спектакль обрушивается на тебя каскадом театральных аттракционов, как того хотел Маяковский. Весь первый акт — крещендо этой сатирически-обличительной фантасмагории. От урока свадебного танца, где А. Миронов купается в знойном мареве «Коломбо» и «Джонгрев» — популярных песенок тех лет, — к «красной свадьбе».

Что касается трудного второго акта, посвященного будущему, то его, наверное, сам Маяковский написал бы сегодня по-другому. Просто появилось больше материала для возможных гипотез и вариантов. Наверное, и театру следовало здесь действовать смелее. В. Плучек создал шутистую версию, наполнив акт остроумными и легкими людьми, стараясь с помощью Президента репортажа — А. Шириндта и построенных в плане «высокого капустника» концертных номеров: Лунатики — Т. Ицковича и Пьянчуги — С. Мишулина, завершить веселый и злой суд театра над «антигероем» комедии. Знаменательно, что С. Юткевич в свою очередь тоже вновь обратился к своему старому знакомцу и, следуя призывам самого Маяковского менять в своих комедиях, если потребует время, ситуации и даже текст, собирается в новом фильме «Маяковский смеется» продемонстрировать политическую эволюцию Присыпкина и Баяна, перенесенных во сне в сны будущего в совсем иную социальную среду.

Разные причины побуждают режиссера вмешаться в плоть пьесы. Это происходит порой просто для того, чтобы сделать пьесу лучше. Скажем, ставя драму Рустама Ибрагимбекова «Своей дорогой», Театр на Малой Бронной проявил своего рода «невмешательство в ее внутренние дела» и, как мне кажется, по справедливому признаанию нашей критики, по-