

Завтрашний день готовится сегодня

Театральные заметки

О молодых в искусстве часто принято писать просто потому, что они молодые. Тут и желание поддержать начинающего, и естественный интерес к незнакомому еще имени, и своего рода азарт: каждому лестно оказаться первооткрывателем таланта. Но, отметив счастливое начало творческого пути, критика затем нередко теряет из виду своего подопечного. К общему разговору о его судьбе возвращаются лишь в экстренных случаях неудач, либо откладывают этот разговор до юбилейной даты.

Борису Львову (театр Советской Армии), вахтанговцу Евгению Симонову, Анатолию Эфросу (Центральный детский театр) до юбилеев далеко. Нет в их работе и ничего такого, что заставляло бы бить тревогу и спасать молодые дарования. Нет, все эти режиссеры, творческое рождение которых справлялось несколько лет тому назад, ставят хорошие спектакли, занимающие приметное место в театральной жизни столицы. Именно поэтому хочется говорить об этих людях. Удачи, право же, бывают подчас более поучительны, чем неудачи.

А успехи молодых художников не случайны. Они, эти успехи, связаны с общим положением нашего театра, давшего за последние несколько лет немало спектаклей, отмеченных остротой и энергией мысли, неожиданностью художественных решений. Они, эти успехи, — и следствие индивидуальных качеств молодых режиссеров. Присмотритесь к их постановкам — и к более удачным и к менее. — все они заинтересовывают вас раздумьями о жизни, стремлением сказать о ней свое слово.

* * *

Счастливая судьба А. Эфроса во многом определена его встречей с драматургией Виктора Розова. Для большинства зрителей режиссер Эфрос, собственно, и начался с постановки «В добрый час». Фактически же оно не так: до этой премьеры Эфрос поставил с десятком пьес и поставил неплохо. Но один Розов позволил молодому режиссеру проявить себя не только профессионально, но и, так сказать, человечески, лично. Драматургия Розова дала Эфросу возможность заговорить о том, что его волнует: об обыкновенной сложности жизни, об ее простых трудностях, об ответственности человека за свои каждодневные поступки.

Размышления эти, с лирической свежестю начатые в «В добром часе», мужают и крепнут в спектакле «В поисках радости». И соответственно тверже и решительнее становится почерк режиссера. В новой постановке, так же как и в первой, много подробностей, ненавязчивых, легких — мгновенных штрихов, сразу дающих почувствовать ход жизни в доме. Но быт как бы не интересует А. Эфроса: подробности чисто житейские нужны ему не для утверждения житейских же маленьких истин.

Общая комната Савиных с начала спектакля предстает перед нами загроможденной новыми красивыми, дорогими вещами. Тут письменный стол, за которым еще никто не написал ни строчки; тут кровать, на которой еще никто не видел снов; тут платяной шкаф с пустыми вешалками и книги, которые пока никому не разрешается читать. Бытовой смысл всего этого ясен сразу: кто-то, видимо, переезжает на новую квартиру, и мебель ждет своего места. Но постепенно мы начинаем чувствовать и другое. Вещи расставлены режиссером в комнате так, что они все время всем мешают. Их приходится обходить, лавировать среди них. Они чужие — и мы начинаем это явно чувствовать, относиться к ним едва ли не так же враждебно, как один из героев, Олег, в мальчишеском бешенстве рубящий их в щепу.

И вот в следующей картине комната совсем пуста. И только тут понимаем мы: то чужое, мешающее, что так явно ощущалось, вовсе не уходит из дому

вместе с вынесенной отсюда мебелью. Конечно, дело не в вещах. Дело в духе стяжательства, наглядным овеществлением которого они и были.

Простейшими, казалось бы, режиссерскими средствами А. Эфрос достигает нужных ему результатов. Публика, как правило, не замечает «расчета» постановщика: ей кажется — иначе не могло и быть. А между тем А. Эфрос тяготеет к точной, законченной сценической форме.

Поиски яркой формы и современных средств сценической выразительности, которыми в большей или меньшей степени взволнованы все молодые режиссеры, наиболее заметны в работе вахтанговца Евгения Симонова. Успех его постановок — «Горь бояться — счастья не видать», «Филумена Мартурано», «Город на заре» — очевидный и радостный в своей очевидности успех вахтанговской школы. Старым театрам, естественно, приходила на память «Принцесса Турандот», когда герои «Филумены Мартурано» один за другим обращались к нам, зрителям, энергично требуя поддержки, совета, участия. И в то же время это вовсе не повтор того, что уже однажды было на вахтанговской сцене: это не озорное нарушение сценической иллюзии, когда зрителю то и дело с шуткой напоминают, что он в театре и что ему не надо все воспринимать абсолютно всерьез. Нет, мы всецело захвачены течением событий, в котором дурное и хорошее, смешное и трагическое смешалось воедино. Чуткость к трагикомической природе пьесы и вкус к контрастным сочетаниям нюансов — все это так же идет от вахтанговского корня, как и открытая театральность постановки Евгения Симонова.

Хорошо, что молодой режиссер, казалось бы, отыскавший себя, свое творческое «я», после успеха «Филумены» пробует силы в неожиданной для него области. Он ставит «Город на заре» А. Арбузова, а затем — «Вечную славу» Б. Рымаря, ища подхода к современной романтической хронике, может быть, даже трагедии. Во всяком случае, в «Вечной славе» стремление к созданию трагического спектакля явственно. Высокие голоса хора, звучащие за сценой, торжественный гонг и свет, возмещающие появление каждого персонажа, подчеркнутая скульптурность и пластическая красота мизансцен, наконец предельная лаконичность оформления подмостков — все это, конечно, средства, призванные служить трагедии, ее образу.

Иной разговор, что драматургический материал не требовал, на наш взгляд, именно этих выразительных средств. Посвященная людям поистине героическим, защитникам Москвы 1941 года, пьеса Б. Рымаря написана в иной тонации: она проще, приземленной, хотя ее и не назовешь бытовой. Спектаклю недостает согласия между писателем и его театральным истолкователем. Это несоответствие, очевидно, помешало успеху исполнителей. Актеры то подчеркнуто экзотичны и приподняты (когда над ними преобладает власть режиссера), то вдруг нарушают это впечатление, склоняясь к более интимному, камерному тону, подсказываемому автором.

По чести, мы не считаем «Вечную славу» большим режиссерским достижением Е. Симонова. Но мы не берем назад слов, сказанных раньше. Да, повторим: хорошо, что молодой постановщик продолжает жанровые пробы, ведь и в области комедии далеко не сразу определился его почерк. Сейчас Симонов мечтает о «маленьких трагедиях» Пушкина, стало быть, интерес к трагедии на театре все еще запад в душу режиссера.

Когда думаешь о судьбе Евгения Симонова и его товарищей по театральному поколению, каждому из них желаешь той встречи со «своим» драматургом, какая счастливо выпала Анатолию Эфросу. Для Е. Симонова такая встреча с автором — современником и другом — еще не состоялась.

«Своим» автором для молодого режиссера Бориса Львова, без сомнения, мог бы стать тот же В. Розов. Но из-за этого драматурга и так уже соперничают два коллектива — взрастивший его Центральный детский и открывшийся премьерой его пьесы «Вечно живые» театр-студия «Современник».

Нынешнее режиссерское пополнение, пожалуй, многочисленнее и даровитее, чем пополнение отряда драматургов. Театральный «спрос» изрядно превосходит литературное «предложение». В каждой новой пьесе молодого автора по-этому так хочется распознать то, что тебе, молодому режиссеру, необходимо и близко. Оттого и увлекся первой пьесой А. Володина «Фабричная девчонка» режиссер Центрального театра Советской Армии Борис Львов.

Б. Львов сильнее всего в психологическом анализе, поэтому в «Настоящем человеке» ярче иных, драматургически более выигрышных, картин запомнились сцены в госпитале, внешне такие спокойные, ровные. Для режиссера всего важнее было проследить постепенное накопление внутренних сил героя, тонкими и точными штрихами отметить все вехи на этом пути духовного роста.

Мастерство психолога не изменяет Б. Львову и тогда, когда он обращается к сатире и гротеску. Больше того, думается, что без этого мастерства не была бы так точно найдена острая и оправданная в своей остроте форма спектакля по пьесе Е. Чапека. Фантастично содержание «Средства Макропулоса», фантастична его героиня, блестяще сыгранная Л. Добржанской, — очаровательница, которой перевалило за триста лет. Но в анализе внутреннего мира персонажей, сцепившихся в немилосердной борьбе из-за «средства Макропулоса», волшебного эликсира молодости, режиссер неизменно последователен и психологически точен. Вся «чертовщина» становится лишь остроумным средством обнаружения весьма реальных вещей. Эликсир молодости не только не спасителен, он, на поверку, просто ни к чему всем этим безнадежно старым людям безнадежно старого капиталистического мира.

Борис Львов — режиссер умный, и мысль-концепция всегда ясна в его работах. Но, логически точно выверенные, его спектакли не схематичны...

* * *

Ясность конечной цели — это не только желанное свойство каждого конкретного спектакля. И если работы молодых режиссеров Эфроса, Симонова, Львова, их товарищей радуют нас, то потому прежде всего, что чувствуется в них ясность конечной цели всего их творчества. Ясность общей цели творчества — требование, которое предъявлено к режиссеру-современнику, которому предстоит новыми свершениями обогатить советское искусство, как хозяину, вступить в завтрашний день.

А завтрашний день готовится сегодня.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ,
И. СОЛОВЬЕВА.