

ТРИ ТОЧКИ НА КАРТЕ



Иногда о том, что происходит в нашем театре, судят только по Москве в Ленинграду. Подобным образом, бывает, турист уверит, что все узлы про москвичей, не выходя за пределы улиц Горького.

Сегодняшние связи театральные Москвы с другими городами — не просто отношения центры с периферией, тут куда более сложное и богатое взаимодействие.

Новое сегодня возникает всюду — как всходы на хорошей почве. А самый показательный признак парем в том, что молодые растут при появлении своем на свет оказываются куда более крепкими в стойкими, чем, скажем, лет десять назад.

Разумеется, молодое в театре — это еще не всегда новое. Разница в возрасте сама по себе не обязательно сулит в искусстве новизну и движение вперед. Кроме того, желание новизны бывает неосознанным, полудетским, не связанным ни с какой серьезной творческой программой — сколько мы видели ориентиров начальных, которые уходили в песок оттого, что пылкий энтузиазм не был связан с искусством, а потому на «проборазования» не имели серьезного смысла...

Но когда новое появляется (даже если оно ново только в пределах данного города), неизбежны осложнения. Гадкости, легкости на этом пути нет.

Итак, город Киров. Драматический театр. Самый ординарный периферийный театр, где регулярно менялись главные режиссеры, так актеры тоже поодолгу не держивались, исчезая через два сезона в поисках лучшего, где репертуар состоял из «классовых» и «обязательных» спектаклей, ибо много прикличаю подбора ниско не ведала.

И вот в такой театр приехал молодой человек: новый главный режиссер Ю. Хмелецкий, режиссер Ц. Мурусалю, художник Т. Эльман, режиссер-дипломант ГИТИСа В. Бейлис. Казалось бы, очередная смена руководства. Но на этот раз смена руководящих привела к изменениям существенным.

Для первого спектакля Ю. Хмелецкий выбрал пушкинского «Бориса Годунова». Это явилось, конечно, не самым расчетливым шагом руководителя — театр, только-только возбудивший новизну восприятия, не был совсем готов к такой труднейшей классической задаче. И все равно нерешительность художника или лично в данном случае куда более дорого, чем тонкие расчеты иных театральных руководителей.

В данной статье нет места подробному анализу спектакля, но важно отметить, что пушкинская мысль обосновалась со сцены недвусмысленно и горячо. Спектакль не был замурован бутылкой, обнаруживал то стремление к простоте и выразительности, которое отмечает сегодняшний советский язык. Тут бы театр и направил, подсказал, что такое стиль как соизмерять силы, объяснить, что такое художественная завершенность — без этого «Годунов» на изворотливой сцене многого теряет...

Словом, как никогда был необходим внимательный и непредвзятый критический глаз. Но вместо этого появилась статья под названием: «Повски? Увы...» А. Барулиной в «Литературной газете». Я читаю ее, перечитываю и никак не могу понять, почему именно на театр, делающий первый шаг к новому, обручилась такая врония критика? Не какое-нибудь иное чувство, а именно колоссальная врония! Почему первую попытку вырваться из рутинной надо рассматривать исключительно как желание не отстать от моды. Почему спектакль, в котором самое ценное — проблески живой современной мысли, надо обвинять в стремлении «приспособиться» произведение драматургии к личным художественным воззрениям? Одно слово «приспособить» — и зачеркнут смысл спектакля.

Одно было хорошо: статья А. Барулиной вышла в свет через полгода после премьеры «Годунова». За это время Ю. Хмелецкий поставил «Мой друг» и «Маскарады», Ц. Мурусалю — «Возмездие» и «Перебелки», В. Бейлис — «104 страницы про любовь». Молодые режиссеры извлекали уроки из своей первой работы и поощряли алчные, но-прежнему стремясь в будущем спектакле выразить свои сегодняшние воззрения. Раз уж они имеются, стоит ли ахать на путь выражения чужих воззрений?

Новые побег в режиссуре проявлялись всюду, подталкивая, потапливая друг друга. Те молодые, что еще раньше активно работали около «мастера», сегодня отпочковываются, обретают свой почерк. ...Товарищ Этот вечер здесь пришло извещать режиссерские работы чрезвычайно показываемые в абсолютности.

В грузинском театре традиционным считается патетико-романтический уклад действия, возмущенные страсти. Такой театр дал плеяду блестящих художников, ряд великолепных спектаклей. Но традиции, не обогащенные сегодняшними поисками, мо-

гут стать тормозом в развитии художественной мысли. И вот в грузинском театре то тут, то там эти поиски все настойчивей давали о себе знать. Возмущенный стиль, сила страстей обогащались углублением психологизмом — это давало новое, неожиданное синтез в спектаклях такого, например, режиссера, как М. Туманяшвили. Не случайно именно его работы вот уже в течение десяти лет находятся в энциклопедии дискуссий. Но не о Туманяшвили сейчас речь, а о его учениках.

То, к чему их учитель продрался почти на ощупь и без помощи других, аля них — едва ли не прощальный этап.

Сейчас на сцене Руставелиского театра появляется спектакль, уже не всходящий в себе, издержек полемике. Это «Салемский процесс» А. Миллера. Он не только поставлен рукой мастера (только само по себе примечательно, ибо «мастер», режиссер Роберту Стурру, нет в тридцати лет), но и нем уже чувствуется зрелое единство режиссера, актера, художников.

А рядом — там же, в Тбилиси, — совсем неожиданная дебют. Год назад, если помните, вышла на сцену «Грузияфильма» короткометражная картина «Свадьба» и очаровала зрителей широтой кинематографичности. На экране ничего необычного — только фигура юного фармацевта неудачника и история его смешной и печальной любви, а в залу в течение получаса послужила добрая улыбка, укрывая все, без исключения, зрительские лица. Гити Кантаралая и роль фармацевта сыграл в юности киноактер, то только бессмертного человека, а кто-то и с усмешкой, а в остальном он даже не казался актером — так, вышел какой-то феноменально типаж в толпе.

Она, правда, не типаж. А исключительно интересная актерская индивидуальность, в промежутки, как теперь стало ясно, несомненно режиссерский дар. Г. Кантарала (тоже ученик М. Туманяшвили) учится еще в театральном институте, но весной поехала в Тбилиси, а потом и в Москву своей первой спектакль — наспешную копию поэмы Вагнера «Гостя и хозяина».

Лет десять-пятнадцать назад таких спектаклей на учебных сценах не ставили. На то, что делали тогда студенты, лежала печать ученичества, это казалось нормальным: молодые учат, они учатся, всему свое время. Но время, требуя самостоятельности, очевидно, случится и в актера театральные школы. Оно предупреждает, что пасивные, над-послушные отступят, оажу-

тся позады. И вот студенты разных курсов под руководством студента-режиссера по своему обучают классику — ту самую классику, к которой у них разные восприятия — только по-разному. Они воспринимают Вагнера как союзника, помогающего осмыслить вполне современные проблемы. Главное — мысль о трагической власти предрассудков, о том, насколько противоречат они естественному стремлению человека к миру, добру, пониманию.

На этом спектакле мы почему-то вспоминали замечательный авторский фильм, недавно прошедший по нашим экранам, «Никто не хотел умирать» — тоже молодого режиссера Жалалыхова. Приблизительно тот же круг мыслей (хотя и на совсем ином материале) и то же отношение к национальному колориту, а самое главное — тот же высокий гуманизм юнца. Гуманизм не-риторический, исполненный огромной силой искренности. Не было войны, не было крови в биографии молодого поколения наших художников. Ну что же, жизненный опыт, зрелость мысли приобретаются не всегда через опыт собственный.

Я спрашиваю главного режиссера Рижского театра, каким он хочет видеть свой театр. Это режиссер по характеру своему не теоретик, но тут сразу и уверенно произносит как что-то хорошо продуманное: сложный тиз. И эта формула многое объясняет в переменах, происшедших в Рижском театре для детей.

Каким должен быть современный детский театр?

В спор по этому поводу мне очень нравится позиция Рижского театра. «Сложный тиз» — это, как я понимаю, не означает обязательное озвучение репертуара (а тогда сейчас очень трудно стать если не взрослым, то во всяком случае — сложными театрами). Но это означает войну с примитивностью во всем — в идеологии и в искусстве.

Этим отличался спектакль «Двадцать лет спустя», то сохранилось и в «Моем бедном Марате», поставленном в последнем сезоне. Студийный дух (и нем была прелесть светловской пылью на сцене) чрезвычайно привлекается, но исчезает быстро, как пыльца с крыльев бабочки, — не выдерживает столкновения с будничным театром. Юношеская возмужалость одерживает, увы, не всегда сопротивляясь с мужественной выдержкой. Но в данном случае и режиссер, и его актеры возмужалость, чуж-

дающаяся реальному опыту, не отличалась даже и на первых порах. В театре знали, чего хотели, и умели добиваться своего. В спектаклях Рижского театра привлекает всякая трезвость взгляда и та вера в человека, в лучшее, которая основана не на сентименте, а на реальном знании — что хорошо, что плохо. Не неустойчивости в психологии, а доброты в понимании хорошего построены такие спектакли, как «Двадцать лет спустя», «Гусиные перья», «Красные дьяволы», «Они и мы», «Мой бедный Марат». Вообще, хотя А. Шашур в теоретике о «сложном тизе», его режиссура в основе своей проста (не примитивна!), а взгляд на вещи определен, ясен. Пожалуй, именно в этой недвусмысленности, ясности содержания на сегодня сила этого художника.

И спектакль о Буратино, поставленный другим режиссером — Н. Шейко, прост, как в положенном сказке. Однако за этой простотой можно угадать трудные поиски — поиски своего собственного решения всем известной сказки.

Рижский тиз строится режиссерами, которым 27—28 лет. Не просто театр, а тиз — ответственнейшее место, как школа, как институт художественного воспитания. По существу, три театра в одном: для малышей, для школьников, для молодежи. И две труппы — русская и латышская, спектакли на двух языках, коллективы из двух половин, которые надо в чем-то сдвинуть, соединить, а в чем-то удерживать на тонкой границе различий. Понятно, сложный тиз в Риге! Но — очень интересный.

Итак — три города, разные театры, разные судьбы. И сюжеты заметны различия. Первый (Киров) — о том, как делается в периферийном театре первые шаги к новому. Второй (о том, как и в чем уже пришла в искусство ученики недавних учеников (если М. Туманяшвили — ученик Г. Товстоногова, так сказать, его сын в искусстве, то Р. Стурру — уже товстоноговский ученик) и, наконец, третий короткий рассказ — о том, как молодцы в Риге строят свой театр.

К этим примерам в истории, вероятно, можно добавить еще много. Все они будут об одном — о людях, вхождении в искусство. О том, что время формирует их характеры по своему образу и подобию.

Н. КРЫЛОВА.

Колосовский, 1966, 29 июля