ТЕАТРАЛЬНЫЙ

1. ДЛЯ КОГО? ДЛЯ ЧЕГО?

ТБИЛИСИ [illegible] в [illegible]. Пытливая мысль волнует [illegible] проблемы театра, а вообще здесь нет того сонно-равнодушного отношения к судьбам театральной сцены, которое мне пришлось с огорчением наблюдать год назад в Баку.

Общее впечатление сводится к тому, что грузинский театр упорно ищет пути дальнейшего развития, стремится к творческим началам, которые позволят ему в многообразной культурной жизни республики найти прочное, почетное и свое место. Театр хочет укрепить связь со зрителями, понимая при этом, что интересы, вкусы, внутренние [illegible] людей [illegible] в [illegible] [illegible] в [illegible] в [illegible], в восприятии окружающего мира.

Конечно, как и всякий уважающий себя художник, театр хочет не подлаживаться к зрителю, а активно воздействовать на его сознание, ставить перед ним новые проблемы. Но, может быть, многие да ранее не знали тем верно слова Станиславского: зритель такой же творец спектакля, как и актер. Посетитель театра, с одинаковым интересом (или равнодушием) потребляющий любую сценическую пищу, уходит в прошлое.

Сегодня человек, сидящий в зале, — активная сила, способная в одних случаях возвысить театр и заставить его почувствовать всю меру своей идейной и художественной ответственности, а в других — низвести его на уровень простого развлекательства и места для «времяпровождения времени».

Диалектика отношений театра и зрителей у нас изучается мало. Между тем это важнейшая проблема дальнейшего роста театра. Печальная пустота в одних театрах или ремесленная бойкость, которая не лучше серости, в других — прямое следствие либо падения интересов зрителей, либо равнения на невзыскательные вкусы.

Для кого ставится спектакль, что хочет театр сказать зрителю?

Недостаточная четкость позиции в подобных вопросах — одна из причин возникновения споров и, больше того, конфликтов среди грузинской режиссуры. Л. Александа ушел с поста главного режиссера Театра имени Ш. Руставели в виде несогласия с творческой линией, проводимой некоторыми другими режиссерами. Я не думаю, что уважаемый мастер сцены поступил правильно. Тем не менее важно разобраться в существе спора, поскольку они, как мне кажется, по своему значению выходят далеко за рамки Театра имени Ш. Руставели и Грузии вообще.

2. ДОГМАТИЗМ НАОБОРОТ

С удивительной непоследовательностью мы боремся иногда с косными традициями и догмами путем насаждения новых догм. Режиссер М. Резникович на страницах «Советской культуры» пришел недавно к выводу, что многозвенность, разрыв действия во времени, ретроспективное его развитие в некоторых современных пьесах обусловливаются самой жизнью, ее ритмами, тем интенсивным потоком информации, который проходит сегодня через мозг человека. Отсюда делаются выводы о необходимости развивать у актера «филигранно отточенную технику», которая поможет созданию характеров в таких пьесах.

Филигранно отточенная техника необходима актеру для любого значительного характера в любой серьезной пьесе. На это многократно указывал Станиславский, хотя ему и не приходилось ставить пьес с «ретроспективным развитием действия». Такой техникой владели все большие актеры в прошлом, владеют и в настоящем.

Дело, однако, не в этом. В психологии есть понятия «ассоциации по сходству» и «ассоциации по контрасту». Их можно применить и к практике отражения жизни в произведениях искусства. Чем быстрее ритмы жизни, чем больше разнообразной информации поглощает человек, тем настоятельнее он нуждается в том, чтобы порой оглянуться, определить существенное, наметить более надежные пути к конечной цели. Стремительный бег времени необходимо хотя бы в [illegible] [illegible] с известными остановками, с сортировкой информации, часто противоречивой, с работой мысли, с культивированием благородных эмоций и преодолением низменных, эгоистических. Без этого можно оказаться на власти текучки, можно потерять в процессе быстротекущей жизни верные ориентиры.

[illegible] в том, что разнообразие и сложность жизни можно передать в искусстве лишь путем многообразия эстетических форм и приемов, свойственных реалистическому методу. Жизнь совсем не требует каких-либо канонов современности или модернизма.

3. О РАЗНОМ ОДИНАКОВО

Применительно к Грузии приходится говорить о сумбуре влияний времен, которые считаются современными. Набор средств, упоминаемых М. Резниковичем, кочует из пьесы в пьесу. С помощью этих же средств создаются совсем разные по содержанию, жанру, характерам спектакли.

Многозвенность, временные смещения, ретроспективность действия использованы, например, в инсценировке повести Г. Шатберашвили «Солнце мертвых», которая по духу своему носит совсем иной, величавый, философско-эпический характер, свойственный народным легендам. И спектакль в Театре имени К. Марджанишвили получился суховатый, рационалистический. Отличный актер Ал. Омиадзе в центральной роли старого горца, который постепенно преодолевает в себе эгоистическую узость взглядов на жизнь, не может в полной мере передать свое дарование. Спектакль, во-первых, не дает ему возможности подняться до подлинной эмоциональной кульминации (мешает частая смена эпизодов), а во-вторых, сложность характера упрощена его раздвоением: когда старик действует неправильно, появляется «двойник от автора» и разъясняет, как надо делать правильно. [illegible] [illegible] в повести, [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] в общем [illegible] в Театре имени К. Марджанишвили [illegible] повести Д. Селиджера «Над пропастью во ржи», сделанная режиссером Ю. Киладзе. Необратительно поставлена и хорошо сыграны сатирически заостренные сцены школьного быта. А моральные муки и мечты юного Холдена не получились: актеру С. Гогичайшвили не удается передать наивность подростка, только-только вступающего в жизнь, — он кажется для Холдена слишком взрослым и вполне сформировавшимся. Кроме того, режиссер в своем стремлении к лаконизму совсем обошел приметы (хотя бы внешние) американского образа жизни. Получилась история подростка вообще, некая «общечеловеческая» драма без акцентирования тех социальных условий, которые и вызвали к жизни правдивую повесть Д. Селиджера.

Спектакль «Дети моря» Г. Хухашвили в Театре имени Ш. Руставели (режиссер М. Туманишвили) грешит, как мне кажется, некоторым эклектизмом. Он построен на компонентах, органически несоединимых. Черная рама во всю сцену с белым экраном, играющим роль занавеса, как бы предопределяет кинематографическую достоверность событий. Но в дальнейшем [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], путем проекции диапозитивов на несколько маленьких экранов заднего плана. Мизансцены строятся на узком геометрически сухом станке. При такой условности декораций актеры сплошь да рядом играют подчеркнуто натуралистически. Действие все время скачет из одного времени в другое, так как параллельно изображаются события на жизни трех поколений моряков. Блестки режиссерской изобретательности и актерского мастерства тонут в море искусственности.

Возможности М. Туманишвили в почувствовал в талантливо поставленном спектакле-памфлете «Чинчараш» Г. Натухришвили. Аллегорические образы этой «сказки для взрослых» дают много [illegible] ассоциаций. В лице [illegible] [illegible] Дыма, блестяще [illegible] С. Завриадзе, мы легко узнаем нежданного агрессора из какого-нибудь штата Техас или Миссисипи. Звери, комментирующие события, живо напоминают то обывателя (Медведь — Э. Манджавидзе), то шпику-сплетнику (Лиса — М. Чахава), то бюрократа (Волк —

Сов. культура, ~~1964~~ 1965, 12 янв.

ТБИЛИСИ

Г. Гегечкори). В исполнении других актеров опять-таки чувствуется и острая мысль, и педагогическое мастерство режиссера.

Жаль, что М. Туманишвили слишком увлекается частностями, превращая некоторые сцены в самодовлеющие эстрадные номера, забывая порой о гармоничности целого, о единстве замысла. Отсюда неясность центральной идеи спектакля, разорванность эпизодов, некоторая нарочитость действия.

Экспериментальный спектакль Театра имени Ш. Руставели «Обвинение», созданный молодежью (авторы Р. Стуруа и Г. Квитарадзе, режиссер Р. Стуруа), всем по замыслу, по совместлен по идее Спектакль ратует против благодушия в вопросах морали, против примиренческого отношения к эгоизму, трусости и другим порокам. Но разрушение старой морали и утверждение новой подается как некий волевой акт. Положительный образ предстает героем-одиночкой, вступающим в конфликт со всеми своими сверстниками и друзьями. Это своеобразное возрождение «культа личности», идущей к нам, пусть даже правильной, в полном отрыве от коллектива, и вызывает сомнение. Стилистика спектакля, приемы актерского исполнения сводятся в основном к передаче «потока жизни», к эмоциональной манере, в которых некоторые молодые [illegible]

4. НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ

[illegible] спектаклях не исчерпывают, конечно, всего богатства и содержания театральной жизни Тбилиси. Я остановился на тех постановках, которые так или иначе вызывают среди интеллигенции споры и позволяют некоторым критикам говорить о борьбе направлений в режиссерском искусстве республики. Одни считают, что в грузинском театре идет процесс ухода от национальных традиций. Другие исходят из теза, что национальные традиции не остаются неизменными, что они развиваются.

Абстрактные споры не помогут. А театральная практика настойчиво [illegible] к некоторым обобщениям, к постановке ряда вопросов.

Вопрос первый. Национальные традиции, конечно, не остаются неизменными. Партия говорит о поддержке и развитии многообразных новых традиций, возникающих в процессе борьбы за коммунизм, в преодолении косных, отживших. В этом смысле лотошный этнографизм, [illegible], умиление перед стародавней патриархальностью характеров и отношений, иллюзорное правдоподобие и воспроизведение обстановки и быта, короче — все то, что в некоторых постановках выдавалось за [illegible] национальные традиции, а на деле означало идеализацию подчас даже феодального прошлого,— это в значительной мере уже преодолено или должно быть преодолено нашим театром окончательно.

Однако все сказанное [illegible] не означает отказа от национального своеобразия театра. «Широкий размах коммунистического строительства и новые победы идеологии [illegible] обогащают социалистическую по содержанию, национальную по форме культуру народов СССР». Так говорится в Программе КПСС. В некоторых же спектаклях происходит не обогащение, а обеднение, в частности в области формы. Вырабатывается своеобразный «стандарт новаторства», рутина творческого поиска, если можно так выразиться.

«Дети моря» Г. Хуцишвили, «Над пропастью во ржи» Д. Селинджера, «Моя старшая сестра» А. Володина, «Лиса и виноград» Г. Фигейредо (последние две постановки созданы Русским театром имени А. С. Грибоедова) — разные по национальности авторы, разная проблематика, разные, наконец, эпохи. И созданы спектакли в разных театрах и разными режиссерами.

Но если говорить о принципах сценической интерпретации, то в [illegible] черной [illegible] норами и черным боковым кулис воздвигается неподвижный станок (вариант — движущийся пустой круг): графически или с помощью диапозитивов очень фрагментарно или символически-условно обозначается место действия; а на передний план выдвигается мебель и реквизит, необходимые для того или иного эпизода.

Лиса и виноград [illegible] режиссера в художника, а к [illegible] деленного шаблона, который [illegible] бы и является [illegible] «современности» спектакля. Кроме того, дистрофический [illegible] постановок приводит и явному противоречию с национальным строем многих пьес, [illegible] когда такими средствами решаются произведения грузинской драматургии [illegible] жизни, накалы чувств и драматизмом ситуаций.

Здесь возникает вопрос второй: кого и что ставит режиссер: а — определенного автора [illegible] Константин Мардзаниашвили, [illegible] мастеров, говорил: «Я [illegible] следую принципу, что [illegible] — автор, и [illegible] держиваюсь того или иного стиля, в каком написана пьеса».

Это золотое правило реалистического театра все больше забывается, хотя оно отнюдь не устарело. Некоторые режиссеры не только не считают автора хозяином стиля постановки, но и вообще [illegible] Русского театра имени А. С. Грибоедова «Лиса и виноград» [illegible] крайним удивлением смотрел на забытую Мели, щеголявшую в [illegible] туфельках «на шпильках». Тереза Клеи появлялась в [illegible] ном платье, перетянутом в талии, а декольте, а в [illegible] Келифа стояли ресторанные стулья [illegible] стина вела в нечуществующие в греческих домах [illegible] этаж. Возможно, подобные трюки показались актерам [illegible], вероятно, лестница [illegible] режиссеру для построения красивых мизансцен, но при чем здесь древняя Греция? Не случайно спектакль получился поверхностным и малоинтересным.

В том же Театре имени А. С. Грибоедова режиссура создала свою композицию пьесы А. Володина «Моя старшая сестра», переосмыслив при этом характер героини. Ради этой цели тексты из драматических произведений, [illegible] для своей Нади [illegible], а остальные другие монологи, более подходящие для Нади, придуманной режиссером.

Кульминационным моментом подобного отрыва режиссуры и художника от автора явилась сцена в опере «Фауст», когда победоносный отряд во главе с Валентином возвращается в родной город. Ликующая, жизнерадостная музыка знаменитого марша звучала здесь на фоне все той же мрачной, черной, траурной декорации, которую разрезали шесть тонких вертикальных полосов, где с лихой небрежностью были изображены маловыразительные фрагменты городских [illegible].

Я в данном случае не называю фамилий режиссеров и художников. Важно то, что все это разные люди, и, значит, речь идет о [illegible], характерной для реалистического театра: пьеса перестает быть определяющим моментом стилистики спектакля, а превращается лишь в предлог для режиссерско-художнического эксперимента.

Бывало в театральных студиях, что самоубийцы и интеллигенты [illegible] на свой оригинальный творческий путь. В Тбилиси происходит иначе: другие. Театры имени Ш. Руставели и имени К. Марджанишвили всегда были разными по творческому профилю. Первый отличался склонностью к героико-романтическому и лирическому репертуару, к широким обобщениям, и лучшие его актеры, такие, как А. Хорава, А. Васадзе, С. Закариадзе, выделялись пластичностью, глубиной сценического мышления, театральностью в лучшем смысле этого слова. Второй театр всегда искрился юмором, неповторимой национальной [illegible] [illegible] и [illegible] проникнутыми создаваемых образов.

Теперь мне показалось, что эти театры пошли по одной дороге и, к сожалению, по самой [illegible], что они готовы расстаться с тем драгоценным грузом своих исканий, своих традиций, который нажит в течение десятилетий упорной работы.

И третий вопрос. Мне не хотелось бы выступать в роли мечтателя, оторванного от реальной действительности — я в [illegible] и в ее прозой. Одного опытного тбилисского театрального директора я спросил: почему на афише разнообразие репертуара, а на практике используется лишь несколько пьес?

— А эхма, а правда, а выдумали в выходы? — вопросил директор.

— Мы пользуемся то, что позволяет в что можно [illegible].

Экономика театра в сильной мере определяет сегодня его творческие возможности, и стандартизация театрально образных решений проистекает не только от бедности мысли, от бессознательного часто увлечения не преходящим «современным стилем», но и от бесконечных [illegible] [illegible] сделать все портативно, чтобы было удобно для выездных спектаклей. К тому же расчетливые директора даже при скудости постановочных средств умудряются на экономить. Ведь это тоже один из моментов, определяющих надежду на квартальную премию.

На спектакле Русского театра «Кто убил Тома» я был поражен [illegible] оформлением: оно состояло из одной белой ширмы, установленной на вращающемся круге. На фоне этой «простыни» и развертывались все многочисленные [illegible] [illegible] в [illegible] форме [illegible] детям [illegible] [illegible]. Но такая декорация не шла на пользу [illegible], не тем более не могла возбудить детскую фантазию. Выяснилось, что театр мог истратить на всю постановку только одну тысячу рублей..

Над экономическими проблемами театра, особенно в области постановочных средств, так же как и над вопросом — во имя чего, во имя каких идейных и эстетических целей театр стремится заполнить [illegible] выполнить план и получить премию, нам надо думать серьезно и повседневно, чтобы решить эти проблемы с позиций высоких требований общества, строящего коммунизм.

* * *

Творческие споры, которые идут в Тбилиси, я воспринял как признак роста и активности театра. Не могу да и не хочу рекомендовать какие либо готовые рецепты. Грузинский театр силен, крепок и сможет сам решить, как лучше двигаться дальше. Его опыт поможет, несомненно, и другим республикам. Хочется только, чтобы найденные решения помогли сплочению, консолидации всех творческих [illegible]. Это представляется одним из важных условий дальнейшего роста театров Грузии.

А. СОЛОДОВНИКОВ