

НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ

«...ГРАЖДАНИНОМ БЫТЬ ОБЯЗАН»

Искусство, в том числе театральное, всегда было сильно своим общественным зарядом, своей гражданской направленностью. Только такое искусство будит мысль, облагораживает чувства, способствует развитию общества. Гражданственность сегодня выступает как свойство идейно-эстетического, в котором обе эти стороны существуют в неразрывном единстве и теснейшей взаимосвязи.

Практика нашей режиссуры последнего времени — яркий тому пример. Наиболее наглядно это прослеживается на почве исканий и опытов режиссеров при работе над классикой. Классика всегда служила «волшебным зеркалом», позволяющим увидеть уровень современной режиссуры, достижения и недочеты ее в истинном свете.

В последнее время, как нам кажется, активизация идейно-творческих поисков режиссуры именно в этой сфере прежде всего характерна для наших периферийных театров. И здесь в первую очередь следует назвать спектакль «Огонь и ночь» Райниса в Лиепайском театре (режиссер О. Кродер) и постановку «Бани» В. Маяковского в Валмиерском драматическом театре имени Я. Пазеги (режиссер В. Мацулевич).

Кродер поставил спектакль о Спидоло. Такая трактовка драмы Райниса глубоко современна. Ведущей темой здесь является поступательное движение, непреклонное развитие, сложная диалектика жизни и человеческой личности. Это спектакль о постоянном духовном росте, об изменении человека как

непрерывном условии жизни.

Образ Спидоло — символ вечного обновления — режиссер раскрывает как бы изнутри, соотнося его с насущными проблемами современности, вызывая к самосовершенствованию личности, что является важным условием развития общества. Гражданственность режиссера проявляется здесь в распознавании глубинных течений драмы Райниса, в понимании ее созвучия с волнующими нас сегодня вопросами. Один из таких ракурсов — взаимоотношения Спидоло и Кангара. На них ставится особый акцент. Неприятие Спидоло предателя Кангара исходит из этических корней героини, из самой ее сути. Новое неизвестно с компромиссом, истинному развитию он противопоставлен.

Строго продуманному режиссерскому рисунку подчинен весь спектакль. Правда, в постановке еще нет свободы актерского творчества. Молодым актерам, исполняющим главные роли, явно не хватает мастерства для такой свободы, не хватает и опыта. Однако, подчиненные творческой воле и выдумке режиссера, они — на верном пути.

Кстати, здесь можно отметить сходство спектакля «Огонь и ночь» и работы П. Петерсона, поставившего на сцене ТЮЗа своего пьесу «Бастард». Правда, Петерсону — режиссеру не удалось в полной мере передать гражданскую позицию Петерсона — драматурга. Каждый образ пьесы, пожалуй, содержит больше философской глубины, нежели это проявляется в спектакле. Воспроизводит точно (только точно)

драматургический материал, спектакль по масштабности проблемы — и тем самым по гражданственности — уступает пьесе. Если постановка «Огонь и ночь» может претендовать на общественную значимость предложенной режиссером концепции, то «Бастард» на сцене остается в рамках изображаемого частного случая, не поднимаясь до обобщения.

Гражданская позиция В. Мацулевича, обратившего к пьесе В. Маяковского «Бани», неоспорима. Она заключается уже в самом выборе драматургической литературы. Мышление Мацулевича публицистично заострено, он стремится к конкретному разговору со зрителем. Цель такого разговора режиссером хорошо осознана, средства выражения — продуманы, что не столь часто наблюдается среди молодых режиссеров.

Сатира Мацулевича в «Бани» — остра, целенаправлена и безжалостна. Например, по-режиссерски блестяще решены сцены в кабинете Педеносикова, особенно с мадам Мезальниковой. Мацулевичу близка позиция автора «Бани»: он чувствует стиль Маяковского. Стихи поэта, введенные режиссером в постановку, органично вливаются в нее, подчеркивают веру автора в положительные силы общества.

И тем не менее я не могу не констатировать, что до сих пор непривычно на долгое время ставший своеобразным эталоном остроты общественного звучания классики спектакль «Бранд», поставленный несколько лет назад в Художественном театре имени Яна Райниса. И что

приходится отметить. Эта непреодолимость не отражает ли некоторые симптомы застоя в театральной жизни республики и в жизни Художественного театра, в частности? Трудно поверить, что режиссером одного из новейших спектаклей на сцене этого театра — «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского — является постановщик «Бранда» А. Лынынь, который инсценировал и такие гражданственные спектакли, как «Последний барьер» А. Дриле, «Чертов краж» Э. Лива, «Тринадцатая» Г. Приеде.

Спектакль «Село Степанчиково и его обитатели» лишен общественно значимой концепции. Не найден жанр постановки. Перед нашими глазами проходит галерея странных людей, причем странность эта изображается как собственное чудачество без каких-либо общественных «двигателей». Акцент волевыми переменаками — на личные мотивы. Обусловленные же мотивы, обуславливающие возникновение такого явления, как Фома Опискин, не исследуются. Все сводится к показу частного характера, преимущественно в плане комического, а не к обнажению общественной сути данного типа.

Творческий ансамбль Художественного театра, не движимый сверхзадачей раскрытия пропасти, над которой находится изображаемое, не смог создать образ того страшного мира, ради обозначения которого и стоило ставить спектакль. На сцене существует множество смешных и жалких микромиров, но образующих в окончательном итоге мир це-

лостный, мир трагичный и сатирический одновременно — несправедливой общественной системой порожденный антимир. Исчезли видение Достоевского яза общества. Все сведено к пустому триахтству, в котором актеров, собственно, не за что винить, не объединяющие единой режиссерской мыслью, они действуют в силу своего разумения и в меру своего таланта.

Очень быстро свой «тонус», свой сценический нерв потеряли «Дни Турбиных» Булгакова в Рижском театре русской драмы. Произошло смещение категорий, подмена одних — существующих — другими — несуществующими. Исчезли трагичность ситуации, драматизм выбора героев, начал превалировать элемент комичности. Интересно задуматься о сценической ткани и продолжает существовать в отрыве от происходящего в семье Турбиных, от окружающего их сложного мира исторических перемен. Расплывчатость понятия гражданственности нанесла ущерб историчности спектакля.

Мощным способом выражения авторской мысли, общественной позиции режиссера может стать сценическая метафора. Процесс освоения ее — сложный и трудный, каким всегда бывает освоение искусством новых пластов действительности, новых средств выражения этой действительности.

Но метафора более, чем какой-либо другой прием художественной формы, требует ясности концепции, чет-

кости сверхзадачи, определенности движения к единой цели всей постановки. Более, чем какое-либо другое выразительное средство, символика требует реальной наполненности, содержательной значительности, гражданственности.

После инсценировки пьесы «В метель» А. Гейкина в Художественном театре имени Я. Райниса, где метафора заметно обогащала сценический мир пьесы «Брысь, констлявай, брысь» Ш. Шалленста, поставленная М. Кублинским в Академическом театре драмы имени А. Упита, — второй столь открыто метафоричный спектакль. В целом метафора здесь соответствует своему назначению. Кублинский создал спектакль, движимый мыслью о жизненной необходимости необычного, неординарного, он выступает против привычных понятий, привычного существования. По сути дела это — драматическое повествование о творческой смелости человека, о юношеском напоре его, о дерзости. Утверждение красоты человеческой индивидуальности как непреходящего условия духовной красоты и силы коллектива.

Менее действенная метафора на сцене Художественного театра имени Я. Райниса в спектакле «Розарий», созданном Ю. Стренгой по драме Э. Ветема. Пьеса интересна своим совмещением разнородных пластов действия, их чередованием, незаметными переходами. Сложные, неоднозначные проблемы, поднятые эстонским писателем, сценическая интерпретация такого материала требует глубокого внутреннего

горения режиссера. Но в данном случае отношение Ю. Стренги к миру героев можно характеризовать как созерцательное. Поэтому в спектакле есть ряд интересных, необычных находок метафоричного плана, есть ряд отличных актерских работ (Л. Бераня, В. Артамана), но не прочитывается в нем самое главное: во имя чего режиссер избрал именно эту пьесу, что хотел поведать через нее зрителю?

Такой вопрос возникает каждый раз, когда приходится сталкиваться с непоследовательностью выбора режиссером драматургии, с неустойчивостью его творческих стремлений. Режиссер-гражданин начинается с выбора пьесы. Общая позиция его творчества неизбежно становится расплывчатой, если режиссер способен идти на компромисс, то есть ставить пьесу, в которой правда жизни не подыята до уровня правды искусства, в которой действительность не отражена при помощи категорий искусства.

Так, не стала удачей работа М. Кублинского над комедией «Аморальная история» Э. Брагинского и Э. Рязанова. Осуществленный им спектакль в Театре солябит по поверхности солябитого пласта пьесы, подчеркивая и без того в ее базальном сюжете элементы простого копирования жизни.

Гражданственность — это одновременно и высшая обязанность режиссера и высшее его творческое достоинство, наилучший способ проявления своей художественной индивидуальности. Об этом должны помнить наши режиссеры, которые сегодня призваны работать над созданием спектаклей, насыщенных большой гражданской мыслью, масштабных как по содержанию, так и по форме.