

ЗАМЕТКИ
КРИТИКА

Спектакль-роман

«Мастер и Маргарита», или РАЗМЫШЛЕНИЯ О РЕЖИССЕРСКОЙ ПОЗИЦИИ

Новый сезон в Государственном русском драматическом театре им. В. Маяковского начался премьерой по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Сезон инноваций был знаменателен постановками произведений Ф. Шиллера и В. Розова.

Трагедия немецкого поэта и драматурга Ф. Шиллера «Дон Карлос» в постановке приглашенного режиссера А. Азаринова показала зрелые режиссерские культуры для творческого коллектива, который, безусловно, можно назвать актерским. Серьезное отношение к классике, художественный ансамбль оказались необходимыми театру. И самый подход к поэтической трагедии помог бороться с развлекательностью, тенденция в которой выматывалась в последние годы. Правда, приглашение режиссера на одну постановку имеет свой недостаток. Беда в том, что эти спектакли трудно сохранять в первоначальном виде, а поправки, вносимые другим режиссером, порой искажают первоначальный замысел.

«Удар», пьеса В. Розова, имеющая и другое авторское название «Кабанчик», поставленная режиссером Р. Нагорняных, — это встреча с острыми и полновесными драматургическим материалом. Пожилая драма не утратила своей актуальности сегодня, когда все общество повело необоротимую борьбу с негативными явлениями — бюрократизмом, чинопочитанием, протекционизмом. То, что пьеса прозвучала приглушенно, утратила публицистическую остроту, определялось режиссерским решением.

И наконец «Мастер и Маргарита» — спектакль, поставленный по мотивам романа М. Булгакова заслуженным артистом Чечено-Ингушской АССР Н. Деником. У каждого, знакомого с романом, свои ассоциации, свой образ романа. Естественно, театр, имея право на свою трактовку социально-философского, полифонического, проникнутого своеобразной иронией и поэтичностью романа, а то же время берет на себя большую ответственность. Инсценировка — наиболее сложная и противоречивая жанр, родившаяся на стыке двух видов искусства — литературы и театра. Утраты неизбежны: не всегда удается постановке перевести на другой, более действенный язык. Невозможно охватить все проблемы и сюжетные линии. Есть объективные пределы театрального искусства, например, ограниченность пространственного решения, которая затрудняет воссоздание на сцене таких важных и ярких сцен романа, как повет Маргариты над ночной Москвой, бая, чудеса Воланда в цирке и приключении его свиты. Слово в его образности и многозначности не всегда адекватно сценическому действию.

Театр отказался от при-

мов литературного театра, которые помогли бы создать спектакль — поэтическую композицию по мотивам романа М. Булгакова, где отдельные эпизоды произведения воссоздавались бы через слово автора. За основу взята инсценировка А. Ивашенко, которую трудно назвать творческой удачей. Дело не только в изменении композиции (в спектакле действие начинается с рассказа о любви Мастера и Маргариты), а в произвольном изменении мотивировки событий. Своеобразным режиссером и комментатором действия становится Воланд и его свита, появляющиеся в прологе на сцене, тем самым нарушая логику авторского повествования. У Булгакова линия Мастера и историко-философская развивались ассоциативно, давая читателю возможность понять, что проблема добра и зла, человечности и подлости стояла остро во все времена.

Режиссер — постановщик послушно пошел за автором инсценировки, не пытаясь дополнять ее несовершенства эпизодами, раскрывающими многоголосие романа. Линия Мастера и Маргариты развивается как преимущественно лирическая. Волнуясь, подхватывая последнюю реплику собеседника, герои будут рассказывать о своей первой весенней встрече в Москве. Переживая Маргариты не укладываются в рамки легкой лирической драмы. Выявительно следя за игрой двух исполнительниц роли Маргариты Ф. Муниной и Т. Александровой, убеждаешься, что их поэтическое обусловлено самим подходом к разработке характера героини. Больше житейского опыта, грусти, страдания в образе у Т. Александровой; больше обаяния и восторженности в характере, который создает Ф. Мунина. Согласитесь, актрисам неимоверно трудно вести ясно роль на одной ноте радостного удивления, восторга, приглушающую тему драматической борьбы за Мастера. Философия основа образа, поражающего соединением человечности и мудрости, усталости от обиды, уходя в задний план.

Однозначность решения образа коснулась и Мастера. Артист И. Кравченко добросовестно играет то, что ему отпущено в спектакле, показывая и муку творчества, и человеческую застенчивость писателя, но его внутренняя драма лишена подлинного масштаба и сводится к борьбе за роман. Иные мотивы развития этого характера внесены в спектакль со стороны. Я имею в виду заседание в МАССОЛИТЕ (Московской ассоциации литераторов), куда Мастера приглашают для обсуждения его романа о Понтии Пилате. Этот эпизод вырастает в самостоятельную сцену — судилище под председательством критика Берлиоза. Артист О. Вершковский пытается перевести действие в сатирический ключ,

но в целом всем участникам сцены трудно оправдать шаржированность, как, прочее, и позднее, когда персонажи в огромных масках в страшном сне поются перед Мастером и повсюду свой страшный хором. К сожалению, в тяжеловесных инсценированных танцах Булгаковская ирония.

Тонким юмором пронизано в романе описание Воланда и его свиты. На сцене свозит оперную традицию образа Мефистофеля, с чеканным профилем, сатанинский бровями и даже рожица, пробираются контуры заигрывая гораздо более интересного. Как жаль, что артист Г. Стромухо приходится тратить столько сил на картинные позы и наглядность в сцене, когда он зачитывает над простершейся Маргаритой, начиная декламировать стихи о загадочной женской душе. Иностранцы булгаковского Воланда звучат в разговоре с Берлиозом на сцене, где различимы логика, убийственное остроумие и мудрость. Правда, это остается лишь эскизом характера.

В изображении свиты Воланда создатели спектакля идут от внешней театральности. Возмем хотя бы мерцающие веки Азазелло, плохо выходящие со спокойной манерой игры А. Гетмана; чего стоят почти волевыми походка Корovieва (арт. Я. Ильиничен), ритм и пластика булгаковского слова — основа его образов. Кот Бенгетот занял свое место рядом со скалочными котами — флюсофами, с персонажем Гофмана. В спектакле же его образ переведен в план пантомимы. Внутренняя пластичность подменена пластичностью, тугими, лародрующим голосом, мглиными кошачьими движениями (арт. С. Качатуров). И все-таки жаль утраты — умяого, булгаковского кота.

Историко-философская тема романа о Понтии Пилате, органично существовавшая с темой современной в романе, тоже упрощена. Она развивается как иллюстрация спора Воланда с неестественным критиком и поэтом. Просто скамейка уносится вглубь, и Воланд, Берлиоз и Бездомный становятся чужими свидетелями событий, происходивших много веков назад в древней Иудее. Здесь в права выступают повне исторического спектакля. Почти композиция картин И. Гераспринцева в столкновении Иешуа и Пилата. В трактовке В. Гераспринца (Иешуа) заметно стремление подняться и философской глубине характера. В создании образа Понтия Пилата артист Л. Нелединский щедро использует психологические краски. А. С. Тищенко стремится нащупать связь образа Пилата с современностью. И потому его сцена с Кайрой (арт. С. Геник) проходит более драматично.

Спектакль обединяет нечеткость режиссерского решения. Даже появляющиеся эпизоды, противоречащие поэтике М. Булгакова. Сцена бая, поставленная с опереточными размахом, парадоксально переключается с эпизодом романа — фокусом Воланда в цирке, переодеванием женщин, алчущих роскошных народов. Увиден на сцене целую галерею полубожественных женщин, зритель почувствует режиссеру, которому просто изменил акцент.

Очень назойлива звуковая партия спектакля. Постоянные повторы реплик, усиленные фонограммой, напоминающие ахо и обозначающие воспоминания, досады. Зритель прекрасно понимает логику развития действия без этих подзвонков. К сожалению, театр расстался с сугубо московской атмосферой романа. Москва вообще станет лишней в спектакле с предельно обобщенным местом и временем действия.

Противоречивость спектакля во многом обусловлена его жанровой неопределенностью. Спектакль осторожно назван «театральной фантазией». В этом распыленности определении нет четкости. Отсюда ощущение фрагментарности развития действия. Ведь жанр фантазии, связанный с поэзией, музыкой, хореографией, требует полифоничности развития темы, лейтмотивов не только в игре актеров, но и в атмосфере сценического действия, сценеграфии (художник А. Абдураманов) и музыкальным оформлением (использована музыка А. Гыбникова).

Напрасно создатели «Мастера и Маргариты» стремились сюжетно завершить действие просветленным финалом — окрашенным лирической густотой эпизодом с поэтом Бездомным (Исата), хорошая работа артиста В. Тягинуна). В спектакле нет идейно-художественной завершенности, той точки, которая помогла бы ответить на вопросы об адресе постановки и об актуальности показанного. Осознавая ответственность перед автором романа, ставшего знаменом отечественной художественной культуры, посветуем автору перечитать роман, чтобы ощутить его глубину, остроту и мудрость, своеобразное, не лежащее на поверхности созвучие нашим дням, столь бурно изменяющим все сферы жизни. М. Булгаков был далек от того, чтобы при помощи сатиры развлекать читателя.

Не только «Мастер и Маргарита», но и спектакль истекшего сезона остро ставят проблему четкой режиссерской позиции. В современном театре именно она определяет новаторство и глубину прочтения драматургии. От решения этой проблемы во многом зависит дальнейшая судьба творческого коллектива, выработка его идейно-эстетической программы.

В. РАЗАКОВ,
кандидат искусствоведения.