КЛАССИКУ НАДО УВАЖАТЬ

НА СПЕКТАКЛЯХ РИЖСКОГО ТЮЗА

Долгие годы мне представлялось интересным ходить с дочерью в тюз, в этот специфический театр, у которого свои артисты и свои зрители. Менялся репертуар, но всегда находилось такое, на что хотелось пойти. И вдруг... Вдруг начались перемены.

Адольф Шапиро сменил Павла Хомского на посту главного режиссера Рижского тюза несколько лет назад. Порадовал он своими «Красными дьяволятами» — спектаклем светлым, жизнерадостным, ярким, пронизанным революционной романтикой. Были и другие удачи. Разумеется, нелепо было бы требовать, чтобы новый художественный руководитель работал по образу и подобию своего предшественника. Однако потом начался отход не только от традиций данного театра, а, по-моему, и от каких-то общих, обязательных для всякого тюза воспитательных функций. Местная критика отметила ориентацию на «более зрелого зрителя» при сохранении отдельных «поэтических постановок для детей». Наиболее точно этот поворот сформулировал сам А. Шапиро в интервью газете «Падомью Яунатна» (2 марта 1975 г.).

«Считаю, что к детям не надо приспосабливаться, их надо вести за собой. Надо ставить пьесы, которые сложнее, чем это может воспринять сегодняшний зритель... Это необходимо для того, чтобы в молодых зрителях воспитать человеческую и художественную активность. Надо развивать в них восприятие искусства, человеческой сути. Развивать без сложного невозможно».

Что ж, никто не против сложности, если она необходима. Истинно сложное, философски наполненное, раскрытое средствами большого искусства, становится общедоступным, входит в духовный мир человека как насущная необходимость, как желанное, искомое, свое. И сложность как духовное богатство действительно может человека поднять, увлечь за собой. Совсем иное дело — нарочитая усложненность, которая раскрывается не в философичности, не в романтической символике, а в позе, в трюкачестве.

Уже в спектакле «Последние», который был поставлен А. Шапиро еще с известным уважением к творению М. Горького, удивили некоторые моменты. Оглушительный гром оркестра, выведенного прямо на сцену,— это еще куда ни шло. Но раздевать на глазах зрителей бедную Веру — сломленную, смятенную, с такой душевной болью созданную Горьким! Отбросив всяческое ханжество, утверждаем: не нуждается Горький в подобном «допинге»! Решительно неприемлемо такое «усложнение» для детского театра.

Какое-то непонятное вытравливание светлых начал обнаружилось и в «Грозе». Катерина, этот «луч света в темном царстве», потеряла в трактовке А. Шапиро излучение духовности, нравственной красоты и силы. По сцене двигалась несчастная женщина, замордованная хамами-балалаечниками.

Но, пожалуй, особенно явно тяга к созданию атмосферы безысходности, бессмысленности существования человека — червя в мире, полном непреодолимых ужасов, проявилась в «Иванове».

А. П. Чехову за последние годы в Латвии вроде повезло. «Дядя Ваня» в Академическом театре драмы имени А. Упита, «Три сестры» в Валмиерском театре имени Л. Паэгле и, наконец, «Иванов» в тюзе. Но, увы, «везение» лишь в количестве.

Стараясь вырвать «Дядю Ваню» из оков традиционности, режиссер Ю. Бебриш не сумел постигнуть сложный, полный внутреннего драматизма мир чеховской пьесы. Его герои не получили глубоких психологических характеристик... Художественно крайне слабый, этот спектакль не оставил следа в театральной жизни Латвии.

В «Трех сестрах» (режиссеры К. Кродер и М. Кимел), наоборот, все до болезненности заострено, все краски сгущены, все полно надрыва, надлома. Но, как это ни парадоксально, результат получается весьма схожий с постановкой «Дяди Вани». Герои, внешне столь отличные, обнажают совершенно одинаковую внутреннюю структуру—истомленные безверием, разъеденные, как ржавчиной, безысходностью своего существования, они становятся монотонны и... скучны.

И в тюзовском «Иванове» — статика характеров, тот же монотонно-унылый тон, те же невосполнимые потери: выхолощенные лирика, чеховская мечта, чеховская боль за попранное в человеке, чеховская жажда нравственной красоты. Люди мечутся, заточенные в узком грязном сарае, не понимая смысла жизни и источников зла, не стараясь их понять. Спектакль отказывается от анализа социально-психологических основ чеховской драматургии. Где уж тут искать благородные порывы, вызревать протесту Иванова! И бойкая девица, в эротической позе разлегшаяся на письменном столе,— что может быть у нее общего с мечтательницей Сашенькой?

Финал спектакля, наверное, закономерен для такой «трактовки» — две женщины омывают тело Иванова, так и скончавшегося, ползая, как червь, где-то под столом...

Вот какой «усложненностью» пытается театр повести за собой юного (да и не только юного) зрителя. И если зритель, придя в театр, еще мало знает, кто такой Чехов, то он не обогатится чеховским благородством, нежной, трепетной чеховской любовью к людям, чеховской жаждой нравственных идеалов.

Современная интерпретация классики вырастает из глубочайшего понимания ее непреходящих, вечно светлых идей и нравственных начал, хотя и соотнесенных с определенной исторической средой, но не теряющих важности, актуальности для раздумий нынешнего человека.

У А. Шапиро на этот счет свое мнение. В статье «О главном» (газета «Литература ун максла», 20 апреля 1974 г.) он высмеивает известного художника, требовавшего уважения к авторским ремаркам в классических пьесах, и заявляет, что ему лично «достаточно основного материала пьесы». И далее: «Пока привычный стандарт не получит должную этоведь и будет желательнее режиссерского эксперимента, не только развитие театра, но и драматургии будет безнадежно заторможено».

Что ж, и мы против стандарта и за режиссерский эксперимент. При одном только условии: если эксперимент этот, как и «сложность», не идет вразрез с замыслом автора, если к тому же не игнорируется творческая самостоятельность артиста, мастерство и индивидуальность которого общепризнанны.

Приведенных примеров с «Грозой» и «Ивановым», думаю, достаточно, чтобы стало видно, что в своей интерпретации классики А. Шапиро допускает весьма вольные обращения не только с ремарками авторов, но и с «основным материалом пьес», с их идейно-художественным смыслом.

Думается, подобное режиссерское «кредо» было бы не столь опасно, если бы оно получило трезвую и объективную оценку критики, если бы нашлись люди, которые стремились помочь молодому способному и многообещающему режиссеру найти верный путь. Право же, хор похвал никак этому не способствует.

Самую высокую ноту по поводу тюзовского «Иванова» берет рецензент А. Буртниеце в статье, напечатанной в газете «Циня» (21 сентября 1975 года). Критик объявляет спектакль выдающимся событием в интерпретации творчества Чехова и в современном понимании классической драматургии вообще. Среди прочих достоинств спектакля А. Буртниеце отмечает: «Режиссерская позиция объективно аналитическая. Он никого не осуждает и никого не оправдывает».

Как это прикажете понимать? Так ли «безлична» в смысле нравственном драма русского интеллигента 80-х годов прошлого столетия, описанная в пьесе Чехова, чтобы остаться, трактуя ее на сцене, на позиции «добру и злу внимая равнодушно»? Где же тогда черта, хочется задать вопрос критику, отделяющая «объективность анализа» от пресловутого объективизма? Ведь последний никаким образом не может быть позицией советского художника, важнейшей задачей которого всегда было и есть вскрывать глубинный смысл изображаемых явлений и характеров, обнажать социальную природу добра и зла. По мысли же критика, то, что постановщик «никого не осуждает и никого не оправдывает», заслуживает всяческой похвалы.

Подобные комплименты способны только принести вред режиссеру. Думается, есть немалая доля вины критики в том, что в его творчестве, в погоне за необычностью сценической формы допускаются серьезные идейные просчеты, объективизм, сглаживание остроты социальных конфликтов. Ранее это проявилось и в постановке «Бумбараша» — в обращении театра к русской советской классике, которое могло и должно было быть столь полезным для юного зрителя. «Бумбараш»—спектакль, созданный по ранним произведениям Аркадия Гайдара. На сцене — острейшие коллизии классовой борьбы, гражданская война, столкновение противоборствующих сил. Но все подается в одинаково гротескно-народийной манере. И, глядя на реакцию зала, понимаешь, что симпатии, классовые симпатии ребят не формируются спектаклем, а поэтому его воспитательный смысл утрачивается.

В памяти остаются только занятные манипуляции: как в цирке, артисты ловко взбираются по канатам, качаются на веревочных качелях, прыгают с перекладин, катаются по полу... Беспомощный, инфантильный Бумбараш и совершенно окаррикатуренный, «дегероизированный» Яшка теряются во всей этой не всегда отвечающей требованиям элементарного вкуса кутерьме. И невольно приходит на ум, что слишком разыгравшаяся фантазия режиссера начинает приносить вред не только драматургу, зрителям, но и артистам.

В обеих — русской и латышской — труппах Рижского тюза собрались очень талантливые люди. И все же мне кажется, что многим актерам становится трудно работать в условиях режиссерского деспотизма. Ведь не случайно А. Шапиро считает режиссера **единственным** автором постановки, **хозяином** театра, а «исполнительская сущность» актера сводится им лишь к умению выполнять заданный режиссером рисунок.

Как же быть артисту, который может и хочет стать соавтором спектакля, привыкшему работать творчески? С горечью писал об этом артист театра Я. Витолинь в статье «Нечего тешить себя самообманом» («Литература ун максла», 1 мая 1976 г.): «Хочется упрекнуть... режиссерскую оценку — «я его вижу» или «я его не вижу». Быть может, я выражаюсь слишком категорически, но, по-моему, это преступление, злодеяние абсолютно не считаться с живым, творческим «я» артиста, не заниматься раскрытием его запасов, не использовать актера полностью...»

И снова надо бросить упрек местной театральной критике. Она подчас только дезориентирует общественность и работников театра, давая творчеству режиссера исключительно апологетическую оценку, которая к тому же щедро снабжена псевдонаучными терминами. Они стоят плотно, как дремучие заросли. Рецензии перерастают в обширные статьи. Туманность и расплывчатость мысли доходит порой до абсурда. Так, Л. Акуратер все в той же газете «Литература ун максла» 24 апреля 1976 года дошла до утверждения, что раз есть спектакли с «наиреалистическими минутами жизни, нужны в противовес спектакли заостренные, гиперболизированные, аллегорические, причудливые». И далее: «Предвижу, что появятся постановки, в которых артисты будут только знаками в пространстве, звуком, выражением, с помощью которых режиссер закодирует свое мироощущение».

Могу с уверенностью сказать: не сбудется это предвидение! Не сбудется оно и в Рижском тюзе, талантливый коллектив которого знает, что нужны не иероглифы и знаки, а живые, полнокровные герои, носители высоких идеалов, активные строители жизни. И воплотить эти образы, вдохновить юных зрителей на благородные деяния способны только актеры творчески активные, при посредстве которых и мысль драматурга, и гражданski четкая позиция режиссера могут и должны перебрасывать мосты со сцены в сердца юных зрителей. И всемерную помощь на этом пути актерам и режиссерам должна оказывать объективная, принципиальная и тактичная партийная критика.

Ингрида СОКОЛОВА,
доктор филологических наук.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
14 СЕН 1976