

ЧЕРЕЗ два года Государственный академический русский театр драмы им. Лермонтова отметит свой полувековой юбилей гастролями в Москве. Событие радостное, торжественное, и хотелось бы поговорить о нем.

Срок для подготовки — два года — может показаться вполне достаточным, если не сказать — большим. Но так подумает зритель невнимательный или поверхностный, который ни разу не задумывался о творчестве театра, скажем, за последние пять лет. А задуматься есть о чем, потому что именно за эти годы там сменилось несколько главных режиссеров, не говоря об очередных и приглашенных на разовые постановки. Коллектив театра прекрасно известен (не только в нашей республике) творческими успехами и, в частности, прекрасными актерскими работами, вошедшими в историю советской театральной культуры.

Два года назад (заметьте: столько же остается и до юбилея!) пришел в лермонтовский, главный режиссер В. А. Иванов.

Помня о том, что театр лихорадили частые смены художественных руководителей, а творческий организм тонких и ранимых, многие критики заняли выжидательную позицию (например, сотрудники Института литературы и искусства АН Казахской ССР им. М. Ауэзова) и, похоже, так в ней и пребывают. Профессионально состоятельные аналитики безмолвствуют, как отмечалось на последнем пленуме Казахского театрального общества, зато на страницах печати время от времени появляются интервью и работы, которые определяют как рецензии «перо не поворачивается». Ибо это, к сожалению, как правило, беглый пересказ содержания пьесы, комплиментарные рассуждения на тему «удалось». Часто нет аргументов, нет главного для рецензии качества: в частных явлениях спектакля разглядеть типичные явления нашей общественной жизни, оценить их важность и перспективность.

В такой ситуации едва ли не единственным толкователем спектаклей становится их постановщик. В газетном выступлении после премьеры «Дни Турбиных» по пьесе М. Булгакова он писал: «...сейчас для нас важен не только трагизм положения интеллигентов (!), мучительные поиски идейных и духовных сил, могущих их сплотить (!), поиски выхода из тупика (!)... главное — это как бы адресованная в зал телеграмма: «Не предавать родную землю, свой народ, уметь быть с ним в тяжелую минуту, не бежать от трудностей, не быть эмигрантом».

«Как постановщик я более чем удовлетворен», — пишет он там же. Непонятна торопливость самооценки собственной режиссерской работы, ведь в ней можно увидеть проявления, мягко говоря, той же нетребовательности и безответственности, которые заявили о себе еще прежде, во многих репертуарных спектаклях.

Кроме Булгакова, в афише театра имена таких драматургов прозаиков

и поэтов, как В. Розов, М. Шатров, В. Распутин, О. Сулейменов, чьи произведения последние годы привлекают особое зрительское и читательское внимание. Ведь именно зритель, как теперь его называют — четвертый автор постановки (первые три: драматург, режиссер, актер), ждет гармоничного сочетания на сцене «познавательного и воспитательного начала с эстетическим наслаждением».

ПОЗНАВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО в достаточной мере обеспечено литературным материалом. Максимально расширить его функцию — вот святая святых задач театра, в «ядре страстей» — забывающего древнюю свою функцию — учительность.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

ЧЕТВЕРТЫЙ УГОЛ ТРЕУГОЛЬНИКА

Но литературный материал «становится» репертуарным только при одном условии: если его объединяют и оживляют человеческое credo режиссера, проведенное через актер. Это условия трагедий, профессиональной режиссуры, которая равно необходима как на сцене академической, так и на любых других театральных подстанциях.

Профессионализм, как известно, предполагает жанровую четкость постановки, проработку жанровых линий.

Ни в одном из спектаклей — «Гнездо глухаря», «Синие кони на красной траве», «Живи и помни» или «Мы, высокие, будем стоять?» — соблюдение этих требований не прослеживается.

Давайте вспомним психоаналитическую драму Розова, в которой самого автора прежде всего заботит создание человеческих характеров. В отведенное для сценического действия время мы успеваем распознать на сцене сочетание мелодрамы с сатирической комедией и даже гротеском.

«А если это — синтез?» — может возникнуть вопрос. «Но тогда что такое спектакль?» — ответим мы тоже вопросом. Где все объединяющая режиссерская концепция? Разве спектакль «Живи и помни» (художественный руководитель — главный режиссер) — это театральная сказка о том, как хороший человек Андрей Гуськов становится плохим, да еще и дезертиром? Если бы все было так примитивно, могли бы наши литературоведы единодушно говорить о достижениях Валентина Распутина в раскрытии человеческой души, чем дорожили нам произведения и Толстого, и Достоевского?

Также упрощены подтекст и поддействие розовской пьесы. Там, где требовалась сдержанность, как известно, придающая всему стройность, и тонкий инструмент психологического анализа, зритель предстал перед гротеском, без заботы о целиности зрительского восприятия спектакля. Розовый материал обесценивал создание полноценных образов, но по сцене разгуливают «функции».

Верно, зрительный зал на первых постановках был ядром — острота работы драматурга привлекает ее сама по себе: текст пьесы очень интересен, а журнал «Театр» читает не все. Конечно, «выпадали» из общего строя спектакля отдельные номера, когда явно огульные герои комиковали, показывали пантомиму... Но это с таким же упрощением не хотелось замечать, с каким упрощением выдвигались подобные диалогизмы в каждый спектакль. И если в одном («Синие кони...») это можно было отнести за счет формы — показывалась самостоятельность композиции, — то в «Дни Турбиных» и «Мы, высокие...» элементы кажутся не только выходящими недоумением, но и волевым натапливанием на вопрос: зачем такой «монстр аттракциона» в театре? Надо ли ему соперничать с цирком? За этими требованиями соблюдения, казалось бы, внешних признаков «чистоты жанра» скрывается главный, уже названный недочет: с трудом узнаваемая «человеческая» тема постановщика и его работ.

Конечно, театр не музей, он предполагает

эксперимент — но органично входящий в ткань спектакля и также органично вытекающий из общего замысла постановки. Театр обязан безоговорочно чувствовать изменения в настроениях современников. Верю ли в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» высвечивать (в прямом смысле — софитами) и акцентировать внимание на каких-то «показавшихся» постановщику эпизодах, совершенно пренебрегая спектаклем в целом? Можно «держать и буфонить», но нельзя все сводить только к этому. Должна быть — это этого не знает — и сверхзадача спектакля.

Театральность, безусловно, — высочайшее достоинство сценического представления. Но «организация зрелища» — не самоцель. Надо вспомнить известные слова В. И. Ленина о том, что «слабы рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелище». Они получили право на настоящее великое искусство... коммунистическое искусство, которое

создает форму соответственно своему содержанию».

Театральная культура, как и культура политическая — временные условия для овладения историческим и действительным опытом, без которого невозможна творческая зрелость.

КАК ТЕАТР осуществляет свое воспитательное назначение?

Известно, что строить сегодняшний день всегда сложнее, чем любоваться прошлым или мечтать о прекрасном будущем. Разве не об этом слова вождя из пьесы М. Шатрова: «Вы молодые, на плечи вашего поколения ляжет самое трудное — построить. И если вы не добьетесь успеха, история поставит под сомнение нас. В ваших руках успех всего дела. И разве не естественно наше желание, чтобы эти руки были чистыми и умными?».

Но после спектакля по этой пьесе стало ясно, что публицистичность и психологизм на сцене не сомкнулись.

Совсем молодой зритель (он еще не ходил в театр, когда на Таганке рождалась талантливая театральная публицистика с любовью-страстью поглядывая на «новшества» (начиная с вестибюля) вокруг «Синих коней...»). Зритель постарше было совестно за такие прямые заимствования, и он прятал глаза: мол, «новое — это хорошо забытое старое». Но, как известно, новейшие двигатели работают не только на керосине.

Режиссер пренебрег классической заповедью «в карете прошлого далеко не уедешь», его тянуло к «авторскому» спектаклю: режиссерский и актерский циклы (в шатровской пьесе главный режиссер исполнил и главную роль — свой спектакль!) влекли к еще более полному «самообнаружению».

Именно тогда на сцене появились и «Мы, высокие...», которые будут еще стоять в репертуаре, потому что тема — нужная... Хотя ясно, что самостоятельные достоинства капустника вовсе не показатели качества для сценической академической театра.

Стихи Олжаса Сулейменова, которые едва ли не каждый второй зри-

тель знает на память, могли быть интереснее прочитаны или «неопровержимо» сыграны — это было в воле режиссера — чтобы получился литературный спектакль. Классики советской сцены считали, что главное в таком спектакле — кроме мощного объединяющего посыла авторской мысли — умение режиссера снять конфликт между желанием актера естественно прожить ситуацию и не допускать просторных пауз ритмом стиха. Как известно, и интересной сценеграфии не бывает там, где нет единственно верного общего режиссерского решения спектакля (единство формы и содержания!). Мелкие находки, детали не заменили костяк решения; спектакль этот держится на актерском энтузиазме и нерве самой Поззии.

И здесь, в разговоре о воспитательном значении сцены, самое время упомянуть об эстетическом впечатлении зрителей. Как утверждают театроведы, проблема актерского ансамбля «все больше превращается из категории чисто эстетической в категорию социальную, в способность (или неспособность) театра передать большую правду жизни». Можно бы простить какую-то режиссерскую недоработку, если это актерские победы, потому что ценность любой работы в спектакле должна определяться количеством актерских достижений. Ясно, что любая уникальная режиссерская мысль должна проводиться в спектакль через актера. Постарайтесь вспомнить яркие актерские работы последних двух лет (пожалуй, можно назвать только В. В. Харламову, Е. Я. Диордиеву, Ю. Б. Померанцева), работы, интересные не только внешним рисунком роли, но достижением настоящей художественной высоты. Другое, к сожалению, не запомнилось, и в этом не вина актеров, а, разумеется, беда театра. С готовностью можно перечислить актерские достижения и этих мастеров сцены, и основного состава, и театральной молодежи, если оглянуться на репертуар прежних лет. И, не вникая подробно в жизнь «мира закулисья», все-таки констатировать. Именно в последние два сезона из театра ушло много интересных молодых актеров. За два года не появилось ни одного спектакля, определяющего «творческий потолок» коллектива, рассчитанного на высокий вкус самого требовательного зрителя. Значит, и «рядовой» зритель не задумывается на представлении, не почувствует свою причастность к чуду театра, не станет четвертым автором постановки. А это гибельно для театра.

Два минувших года, наверное, достаточный срок, чтобы определить — будем открытены — художественную плодотворность режиссуры театра. В чем смысл применения реставрированных, ставших эпигонскими, постановочных приемов?

Могут ли «искусственные» зерна дать живые всходы, всходы Искусства?

Два года минуло, и два года остается до юбилея.

Л. ЛУКИНА.