

## ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

**Д**ИСКУССИЯ о режиссуре то затухает, то разгорается с новой силой. Накопилась огромная литература. Выяснены, кажется, все качества, которыми должен обладать режиссер. И тем не менее спорам нет конца. Время предъявляет свои требования, провозглашая его то властелином, то рабом театра, то поднимая над коммерческими интересами, то бросающая в пучину «делачества». И по отношению к драматургу его роль тоже менялась — от слепого воплощения литературных замыслов до безудержного экспериментаторства над авторским текстом.

В этом, пожалуй, нет ничего удивительного. Идет сложный процесс развития принципиально нового творческого метода в искусстве — социалистического реализма, и трудно установить некое неизблемое режиссерское положение, все надо испытать практикой.

Вот и во многих украинских театрах можно заметить довольно пеструю картину режиссерских устремлений. Это особенно ярко проявляется в отношении к драматургии. Наряду с подлинно художественными созданиями классической и современной литературы ставятся и рассчитанные на дешевый эффект откровенно ремесленные поделки, изображающие сегодняшней день в архаических формах так называемых «народных» пьес, о которых еще Леся Украинка говорила, что в них смешаны этнография и маскарад, мелодрама и фарс и что они никогда не поднимались до серьезной идеи.

Конечно, без замысла, без идеи пьес не бывает. Хуже, что иной раз эти «идеи» сводятся к прописным истинам, выраженным в дискредитирующей их «художественной» форме.

Так, комедия Юрия Мокреца «Чья же это свадьба?» как будто должна изображать радость жизни сегодняшнего украинского села. Но все построено на столь нелепых недоразумениях, что ее герои просто поражают своей недоразвитостью. Что нашел в этом произведении режиссер П. Кукук, ставя его на сцене житомирского театра, непонятно.

Разительное противоречие между идеей произведения и его театральной одеждой содержит и поставленный по одной из ранних пьес И. Рацады, «Над голубым Дунаем», спектакль, идущий в Кировоградском театре (постановщик А. Бондарь). С виду речь идет о серьезных вопросах, а по сути все сводится к «жесткой» мелодраме с цыганскими танцами.

Выясняя причины живучести нет-нет да и прорывающихся к зрителю примитивных, антихудожественных зрелищ, я столкнулся даже с некоей теорией, оправдывающей внимание режиссеров к посредственным пьесам. По этой «теории» получается, что не данный театр отстал от зрителя, а, наоборот, зритель не дорос до понимания подлинного искусства, и потому в репертуаре рядом с достойной пьесой обязательно должно быть сочинение, предполагающее заведомо пустую зрелищность, рассчитанную на самый невзыскательный вкус.

Каждому, конечно, ясно, что приверженцы подобных нелепых воззрений рубят сук, на котором сидят, сознательно продлевая эстетическую наивность той части зрителей, воспитанием которой следовало бы заняться в первую очередь. Вместе с тем нужно признать, что в появлении этой «теории» содержится и серьезный упрек современной драматургии, которая либо мало считается с потребностью сцены в яркой современной театральной игре, либо идет на поводу отживших традиций и взглядов. Но что печальнее всего — процесс развития глубоко содержательной и яркой драма-

тургии протекает без активного воздействия основной массы наших режиссеров. Практически, за исключением единиц, они занимают сегодня позицию ожидающих потребителей, а не организаторов театрального дела, в котором творчество писателей занимает первостепенное место.

Тяготение к облегченности творческих задач, к развлекательности заметно даже у несомненно одаренных писателей. В пьесе В. Карасева «Платье для выходного дня», например, довольно эффективно разработаны отдельные

их уходящих на фронт мужей.

Неумение видеть идейные и художественные результаты своих усилий, отсутствие развитого чувства самокритики, мне кажется, является одним из серьезнейших недостатков нашей режиссуры. Отсюда, скорее всего, и нежелание или неумение помочь автору, поспорить с ним в поисках лучших художественных решений. Исключения крайне редки.

Недавно я смотрел во Львовском театре имени М. Заньковецкой две премьеры: инсценировку известной

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:  
ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИРЕЖИССЕР  
И ПЬЕСА

черты и черточки характеров деревенских девушек, приобщающихся к фабричной жизни. Здесь много забавных наблюдений, создающих иллюзию, что пьеса дышит жизнью. Но при всем этом духовный мир героев оказывается мелковатым. Режиссер В. Ясногородский, поставивший эту пьесу в Севастопольском русском драматическом театре имени А. В. Луначарского, взял курс на смешное, решив, очевидно, что так он окажется ближе всего к автору. А в результате уходит с этой в общем-то легкой комедии с тяжелым чувством.

Вероятно, следует считать режиссеров ответственными и за появление тех «усредненных», внежанровых спектаклей, где важная тема не решается, а как бы рассеивается среди множества событий, теряя жизненную остроту и превращаясь в мозаику условно-драматических, комических, лирических и мелодраматических, преимущественно поверхностных переживаний.

В пьесе талантливого украинского писателя Н. Зарудного «Такое долгое лето», скажем, кроме основного конфликта, связанного с треугольником: лесовод-энтузиаст, недавний фронтовик Запорожский — его прозаическая невеста Ярина — поэтически влюбленная в степной край Марта, вы найдете целую серию не менее существенных драматических линий куда больше, чем может выдержать форма драмы. Раздробленный сюжет не позволяет глубоко, крупно и всесторонне раскрыть характеры, внутренний мир героев. Отсюда и «своеобразие» жанра — не драма и не комедия. Остроумие писателя и режиссера могут обеспечить здесь лишь непроизвольность зрительского времяпрепровождения: будто пришел в гости к приятному знакомому для милой вечерней беседы. Иногда, вероятно, нужны и такие вечера, нужны улыбки и шутки на сцене, но, думается, не так часто, как это сейчас получается. Все это, полагаю, издержки не зрительской, как утверждает «теория», а режиссерской эстетической невоспитанности. Иначе не показал бы, скажем, херсонский театр первого варианта уже названной пьесы Н. Зарудного, в котором на сцену выходят чудом уцелевшие на войне три мужа Марины. Режиссер А. Горбенко, вероятно, даже и не заметил, что драма превратилась в фарс, что у зрителя появляется отнюдь не предусмотренная заранее усмешка по адресу солдатки, так легко и быстро забывавшей сво-

трилогии Олеса Гончара «Знаменосцы» и «Повесть о верности» («Кравцов») Алексея Коломийца — вторую часть дилогии, начатую «Голубыми оленями».

Оба спектакля близки между собой традиционной для украинского искусства темой любви и верности, однако — и это далеко не все поняли — решаемой на новом идейно-эстетическом уровне. Любовь здесь выражает душевное богатство, красоту и нравственную цельность природы человека новой исторической общности.

Героями гибнут Брянский и Шура, гибнут другие воины, но зритель охватывает светлая печаль, и не только скорбь владеет нами, но и восхищение прекрасными образами наших современников, провозвестников и знаменосцев великого будущего человечества.

Не знаю, так ли думал режиссер-постановщик «Знаменосцев» и один из авторов инсценировки С. Данченко (совместно с артистом Б. Антковым), но уверен, что в этом направлении. Об этом говорят и зрительный образ спектакля, созданный художником М. Киприяном, и музыка молодого композитора В. Ивасюка.

Трилогию О. Гончара, разумеется, можно по-разному показывать на сцене. Но режиссерская интерпретация С. Данченко не вызывает у меня сомнений. Он стремился сохранить аромат прозы О. Гончара. Воронцов (В. Розстальный) время от времени вырывается прожектором из массы воинов и комментирует ход событий, читая лирический текст романа. Спектакль приобретает литературность. Но потому, что литература эта очень хорошая, спектакль получает как бы дополнительные романтические крылья в своем призыве быть сильными и честными во всех своих помыслах и деяниях.

И вот в этом же театре поставлен режиссером В. Опанасенко «Кравцов» Алексея Коломийца. Повторяю, в спектакле почти та же обновленная тема любви, поднятая автором до высокого гуманистического толкования. Тема эта, видимо, и подсказала А. Коломийцу тот особый романтический строй драматургии, который тяготеет к притче в своих поэтических обобщениях. Образы героев несколько идеализированы и не нуждаются в таких обстоятельных мотивировках своих поступков, как в бытовой, психологической драме. Не скажу, что это облегчает работу режиссера и артистов, напротив, становится особенно необхо-

дима высокая театральная культура, особая точность в изображении характеров.

«Кравцова» можно смотреть, не зная «Голубых оленей», но соединять части дилогии на одной сцене, оказывается, нельзя, хотя они и должны соединяться, ибо сюжет второй пьесы является эпизодом сюжета первой. Первая повествует о трудном пути Алени, сохраняющей верность Кравцову, несмотря на искушения и возможности построить благополучную семью без него. Вторая рассказывает то же самое, но уже о самом Кравцове. И финал у них одинаковый — любящие встретились. Но в «Голубых оленях» есть красивая блондинка — Белая мафия (так назвал ее автор), которая сводит почти к нулю идею пьесы, подрывая веру в возможность постоянства и чистоты в любви (поэтому, наверное, многие режиссеры и расправлялись с ней, кто как умел, либо вымарывая ее из пьесы, либо ограничивая ее опустошительную роль). Она и стала препятствием для соединения частей дилогии: нельзя ведь показывать Кравцова одновременно и кристально чистым героем, и человеком не до конца чистой совести, против чего, кстати, выступает сам автор (партизан Дед говорит в «Кравцове»: «Совести нет серой, белой или рябой, а есть чистая или нечистая»).

В спектакле львовян Белая мафия носит не такое агрессивное имя, она именуется просто Блондинкой, но ее роль при Кравцове не вызывает сомнений у зрителя. Похоже, что автор сам испугался философской высоты, на которую поднялись его герои, и решил несколько приземлить их, подсунив Кравцову случайную интрижку, которая по нормам мелоческой морали не только не считается большим грехом, но даже делает героя «живым человеком».

И когда, показав такого Кравцова, театр тут же демонстрирует его «очищенный вариант», подчеркивая родство спектаклей одинаковой декорацией и теми же исполнителями — Т. Литвиненко (Аленка) и Б. Козак (Кравцов), ошибка драматурга становится предельно очевидной, хотя В. Опанасенко и притворился не видящим ее.

Режиссер не имеет права мириться с просчетами драматургии, не говоря уже о том, что брать в постановке должен только те произведения, которые позволяют ему исповедовать собственную веру в искусстве. Главным источником творчества для него, как и для драматурга, может быть только жизнь, только ее большая правда!

Мне кажется, что игра режиссерской судьбой, о которой я говорил в начале статьи, как-то ослабила наше понимание театра. Мы его видим порой только местом, площадкой для творчества «коллектива единомышленников» (это, кажется, наивысшая мера, до которой мы поднимались в определении театра). А ведь это и производство! Своеобразное, в силу специфики своей «продукции» — живых художественных ценностей, но производство! И хотя оно не может простоять, но ведь не имеет права и гнать ширпотреб, потому что обязано вырабатывать ценности!

Здесь я вижу ключ к пониманию организаторской, формирующей творческий процесс роли режиссера в ансамбле художников. Там, где эта роль значительна, где режиссер активен в поисках серьезного репертуара, свежих и ярких средств выразительности — там успех, там спектакли, завоевывающие внимание всей страны. Там рождается классика советского театра.

Мих. СОЛОМОНОВ.

КИЕВ.