Москва 1985, март
Театр ОВ.

23 МАР 1985

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ТЕАТР

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ВЗАМЕН ТУРУСОВ И КОЛЕС

ИГАК, кажется, найден способ, которым без труда можно спасти искусство от всех и всяческих бед. Это слово — лицедейство (С. Овчинникова «Свернуть» не однажды», «СК», 25 декабря 1984 г.) Стоит только начать лицедействовать, как вопрос практически будет решен. Значит, остается немного только понять, что же такое это самое лицедейство.

Но именно здесь становится, как говорят остряки, ясно, что все не ясно. Во-первых, «лицедействовать» — это не «делать лицо», а действовать в лицах. Слово это старинное, а в переводе на понятный современнику язык означает притворство, чем и обозначали в старину игру актера на сцене. Актер играл в лицах, он притворялся кем-то, а что за этим стояло, никто не знает, потому что идейно-художественных понятий с этим термином не было связано, он был един для всех.

И уверен ли тот, кто переносит этот термин на сегодняшнюю почву, что же им переносится — какое восприятие мира, какой взгляд на сущность бытия, словом, какое содержание заполняет собой этот якобы универсальный стиль? И не останется ли театр с этим спасительным лицедейством, как обманутый путник в дороге, обменявший лошадь на седло, которое без лошади, конечно, его никуда не доставит?

Знаем мы, впрочем, и театры, которые лицедействовали, сидя на подобном седле, и сперва получали от этого много успеха, а потом время ушло вперед, с их лицедейством не захотело связываться, и сегодня они выглядят очень неважно.

Не будем пользоваться оплошностью С. Овчинниковой, завернувшей свою мысль в такую условную упаковку, как формула лицедейства. Наверное, она все-таки от театра требует, чтобы театр работал с большим художественным коэффициентом полезного действия, острее воздействовал и так далее. Но выход лучше искать в практике, не в энциклопедических терминах.

Лицедейство не поможет в вопросе о том, чем жив человек сегодня и как он смотрит на мир. А именно этим питается творчество, и отсюда рождаются способы творчества. Я думаю, что исходной точкой разговора о «спасении» театра, если он до этого не спасется сам, должна стать драматургия, статья Л. Маркова меня в этом предварствует. Он во многом прав, верно, что драматургия наша страдает излишним рационализмом и как следствие недостаточностью образного мышления. Но без современной темы театр никуда не двинется. Она нужна, как источник живых актуальных идей, идущих со сцены сегодня, и любая совершенная классическая пьеса ее не заменит, ибо кесарю — кесарево.

Нужен конфликт, рождающийся из тех обстоятельств, которые мы ощущаем как свою сферу, как свою среду обитания. Конфликт должен быть великолепен, но когда такого нет, посмотрим на обыкновенный.

«Скамейка» А. Гельмана — пьеса немногокрасочная, почти бездеятельная, но ее достоинства и недостатки надо искать не в сюжетном построении, а в ощутимом внутреннем стремлении автора высказать существенную, тревожную не только для него мысль.

«Скамейка» — это продолжение размышлений Гельмана о положении трудовой проблемы, только здесь конфликт находится за рамками производства. Здесь нам предъявлен некий печальный момент возникновения механического отношения к труду, к делу, к деятельности на производстве. Сами герои пьесы не анализируют это со всей ясностью и не должны этому делать, но за их спорами мы явственно слышим тревогу из-за распадения их внутренней жизни и из-за неумелой попытки чем-то свое время-чувство заполнить. Я не случайно говорю «время-чувство», ибо речь идет не о времени суток или недели, а о психологическом времени человека.

Время в нашу эпоху давно вошло в психологическое сознание человека и питает его жизнь измерением сделанного, пережитого, узнанного, прочувствованного и так далее. Знакомясь с отношением психологов к вопросу об изучении человека, я нахожу у них подтверждение необходимости относиться к человеку не только как к универсальному, но и как к элементарному (единичному) «носителю социального качества». А эта проблема не статична, она отражает подвижность в способах человека воспринимать жизнь, социальную систему и свое положение в ней.

Не рискую прогнозировать, но предполагаю, что упорядоченность, стройность, организованность душевного мира становятся важнейшим требованием общей духовной культуры и необходимым фактором развития социальной и идеологической форм жизни. И не случайно драматурги хотят без готовых стереотипов подойти к универсальным категориям социальной жизни, к тем, которыми определяется внешний пульс бытия. Нужно ответить на вопрос, как ритм этого пульса соотносится с личным представлением о пути, о воле человека с отдельным представлением о цели жизни общей и частной. Драматург замечает идущие в жизни иногда вслепую, подчас ошибочно поиски своего, отдельного отношения к вопросам бытия и освещения связей с ним.

Еще одно отступление в сторону социологов. Каждый период жизни человека приводит к некоторой перестройке мотивационной сферы, то есть осознанию мотивов своего действия в жизни, своих связей с ней меняется.

Еще один случай, когда драматург рассказывает, как человек сегодня ищет эти связи, проверяя их интуитивно, внутренним критерием, своим переживанием мира. Молодой автор Лев Корсунский в пьесе «Конкурс по заявкам» сделал это с большой тонкостью. Его герой, написанный в духе «альтер эго» автора, молодой художник, находится в момент действия пьесы в споре с такой же молодой девушкой. Пожалуй, даже не в споре, а в схватке. Он обнаруживает неполноценность ее души, охваченной какой-то непоколебимой убежденностью в необходимости ограничить человека в его привычках, в его поведении, даже если человек не нарушает высоких принципов морали. Пьеса поставлена в Театре на Малой Бронной Львом Дуровым с точным попаданием в социальную суть конфликта; но и с артистичной простотой, легкостью темперамента в общем рисунке Тамара в исполнении молодой актрисы Т. Бабенко. Нежная тем, как актриса понимает, что именно главное в этой пьесе, а главное в ней — трудный миг рождения красоты.

Думающая, что жизнь примитивна, она презирает Сысоева (тоже хорошо решенного И. Янковским) за то, что ему видима в жизни только поэзия. Две молодые души, как бы простно выбирают из свернутой, скрученной, амебообразной плазмы жизни ее глубоко скрытый настоящий смысл.

Обращаю внимание на этот предельный накал борьбы, это, по мысли режиссера, борьба идей жизни.

Вообще поэтическая концепция жизни это не призыв в заоблачные края, а убежденность в реальном существовании в ней красоты и необходимости развития духовных вечных ценностей. Она противостоит прагматизму обывателя, его надменному, убийственно утилитарному взгляду на жизнь. Но проявление духовных сил зачастую несет с собой меньше элементарных радостей, нежели жизнь обывателя.

И вот еще одна пьеса — «Новые страдания юного В.» Ульриха Плендорфа, где запоздалость явления человеку поэзии (как формы мышления о жизни, как голоса души) рассмотрена как катастрофа. Спектакль поставлен в ЦДТ, в маленьком зале режиссером Сергеем Яшиным, который сам отличается тягой к поэзии, и привлекает остротой мысли о жизни. Эдгар Вибо — это странное смешение душевной сложности, которую сам ее носитель презирает, и примитивности, которую он культивирует в себе как бы в отместку за свои страдания. Впрочем, смешение не такое уже странное, оно поражает человека нередко в юные годы, когда его не понимают, когда его тревоги никто не слышит, когда на его голос нет отклика. Эдгар Вибо отгоняет от себя необходимость духовного существования человека, считая его ложным покровом пустой и жестокой жизни. И его почти разрывает эта страшная война. В пьесе очень важна вся эта линия, где в жизнь юноши Эдгара проникает Вертер, гетевский герой романтического склада с его размышлениями, и вопреки самому Эдгару становится его вторым «я», двойником его. Эта борьба-сближение составляет философскую тон всей трагедии подростка. Режиссер это понял, истати сказать, глубже, чем молодой актер А. Михайлов, пока не достигший в роли нужной глубины, как понял, что гибель его героя от электрического разряда по тайной логике художественных событий — катастрофическая развязка не разрешенных противоречий юной жизни, заплутавшей в сумерках обездуховленного одинокого бытия.

Не хлебом единым жив человек, его душа ждет много хлеба, и, когда его лишена, происходит беда. Жизнь запутывает колчаны, выделить в них то и другое бывает трудно. И тем не менее не случайно несколько пьес в совершенно разных сюжетах говорят как о самой большой потере человека о недостатке идеальных чувств, что несет с собой еще более жестокие потери.

Подчас тема звучит отголосками тревоги общей, здесь ставятся вопросы о пробуждении социального интереса человека к человеку — не того, которое снимает его бытовые нерешенные проблемы, а совершенно иного и даже не материального порядка. Душа требует внимания — вот в чем дело. Мысль о существовании того идеальное положительного героя, которого взволнует этот вопрос, давно занимает Николая Губенко, и в его фильме «И жизнь, и слезы, и любовь» появляется прекрасный образ молодой женщины Варвары Волошиной (актриса Жанна Болотова), которая приходит в Дом престарелых, чтобы возродить в его обитателях интерес к жизни. Главное, что этот человек способен забыть себя, чтобы отклониться на чужую боль, чужой стон. А стон этот идет от усталых и старых, ненужных теперь. И фильм опровергает само предположение о ненужности людей. Чтобы быть точным, надо сказать, что Губенко здесь вторгается в очень острую жизненную проблему, относительно которой уже установился ряд бытующих предрассудков. Он говорит о восстановлении внутренней связи в людской общности. То же слышится в вопросе-названии рассказа Бориса Васильева «Вы чье, старичье?» Насмешливо и горько, но прямо поставлен вопрос «Старичье» — собирательное понятие странного свойства в нем как бы проглатывается самоценность отдельных судеб, когда-то полноценных, деятельных биографий. В спектакле по этому рассказу, поставленном Е. Лазаревым в Театре на Малой Бронной, тема получает народное по стилю воплощение в двух ролях: С. Соколовского и Л. Дурова. Играют они без тени сентимента, без желания вызвать обидную жалость, скорее наоборот, с вызывающей мудрой стойкостью — Дуров, с беспабанностью неиссякаемого возраста нестареющего искателя веселой жизни — Соколовский.

СЕГОДНЯ появляет довольно стойкая и нелегко рассматриваемая связь между темами жизни (новыми и старыми) и состоянием творческого метода театра, о котором действительно пора встречаться. Лицедейство при этом выглядит особенно неуместно.

Не лучше ли заниматься над тем, что упущено из когда-то созданного великого целого, чем является спектакль?

На протяжении многих лет на наших глазах происходили упрощения в структуре спектакля: упрощение идеи (замена ее режиссерской тенденцией), упрощение сети симфонического звучания тем, упрощение изображения пространства, времени, жизни актера на сцене, упрощение процесса вживания зрителя в происходящее перед ним на сцене события и, наконец, упрощение цели пребывания человека в театре. И вместе с этими упрощениями художественного существа спектакля из него уходили соки жизни, уходила связь его с живыми началами поэзии.

Тот, кто видел спектакль «Наполеон I» в Театре на Малой Бронной, быть может, убедился в этом. Актеры в этом спектакле, в большинстве своем не ощутившие свое обличение с ролью, «не вошедшие» в образ, на свой страх и риск определившие участие своих персонажей в конфликте, стоят на неудобной, невразумительно заставленной сцене. Слишком многое здесь производит впечатление, какое производит запущенный участок, давно не дающий урожая. Забыто, как надо актеру носить фраки, мундиры, темпами. Как двигаться, как искать характер и самостоятельно находить ему применение. Как вторить главной теме, как нести паузу и вести себя, если вообще нет слов в роли.

И вместе с тем я их не могу бранить, не могу даже критиковать за это актеров безболии и огорчения за саму ситуацию. Они ощущают себя статистами при двух главных фигурах — Жозефине, которую играет, очень произвольно определив историческое содержание роли, О. Яковлева, и Наполеоне, который представлен в спектакле М. Ульяновым, одним из ведущих наших актеров, но, к сожалению, здесь не ведущим спектакль, так как по концепции режиссера Жозефина оттеснила его на задний план.

Актеры и не только здесь превращены у нас сегодня, как говорили когда-то большие режиссеры, в докладчиков своей роли. Эмоциональных докладчиков С. убывающим содержанием первой части определения и с прибывающим — во второй.

Хотя есть в моем запасе и наблюдения иного рода.

Режиссер А. Бурдонский, например, сделал решительный шаг к созданию целостного завершенного образа спектакля, поставив «Даму с каменьями» А. Дюма. Наконец, что спектакль был поставлен еще в прошлом году в Театре Советской Армии. Вдруг что-то новое, как опыт, как смелая, но продуманная попытка заговорить в своем спектакле на языке полнокровных образов и глубоко мотивированной системы выразительных средств. Он отказался от скоморошности, театральности дыма, от условности мизансцен, от надоевшей прямой «работы на зал», словом, от стилизованно-модернового времени и вернул сценическому действию его жизненно-живую длительность, многоплановость, актерское существование «в себе», в закрытом явлении искусства.

Образ внешнего мира в сложной композиции художника В. Фомина получил многосложное выражение и динамику: к примеру — одна только сцена прохода монашенки по городу в предутренней новогодней мгле занимает в спектакле не менее двух минут. Две минуты длится бессловесное, только акцентированное музыкой В. Багрова художественно-поэтическое претворение пустого пространства в улицы города, в трепет мигающих фонарей с дестинациями, поворотами, возникающими от игры светотени, в глубине которых находится дом, где затем произойдет трагическое разрешение событий.

Персонажи в его спектакле не выходят на авансцену и с нее наспех не выкрикивают сокращенные монологи, не стоят перед диалогом друг к другу спинами — они выполняют, и очень серьезно, завет Станиславского о священнодействии актера в роли, в тех условиях, в тех обстоятельствах, в том времени и месте, где произошло рождение образа и совершались роковые события его личной, неповторимой жизни. На актерах ЦАТСА это, быть можно, сказалось, и они вступили на путь переживания момента воспрещения авторских впечатлений, его набросков и зарисовок на темы жизни звезд легкомысленного Парижа прошлого столетия. Есть и недостатки, многие сцены, мотивы могут звучать точнее, глубже. И в данном случае не так важно, что не все им удалось, как важно, что опутулась необходимость для актера этих сложных систем переключения и перехода от реального мира в мир, поэтически предложенный условиями пьесы. Тут в первую очередь надо сказать об Ирине Деминой — Маргарите Готье, о пробужденных в ней глубоких ресурсах настоящего высокого драматизма и самозабвенном, почти аскетическом подчинении актрисы личности, воле и судьбе того, в чей образ она воплощается. Обычно несколько опрощенный роль любовника Арман Дюваль здесь тоже не банален, в самом существовании на сцене еще очень молодого актера А. Балуева тоже лежит отпечаток страдания его героя, что делает образ подлинным. Еще я назвала бы Пьеро — А. Дубовского, танцующего в карнавале. Весь карнавал очень хорошо поставлен балетмейстером А. Кобзевой, потому что его танец — прелюдия судьбы Маргариты, которая так же живет и угасает в кратком мгновении счастья жизненного танца и приведенного им за собой как бы смертельного опустошения.

Спектакль «Дама с камелиями» обращает театр к его функции предлагать зрителю самому вникать в действие, рассматривать его в подробности, вживаться в действие так, чтобы вечер в театре был для него приглашением в неизведанное, в иное бытие. Но именно это было замечено, и впечатление от поисков и находок театра в этом спектакле унес с собой только молчаливый зритель, попросивший меня рассказать о романе и драме Дюма.

Еще много пройдет времени, и много спектаклей возникнет в театрах, прежде чем победит тот метод развернутого процесса переживания поэтического образа, события, драматического конфликта, который так необходим сегодняшнему театру, уже измученному различными способами лицедейства. Тогда, наверное, вспомнится столь знаменательно не замеченный успех «Дамы с каменьями».

Зрелость в искусстве дорогого стоит. Пора вспомнить, что Б. Пастернак написал о великой радости неподдельного, последнего поглощения художника самой жизнью, когда он одолевает игру, когда сама эта жизнь, у каждого неповторимая, вдруг решительно:

Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Нина ВЕЛЕХОВА.