2-25

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

Все чаще и чаще за последнее время — в выступлениях печати, в высказываниях режиссеров и актеров говорится о том, что некоторые наши театры не так активно и смело, как они могут и должны, вторгаются в жизнь. В чем же причина этого? В том, что драматургия все еще отстает от требований нашей жизни? Да, конечно. Но только ли в этом? Разве мастера сцены не повинны в сложившемся положении? Разве, посещая театры, мы не убеждаемся воочию, что мастера его слишком часто забывают, что они не исполнители чужого замысла, а люди, создающие самостоятельные художественные ценности? Именно забвение этой истины приводит к тому, что на нашей сцене непростительно редко появляются спектакли, отмеченные подлинным вдохновением, глубиной режиссерской мысли, яркостью и своеобразием сценических форм.

До сих пор в МХАТ идут «Враги», поставленные в 1935 году В. И. Немировичем-Данченко, и мы вновь и вновь получаем наслаждение от того, как верно, умно и тонко понял режиссер Горького. А в 1958 году тот же МХАТ ставит «Дачников», и спектакль этот в лучшем случае воспринят зрителем как «культурное прочтение пьесы». В 1936 году театр имени Вахтангова показывает «Много шума из ничего» — работу, не многим стоящую образцом сценического воплощения Шекспира. А, почти через двадцать лет, вновь обратившись к творчеству этого же писателя, коллектив предлагает нашему вниманию «Двух веронцев» — бледную тень шекспировской пьесы. На двух сценических площадках Москвы идет «Вечерняя Прага» — шедевр мировой классики, и обе постановки, несмотря на отдельные актерские удачи, разочаровывают.

Новосибирский театр привозит в столицу «Чайку» Чехова, французы открывают драматург Сартикова-Пьедраса, открывают не только тем, что ставят его пьесу, но и тем, что истолковывают ее с позиций современного, советского художника; в Ярославле обретает полнокровную сценическую жизнь пьеса Горького «Самое в жизни», поиски и искания дают свои плоды, а многие мастера, и не мастерные режиссеры пренебрежительно называют «репертуарный голод», называют и классные и хорошие советские пьесы и ставят спектакли, в неуспехе которых заранее можно «обвинить» собрата-драматурга.

Так или приблизительно так происходит с мхатовским «Ломоносовым». Спектакль холодно принят зрителем, и причина этого равнодушия гораздо серьезнее и глубже, нежели частная неудача автора пьесы Вс. Иванова. Может ли театр, приняв к постановке пьесу, идейная устремленность и тема которой верны, не выраженны в форме художественно несовершенной, улучшить это произведение, вдохнуть в него искру огня? Оговоримся сразу же: театр мог обнаружить больший вкус в выборе репертуара, но, коль скоро пьеса ставится, усилия режиссера должны быть направлены на исправление недостатков произведения, а не на углубление их. Во мхатовском же спектакле получилось наоборот.

Одна из главных недочетов пьесы состоит в том, что натуру страстную, деятельную, характер бурный, жизнь, полную борьбы, самых дерзких свершений, драматург представил в форме выспренней. Весь тон пьесы торжественен, парадно-величественен, и потому даже самые драматически напряженные ситуации воспринимаются отвлеченно, охлажденные расстоянием времени. Не «живой с живыми», а некий застывший, «академический» (несмотря на все свои «бунтства») образ вырисовывается перед нами. И театр принял эту формулу, более того — довел до «логического» завершения.

Апостольски благообразны и невозмутимы поморы — земляки Ломоносова, мерно ступающие, степенно глаголящие. Это не мужики, за тысячи верст пришедшие в столицу, а оперно-отвлеченное воплощение «русского духа». Вида этих «пейзан», невольно вспоминаешь гоголевского Яичницу с его знаменитым: «Что ножик, как он? Широк в плечах и, вейлю пашет?» Великаны, отдаленные в ученики Ломоносова — спустя несколько месяцев после премьеры отчетливо не вспоминаются ни один, кроме, разве татарина Баташа, да и то потому, что режиссер не нашел для характеристики этого образа ничего более выразительного и тонкого, чем коверканье русского языка.

Театр, в совершенстве овладевший труднейшим секретом сцены — умением тереадать вух времени, атмосферу давного происходящего события, на этот раз решительно отказывается от своих традиций. Что же предложил взамен режиссер спектакля «Ломоносов» Б. Ливанов? В пьесе Вс. Иванова одна-единственная сцена целиком посвящена Ломоносову-ученому: мы видим его в момент испытания «громовой машины». В разгар этого события жена приносит страшную весть о том, что его верный друг, физик Рихман, только что погиб, пытаясь совершить опыт, над которым трудится Ломоносов. Но ни опасность, ни бесчинства монахов, ломящих ворота и швыряющих камни в окна ломоносовского дома, не останавливают ученого. Испытание завершается успешно. Ситуация сама по себе драматична и дает возможность создать напряженную по ритму, динамичную сцену. В спектакле — мрачный, таинственный чердак, неясный свет фонаря, раскаты грома и непрерывные слепящие вспышки молнии, озаряющие шест, по которому они «сбегают», и Ломоносова, в экстазе произносящего слова роли. Шум, грохот — при таких «предлагаемых сценических обстоятельствах» ни актеру, ни зрителям нечего и думать о том, чтобы постичь внутренний мир ученого.

Отказавшись от детального и глубокого воспроизведения человеческих чувств, режиссура спектакля ограничилась чисто внешним выражением того или иного состояния героя. И естественно, что при такой задаче последовательно проведенной во всех актах спектакля, невозможно было ни углубить авторский текст, ни обогатить его.

Как же могло случиться, что в МХАТ появился такой «на мхатовский» спектакль? Пусть не подумут нас превратно. Речь идет, конечно, не о внешнем различии художественных приемов режиссуры «Ломоносова» и, скажем, «Поэмы о Ленине». Из теории и практики театра известно, что постановки его всегда отличались разнообразием, — достаточно вспомнить «Бронепоезд 14-69» и «Трех сестер», «Горячее сердце», «Мертвые души» и «Глубокую разведку». Как всякий истинно творческий коллектив, МХАТ не может жить без обвалов, зигзагообразных, которые не всегда могут заключиться удачно, дело в другом — в том, что поиски, творческие «пробы» должны быть внутренне справданы, продиктованы необходимостью или, по крайней мере, должны иметь конечную цель. Какую же цель ставил перед собой постановщик «Ломоносова»? Спектакль не дает на это ответа. Отсутствие определенной мысли, определенной художественной установки — вот что более всего огорчительно в новой работе театра. Закрепление старого, неустанные поиски нового — вот в чем жизнь театра. Спектакли же последнего времени, которые определяют стремление театра к творческому совершенству, внутреннему росту, гораздо менее значительны, чем этого следовало бы ожидать.

Пожалуй, основная причина того, что в некоторых театрах мы видим немало аморфных по мысли, несовершенных по форме постановок, заключается в отсутствии у некоторых режиссеров полнокровного творческого отношения к своей работе. Многие спектакли добросовестно воспроизводят внешние события пьесы, не освещая их глубоким режиссерским пониманием, ярко выраженным отношением к происходящему.

Очень характерен в этом смысле спектакль «Легенда о любви», поставленный в Театре драмы. Спектакль неудачен, и это тем более обидно, что пьеса очень близка театру, его художественным принципам. Через победы и поражения театр велет свою линию, главное в которой — стремление к широкому, эпическому охвату событий, созданию обобщенного образа истории или современности. И поэтому в «Молодой гвардии» мы являлись свидетелями не просто хорошего спектакля — мы могли говорить об определенной эстетической программе.

«Легенда о любви» отвечала внутренним устремлениям театра. В этой пьесе отдельный человеческий характер отступал перед намерением автора выразить определенные философские идеи не в психологической, а в эпической форме — нектаром Назым Хикмет навеял свое произведение легендой, сказкой. Каждый, кто прочтет пьесу, найдет в ней свое, близкое. Влюбленный будет повторять слова Ферхада к Ширин, мечтающий о любви — стенания Махмена Бану, испытавший на себе власть искусства — сочувствовать Ферхаду. Множество отдельных линий переплетается в «Легенде», и на всех этих линий поэт создал полем, в котором господствует мысль о любви к народу, о том, что только в служении ему человек обретает истинный смысл жизни. В воссоздании этого единого целого и заключалась главная задача режиссуры, задача, с которой она не справилась.

Почему это случилось? Пожалуй, невозможно ответить на вопрос исчерпывающе. Но все же о некоторых вещах явно свидетельствует сама постановка. Еще до появления спектакля на сцене в театральных кругах поговаривали, что пьеса Хикмета необычайно трудна для постановки, чуть ли не невозможна. В суждениях этих на первый взгляд была доля истины, но только лишь на первый. Да, произведение Хикмета — непреодолимое препятствие для режиссера, мыслящего в искусстве штампами, имеющего готовые решения для всех тех пьес, с которыми ему предстоит встретиться. И в то же время «Легенда о любви» открывает широчайший простор творчеству режиссера, искусству актеров. Она раскрывает перед ними богатейшую картину жизни, реальной, конкретной, той, в которой режиссер должен найти опору своей фантазии, чтобы устремиться дальше и проникнуть в тайники человеческого духа.

Без этого устремления нет спектакля «Легенда о любви». А что делает режиссер В. Дудин? Он разрывает целостную ткань художественного произведения и в одном и том же спектакле соединяет различные способы художественной выразительности. Нам могут сказать: а как же сама пьеса? Ведь и Хикмет волен в выборе приемов. Да, но лишь в тех пределах, в каких это позволяет ему строго заключенная и определенная форма произведения. Автором соблюдена гармония, то, чего нет в спектакле. Натуралистичны, грубо зазвучены одни его образы, подчеркнуто таинственны, вычурны другие, слишком бесплотны, отвлеченны третьи. Конечно, смысл «Легенды о любви» доходит до зрителей — они слышат текст, следят за действием. Но многое на того, что составляет богатство пьесы, исчезло в спектакле.

Кто такой Ферхад? По Хикмету — человек, который не стал вазиром, а пошел в простые рисовальщики — такова власть искусства. Он завистник — Ферхад талантливее, но он любит свое дело, и это чувство в конце концов преобразует его. На сцене Театра драмы мы не видим этого образа — есть просто злой, мятежный юноша, который плохо рисует. Кто такой он вообще? Странствующий, обворованный монах? Да — в театре. А в пьесе — человек, неизвестный все жизнь, под мощной оскорбления тяжкой неволи, и неожиданно «превращается» — превращается не только второстепенный, но и главное действующее лицо. Может нравиться или не нравиться, как играет Т. Карпова Мехмена Бану, но актриса стремится передать сущность написанного, а режиссер мешает ей в этом. Мехмена Бану сосредоточена в своей скорби, в своем величайшем горе, в презрении к себе, а Т. Карпова не может полностью отдаться этому — столько технических трудных и чисто формальных мизансцен нужно ей выполнить. Но самое большое упущение спектакля — это Ферхад. Философия, ум пьесы ясней всего в этом образе. Поэт Назым Хикмет тоже в нем: стоит только послушать слова Ферхада, обращенные к Ширин. Гражданские чувства Хикмета тоже отданы Ферхаду. Прекрасная роль? Несомненно. Но в пьесе. В спектакле режиссер сделал главным влюбленность красавца Ферхада. И оттого все внимание зрителей отдано Мехмена Бану, страданиям которой он сочувствует, поступки которой понимает. Так театр, не найдя «ключа» в пьесе, не осмыслив ее, не только лишил произведение Хикмета совершенства его художественной формы, но и упростил самую его сущность, измельчил идею.

«Легенду о любви» ставил В. Дудин. Но мы предъявляем счет и главному режиссеру театра Н. Охлопкову. И дело не только в том, что на нем лежит ответственность за репутацию театра. Он должен заботиться о сохранении и развитии тех художественных принципов, которые так последовательно и упорно проводит в своих постановках.

Само по себе появление неудачного спектакля, конечно, возможно в работе театра. Неудачи бывают, но они оправданы тогда, когда это неудачи на трудных путях поисков нового стиля, нового прочтения пьесы. В данном же случае МХАТ ничего не сделал, чтобы поднять «Ломоносова» на уровень своего искусства, а Театр драмы неглубоко прочел пьесу, созданную вас для специально для него. И эти недостатки — единичны. Можно было бы назвать для примера и некоторые спектакли других театров. Часты, к сожалению, у нас случаи, когда зрителю предлагаются «постановки» спектакли, спектакли, в которых не бьется горячее сердце художника, где бьется, глубокая, сознанная мысль.

К. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.