9 МАЙ 1987
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. Москва

ЧЕРЕЗ ГОД — БЕЗ ПЕРЕМЕН

ЗАМЕТКИ О ТЕАТРЕ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Неблагополучие обнаружилось внезапно, если полагаться на многочисленные, появлявшиеся с завидной регулярностью статьи, заметки, интервью, в которых был запечатлен путь Театра им. Евг. Вахтангова последних лет и где в обилии эпитетов превосходной степени на все лады варьировалось несколько постоянных значений: «правда», «красота», «вершость традиции». Прошлой весной потерпел неудачу приуроченный к XXVII съезду партии спектакль «Последние встречи» — он был исключен из репертуара по требованию коллектива. И вот резкостный в бытии столь решительный и исполнительного театрального организма факт как бы открыл замкнутый на долгое время клапан: вслед за сверхдобродушными публикациями появился ряд сверхкритических статей.

Неблагополучие накапливалось давно, становилось все более очевидным, настойчиво беспокоило всех, кто Вахтанговский театр знал, кто был искренне привязан к нему, ходил в знакомое серое здание с колоннами на Арбате в течение многих лет, кто крепко любил этот особенный коллектив с легендарным прошлым, оценивший одним из самых светлых и трагических имен русской сцены.

Все чаще на спектаклях приходило ощущение «формального отклика». Свою за сезоном сыгрывалось премьер — событий, используемых бы тавтологию, в существующую жизнь, разбуждавших дискуссии, живое, неапрограммированное обсуждение.

В 70—80-е годы у Театра им. Евг. Вахтангова не сказалось своего или группы своих современных авторов, драматургов, духовно и художественно близких коллективу, вахтанговской идее предназначения театра как силы, не лишь отражающей, но преобразующей жизнь.

Основную современный репертуар, главный режиссер театра Е. Симонов, как это ни необходимо для человека большой значимости, литературно одаренного, ориентировался на имена, представляющие средний слой драматургии.

Когда же в распоряжение театра все же поступала настоящая литература (будь это классика или лучшая сегодняшняя проза), в спектаклях слишком часто оказывалися «сниженные», адаптированные ее смысл. Произведения разной стилевой природы подгонялись под некий абстрактный, якобы присущий вахтанговскому направлению стиль, с обязательным вариантом «спешащенных», едва ли не декламационных звучаний, «бодрости», «праздничности», «театральности» в ее внешне демонстративном выражении.

Так, в спектакле «Полстранницы оперативной сводки» по известному роману К. Симонова «Живые и мертвые» нашлось место альтам стягам и торжественным фанфарным маршам в диалогах Сталина и Черчилля на возвышении в глубине сцены. Подчеркнуто, слишком легкой, словно сошедшей с экрана многосерийной телеэпопеи, являлся ведущий — «исповедывать», «инициатор» В. Ляпной. Где-то с края у выгородки едва ли не весь спектакль бесстрастно присутствовал Синцов — Е. Карельских. В щегольской шинели (словно только что от портного, «из-под утюга» — это в 1941 году!), картинно красивый, звучным командирским баритоном отдавал распоряжения генерал Серпилин — В. Шалевич. А до главных и любимых симоновских героев — «живых и мертвых» — не дошло. Нарядный, маршевободрый спектакль заканчивался, не прикоснувшись к смыслу симоновского романа.

Жизнь вахтанговского коллектива в последнее десятилетие чаще всего сочетается с отрицательной частицей «не». Здесь не умели или не хотели удержать, загрузить творческой работой талантливо молодую режиссуру — выпускников Школы им. Б. В. Щукина. Отдали на сторону «за ненадобностью» В. Фокина (в течение многих лет режиссера «Современника» по нынешнего главного режиссера Театра им. М. Н. Ермоловой); недавно — Г. Черняховского (известного и признанного теперь, после его знаменитой постановки «Сашки» по повести В. Кондратьева на Малой сцене Театра им. Моссовета, спектакля «Встречи на Эрсунене» того же писателя в Театре им. Ленинского комсомола).

Здесь, едва ли не в единственном из больших академических московских театров, после десятилетней волокиты так и не открыли Малую сцену. Не оттого ли поколение за поколением принимаемая в ряды престижной в почетной труппы вахтанговцев актерская молодежь бесвестно и бесшумно исчезает в ее недрах, а годы не прибавив ни одной заметной фигуры в редеющему числу лидеров.

Здесь не слишком озабочены и судьбой этих последних, силу и главную ценность театра представляющих. Не странно ли: зачинавшийся одним из величайших режиссеров века, пылкие коллективы интересен лишь единичными (подчас яркайшими) актерскими проявлениями. Он ансамбле (даже интуитивно слагавшемся, как в эпоху корифеев Малого театра) говорить не приходится. Слишком велик разрыв между немногочисленной группой лидеров и сейчиной массой, возможности которой не выражены, в которой, отнюдь не по собственной воле и вине, буднично и невнятно существует молодежь.

Но чем хуже становилось положение внутри коллектива, чем сильнее прогрессировал в его спектаклях бессодержательность, фальшь, красивость вместо красоты, выспренность вместо искренней патетики, тем настойчивее в некоторых начальственных инстанциях театр защищали и поднимали.

По совокупности работ был удостоен Государственной премии СССР главный режиссер Евгений Симонов. Одну из первых почетных премий Министерства культуры СССР получил спектакль «Полстранницы оперативной сводки», просуществовавший недолго, едва ли не самых слабых на фестивале к 40-летию Победы.

Конфликт вспрыгнул, назвучал в полную силу весной прошлого года, поводом имел неудачу с «Енисейским встречным». Впервые за долгие годы — печально и устно — было сказано о вредоносности умолчаний в адрес маститого и заслуженного театра.

На бурном открытом партийном собрании театра определенно назывались причины неблагополучия: вакуум режиссуры, творческое несогласие основной части группы с руководителем, методами его руководства коллективом, его пониманием вахтанговской традиции, идеи поэтического театра (который Симонов много лет утверждает) — замолчать этот конфликт, как это нередко бывало в предшествующие годы, не представлялось возможным.

И многие ожидали, что после этого знаменательного партийного собрания наступят благотворные перемены.

Министерство культуры РСФСР, в адрес которого на партийном собрании тоже прозвучала резкая критика, собрало специальную коллегию, чтобы принять специальное решение. Постановлено было ничего в руководстве театра не менять. Главному режиссеру дали не то испытательный, не то проверочный год. Над режиссером же поставили художественный совет с правом решающего голоса. На одном из совещаний нынешнего бурного театрального времени, условия противоречивости и половинчатость министерского «решения», Г. Товстоногов задал наивно негодующий вопрос: «В качестве кого начнет осуществлять свои функции худсовет — «няньки, опекуна, кадиратели над главным режиссером?».

Случилось так, что автору статьи, в «чрезвычайный» вахтанговский худсовет сезона 1986/87 года избранному, пришлось присутствовать не большинстве его бурных ежегодных многочасовых, утомительных, пронизанных наивной и безумной надеждой на год решить или хотя бы подвинуть в решении десятилетие проблемы. При всей неистовости несогласий главного режиссера и худсоветского большинства собрания проходили с неукоснительной взаимной вежливостью: ибо вахтанговцы являют собой особенную театральную генерацию — они слишком помнят и ценят свое общее театральное «детство», чтут прошлое своего театра, высокое имя учителя и основателя.

В полной мере сознавая искусственность, ненормальность, временность своего «чрезвычайного» положения, члены худсовета, немолодые и молодые, тем не менее решительно взялись за работу. И кое в чем за короткий срок преуспели.

Был пересмотрен, сокращен, частично освобожден от балласта текущий репертуар театра. Приняты к постановке «Кабачиник» В. Розова и «Бретский мир» М. Шатрова, приглашены для работы над ними режиссеры А. Шапиро из Риги и Р. Стуруа из Тбилиси. При активном содействии худсовета, с трудом, оподаниями, проволочками была выпущена единственная за сезон премьера «Кабачиника». Но, пожалуй, главным, на будущее влияющим, стало специальное постановление о возвращении в театр на штатную должность режиссера-постановщика Г. Черняховского и приглашение на подобную же должность П. Фоменко (с согласия последнего). Торопясь успеть в этот единственный отпущенный ему год, худсовет «бил» в самую больную точку бытия коллектива: свежими и талантливыми силами торопился восполнить роковую для вахтанговцев недостаточность режиссуры.

Худсовет делал все, что мог, но далеко не все мог сделать. Прежде всего потому, что он, худсовет, спектакли не ставит. Спектакли ставит режиссер. В Вахтанговском театре главным образом главный режиссер.

С весны прошлого года по весну нынешнего Е. Симонов работал над «Маленькими трагедиями» А. С. Пушкина, обратившись к ним, никому и никогда до конца не удивившимся, не в первый раз. Работа шла медленно и трудно, нарушала планы и сроки выпуска других спектаклей. Замысловатый пушкинскую постановку как трагедийное повествование о грозящем человеку часе, самоуничтожении нравственном и физическом (тема сегодня волнующая), многократно заявлявший, что весь цикл будет прочитан через «Пир во время чумы», в итоге Симонов именно от этой драматической новеллы отказался.

Не раз на протяжении репетиций менялась сценография И. Сумбаашвили, в конце концов оставшегося на дальних планах сцены лишь поразительной красоты пятно с черно-золотыми спиралями и завихрениями (единственный реальный след первоначального замысла), с прямоугольниками вертикальных прорезов, за которыми — глубина, прозрачность, холод мирового пространства.

Менялись исполнители. Сам режиссер в промежутках между отдельными частями спектакля через микрофон зачитывал пушкинскую лирику, а в финале произнес первые рамплей, — знаменитую «Вальсическую песню». От «тьмы» первоначального варианта спектакль совершил крутой поворот к «свету» и «радости».

Трижды художественный совет отказывался принять постановку, представляли режиссеру время на доработку ее. Трижды на многочасовых обсуждениях говорилось о несвязанности отдельных частей, об отсутствии общей, достойной Пушкина режиссерской идеи; об утрате масштаба, о неумении темперамента «трагедии; об учебном уровне исполнения. Режиссер отдал роли молодым. Не готовые к задачам такой сложности, молодые, играшие со страшным, отвергающим, увлекающим, ужасающим, дерзкими титанов-«сверхчуиов» сумели дать лишь обыденные фигуры.

Не было трагедии. Был ряд неприличностей и приключений. И приходило на память суждение Вл.-Немировича-Данченко о том, что когда недоготовленный новый исполнитель бросают в репертуар высочайшей сложности, не всегда это оказывается для него благом, не часто надломом и искажением.

Логическое, законное для наследников Вахтанговa обращение к поэтическому театру в совокупности сценических постановок показывало, что стало ясным с самим наследием. В «Мистерии-буфф» — зрелище малотемпераментном, стереотипно-масонном — оказалось нарушено первейшее правило Вахтангова — обязательной соотнесенности с временем, с современностью.

«Роза и Крест» А. Блока превратились в любовную историю из рыцарских времен, разыгранную бродячими комедиантами. Как будто бы вот так, запросто, с помощью известного приема «театра в театре», довольствуясь исполнением стертательно-школярским, можно разрешить, «разыграть» загадки театра Блока. Естественно, что была потеряна пластика и музыка блоковских звучаний, высокая отдаленность его образов, «лихорадочный воздух весны», перемен, пронизывающий драму, написанную между двумя революциями.

И разве схожа мощная, эстетически изысканная, церемонное зрелище — «При всрасте Казанскы» — с канделябрами, клавесином мерцающими витражами, нанесомостью воздушных вальяжей, с бесстрастным чтением стихи как рифмованной прозы у большинства исполнителей (исключая единственного Ю. Яковлева), с тем, как ощущала Марина Цветаева сценическое творение, как принимали его близкие друзья и единомышленники поэтессы. Она говорила о страсти, пожаре, «истельбстии» в основании же вахтанговского спектакля — жит немудреная мысль о том, что старость тоже сожалеет о расточительной молодости.

Вахтангов мечтал о великом театре, о театре великой содержательности, устремленности, трагедиям мысли и духа, к противоречиям времени, к громадным проблемам человеческого бытия — жизни и смерти, радости и слезам человеческой воли. Максимализм смысла вел к максимализму и бесстрашию формы.

Изначальные «Маленькие трагедии» являли пример того, как театр «побивается» иными, дружественными и смежными искусствами. Юной мастерство предстает подчас автор, когда рядом звучат великая музыка Моцарта, сценографом и чарующие декорации — сценография не пробивается время от времени музыка и мудрость пушкинского стиха.

Почему в последний год мы так много пишем и говорим о молодежи, необходимость перемен в котором насущно, остро назрела, где так часто играют поверхностно, где крайнему внутреннюю с дерзкостью подменяют внешнее, где чаще мужчины уступают не «сильным», а театр «Принцессы Турандот» (на возможность этой подмены еще в 20-е годы указывал П. А. Марков).

Вахтанговский коллектив — не единственный неблагополучный среди других больших, академических, прославленных, маститых. Его история, его драматическая ситуация — это и их трудности, проблемы. Жизнь долго, она неизбежно приходит к той рубежной поре, когда питающая их традиция требует проверки и нового основания, приращения нового качества, новых идей. В противном случае традиции окостенеет в агрессивном самосохранении. Опасно, когда театр подобный момент проглядывает или когда ему мешают преодоление себя. Когда в рамках былых вкусов и идей театр сам оказывается «под колпаком» неприкасаемости, закрытый от свободного суда и суждения людей.

В. МАКСИМОВА.