Сегодня публикуем статью С. Дружинина «Молодые режиссеры Ленинграда, мы начинаем обсуждение проблемы театральной молодежи.

ПОДЛИННЫЙ РЕЖИССЕР, ПО СУЩЕСТВУ, НАЧИНАЕТСЯ ТОГДА, КОГДА СТАВЯ СПЕКТАКЛЬ, ОН СТРОИТ СВОЮ ТЕАТРАЛЬНУЮ ИДЕЮ. НЕ СХОДИТ С ДРУГИМИ РЕЖИССЕРАМИ ТОГДА, КОГДА ОН ОБНАРУЖИВАЕТ СВОЮ ТЕАТРАЛЬНУЮ ИДЕЮ, СВОИ ОСОБЫЕ СПЛАВ ГРАЖДАНСКИХ, ИРАВЕДВЕННЫХ И ВОЛЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗЕРНИЙ.

Еще недавно, 3-4 года назад, таких спектаклей в Ленинграде почти не было. Об этом много говорили — с тревогой и беспокойством, сетуя и недоумевая.

Тому было, вероятно, много причин, и частных, и более общих. Не все проблемы были разрешены в последние годы. Но одно немаловажное дело сделано: Ленинградское управление культуры издало приказ о включении дипломных спектаклей в основной план театра. Заведя «спичные права на реальные обеспечения возможность полноценной работы и повышая градус личной ответственности молодых за ее результаты. Не было, пожалуй, ни одного ленинградского театра, в котором за последние два сезона не состоялось бы режиссерского дебюта, притом порой не одного, а двух, а то и трех! Даже такой мистифицированный, как Академический театр драмы на А. С. Пушкина, доверил постановку тургеневского «Нахлебника» с А. Борисовым в главной роли 25-летнему О. Соловьеву. В репертуаре ленинградских театров за два предыдущих года появилось около 30 спектаклей, осуществленных молодыми.

Но все они были удачными. Не все оказались перспективными. Рядостным и многообещающим был дебют В. Ленцевича, поставившего «Принца и нищего» по М. Таеми в Драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской, привлечая внимание «Последние» М. Горького и «Барашка» мелодий Л. Зорина, осуществленные К. Гинкасом и Г. Яновской на сценах областных театров, но прошло уже полтора года, а имена этих режиссеров так и не появились снова на театральных афишах.

Что-то подалось на телевидение, в эстраду, кто-то ушел на периферию. В неустойчивости, беспомощном движении молодых кадров, вероятно, в каких-то случаях можно уловить те или иные театральные, преходящие отголоски к неопытным пришельцам. Причины этому разные: кому-то не хватало той самой театральной идеи, сил и энергии для ее утверждения, умения организовать театральный процесс, другим — стойкости, воли, данных эллитера — тех особых человеческих качеств, которые требуют занятия режиссурой наряду с качествами профессиональностью.

И все-таки, как ни сложен и порой хаотичен был этот процесс, он складывал театральную жизнь, главное, все-таки, он открыл целую группу молодых режиссеров. Тех, кто сумел доказать свое право на это занятие.

Сегодня можно говорить уже не о спектаклях, поставленных молодыми, а о молодых режиссерах как таковых. И редуку то, что трое из них — В. Голиков, Ю. Ермаков и Г. Опарков — а стали во главе трех ленинградских театров — Академического театра комедии, Малого областного драматического театра и Театра им. Ленинского комсомола (факт примечательный), сегодня уже можно позволить себе роскошь вынести из числа молодых тех же В. Голикова и Ю. Ермакова, имеющие изрядный постановочный опыт, и говорить только о тех, кому около тридцати или тридцать с небольшим. О Г. Опаркове, о В. Воробьеве, об А. Тостоновом, об Е. Паеве, о Ю. Дворнике, о Л. Додине и В. Фильтинском.

Уже в «Пассажирах» по повести З. Посныхи, которой Геннадий Опарков дебютировал на сцене Театра им. Ленсовета (до этого он несколько лет проработал в Красноярском театре, был одним из его организаторов) проступала своя театральная идея. Все происходящее на сцене неуловимо поднимало напряжение пульсирующей мысли, а мысль эту рождала острота и твердость гражданской позиции, нравственная непримиримость в оценке характеров и явлений. Историческая и личная ответственность человека утверждалась с жесткой непреклонностью, нарастала и соучастие бышней надирательницы концепта Лизы в злодеяния физизма определялась по своему высокому, категоричному бескомпромиссному счету. Истина выворачивалась наружу последовательно и безжалостно: в сценах, где Лиза — Л. Малеванна, миловавшая сдержанная, женщина, возвращалась к той, самой страшной минуте своего прошлого, когда она соглашалась проводить селекцию заключенных и, отринув последние остатки человечности, босая, востро полощущая землю кнутом, наступала на зал, с ледяной инстинктивной выкрикивая слова команды, беспощадность приговора достигала своей высшей точки.

Особая, «пределная» минута, в которую совершается главный выбор, социальный и нравственный, где разрывается стигматизированный узел драматических противоречий, где решается судьба человека и он сам как человек, есть у каждого героя спектаклей Опаркова; и у тех, кого отрывает режиссер, как Лизу в «Пассажирах», и у тех, кого утверждает: у Венки Мальшера в «Истосности», у Марюти в ленинградском «Союз паромов». Эти минуты кардинального самоопределения и одновременно трагического перелома судеб становятся высшей драматической нотой спектакля.

Г. Опарков еще необстрогого драматизма театр не мыслит. Обращаясь к повестям и романам (все поставленные им спектакли — инсценировки), он обнажает, усиливает заключенный в них драматизм, переводит его в открытые схватки противоположных нравственных и социальных убеждений. Если спектакль Геннадия Опаркова

за побуждают страстностью мысли, до спектакля Владимира Воробьева заражался накалом чувств.

«Данонг» в стазе Гитлера по повести польского писателя А. Брыхта, поставленный В. Воробьевым на сцене Театра им. Ленинского комсомола, — сплошная серия эмоциональных взрывов. Гнев, возмущение, негодование — только такие, мимасмальные чувства справедливо вызывают у зрителя пестрая и безликая толпа концов и девиц по кличке «блванки», дергающихся, колючих, испуганно плещущих и орущих под будоражащие диавольные ритмы в бышем гитарном бумбуре. Режиссер «клевывает» безответственность, бездумность, благополучия и силы, которые воплощаются для «блванов» в роскошном иммерсиде с новейшей марки — его огромная сверкающая модель угрожающе нависает над сценой, вот-вот готова придвинуть собой, расплющить, уничтожить все живое.

Воробьев мыслит образами пластическими, остро театральными. Спектакль для него прежде всего зрелище, идейно направленное, но обязательно зрелище. На зрителя тут воздействуют всеми средствами театральной выразительности и во всю их мощь. Надо сказать, что при этом режиссер несколько увлекается самопоказом и теряет чувство меры. Броскость оформления, световые эффекты, грохот оркестра, рез мотоциклов, шумные танцы и песни — всего этого оказывается слишком много. Психологическая повесть А. Брыхта не выдерживает напора режиссерской изобретательности, утрачивает свою психологическую конкретность.

При всех своих издержках спектакль не теряет открытой публици-

проталкивающего на сцене детально продуман и продуман — зритель подводится к нему уверенно и непреклонно. Этот итог — в утверждении нравственной силы, нравственной стойкости человека.

О внутренней непреклонности, в неколлективной верности своим революционным убеждениям — «Любовь Яровая» К. Тренева, поставленная А. Тостоновым на сцене Театра им. Ленинского комсомола. Надо отдать должное мужеству режиссера, взявшегося за воплощение одного из самых признанных произведений советской драматургической классики, имеющего всю свою сценическую традицию, и достоинству, с которым он решает эту труднейшую задачу. Спектакль поставлен с редким для молодого режиссера профессионализмом, удивительно умеет «Судебной хроникой» Я. Волчека, которой А. Тостонов дебютировал на сцене. Есть в нем и отблеск классических схваток, и драматическая напряженность революционного времени. Есть в ряде сцен емкая театральная образность.

И все же нет в спектакле того, что сделало бы его по-настоящему креном волюнтаризма: своего, свежего видения людей и событий драмы К. Тренева. Интерпретация пьесы, по существу, не выходит за христианские рамки.

Общественно значимым по своей направленности спектаклем А. Тостонового еще не хватает индивидуальной окраски, осязаемого авторского начала, а его выматывающее отношение к драматургическому материалу страдает творческой паспартуальностью.

У Юлия Дворника — своим трудностям, своя узость. Его в пассивном отношении к литературному материалу не упрямство. Бытовая драма Ш. Делана «Влюбленный лев» (Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской) трансформируется у него по-своему в яркое зрелище

МОЛОДЫЕ РЕЖИССЕРЫ ЛЕНИНГРАДА

стической направленности. Своей театр В. Воробьев ищет на путях поэтических обобщений и аллегорий, на скрещении театральной поэзии и публицистики.

Ефим Паеве открывает поэзию в прозе. Его спектакли берут в плен подлинностью жизни, протекающей на сцене, трепетной правдой бытия, характеров, человеческих взаимоотношений, их особой узнаваемостью. Эта жизнь сегодняшняя, сиюминутная, чрезвычайно близкая и ронятная тем, кто сидит в зале: оба спектакля, осуществленные Е. Паеве на сцене областного Театра драмы и комедии, — «Свидание в предместье» («Мой старший сын») А. Вампилова и пьеса Ю. Петухова «Синие дожди» — о нашей современности, взятая в ее естественных, каждодневных проявлениях. Герои его спектаклей — люди обыкновенные, некрупытели: жители далекого предместья, труженики тихого северного села с их рабочими буднями и заботами, личными невзгодами и радостями. Хорошее и плохое в них часто, как это и бывает в жизни, переплетено, и в самих спектаклях, как в жизни, горькое соседствует с радостным, грустное с веселым, забавное с трагическим: воевавшая ситуация «Свидания в предместье» превращается в ситуацию серьезную, даже драматическую; вызывающая улыбку девчоночья влюбленность Юльки из «Синих дождей» неожиданно оборачивается отыскивающейся болью в зрительском сердце личной драмой...

И в этих внешне негромких людях режиссер высвечивает их подлинную значительность и красоту; огромную человечность, доброту, душевное бескорыстие. Человека с удивительным, прекрасным сердцем открывает нам режиссер и артист И. Мокеев в скромном, неудачливом Сарфанове («Сандане в предместье»).

Е. Паеве привлекают проблемы нравственные, моральные. Его занимают мысли об истинной человеческой ценности, о человеческом счастье, необходимом условием которого является для него людское единение.

Е. Паеве, как и В. Воробьев, как и А. Тостонов, и Ю. Дворник — ученик Г. Тостонового, а, пожалуй, наиболее последовательный, верный его ученик. Замысел и решение его спектаклей всегда извлекаются из самой пьесы, из ее природы. И возвращаются эти спектакли от самых корней на психологической правде характеров и взаимоотношений. Не случайно оба его спектакля так радуют ансамблевыми исполнениями, актерскими открытками. Здесь обнаружился истинный масштаб дарования И. Мокеева и Н. Байтальской, здесь, по существу, родился как актер О. Сысов.

Путь к своему театру, который будет в равной степени и своим, и общественно интересным, общественно значимым, — трудный путь. Порой не две и не три спектакля нужно поставить, чтобы найти его, чтобы проложить свою, особую дорогу к зрителю.

А. Тостонового прокладывает ее с упорством человека, убежденного в серьезной воспитательной миссии театра. Жизненные события, сандетелем которых становится зритель на его спектаклях, — всегда события поучительные, будь это история бытовательской венгерской семьи времен фашизма, где родители сознательно продают собственного сына («Святая ночь» П. Караваша) или трогательный рассказ о любви двоих в осажденном Ленинграде, любви, возрождающей к жизни («Алексей и Ольга» по повести И. Герасимова). Оценка в его спектаклях всегда четко определена, характер ясно обнаруживает себя в логической последовательности поступков, нравственный итог

«по-буржуазски», с зонгами и подчеркнута условной, искусственной актерской игрой. В «Привидениях» Г. Ибсена (Малый областной драматический театр) резко смещаются некоторые смысловые акценты, обнадежив, решительно додумываются или, наоборот, отказываются снятыми отдельными метрами в поведении персонажей. Все это делается отнюдь не из желания быть во что бы то ни стало оригинальным. Режиссер стремится максимально заострить социальные и нравственные коллизии пьесы. Именно поэтому в «Привидениях» он переносит центр тяжести с фигуры Освальда на фру Альвинг и пастора Мандера, на их споры о жизни. В этих режис, яростных спорах, повторяющихся в наплывах, где сцена погружается в полную тьмоту и высвечиваются лишь гневные лица говорящих, фру Альвинг и пастор Мандер выступают убежденными идейными противниками. Но обострение идейного звучания пьесы идет порой за счет пренебрежения ее психологической сложностью, емкостью и противоречивостью ее характеров. Сближенные, с одной стороны, с современной интеллектуальной драмой типа «Драмы идей» Ж. П. Сартра и где-то одновременно с «черной пьесой», именованной «Привидения» во многом упрощаются, опрощаются.

Анелитичность, рационализм, вообще характерные для поколения режиссеров, о которых идет речь, у Ю. Дворника подчас достигают крайних проявлений. Его режиссерские построения отрадают известную умозрительность, излишнюю рассудочность.

Сейчас можно размышлять лишь о самых первых, предвзрительных итогах. Они во многом радуют и в чем-то беспокоят, тревожат. Они безусловно радуют пристратным интересом молодых к острым современным темам, с материалом нашей действительности — к значительной социальной и нравственной проблематике. Поиск «своего» театра, поиски порой идеалистич, сопряжены у молодых с заботами о его общественной необходимости и важности.

Они привлекают отсутствием инфантильности. Их первые спектакли подтверждают ту истину, что режиссура — занятие взрослых, на которых имеют подлинное право лишь люди, окрашенные граждански и эстетически. Правда, этому поколению, может быть, не хватает юношеской дерзости, но в их серьезности, сосредоточенности есть свое преимущество.

Молодые режиссеры Ленинграда только начали свой путь. Их главные спектакли, те, где они (хочется верить!) придут к широким жизненным обобщениям, в основном открытым, еще впереди. Сейчас они озобочены новыми постановками. А рядом с ними набирают силу новые молодые, возникают новые имена.

Встанут на самостоятельный путь успешно работающие в Тюззе Лев Додин и Вениамин Фильтинский, которые до сих пор были активными творческими помощниками З. Я. Короговского, а в веселых, красочных зрелищах «Наш цирк», «Наш театр», «Наш Чукотский» — фактически его соавторами: В. Фильтинский уже выступил со своим первым спектаклем «Олимпик» — ровесник мажорант Н. Шенского, а Л. Додин поставил пьесу А. Кургаткинского «А вот чтобы ты выбрал...» В Театре им. Ленинского комсомола стихотворной пьесой М. Карима «В ночь вунного затмения» дебютировал В. Головин.

Вперед новые дебюты, новые спектакли, поставленные молодыми, и может быть, новые молодые режиссеры. То, что они есть, то, что они растут, и позволяют с надеждой смотреть на театральное завтра Ленинграда.

С. ДРУЖИНИН