

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС:

## ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОИСК

ПИСЬМА  
ИЗ ЛЕНИНГРАДА

## 2.

**НЕЛЕГОК** процесс самоопределения театра даже в тех случаях, когда направление его исканий предугадано ему его названием.

Всякая слишком жесткая специализация в современных театрах и театральных профессиях неоправдана и бесплодна. Она неизбежно сужает поле деятельности и сферу поиска театра, режиссера и актера. Уже давно изменилось и еще будет бесконечно изменяться наше представление о смешном, веселом, сложном, печальном и трагическом — и изменения эти оказывают и будут оказывать свое влияние на природу и структуру театральных жанров.

Помните, еще сравнительно недавно о главном режиссере Театра им. Ленсовета И. Владимирове говорили как о режиссере более всего комедийном. Но сейчас можно было бы поставить в ряд три его работы — «Преступление... и наказание», «Человек со стороны» и постановку забавной комедии М. Фэрмо «Двери хлопают», для того, чтобы убедиться в широте его интересов и его возможности.

Стремление к широте — и тематической, и жанровой — объясняется известная репертурная простота в работе Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Р. Агамирзян в самом конце сезона поставил здесь трудную, но все еще, как мне кажется, сценически недооцененную пьесу А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Несмотря на то, что с ролью Федора сезоны великие актерские имена И. Москвина, П. Орленева, И. Хмелева, сама трагедия, ее грандиозная историческая и политическая перспектива оставались всегда как бы на втором плане. Р. Агамирзян предпринял заслуживающую уважения попытку серьезного и смелого прочтения трагедии.

В спектакле нет гастроля Федура. Роль эту сдержанно, без лишнего произвольного неадекватной ноты, но с каким-то физическим ошутимым сознанием незащищенности играет молодой актер В. Особкин. В этой незащищенности кубового царя перед лицом наступающего на него со всех сторон всемогущего «скоморошества», в последовательном укрупнении харитмы интриг, вероломства и бесчеловечности царского окружения — главная мысль спектакля. Идет борьба за власть, и побеждает в ней не тот, кто прав, а тот, кто не стесняется в средствах.

Правые и левые меняются местами, как в поединке на шпагах, ждут своего часа, чтобы поглотить или уцелеть. Такова внутренняя логика происходящей в спектакле борьбы — нельзя верить ни Борису, которого неожиданно, с пугающей натуральностью интонацией и тщательной срываемой омерзительностью играет С. Ландграф, ни Ивану Петровичу Шуйскому, который столь часто, и необоснованно изображался на сцене с печально крашеватой безупречности на лице. Правда, И. П. Дмитриева тоже влетает традиционный и почти благостный характер, но и здесь чувствуется настоящая режиссерская задача — снять с Шуйского ореол праведника. Связанные с трагедией Толстого истолковательские каноны отбрасываются театром не с демонстративным пренебрежением, а в процессе серьезного спора с ними.

**СПОР** с канонами в театре всегда или почти всегда плодотворен. Но каноны не всегда легко отделить от живой плоти самого произведения. Быть и так, что пытаешься их отделить и рвешь при этом живую художественную ткань.

Интересным и во многом заманчивым был замысел режиссера Р. Горлава, осуществившего на сцене Академического театра драмы им. А. С. Пушкина постановку «Вшиного сада». В процессе современного осмысления чеховских харак-

теров режиссер придал действию спектакля тревожную напряженность, сделал его, если можно так выразиться, антиэгоистическим, более жестким, окрашенным предчувствием неминуемой социальной катастрофы. При этом он подчеркнул несостоятельность кучих и беспомощных, с его точки зрения, идеалов Пети Трофимова (В. Барин), душевный надлом в Лопухине (Ю. Родионова), дающий о себе знать даже в минуту очевидного лопухинского гержества. Думаю, что на подобную перестановку акцентов режиссер имел право.

Но есть в творчестве каждого драматурга такие поэтические закономерности, пренебрегать которыми нельзя ни в коем случае. Неправоммерно само по себе стремление разрушить в пьесе чеховскую суть, которая связывает ее и со своим, и с нашим временем. Чеховская — не в той модификации, а в той, в которой она фигурировала когда-то, а в той, в которой она снова и снова открывалась зрительским поколениям. Оно не придумано в качестве рога для новаторов, а живет в поразительно прочувственности, горькой доброте и несправедливости, сложности и ясности одновременно, которые сплелись в его пьесах.

О том, что чеховское в истинном смысле этого слова реально, свидетельствуют прекрасные, стилистически точные работы И. Ургант (Раневская), Б. Фрейндлих (Газа), Ю. Толубеева (Фирс).

В режиссуре Р. Горлава безусловно привлекательны ее внутренняя активность, аналитический зазор. Тем более вызывает решительное сопротивление допущенная им истолковательская бестактность. Интересно решил постановщиком третий акт «Вшиного сада» — ожидание результатов аукциона и затем сцена появления Лопухина. Они поставлены в определенном здесь трагикомическом ключе, и этому решительно вполне соответствует картина движущейся в каком-то мрачном всемогущем, причудливо изгибающейся вереницы гостей Раневской — во главе их мчится с наугадблуждающим, застывшим лицом Шарлотта (И. Вознесенская).

Но вот наступает четвертый акт. Густеет усадьба Раневской, заколачиваются окна, стучат бездушные молотки. Бродит по таинношумя, теряющим человеческое тепло комнатам древний Фирс. С горькой и не вполне осознанной печалью о бессмысленно погрязшей человечности произносит он последние в спектакле слова.

И тут режиссер, боясь показаться сентиментальным и полагая, что старый Фирс с его робкой беззащитностью и покорством особого сочувствия не заслуживает, взрывает напряженную тишину финала. Вдруг, откуда ни возьмись, вылетает на сцену, словно бы в насмешку над Фирсом, уже знакомая нам вереница гостей Раневской из третьего акта, пронесится с улюлюканьем как бы нарочно для того, чтобы надсмяться и над угасающим Фирсом, и над самой эпохой, которая покарала его таким жестоким одиночеством.

Внутренний и, скажу сразу, весьма искусственный пафос этой концовки заключается в том, что время для чеховских электов прошло и сама пьеса читается сегодня иначе, чем семьдесят лет назад. Что же, спорить не приходится — многое переменялось с тех пор, многого люди перестали сочувствовать и о многом уже не издыхают. Но великий художник именно потому и великий художник, что, пренебрегая всем проходящим и быстро себя исчерпывающим, устремляется к тому, что сохранит свое значение навсегда. Герои Чехова жили в уродливом и жестоком мире — и не только для своего, но и для будущих поколений писатель создал в финале «Вшиного сада» поразительный образ этого мира.

Это одна причина, по которой антиэгоистический финал спектакля представляется совершенно неоправданным. Но есть и другая. В центре этого финала живет, дышит, страдает созданный замечательным актером Ю. Толубеевым Фирс. Он для того и находится на сцене, чтобы представить зрителям страдание истинное, способное вызвать особенно сильное зрительское сопереживание. В спектакле оно начисто снимается эффектной эксцентрической мизансценой. Это глубоко несправедливо по отношению к Чехову, к Фирсу, наконец, к самому актеру.

«Чувство автора», художническое ощущение его неповторимости — важнейшее условие образования режиссера к классике. Речь идет не о неких узаконенных обязательствах постановщика по отношению к драматургу, а о заложенном режиссерской душой, необходимой предпосылке режиссерского успеха. Личе могут возразить: многие замечательные авторы советской режиссуры связаны с торжеством свободной режиссерской фантазии, с переконструированием авторского текста, переосмыслением взаимоотношений в пьесе драматических коллизий. Верно, бывало и так. Однако обязательным оставался в этих случаях критерий верности авторской поэтике, воспринимавшейся в ее целом, разведенной в самых ярких и самых заветных ее особенностях.

**ТО, ЧТО** сосредоточенное раздумье в нас большой ступени становится на сцене прилагательной людей избранных профессий (об этом говорилось в первом письме), означает и другие последствия. Оно порождает особый постановочно-изобразительный стандарт. Избранность театральных героев влечет за собой изысканность материального мира, создаваемого для них театральными художниками. Из спектакля и спектакля кобулет металлическая, или пластмассовая, или деревянная геометрия: надо, вероятно, полагать, что художник ставится своей фактурой и графической строгостью оформления, сближая свои постановки со временем, с его духом и сущностью. Но беда в том, что усиливается не только внешний, но и внутренний разрыв между естественной, подлинной, многогранной и меняющейся обстановкой, в которой реально живут наши современники, и безукоризненно вычерченным, застывшим, лишенным красок и оттенков миром, в котором вынуждены жить театральные персонажи.

Я пишу об этом вовсе не для того, чтобы принизить значение успехов, достигнутых театральными художниками Ленинграда за последние несколько лет. Радуется появление на ленинградской сцене молодых театральных художников, работы которых привлекают отнюдь не замысловатой планировкой сценического пространства, не эффектным использованием новых строительных материалов, а истинно поэтическим изображением, стремлением пробиться своими собственными изобразительными средствами к сверхзадаче, к главной мысли спектакля.

В искусстве таких молодых мастеров театрального оформления, как И. Бируля, И. Иванов, Э. Кончегин, подкупают не только тонкий вкус, одухотворенная пластичность, чувство мизансцены, не только живописная яркость, но и непрямая содержательность, господствующая над всеми другими предположениями предвещаниями или решений. И. Бируля в талантливом оформлении спектакля «С любимыми не расставайтесь», И. Иванов в спектаклях «Атлантида» и «Блохи» и «Этот старый милый дом» подхватывают астафету тех замечательных театральных художников старшего поколения, которые, оформляя, режиссировали, шли к своим изобразительным решениям не из иллюстраторов, а непрямых как истолкователей.

**РАЗНЫЕ** сегодня проявляются тенденции в работе отдельных театров и драматургов, но человеческое, живое, рожденное из духовной атмосферы нашего общества и обращенное в будущее, во все большей степени питает драматургический, режиссерский, актерский поиск. Странная вещь — хотя в искусстве все решается яркими творческими индивидуальностями, неповторимыми дарованиями, сами перемены никогда не остаются единичными явлениями. Широкий и в конечном счете единый поток театрального развития влекает в себя самых разных драматургов, самых несхожих друг с другом режиссеров и актеров.

Возникну, театральное время, как и всякое другое время, не стоит на месте, не ждет. Театральный поиск продолжается.

С. ЦИМБАЛ.

ЛЕНИНГРАД.