

8 августа 1979 года + № 180 (19623)

ЧЕЛОВЕК ИЗДАЛЕКА

зарубежная пьеса на ленинградской сцене

Мир, окружающий современного человека, и безграничен, и тесен. Он вмещает аллейные, духовные, эстетические ценности всех времен и народов. Но в тот вечер, когда театр выводит на свою подмостки конкретную частную этой безграничности (речь идет, конечно, о хорошем произведении), — мир на этот вечер обретает для зрителя единственность и неповторимость именно в этих людях, сотворенных автором и театром. Словно притирается одно из бесчисленно возможных окошек, в котором пройдет перед нашим взором еще один кусочек жизни человеческой с его и великими и малыми проблемами.

Что попадает на подмостки из многообразия мировой драматургии, это зависит от театра, его интересов и устремлений, его выбора. При этом те обычные вопросы, которые заведомо возникают с каждой премьерой — что ищет театр в авторе и через него в жизни, зачем ищет именно эту пьесу зрителя, насколько следует автору, как воплощать его? — усугубляются тем, что произведение переносится на новую почву, в условия иного зала. И это неизбежно выносит свои последствия.

Минувший сезон демонстрирует многие сложности бытования зарубежной пьесы на ленинградской сцене.

Противоположные впечатления вызывает пьеса американского драматурга Т. Уайльдера «Пять горошек на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького» в постановке известного польского режиссера Э. Аксера. В нем многое непривычно: эстетически пустая сцена, где только стулья и серо-голубой ладик как грохочущий экран, на который может проецировать любые образы наша флюидная (художник Э. Староверов); игра актеров с воображаемыми предметами, я садовая жалитка, и аход в самый дом, и посуда в руках хозяйки дома — все здесь незарисовано. И, наконец, тот, кого автор именует Режиссером (ибо мы видим своего рода театр в театре, если считать, что сама жизнь — это вечный театр), в исполнении О. Беславиашвили.

В эстетичнейшем современном костюме, подтянутый, холерично-ароганный, с не сразу различимой горчинкой в глазах, он обращается к залу, описывая прелести жизни маленького городка. Того уголка односторонней Америки, о котором еще в 30-е годы Т. Уайльдер писал ностальгически как о хранилище вечных и простых ценностей человеческого бытия, которые люди в суете жизни чаще всего не ценят.

Но контакт с залом устанавливается медленно и трудно. Разусложнения Режиссера кажутся умозрительными, из них извлекать исключительно непосредственное сердечное тепло не рождается это тепло я от содержания происходящего на сцене, где в подчеркнутом автоматизме последовательности движутся люди, манипулируя пустотой в пустоте. Неужели об этом механистическом бытии будет мечтать как о счастье юная Эмилия, порывавшая вступить хотя на день из злого мира, куда она так несправедливо рано вступала? Драматург рисует парадоксальную ситуацию: вышущую леньность каждого мгновения бытия дано осознать только мертвым. Но ведь этот парадокс может прозвучать и как прямой, обращенный к живущим. Может прозвучать аля же не прозвучать...

Такая внешне простая по сюжету пьеса Уайльдера очень сложна, она философична, и философия ее может быть осмыслена на разных уровнях, при этом не все может показаться нам приемлемым. Сам автор декларировал как бы вневременной, притчевой характер своей драматургии, где главное — не быт, а вечные проблемы бытия, отсюда и «развешенные» его пьесы, где вместо декораций предлагаются лишь ширмы и стулья. Здесь режиссер и художник спектакля, казалось бы, вполне следуют авторской эстетике, но... Пьеса — и в этом ее многозначность — допускает также иные, более «земные» решения, где люди сохраняют свою горячую кровь, а Ре-

жиссер из отстраненного комментатора становится связующим звеном между сценой и залом, дабы внушить нам свою любовь ко всему сущему.

Именно по этому пути пошел, например, американский театр «Арена Стэйдж», в чьем исполнении несколько лет назад ленинградцы и поминкомались впервые с пьесой. Этот театр счел возможным не подчиниться теоретическим установлениям драматурга, а нашел в его пьесе обоснование для утверждения своей жизненной и эстетической позиции. Плотет к автору не помещая театру, а между тем Уайльдер в Америке — один из самых почитаемых драматургов.

Или другой, более близкий нам пример. Когда актеры БДТ под руководством того же Э. Аксера оживляли в спектакле «Карьера Артура Уи» эстетизму брекстовского театра, они привнесли в нее свою иллюзию, и в итоге русский Брехт оказался отягчен от немецкого и польского. Но именно это и обеспечило ему возможность органического вхождения в русский театр.

Можно предположить и такое. Театр просто не овладел в достаточной мере языком автора и режиссера (та же игра с воображаемыми предметами требует виртуозной отточности или хотя бы последовательности в соблюдении прищипки игры); театру (и залу) непривычно именно такой путь к философскому обобщению. Может быть...

Но живое дыхание жизни и ее поэзия все же возникает в спектакле, оно связано с молодыми актерами Е. Поповой — Эмилией и А. Толбухиным — Джокондой. Они — словно живой оазис в этом абстрактно-развитом мире. Именно такая Эмилия оттенит трагизм третьего фантастического акта, где люди, уже нашедшие ранее некое успокоение, впервые смотрят прямо на нас отрезанным от земной суеты взглядом — величественно по своей лаконичности и содержательности мизансцена режиссера.

Соприятие театра и зарубежной пьесы бывает драматично в самых разных вариантах. В этом сезоне БДТ словно решил развернуть перед зрителем некоторые из них. Пьеса «Эмигрант на Брисбен» арабского драматурга Ж. Шехиде, живущего во Франции, у нас доселе неизвестного, идет в сценической редакции театра. Слово — притча с немалой долей религиозных, даже мистических мотивов, которые театр постарался максимально приглушить и попросту убрать из текста. Однако эта операция не прошла безболезненно.

В спектакле, поставленном А. Товстоноговым, обобщение, мощно вознесенные плоскости провалены солнцем сцены — уже не просто Сиппила, а словно край света (художник Э. Кочергина). И вместе с тем — вполне бытовая малера игры актеров, некоторые из них по-своему блистательны. Например, основательный, как сама крестьянская добродетельность, Пялалого — К. Лавров, и придуравленный, но себе на уме Барби — О. Борисов.

Собственно, между этими двумя героями и разворачивается нравственный конфликт. А остальным персонажам достается скорее функциональная роль, подчас даже непонятная, ибо кто есть в спектакле девочка Анна, с ее земными сными, и суетливый падре — просто неясно. Перосмысленные пьесы лишают спектакль гармонии и не дают ему нового качества. Несколько отвлеченная притча о дьявольском искушении человека золотом, о грехе и добродетели оказалась всего-навсего ordinaria бытовой историей.

Успех закономерен приходит тогда, когда театр ставит «свою» пьесу, доверяя и автору, и себе. Так, ко «двору» приписаны «Телевизионные помехи» в БДТ и «Человек, который и добродетель» в Театре имени Ленского. Моменты расхождения с автором в некоторые потери театра различны и тут. Так, в комедии современного венгерского драматурга К. Сакони (режиссер Г. Товстоногов) сатира, основанная на парадоксе, отступила перед внешне спокойным социально-психологическим исследованием, а в комедии

итальянского драматурга начала века Луиджи Пиранделло (режиссер И. Владимиров) есть явные упрощения.

Но в обоих этих спектаклях являл служил выразительно идеологической позиции театра, способом проявления мысли, гармонизацией форм. Актеры, игравшие «Телевизионные помехи» на Малой сцене, выдерживают проверку самым крупным планом на узнаваемость типических характеров. Их мастерство в создании ансамблевого портрета современного медальона ювелирно точно, в него вписываются и робкая холостяцкая материя (З. Шарко), и тупая жестокость отца (В. Кузнецов), и пруссе в глаза самодовольство сына (В. Ренцлер), и почти истерическая пизженность бессильного буга дочери (Н. Телюкова). Театр не углубляется в парадокс ситуации: люди, погруженные в призрачную суету жизни, не замечают даже потерю пришествия. Театр читает притчу на свой лад и убеждает в своем праве на это.

Жанровые превращения претерпели и комедия Л. Пиранделло. Спектакль выстроен на фарсовой превратности поведения всех ее персонажей, в этом — источник и комизма, и нежданного трагизма, ибо в жертву общепринятой буржуазной морали ради соблюдения ее формы приносятся естественные человеческие чувства. Л. Киракоси словно под несильными звуками скрипки-пьянщика почти таплет отчаяние своей сныиры. Передали, ее беззастенчивую хрупкость. Учитель Паололи в исполнении А. Равкиновича с его неперотной энергией, рожденной страхом перед возмездием, смешон. Но он мог бы быть и более трагичен в своей неуемной преданности возлюбленной и нежности к ней, хотя его рыдание в финале в какой-то степени и претвращает фарс в трагедию. Артисту близка тема маленького человека в жестоком мире. Он впервые для себя разрешил ее еще в пьесе Эдуардо де Филиппо «Человек в джентльмел». Между сценическими, правда, прошло десятилетие, но преемственность в работе театра очевидна.

Мы знаем, что режиссер классики обычно спорит с открытым театральным вычлением лишь одного какого-то мотива произведения. Между тем это, пожалуй, все-таки лучше, чем ялос протевие авторского текста. Трудно понять идею постановки «Пер Гюнт» на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Ключевая мысль спектакля? Сценическое прочтение драмы классика мировой литературы Г. Ибсена от простого конкретного исполнения отливается здесь разве что тяжеловесной архаичной сценической средства. Пожалуй, вызвало интерес только новое актерское имя: в роли молодого Пера блистнул юный М. Долгин.

Порой театр видит и зарубежной пьесы всего лишь некий «самонравный» материал, который может оказаться приемлимым для публики. Ведь и в этом случае, если никакие иные цели не олушечили его, спектакль оказывается очередной дневременной поделкой. А какие цели были, скажем, у Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, на что он рассчитывал, когда вводил в обиход комедии малоизвестного у нас американского драматурга Н. Саймона «Два веселых человека»? Быть может, при интересной режиссуре и блестящем актерском дзате переплетит парадоксальной любви-вражды двух старых комиков, оставшихся не у дел, обрели бы человеческую содержательность. Но режиссер Н. Шейко, актеры Н. Храбров и Н. Бондарский не сумели пойти дальше зурядного житейского анекдота.

Если попытаться суммировать, что же дал зрителям зарубежный репертуар сезона, итоги будут не очень богаты. Чаще всего и философский, и социальный смысл произведения оказывался театрами до конца невыясненным. Это очень досадно, так как встреча с зарубежной драматургией могла бы не только познакомить зрителей с новыми авторами, их художественным языком, но главное — с актуальными их социальными и нравственными проблемами.

Т. МАРЧЕНКО