

8 августа 1979 года № 180 (19623)

ЧЕЛОВЕК ИЗ ДАЛЕКА

зарубежная пьеса на ленинградской сцене

МИР, окружающий современного человека, и безграничны, и тесен. Он вибрирует яркими, духовными, эстетическими ценностями всех времен и народов. Но в тот вечер, когда театр выводит на свою подмостки конкретную частичку этой безграничности (речь идет, конечно, о хорошем произведении), — мир на этот вечер обретает для зрителя единственность и неповторимость, искаженную в этих людях, сотворенных автором и театром. Словно приоткрывается одно из бесчисленно возможных окошек, в которых проходит перед нашими взорами еще один кусочек жизни человеческой с его и великими и мелкими 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 всегда возникают с каждой премьерой — что идет театр в авторе в через него в жизни, зачем идет именно эту пьесу зрителям, насколько следуют автору, как волноходит его? — угасают тем, что произведение переносится на иную почву, в условия нового зала. И это неизбежно выносит свои поганки.

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

Противоречие всплывает вызывает пьеса американского драматурга Т. Уильяма «Наш городок» на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького в постановке известного польского режиссера Э. Акера. В нем многое неожиданно: эстетическая пустая сцена, где только стулья и серо-голубой занавес как громадный экран, на который может проецировать любые образы наша фантазия (художник Э. Старовейский); игра актеров с воображаемыми предметами, и садовая коляска, и вход в самый дом, и посуда в руках хозяйки дома — все здесь неизменно. И, вакхон, тот, кого автор именует Режиссером (ибо мы видим своего рода театр в театре, если считать, что сама жизнь — это вечный театр), в исполнении О. Басинской.

В элегантнейшем современном костюме, подтянутый, ходячий-брончный, с не сразу различимой горчинкой в глазах, он обращается к залу, описывая прелести жизни маленького города. Того угла однозадельной Америки, с которым еще в 30-е годы Т. Уильямс писал поэтические как о хранителе вечных и простых ценностей человеческого бытия, которые люди в сущности знают лучше всего не певят.

Но контакт с залом устанавливается медленно и трудно. Рассуждения Режиссера кажутся удивительными, из них исключено неизвестное сердечное тепло, не рождается это тепло и от содержания происходящего на сцене, где в подчеркнутом автоматизме повседневности движутся люди, манипулируя пустотой в пустоте. Неужели об этом механизмистическом бытии будет мечтать как о счастье юная Эмилия, порываясь вырваться хоть на день из загробного мира, куда она так несправедливо рано попала? Драматург рисует парадоксальную ситуацию: высшую ценность каждого мгновения бытия дано осознать только мертвым. Но ведь этот пародик может прозуметь и как привык, обращенный к живущим. Может прозуметь вляже не прозуметь...

Такая внешняя простота по склону пьесы Уильяма очень сложна, она философична, и философия ее может быть осмысlena на разных уровнях, при этом не все может показаться нам приемлемым. Сем автор декларировал как бы вне времени, привычный характер своей драматургии, где главное — не быть, а вечные проблемы бытия, отходя в «развращение» его пьесы, где вместо декораций предполагаются лишь ширмы в стульях. Здесь режиссер и художник спектакля, казалось бы, впрямую следуют авторской эстетике, но... Пьеса — и в этом ее многозначность — допускает также иные, более «земные» решения, где люди сохраниают 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 познавали впервые пьесу. Этот театр счел возможным не подчиняться теоретическим установлениям драматурга, а нащупал в его пьесе обоснование для утверждения своей жизненной и эстетической позиции. Пионер к автору не помешал театру, а между тем Уильям в Америке — один из самых почитаемых драматургов.

Или другой, более близкий нам пример. Когда актеры БДТ под руководством того же Э. Акера осваивали в спектакле «Карнавал Артура Уинстонику брехтовского театра, они привнесли в нее свою интерпретацию, в другом русский Брехт оказался отвлечен от немецкого и польского. Но именно это и обеспечило ему возможность органического вхождения в русский театр.

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

Но живое дыхание жизни и ее позы все же возникает в спектакле, оно связано с молодыми актерами Е. Половой и А. Толубеевым — Джоном. Они — словно живой оазис в этом абстрагированном мире. Именно такая Эмилия оттеняет трагизм третьего фантастического акта, где люди, уже павшие разве вечное успокоение, впервые смотрят прямые на нас отражения от земной суеты взглядом — великолепия по своей лаконичности и содержательности мизансцена режиссера.

Соприжение 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 Брисбенского драматурга Ж. Шедаде, живущего во Франции, у нас доселе неизвестного, идет в сценической редакции театра.

Слова — притча с немалой долей религиозных, даже мистических мотивов, которые театр постарался максимально приглушить и попросту убрать из текста. Однако эта операція не прошла безболезненно.

В спектакле, поставленном А. Товстоноговым, обобщенные, можно сказать, плохости проявлений солнцем сказ — уже не просто Синилла, а словно край света (художник Е. Кочергин). И вместе с тем — вполне бытовая мапера игры актеров, некоторые из них по-своему бытственные. Например, основательный, как сама крестьянская добродородочность, Пикалова — К. Лавров, и приуроченный, но к себе на уме Барбера — О. Борисов.

Собственно, между этими двумя героями и разворачивается пристальный конфликт. А остальные персонажи достаются скорее функциональной роли, подчас даже непонятной, ибо кто есть в спектакле девочка Анна, ее не-земные сны, и ступенчатый падре — просто неясно. Переосмысление пьесы лишило спектакль гармонии и не дало ему нового качества. Несколько отдаленными ощущения о дьявольском искушении человека золотом, о грехе и добродетели оказалась всего-навсего одиличной бытовой историей.

Успех закономерно приходит тогда, когда театр ставит «свою» пьесу, поверяя и автору и себе. Так, как «еврору» пришла в «Телевизионные помехи» в БДТ и «Человек, животное и любовь» в Театре имени Ленсовета. Моменты раскрытия автором в некоторых потерях театра различны и тут. Так, в комедии современного венгерского драматурга К. Саккови (режиссер Г. Товстоногов) сатира, основанная на пародии, отступила перед внешне спокойным социально-психологическим исследованием, а в комедии

итальянского драматурга из-за века Лукажи Парандело (режиссер И. Владимиров) есть явные упрощения.

Но в обоих этих спектаклях жарп служит выражением идео-художественной позиции театра, способом проявления мысли, гармонизации формы. Актеры, играющие в «Телевизионные помехи» на Малом сцене, выделяют пропорции самым крупным плафоном на узнаваемость типических характеров. Их мастерство в создании ансамблевого портрета современного мещаппия ювелирно точно, в него вписывается и пробка хлопотливость матери (З. Шарко), и тупая скрустенность отца (В. Кузнецова), и прущее в глаза самодовольство сына (В. Генцлер), и почтая историческая плавненность бесильного бугта дочери (Н. Теллякова). Театр не углубляется в параллек ситуаций: люди, погруженные в прозрачную суету жизни, не замечают даже второго пришествия. Театр читает притчу на свой лад и убеждает в своем праве на это.

Жанровые превращения претерпела и комедия Л. Пирнадель. Спектакль выстрадан на фарсовом преувеличении поведения всех ее персонажей, в этом — источник и комичное, и неиздешенного трагизма, ибо в жертву общепринятой буржуазной морали ради соблюдения ее формы приносятся естественные человеческие чувства. Л. Киркоровская словно под вспышками звуков скрипки-кинешки почти танцует отчаяние своей синьоры Перелы, ее беззащитную хрупкость. Учителя Павлочки в исполнении А. Рязановита с его персистентной энергией, рожденной строем перед возможным, смешон. Но он мог бы быть и более трогательен в своей неумелой преданности влюбленной в нежности к ней, хотя его рыданье в финале в какой-то степени и превращает фарс в трагедию. Актрису близко тема маленького человека в жестоком мире. Она впервые для себя раскрыла ее еще в пьесе Эдуардо де Филиппо «Человек в джентльмене». Между спектаклями, прошлое доследование, и преемственность в работе театра очевидна.

Мы знаем, что ревнители классики обычно спорят с открытым тенденциозным вычленением лишь одного какого-то мотива произведения. Между тем, похожуй, все-таки лучше, чем малое прочтение авторского текста. Трудно понять идею постановки «Пер Гюнт» на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Какова мысль спектакля? Сценическое прочтение драмы классика широпой литератору Г. Ибсена от простого концертного исполнения отличается здесь разве что тяжеловесной арканной сценических средств. Пожалуй, выразилось только новое актерское имя: в роли молодого Пер Гюнта появился юный М. Долгинин.

Порой театр выходит в зарубежной пьесе не всего лишь некий «самонравильный» материал, который может оказаться привлекательным для публики. Весь и в этом случае, если никакие цели не отушатся его, спектакль оказывается спорной и вынужденной подделкой. А какие цели были, скажем, у Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, на что он рассчитывал, когда вводил в общих комедии малоизвестного у нас американского драматурга Н. Саймона «Два веселечка дала»? Быть может, при итальянской режиссуре и блестящем актерском дуэте перипетии пародистской любви-вражды двух старых компаний, оставших не у дел, обрели бы чисто человеческую содержательность.

Но режиссер И. Шайко, актеры Н. Храбров и Н. Бонческий не сумели пойти дальше запланированного актерского амплуа.

Если попытаться суммировать, что же для зрителя за рубежный репертуар сезона, итоги будут не очень богаты. Чаще всего и философский, и социальный смысл произведения оказывался театрами до конца неизвестным. Это очень досадно, так как встремившись в зарубежный драматургии могла бы не только познакомить зрителей с новыми авторами, их художественными языками, но главное — с включающими их социальными и практическими проблемами.

Т. МАРЧЕНКО