

«ЧАЙКА» И ДРУГИЕ

НА СПЕКТАКЛЯХ ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Кульминацией гастролей Ленинградского театра имени Ленинского комсомола в Москве была «Чайка» А. П. Чехова, поставленная Г. Опорковым чуть более четырех лет назад. Этот последний спектакль безвременно ушедшего из жизни режиссера был показан дважды на Малой сцене МХАТа, так что его могли посмотреть на этот раз не больше трехсот человек. Но его очевидная принадлежность подлинной художественной культуре и истинный артистизм не просто обнаруживали возможности труппы, не просто предлагали еще одну оригинальную версию великой пьесы (что бывает нечасто) — в «Чайке» можно было открыть для себя тот тип театра, который так необходим сегодня: прозрение сущностей, а не явлений, взаимопроникновение душ героев и зрителей, а не добросовестный обмен репликами.

Театральные реминисценции, которыми так богата пьеса, в спектакле Г. Опоркова оживали в зримых и содержательных образах. Мотива дощатой эстрады, на которой Нина Заречная неудачно представляла пьесу Треллева, развивался последовательно и изящно (художник А. Славин): в скромной деревянной выгородке, создающей пространство усадьбы Соргина, происходит все действие спектакля, отсылая нас к известному шекспировскому: «Весь мир театр, и люди в нем актеры». Мы, зрители, были окружены актерами, сами ощущали свою причастность к этому волшебному действу — вдоль стен зрительного зала стояли гримированные столики, за которыми сидели готовые к спектаклю артисты, а на стенах висели фотографии других, великих, ушедших: Чехов с «художественниками», Горький и Брюсов, Толстой и Комиссаржевская. Сценический текст спектакля Опоркова рождался из собраний сегодняшней жизни, ушедшей, но не исчезнувшей великой культуры, и из духа театра, которому стремились служить на свой лад все, в ком светилась искра вдохновения.

В этой «Чайке» мы были привычных прямых противопоставлений Треллева и Нины — Аркадия и Тригорину, мира искусства — миру пошлости или мира дилетантизма — миру жестких профессионалов. Здесь все талантливо: и Аркадия, ироничная, умная, язычково резкая в замечательном исполнении Э. Зиганшиной, и простоватый, от застенчивости играющий роль «большого писателя» Тригорин — В. Яковлев, и энергичный, обаятельный Трелев — А. Арефьев, и нервная, трепетная Нина — Н. Попова... Здесь страдания художников, знающих цену своему искусству, но драматизму, трагизму своему равны безверию Треллева и полетам творчества в себе Нины. Нина и искусство переплетаются в этом спектакле накрепко: искусство обретает неуловимую живичность, жизнь — поэзию...

Новый главный режиссер Г. Егоров в своем обращении к московскому зрителю сказал, что ленинградцы стремились привезти в столицу своеобразную ретроспекцию лучших спектаклей театра, которому исполняется в этом году 50 лет. Разумеется, ретроспекцией можно назвать эти гастроли лишь условно, но бесспорно, они были продуманы: в них включены те работы театра за последнее десятилетие, которые должны были представить все направления поисков творческого коллектива, обращенного к молодежи.

В условиях, когда особенности, потребности, вкусы молодежной аудитории все больше учитываются телевидение, кинематограф, музыкальное и танцевальное искусство, театр, и так занимающий у молодежи по числу зрителей предпочтительней одно из последних мест, может попытаться в еще более сложное доложение — десятку молодежных театров не может ни удовлетворить спрос, ни хоть как-то повлиять на него. Сегодня молодежный зритель — как правило, нетеатральный зритель.

В этом отдают себе отчет в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола и строят свой репертуар, исходя из реальных зрительских обстоятельств, стремясь полнее учесть реальный спектр возможных запросов. Вопрос в том, как воплощается это знание, каков тип отношений с публикой, как сочетаются при этом высокая ценностная миссия искусства и стремление во что бы то ни стало заполнить зал.

«Вся его жизнь» по киноповести Е. Габриловича «Номмунист» — спектакль героико-революционной тематики, сценическое воплощение которой так важно в молодежном театре. В 1980 году во время московского показа он обжигал энергией страстей, одухотворенностью исполнителей. Г. Опорков шел на риск — шутка ли, совершенствование со знаменитым фильмом Ю. Райзмана, с легендой Е. Урбановой в главной роли! Спектакль светился особым творческим светом — сегодня он едва различим в отдельные моменты у Р. Громовского (Губанов) и у Э. Зиганшиной (Анюта). У остальных он погас. Чуда возобновления не произошло, остались лишь остои, по которому трудно судить о былой красоте целого.

«Роман и Юлька» Г. Щербановой — тоже не новый спектакль. Он был поставлен в марте 1981 года и представляет очередного режиссера В. Голякова, серьезного и ищущего человека, некогда возглавлявшего Ленинградский театр комедии.

История современных Ромео и Джульетты решена театрально и изобретательно. Но не в изобретательности и остроумии здесь сущность: это спектакль об ответственности за свои суды,

об ответственности не родителей только, но и детей, которые становятся взрослыми.

Но — увы! — время неуемолично. Подобный спектакль-диспут — нужный, просто необходимый для молодежного театра — должен быть погружен в социальный контекст жизни своих зрителей, если этого нет, то контакт между сценой и залом установить довольно сложно. Здесь важно все: и то, что в прокате нет «Ромео и Джульетты» Дзеффрелли, как и «Вестсайдской истории», кадры из которых активно использует режиссер, — она неведомая сегодняшним школьникам; и то, что отвошения между родителями и детьми обрели иную сложность; и то, что тип «трудного», как и «штудийного» подростка неузнаваемо преобразился... Всего этого не может не учитывать молодежный театр, пытающийся вызвать на открытость зрительный зал, — введением «брейндяса» здесь не обойтись. Похоже, это понимают артисты — от этой неуверенности и рождаются поэтические штампы, бесприщипной «мостовостью», внешним «заводом» пытаются удерживать зрительское внимание. И отнять лишь мгновения искренности — то у Н. Поповой, то у В. Паниной, то у Л. Секирина, то у В. Гущина... Они заставляют поверить в реальность происходящего. Жаль, что мгновения эти редки.

Вопреки обыкновению новый главный режиссер представил в гастрольной афише всего двумя спектаклями — «Процессом» (впервые театральную версию сценария Э. Манна предложил П. Хомский — Г. Егоров ставит именно его вариант) и рок-мюзиклом А. Колкера и А. Яковлева «Овод» по мотивам известного романа Э. Л. Войнич.

«Процесс» — суд над высшими нацистскими чиновниками юстиции в Нюрнберге в 1948 году — не столько анализ военных преступлений фашизма, сколько предостережение об опасной инуючести коричневой бациллы, которая способна заразить и тех, кто судит преступников. Это предостережение о том, что фашизм способен к имитации. Так сценарий и поставлен Г. Егоровым — добротно и, что называется, беззастенчиво. Но постановка подобных западных произведений в нашей стране, где память о войне особенно остра, требует абсолютной профессиональной точности. Думается, что ее нет. Особенно в финале, когда артисты, играющие только что героев самых разных политических пристрастий, вдруг соединяются в некоем марше протеста против неонацизма и войны. Зрители на московском спектакле с удивлением поняли, что в единую шеренгу объединились не персонажи, но исполнители, — брехтовский ход требовал брехтовской филигранности воплощения.

Особо нужно сказать о самом шумном спектакле гастролей — «Оводе». Шумным и в том, что происходит на сцене, внутри спектакля, и в том, что происходит вокруг него — в прессе и в устных дискуссиях. И в первом, и во втором случаях, на мой взгляд, шум излишний. Уже потому, что явление как бы теряет в нем реальный масштаб и реальное значение. «Овод» в Ленинградском театре не заслуживает столь яростных баталий — как говорится, класс не тот.

Да, спектакль неудачен. Местами вызывающе неудачен, сумбурен, не до конца продуман. Не могу принять пародийные пассажи, связанные со строками А. Блока, или героическую балладу, начинающуюся: «Ах, в Аргентине, знойной Аргентине...» Не могу понять вазоливого сблечения Монтанелли с богом-отцом, а Артура с богом-сыном, — оно явно взято напрокат. Не могу принять и многого другого — неразливной игры, штампов, опереточной поверхностности.

На главную роль приглашен М. Боярский, чья популярность, конечно, во многом предопределяет зрительский интерес к спектаклю. И хотя артист ведет роль, особенно ее музыкальную партию, с присутствием ему темпераментом, существа постановки это не меняет. «Садюто, сибюре!» — повторяет время от времени Боярский — Риварес. Пожалуй, в этом спектакле его понимают лишь двое — Р. Громовский — Монтанелли и В. Панина — Джемма. Впрочем, по чести говоря, здесь мало заботится о взаимопонимании. Номер следует за номером, и в череде эффектных сцен, поддерживаемых ревом электрониструментов, порой трудно выныкнуть и суть происходящего.

Но и этот спектакль не в состоянии скомпрометировать жанр. Мы можем как угодно относиться к мюзиклу или рок-опере, но интерес к ним молодого зрителя обязывает рассматривать это явление серьезно. Проблема «сомузыкальности» драматических подмостков не решена только внутри театра, но то есть осязательные, вне театра лежащие причины (о некоторых мы уже говорили выше). Но о художественном уровне подобных произведений в первую очередь надлежит думать руководителю театра.

Некоторые считают, что важно заполнить зрителя в театр, а потом уже воспитывать его постельно. Проблема в том, сумеет ли зритель, рвущийся на «Овода», распознать достоверность «Чайки»? Сумеет ли открыть для себя великую магию театра, прозревающего жизнь и дарящего неизъяснимые красоты искусства? Словом, новому руководству Ленинградского театра имени Ленинского комсомола есть над чем поломать голову.

М. ШВЫДКОЙ.