

ПУТИ ТЕАТРА



На снимке: сцена из спектакля «Дело». Варравин — П. Павлов, Тараскин — Ю. Бубляков.

Впечатления от спектаклей Ленинградского театра имени Ленсовета довольно трудно «подвести» под какую-либо определенную концепцию. Как ни заманчива концепция для критика, спектакли настолько неожиданным в своей качественной разнице, что речь, очевидно, должна идти прежде всего о творческой индивидуальности главного его режиссера Н. Акимова, о работе двух постановщиков — О. Ремеза и П. Вейсбрера, о репертуаре, об актерах. Причем Н. Акимов — руководитель коллектива и Н. Акимов — режиссер и художник далеко не всегда выступают едиными понятиями в своих творческих поисках, поэтому оценка их работы должна, на мой взгляд, тоже вестись раздельно.

На гастролях театр показал два по-настоящему значительных спектакля: «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Боблына. Также острого прозвучания в лицах и ситуациях, когда, кажется, переживаете потуге краски — и разрушения, исчезает реальность происходящего, — все это не испугало режиссера, а, наоборот, разбудило его фантазию. Ощущение полной творческой свободы родилось в художнике от полного овладения материалом, от полного постижения стиля авторов. А если так, — живая смелость уже не опасна.

В «Деле», например, появляется спешивший пролог. Лицо от автора читает обращение к публике, а потом представляет ей живую картинку «начальства», «сия», «подчиненности», «ягнотности» и вовсе «не ясно». Это смело, это неожиданно, это театрально-арко; но это в то же время убедительно, реалистично и точно выражает авторскую идею.

Режиссер всеми доступными ему как режиссеру способами хочет сделать театральное представление возможно более ярким, запоминающимся, образным. Перед каждым актом «Теней» во весь портал сцены встанет перед нами бесплотные фигуры щедриных героев. Они возникают за прозрачным экраном, как в театре теней, и мы видим их причудливые фигуры, несущиеся в шутковом хороде, их освещившая лишь с косыми бликами, в которых, кажется, нет ничего человеческого. Кошмарные призраки, они должны растаять, уйти при первом же луче солнца... Акимов — художник, оформитель становится верным союзником постановщика Акимова в осуществлении его замысла. О высоком мастерстве Акимова-декоратора уже много писали; хочется сказать в дополнение лишь об одном: о простоте, им обретенной, о сдержанности и лаконичности.

Но и пролог «Дела» и образное воплощение лица «Теней» могли обернуться лишь убогими вычурными деталями, если бы не получили подтверждения во всем остальном. М. В. Салтыков-Щедрин определил жанр «Теней» как драматическую сатиру; именно драматическую сатиру и предстает перед нами спектакль. Истинное сочувствие у режиссера вызывает одна лишь Софья Александровна. Нравственное состояние молодой красивой женщины не может не вызвать горького сожаления. Правда, если внимательно вчитаться в текст пьесы, нетрудно обнаружить, что автор и в этой героине оторвался с легкой иронией, — пусть незначительной и звучащей скорее в ремарках, в словах Бобряева, но все же присутствующей.

Н. Акимов и Г. Бортевич — особенно последние — подчеркивают в Софье Александровне все то хорошее, что есть в этой женщине и что может вызвать уважение зрителей. Контраст — это сильнейшее средство для достижения драматического эффекта — используется Акимовым тактично и с чувством меры. Режиссер вовсе не делает Бобряеву похлеще важным героем спектакля — из это ни у него, ни у актрисы нет оснований, — но то истинно человеческое, что есть в этом образе, не только еще более оттеняет бездушность других персонажей, но и подчеркивает гуманистический мотив спектакля.

Сатира никогда не была для русских художников плодом «сухих холодных наблюдений». Она всегда была, по словам Сухово-Боблына, «из самой реальной жизни с кровью вырванное дело», ей присущ особый, страстный характер. И этой-то страстностью отмечена постановка «Дела». Недаром в спектакле введен пролог: «слово от автора» общается, и этот гневно-сдержанный тон обличения становится господствующим в постановке. Ему подчинено все — даже главный конфликт. Не драма Муромского, противоборствующего Варравину и его приспешникам, а весь чуждый мир, машина бюрократии, опечаленная за Человека, предстает перед зрителем. И в изображении этой машины Н. Акимов достигает предельного мастерства.

В «Тенях» только у В. Лебедева — Кланова мы видим сочетание и индивидуальности и типа. В «Деле» каждое бюрократическое лицо — символ. И реалистические, бытовые подробности лишь усиливают общность и общезначимость образов, созданных Ю. Бубляковым (Тараскин) и П. Павловым (Варравин). Отец семейства Варравин несет домой игрушечную кошку и варенье. Чинюшкин Варравин

хладнокровно взирает на гибель Муромского, поглотившую его, Варравина, руками Тараскина, обманутой начальником, даже трагичен в своем отчаянии и бедственном положении (кредиторы замучили). Вот, кажется, мелькнуло в нем что-то человеческого. И тут же мы понимаем: этот шут, гаер бесчеловечен в своей фантастической преданности делу, в своем всепоглощающем эгоизме. И от чувства безразличного сострадания, которое возникает к нему на одну минуту, не остается в конечном счете и следа.

Образ «я» в «Деле» до конца конкретен. Положительные же персонажи — семья Муромских, Палькин — очерчены в спектакле более «общим». Некоторая часть критиков склонна отнести эту особенность спектакля к языку и значительным его недостаткам. Не думаю, чтобы такое мнение было верным. Пафос драматурга — пафос отрицания, обличения. Он же господствует и в спектакле. Другое дело — разговор о том, можно ли было поставить пьесу иначе, и какой путь в решении ее плодотворнее. Тут может возникнуть несколько разных точек зрения, убедительность которых должна проверяться спектаклями.

Пристрастие Н. Акимова очевидно. Сатира — область, где он раскрывается свободно. Понятно, что он ищет близкий себе драматургический материал.

Много толков вызывает пьеса «Охотника», написанная С. Михалковым и впервые показанная Театром имени Ленсовета. Причем споры сводятся примерно к одному — имеет ли данная пьеса право на сценическое существование? Хотелось сказать сразу же — да, имеет. Талант С. Михалкова в «Охотнике» достаточно оптимистичен. Но меткое определение Н. Подольного — «сатира акварелью», данное в свое время «Ракам», вспоминается и теперь. Нельзя не смеяться, слушая, как молодой подзаказ читает своему начальнику хвалебную рецензию на его, начальника, книгу и с деловым видом спрашивает: хорошо ли название статьи — «Неоценимый вклад в науку». Смешна фигура любящих директора научно-исследовательского института — Простынкиной, смешно и то, как налету «подхватывает» эту женщину все тот же молодой подзаказ, только что женившийся на пожилой вдове академка. Словом, острый, верный и остроумно выраженных наблюдений в пьесе достаточно, но глубины и силы в ней не ищите. Интерес Акимова в этой комедии возник, кажется, лишь потому, что другие современных сатирических пьесы почти нет.

Режиссер и художник постановки, Акимов чувствовал избыток сюжетных положений «Охотника» и не пытался приуменьшать психологически обоснованную мизантропию поступкам главного действующего лица. Он отказался от попытки «углубить» пьесу, искать в ней обобщений. Акимов здесь весел и ироничен. Его интерес прежде всего несоответствие темных, грязных людей общей атмосфере нашей жизни, и все спешившее решение «Охотника» он строит на этом контрасте.

Как декоратор Акимов рисует светлые, просторные интерьеры (кабинет Невидимского в институте, столовая в его домашней квартире); как режиссер — вместе с актером П. Павловым задумывает образ внешне бесчеловечно-респектабельный, импозитный, даже, если хотите, обязательный, несмотря на некоторую профессорскую «отрешенность». Актер и постановщик не дают нам сразу же угадать в Невидимском будущего отрицательного героя: тем сильнее комическое несоответствие, когда он оказывается.

Нам ясно, по какому мотиву брал Акимов в постановку «Охотника». Ясно и то, что он — без оснований — рассчитывал возместить недостатки пьесы своим умением и выдумкой, умением и выдумкой актеров, имеющих опыт работы над комедийными образами. Театр действительно сумел сделать многое. И если спектакль нельзя причислить к большим удачам, то повинен в этом прежде всего автор, написавший спешивший фельетон, театральный анекдот, рассказанный всего лишь забавно.

Итак, сатира, острая комедия — жанр, в котором режиссер чувствует себя наиболее уверенно. Однако на гастролях неожиданно встал и другой вопрос: не является ли такое определенное приращение признаком творческой ограниченности? Некоторое основание подобным разговорам дает сам Акимов. Он как бы не доверяет своему законному праву работать в желаемом направлении и ставит пьесы, в которых авторская манера изображения событий абсолютно не сродни его таланту...

Гастроли Театра имени Ленсовета идут к концу. Мы посмотрели спектакли, которые коллектив стал пущим привести в Москву и, очевидно, считая для себя в какой-то мере программными. Впрочем, именно в этом-то и возникает сомнение.

Мы возвращаемся к тому разговору, с которого начинали. Обычно все более и более близкое знакомство с репертуаром позволяет определять внутренние устремления коллектива, пусть на первый взгляд выраженные недостаточно определенно и не во всех постановках с равной силой, но так или иначе позволяющие говорить о лице театра. Но этот раз — напротив:

чем больше задумываешься над увиденными спектаклями, тем острее становится ощущение, что лица театра еще нет. И это понятно. Не в день, не в два определенных творческой платформе.

Счастлив коллектив, в котором с самого начала сплотились художники одной школы, одного направления, где выросли свои режиссеры, свои мастера. Судьба Театра имени Ленсовета была иной. Акимов пришел в коллектив, в котором уже сложившиеся свои традиции: пьесы, которые могли его возволновать, не совпадали с тем репертуаром, над которым работал театр раньше. Этим и объясняется ранность стилей постановок Театра имени Ленсовета, нестрога его репертуара.

Выбор таких пьес, как «Хорошая песня», «Весна в Москве» и «Европейская хроника», — явная попытка продолжить репертуарную линию прежнего Театра имени Ленсовета. Но в то же время Акимов не согласен поступиться и своей, присущей ему творческой манерой. Если бы он, беря «Европейскую хроника», стремился сохранить в пьесе то, что составляет сильную сторону таланта Арбузова, мы могли бы говорить о поисках новых путей режиссером. И чем бы ни закончились эти поиски, удачей или неудачей, они все равно были бы полезны и закономерны. Но в спектакле мы не встречаемся с желанием следовать автору в раскрытии образов, в развитии действия. Только в тех редких случаях, где есть единство творческого мышления обоих художников, замысел воплощается убедительно. Такова, например, последняя сцена Дагни.

В двух других спектаклях — «Весна в Москве» В. Гусева и «Хорошая песня» П. Когоута — у режиссера нет стремления раскрыть пьесу в иной, чем у драматурга, манере. Приподнятый, романтичный и несколько наивный стиль обоих произведений не зажег фантазии Акимова и не подсказал ему сколько-нибудь интересных и самостоятельных решений. Это вообще не его пьесы. По этим спектаклям никак не угадаешь Акимова — художника большого вкуса, тонкого, острого ума.

Мало интересны и актерские работы. Любопытно толкующий Бобряев В. Петров вдруг предстает сухим и скучным режиссером Михаилом Гараниным. Обязательна и искренна Г. Бортевич — Надя Коврова, но это, так сказать, неприменные качества ее таланта. Актриса А. Евдокимова и В. Бузынецов — Катерина и Ваня из «Хорошей песни» — заставляли угадывать их возможности по отдельным, непосредственно сыгранным эпизодам, но прилежательности молодости. Но только угадывать, а не судить наверняка. И лишь один А. Абрамов — комедант московского общепита, мучительно стареющийся угадать, кто же начальник, кому служить, — вновь напоминает нам «какимовский театр».

Пусть не побоят нас прервать. Мы вовсе не хотим видеть Театр имени Ленсовета коллективом, в котором господствует лишь один художник, в остальные подделывающие под него. Не хотим, верооятно, этого и Н. Акимов. Но все-таки объективно получается так, что линия, определяемая спектаклями «Тени» и «Дело», то есть линия чисто «акимовская», своей стилистической точностью, яркостью «забивает» существующую рядом с ней другую линию.

Не к тому же зовем, чтобы Акимов-режиссер притупил свой талант, а к тому, чтобы Акимов-художественный руководитель во все мере своих больших возможностей помог постановщикам, работающим с ним без оговора. Ведь он несет ответственность за их труд, его имя на афише свидетельствует, что он признал художественную ценность каждой пьесы, принятой в постановку, каждого спектакля, идущего на сцене. А чем могла «приклеить» пьеса А. Галкина «До новых встреч»? Она сентиментальна и неглубока. Не будь в этом спектакле, поставленном О. Ремезом, актрисы З. Шарко, трудно было бы поверить, что он вообще может существовать в том же театре, где идут «Тени» и «Дело».

Так же безрадостна была и наша встреча со «Спрятанным кабальеро».

Петро Кальдерон написал множество куда более интересных пьес. Почему же был выбран «Кабальеро»? Неужели только потому, что произведение это не иронично? Режиссер П. Вейсбрер поставил, а актеры сыграли Кальдерона по плохим сценическим традициям «испанских пьес». Много «страсти» и мало чувства, много броских деталей и мало правды. А нам памятна «испанская» спектакля Акимова — его «Валенсианская вдова», своего рода образец ума, интуиции и точности передачи стиля автора. Как же мог Акимов не вмешаться, не помочь режиссеру, не подсказать ему?..

...Мы встали коллективом в трудном и сложном этапе. Как пойдет его дальнейшая жизнь? Как определяются его лица? Не беремся предсказывать. Но мы расстаемся с ним, от души захтереванные его судьбой, дальнейшим развитием таланта Акимова, всего творческого коллектива.

Н. ЛОРДКИНАНДИДЕ



Сцена на спектаклях «Весна в Москве». Надежда Коврова — Г. Кортевич, Яша — Ю. Бубляков, Гаранин — В. Петров. Фото А. Галдштейна.