

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 заказчиком.

Всякая слишком жесткая специализация в современных театрах и театральных профессиях неоправданна и бесплодна. Она неизбежно сужает полноту деятельности и сферу поиска театра, режиссера и актера. Уже давно изменились и еще будет бесконечно изменяться наша представления о смешном, вассалом, сложном, печальном и трагическом — и изменения эти оказывают и будут оказывать свое влияние на природу и структуру театральных жанров.

Помнится, еще сравнительно недавно о главном режиссере Театра им. Ленсовета И. Яковлевиче говорили как о режиссере более всего комедийном. Но сейчас можно было бы поставить в ряд три его работы — «Преступления и наказания», «Человек со стороны» и постановку забавной комедии М. Фермо «Двери хлопают», для того, чтобы убедиться в широте его интересов и его возможностей.

Стремлением и широтой — и тематическим, и жанровой — объясняется изысканная репертурная работа в театре Петрова 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 связаны великие актерские имена И. Москвина, П. Орленева, Н. Хмелева, сама трагедия, ее грандиозная историческая и политическая перспектива оставались всегда как бы на втором плане. Р. Агамирзян предпринял заслуживающую уважения попытку серьезного и самостоятельного прочтения трагедии.

В спектакле нет гастрольного Федора. Роль эту сдержанно, без лишнего произвольной наврастания иронической ноты, но с каким-то физически ощутимым сознанием незащищенности играет молодой актер В. Особиж. В этой неэпигонности зубогого царя перед лицом наступающего на него со всех сторон «свассветного «скормораша», а последовательном укрупнении картины 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 — падают, ждут свое время, чтобы погнуть или уцелеть. Такова внутренняя логика происходящей в спектакле борьбы — нельзя верить ни Берису, которого не ожидание, с пугающей нейтральностью интонаций и тщательно скрываемой жесточайшей игрой С. Лындяф, ни Ивану Петровичу Шуйскому, который столь часто и необоснованно изображается на сцене с печатью нравственной безупречности на лице. Правда, И. П. Дмитриев тоже влечет традиционный и почти блаженный харизму, но и здесь чувствуется настоятельная режиссерская задача — снять с Шуйского ореол праведника. Связанные с трагедией Толстого истолковательские каноны отбрасываются театром не с демонстрационным пренебрежением, а в процессе серьезного спора с ними.

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

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

теров режиссер придал действию спектакля тревожную напряженность, сделал его, если можно так выразиться, антиэлегическим, более жестким, окрашенным предчувствием неминуемой социальной катастрофы. При этом он подчеркнул несостоятельность кущих и беспомощность, с его точки зрения, идеолов Пети Трофимова (В. Баринюк), душевный надлом в Лопакине (Ю. Родионов), дающий о себе знать даже в минуту очевидного лопакинского торжества. Думаю, что на подобную перестановку акцентов режиссер имел право.

Но есть в творчестве каждого драматурга такие поэтические закономерности, пренебрегать которыми нельзя ни в каком случае. Неправоммерно само по себе стремление разрушить в пьесе чеховскую суть, которая связывает ее и со своим, и с нашим временем. Чеховское — не в той модификации, в которой оно фигурировало когда-то, а в той, в которой оно снова и снова открывалось зрительским поколениям. Оно не придумано в качестве рогаки для новаторов, а живет в поразительной принципиальности, горькой доброте и непримиримости, сложности и ясности одновременно, которые сплелись в его пьесах.

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

В режиссуре Р. Горяева безусловно привлекательны ее внутренняя активность, аналитический задор. Тем более вызывает решительное сопротивление допущенная им истолковательская безадекватность. Интересно решен постановщиком третий акт «Вишневого сада» — ожидания результатов аукциона и затем сцена появления Лопакина. Они — поставлены в определенном эдс тригономическом ключе, и этому решению вполне соответствует картина даюущейся в каком-то мрачном тоне, причудливо изгибающ... вереницы гостей Раневской — во главе их мчится с неулыбающимся, застывшим лицом Шарлотта (И. Вознесенская).

Но вот наступает четвертый акт. Пустует усадьба Раневской, заколачиваются окна, стучат бездумные молотки. Бродит по темнотам, теряющим человеческое тепло коминтам древний Фирс. С горькой и во вполне осознанной печалью о бессмысленно попираемой человечности произносит он последние в спектакле слова.

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

Внутренний и, скорее сразу, весьма искусственный пафос этой концовки заключается в том, что время для чеховских элегий прошло и сама пьеса читается сегодня иначе, чем семьдесят лет назад. Что же, спорить не приходится — многого переменялось с тех пор, многого люди перестали сочувствовать и о многом уже не вздыхают. 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 «Вишневого сада» поразительный образ этого мира.

Это одна причина, по которой антиэлегический финал спектакля представляется совершенно неоправданным. Но есть и другая. В центре этого финала живет, дышит, страдает созданный замеча-

тельным актером Ю. Толубеевичем Фирс. Он вот того и находится на сцене, чтобы представить зрителям страдания истинные, способные вызывать особенно сильное зрительское сопереживание. В спектакле оно нечисто снимается эффектной, эксцентричной мизансценой. Это глубоко несправедливо по отношению к Чехову, к Фирсу, наконец, к самому актеру.

«Чувство автора», художническое ощущение его неповторимости — важнейшее условие обращения режиссера к классике. Речь идет не о каких узаконенных обязанностях постановщика по отношению к драматургу, а о величии режиссерской души, необходимой предпосылке режиссерского успеха. Мне могут возразить: многие замечательные завоевания советской режиссуры связаны с торжеством свободной режиссерской фантазии, с переконструированием авторского текста, пересмыслением возникающих в пьесе драматических коллизий. Верно, было и так. Однако обязательным оставался в этих случаях критерий верности авторской поэтике, воспринимаемой в ее целом, разгаданный в самых ярких и самых загадочных ее особенностях.

ТО, ЧТО сосредоточенное раздумье во все большей степени становится на сцене привилегией людей избранных профессий (об этом говорилось в первом письме), вызывает 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 в спектакль кокетит металлическая, или пластмассовая, или деревянная геометрия; надо, вероятно, полагать, что художники стремятся самой фактурой и графической строгостью оформления сблизить свои постановки со временем, с его духом и сущностью. Но беда в том, что усиливается не только внешний, но и внутренний разрыв между естественной, подвижной, многоцветной 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. Радует появление на ленинградской сцене, молодых театральных художников, работы которых привлекают отнюдь не замисловатой планировкой сценического пространства, не эффектинным использованием новых строительных материалов, а истинно поэтическим воображением, 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. Кочергин, подкупают не только тонкий вкус, одухотворенная пластичность, чувство мизансцены; не только живописная яркость, но и напряженная содержательность, господствующая над всеми другими предположениями предлагаемых ими решений. И. Бируля в талантливом оформлении спектакля «С любимыми не расставайтесь», И. Иванов в спектаклях «Тележка» и «Этот старый милый дом» подхватывают эстафету так замечательных театральных художников старшего поколения, которые, оформляя, режиссировали, шли к своим изобразительным решениям не как иллюстраторы, а непременно как истолкователи.

РАЗНЬЕ сегодня проявляются тенденции в работе отдельных театров и драматургов, но человеческое, живое, рожденное духовной атмосферой 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 возлелеяет в себя самых разных драматургов, самых сужих друг с другом режиссеров и актеров.

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

С. ЦИМБАЛ.

ЛЕНИНГРАД.