

ДЕСЯТЫЕ ВЕЧЕРОВ В ТЮЗЕ

В тюзю работать трудно. «Эстетическая десятилетка», предназначенная для зрителей от семи до пятидесяти лет, должна быть чрезвычайно разнообразна. Главный режиссер Ленинградского тюзю З. Корогодский к тому же резонно включает в число постоянных зрителей своего театра и взрослых: родителей и учителей, которым необходимо постоянное повышение педагогической и эстетической квалификации. В тюзю трудно потому, что для маленьких всегда мало пьес, скаткинские Аграткинский легко измывает своему театру, и вообще нынешний юный зритель весьма искусен в искусстве. Трудно еще и потому, что актеры тюзю редко могут, если они не трагисты, полностью осуществиться в тюзюском же репертуаре.

Трудности усугубляются, если тюзю решает быть на высоте своего времени. Основанный в 1922 году А. А. Брянцевым и его союзниками, Ленинградский тюзю с самого начала заявил в числе своих первых задач яркое и праздничное искусство. «Тюзю прежде всего должен оставаться театром, а его спектакли — произведениями актерского искусства, способными захватить в юных зрителей подлинную театральную радость, способными творчески одобрить их юную фантазию», писал Брянцев в начале 20-х годов, и это остается законом театра по сей день.

Ленинградцы привезли в Москву девять спектаклей и «творческую встречу» — своего рода театральный концерт — всего малую часть своего репертуара, сохранившего почти тридцать названий. Гастроли не могут, конечно, дать представления обо всем творческом диапазоне

театра. В столицу привезли спектакли в основном экспериментального плана, раскрывающие творческую лабораторию театра, позволяющие судить не только о том, каков он сейчас, но и о том, почему он таков.

Два программных спектакля, сразу выходящих в эту лабораторию, уже знакомы москвичам — «Наш цирк» и «Открытый урок». В обоих случаях это актерский тренинг, введенный до степени искусства: в «Нашем цирке» — тренинг рабочего аппарата, пластических умений актера, в «Открытом уроке» — психологический практикум.

«Наш цирк» идет в форме «междоусобицы» мюзантов, с оттенком легкой социальной стилизации. Представлены почти все жанры цирка — от акробатики и фокусов до дрессировки.

В «Открытом уроке», адресованном взрослым зрителям, актерские наблюдения собраны в несколько групп («Методисты», «Мужчины и женщины», «О чуждости», «Поклоны»). Нитейские случаи, ситуации в характере взяты из повседневности, намеренно обобщены, спектакль зовет каждого, включает в себя и то, что происходит рядом.

Зачем театру эти сценические игры и зачем так откровенно выносить их на публику? Помимо того, что это в духе современного театра с его частым стремлением «развиртуализма», открыть свою «кухню», не теряя при этом сценического волшебства, здесь есть и свои резоны: язык игры близок и интересен юному зрителю, а, кроме того, театру нужны синтетические актеры, способные работать любым жанром, от цирковой акробатики до психологической драмы.

Таковы трагедии — И. Соколов, Т. Кудрявцева, О. Лысенкова, и актеры на «высших» ролях — А. Шуранова, Н. Иванов, И. Шибанов, А. Хохлянский, Н. Буров, а также А. Шевелев, И. Ованди и многие другие.

Многочисленные умения актеров широко использованы во многих театральных «играх» ленинградцев. Спектакль «Месс-Менд» по роману М. Шагинян (пьеса В. Меньшова) решен как остроумная пародия на кинобояни: в центре сцены экран, где проходят титры и заставки — рекламные в духе 20-х годов, инсценированные сцены свободы с которой действие перебарывается из США в Россию, с винил миллионеров в штаб-квартиру тайного рабочего союза, с улицы в цирк. Спектаклем управлял бесстрашный и вездесущая тройка. Друзья, рабочие, срывающие загвоздки против России, — Мин (И. Иванов), Виск (А. Хохлянский), Лорд (И. Шибанов). Тема рабочей солидарности решается в плане минималистской экзистенции, в эстетике неформального, «откуда легко перейти и к политической сатире, и к буффонаде. Спектакль густо насыщен стрельбой, драками, погоней, но театр не дает зрителям поспешить этой стихии, постоянно отключая их иронию.

В другой игре — «Потешки» — разные виды русского фольклора («народные сатирические сказки, забавы, прибаутки») соединены формой скomorошного гулянья, с его удалью и озорством. Скomorохи пляшут, дерутся, вышгивают на ходулях, бегают в мешках, а заодно зло и весело высмеивают и несправедливый суд, и царя Гороха, и продажных попов, и армейских фрунт, умеют перехитрить бога, черта и са-

му смерть. Так постепенно вырастает главная тема спектакля — тема бесстрашной и бесмертной skomorошья души.

Принцип В. Брехта «развлекать, поучать», особенно близкий специфике тюзю, ленинградцы осуществляют и в сказках. Ведь именно здесь начинается театральная биография малышей, процесс познания мира через искусство.

Две сказки, показанные на гастролях, — «Бемби» Ф. Зальтена (сценический вариант Л. Дамьяной) и «Кощей, который гулял сам по себе» Р. Киллина (пьеса Н. Селезнева) дают как бы уроки «замыслительной философии».

Первый спектакль неспешно и лирично рассказывает историю возмужания олененка Бемби (И. Соколов, Н. Иванов), сначала хрупкого трогательного «почему-чужий», уже отменного, однако, в кругу своих сверстников особой серьезности духовной зрелостью — залогом неуязвимости и будущей неадекватности. Философия дается здесь ненавязчиво, она пронизывает атмосферу спектакля. Это атмосфера поэтической тайны — тайны леса, тайны жизни и смерти, тайны любви. Звуки птичьих голосов, игра света и тени создают впечатление чашки, актеры передают пластику, повадки, образ обитателя леса лишь намеком: это суровый, благородный Вожак (Н. Буров), старый олень, сторонник строгого воспитания без сантиментов и опеки, дающий Бемби редкие и трудные уроки самостоятельности, и легкая, стремительная подружка Бемби Фалиня (С. Смирнова), и поймавший и неволь, развращенный олень Тобб (И. Ованди, О. Лысенков), и прелесть Белья (Т. Кудрявцева), и другие звери и птицы. А за лесным

бытом и нравами с их сплетнями, ссорами, жестокостью и взаимовыручкой проглядывают контуры вполне человеческих отношений.

В «Кощее...», меньше андлерин и больше сказки. Длинная прачка на сцене — в ярких красках, акцентных цветах джунглей, в доме, где даже повседневные занятия выглядят волшебством, а умная и лаская Хозяйка (А. Шуранова) — колдунья. Рядом с людьми — мягкой и властной Женщиной, Мужчиной, азартным охотником (А. Хохлянский), Мальчиком (Т. Кудрявцева), наивным и любопытным их сыном — царство зверей, у каждого из которых своя прав и те, кто остаются дикими, и те, кто из диких становятся ручными, и, наконец, сама Кощей (И. Соколов) с ее звериной и женственной грацией, актриса и коварная, превыше всего ценящая свою независимость, а оттого и гуляющая сама по себе. Это ведет за собой еще одну философскую тему спектакля — тему свободы и необходимости, необходимости других рядом с собой, и збоды о них...

Серьезный и уважительный разговор с детворой — не игра, в принципе театра: «Маленький человек — это не червячок будущего человека, а уже личность», не устает доказывать Корогодский. И театр готовит для себя «талантливый зритель». Вне спектаклей — в постоянных и широких контактах с детской аудиторией, в работе знаменитого Делегатского собрания — детского парламента тюзю, действующего более полувек. В театре — буквально во всем: в программках спектаклей, всякий раз по-новому оформленных и восполнявших зритель и восприятия спектакля, в образах нарядно перед на-

чалом действия, наконец, в форме спектакля-диспута.

Во всех своих работах Ленинградский тюзю говорит со своим зрителем о жизненных дилеммах: в сказках это раздумья, в проблемных спектаклях — спор, спор внутри спектакля, спор с невидимым оппонентом, наконец, спор, переключаясь на сцену в зал. При этом театру явно близок не привычный тип «молодежного пьеса», как, например, в «Гостях у донны Аньи» А. Курбатникова, с излиянием прямолинейности и дидактизмом трактующей вопросы становления личности, а более действенный и современный жанр документального исследования.

В спектакле документального плана — пьеса В. Долгого «Думая о нем...», посвященная подвигу погибшего в борьбе с пожаром юного трагиста, — для размышления предлагается две проблемы: проблема природного героизма и проблема «универсальной неискренности», позволяющей забыть о герое. По сути, спектакль в полном смысле слова и нет — так, чтобы сначала отыграл пьесу, а затем устроил в зале дискуссию. Все происходит сразу, ведущий провоцирует зал — и лавина зрительских записок, выступлений и споров, взрывающая форму спектакля, миная действие, обрушивается на сцену. Эффект воздействия получается вестетическим, родившимся из жизни, по горячим следам событий.

Этого в театре и добивались. Надо все же сказать, что в известной бесформенности и неадекватности этого спектакля (документ рядом с зонгами и сценическими эффектами) есть своя опасность. Борьба за мнение зрителя делает иногда художественную сторону спектак-

лей Ленинградского тюзю не привычно для него безвредной. Нередки «излишества», как в «наблюдениях», так и в «номерках», от этого раньше срока утомляются зрители и актеры.

Магия театра в том, что актеры заставляют не то чтобы не замечать этого, но часто преодолевают силой своей игры. Все же думается, что «эстетическая десятилетка» должна быть всегда на высоте своих художественных задач. Трудно, конечно, но театру всегда мало режиссера, влюбленного в своего зрителя и своих актеров, умеет и не такие трудности побеждать. Это доказано микроскопом — от десятилетнего давности «Нашего цирка» до одного из недавних спектаклей — «Остановите Малахова!» по пьесе В. Аграновского. В спектакле этом драматическое исследование преступления ведется в строгой и отточенной форме, с минимумом эффекта и максимумом внутреннего напряжения. Впервые в жизни Малахова оказываются многие, вернее, многие: жестокость сверстников, равнодушие педагогов, отсутствие натуральных чувств в семье. Исследование сурово и беспристрастно к Малахову (А. Шевелев), но постепенно в нас рождается и сочувствие к нему — по мере того как сползает маска веселого цинизма и проступает наружу второй план с горечью, отчаянием, невыносимым и инстинктивным отращиванием к убийству.

Вопрос о том, что же делать лабы этого — судьба Малахова — не было не сформирован, но опущено обращение к залу. Открытый вопрос и открытый финал требующие активного размышления зрителя и рожающие его...

Т. ШАХ-АЗИЗОВА.