

ТРИ ТОЧКИ НА КАРТЕ



ИНОГДА о том, что происходит в нашем театре, судят только по Москве и Ленинграду. Подобным образом, бывает, турист уверен, что все узнал про москвичей, не выходя за пределы улицы Горького.

Сегодняшние связи театральной Москвы с другими городами — не просто отношения центра с периферией, тут куда более сложное и богатое взаимопроникновение.

Новое сегодня возникает всюду — как всходы на хорошей почве. А самый привлекательный признак перемен в том, что молодые ростки при появлении своем не оказываются куда более крепкими и стойкими, чем, скажем, лет десять назад.

Разумеется, молодое в театре — это еще не всегда новое. Разница в возрасте сама по себе не обязательно сулит в искусстве новизну и движение вперед. Кроме того, желание новизны бывает неосознанным, полудетским, не связанным ни с какой серьезной творческой программой — сколько мы видели приятных начинаний, которые уходили в песок оттого, что пылкий энтузиазм не был связан с мужеством, а потуги на «преобразования» не имели серьезного смысла...

Но когда новое появляется (даже если оно ново только в пределах данного города), неизбежны осложнения. Гладкости, легкости на этом пути нет.

ИТАК, город Киров, драматический театр. Самый ординарный периферийный театр, где регулярно менялись главные режиссеры, где актеры тоже подолгу не задерживались, исчезая через два сезона в поисках лучшего, где репертуар состоял из «кассовых» и «обязательных» спектаклей, ибо иного принципа подбора никто не ведал.

И вот в такой театр приехали молодые люди: новый главный режиссер Ю. Хмелецкий, режиссер Ц. Мурусидзе, художник Т. Элиава, режиссер-дипломант ГИТИСа В. Бейлис. Казалось бы, очередная смена руководства. Но на этот раз смена руководства привела к изменениям существенным.

Для первого спектакля Ю. Хмелецкий выбрал пушкинского «Бориса Годунова». Это явилось, конечно, не самым расчетливым шагом руководителя — театр, только-только взбудораженный новыми веяниями, не был всерьез подготовлен к труднейшей классической пьесе. И все равно нерасчетливость художника мне лично в данном случае куда более дорога, чем тонкие расчеты иных театральных руководителей.

В данной статье нет места подробному анализу спектакля, но важно отметить, что пушкинская мысль доносилась со сцены недвусмысленно и горячо. Спектакль не был замусорен бутафорией, обнаруживал то стремление к простоте и выразительности, которое отмечает сегодняшний сценический язык. Тут бы театр и направить, подсказать, что такое стиль, как соизмеряются силы, объяснить, что такое художественная завершенность — без этого «Годунов» на Кировской сцене многое теряет...

Словом, как никогда был необходим внимательный и непредвзятый критический глаз. Но вместо этого появилась статья под названием: «Поиски? Увы...» Л. Барулиной в «Литературной газете». Я читаю ее, перечитываю и никак не могу понять: почему именно на театр, делающий первый шаг к повому, обратилась такая ирония критика? Не какое-нибудь иное чувство, а именно холодная ирония? Почему первую попытку вырваться из рутины надо рассматривать исключительно как желание не отстать от моды? Почему спектакль, в котором самое ценное — проблески живой современной мысли надо обвинять в стремлении «приспособить произведение драматургии к личным художественным воззрениям»? Одно слово «приспособить» — и зачеркнут смысл спектакля.

Одно было хорошо: статья Л. Барулиной вышла в свет через полгода после премьеры «Годунова». За это время Ю. Хмелецкий поставил «Мой друг» и «Маскарад», Ц. Мурусидзе — «Возмездие» и «Перебоячка», В. Бейлис — «104 страницы про любовь». Молодые режиссеры извлекли уроки из своей первой работы и пошли дальше, по-прежнему стремясь в каждом спектакле выразить свои сегодняшние воззрения. Раз уж они имеются, стоит ли вставать на путь выражения чужих воззрений?

НОВЫЕ победы в режиссуре пробиваются всюду, подталкивая, потирая друг друга. Те молодые, что еще вчера смиренно работали около «мастера», сегодня отпочковываются, обретают свой почерк. ...Тбилиси. Этой весной здесь пришлось увидеть режиссерские работы чрезвычайно показательные и любопытные.

В грузинском театре традиционным считается патетико-романтический уклад действия, возвышенные страсти. Такой театр дал плеяду блестящих художников, ряд великолепных спектаклей. Но традиции, не обогащенные сегодняшними поисками, мо-

гут стать тормозом в развитии художественной мысли. И вот в грузинском театре то тут, то там эти поиски все настойчивей давали о себе знать. Возвышенный стиль, сила страстей обогащались углубленным психологизмом — это дало новый, неожиданный синтез в спектаклях такого, например, режиссера, как М. Туманишвили. Не случайно именно его работы вот уже в течение десяти лет находятся в эпицентре всяких дискуссий. Но не о Туманишвили сейчас речь, а о его учениках.

То, к чему их учитель продирался почти на ощупь и без помощи других, для них — едва ли не прошедший этап.

Сейчас на сцене Руставелевского театра появляется спектакль, уже не несущий в себе издержек полемики. Это «Салемский процесс» А. Миллера. Он не только поставлен рукой мастера (что само по себе примечательно, ибо «мастеру», режиссеру Роберту Стурюа, нет и тридцати лет), но в нем уже чувствуется уверенное единство режиссера, актеров, художников.

А рядом — там же, в Тбилиси, — совсем неожиданный дебют. Год назад, если помните, вышла на студии «Грузияфильм» коротенькая картина «Свадьба» и очаровала зрителей многих кинофестивалей. На экране ничего особенного — только фигура юного фармацевта-неудачника и история его смелой и печальной любви, а в зале в течение получаса блуждала добрая улыбка, украшая все, без исключения, зрительские лица. Гоги Кавтарадзе в роли фармацевта и напоминал киногероя, то только бессмертного человека в котелке и с усиками, а в остальном он даже не казался актером — так, наши какой-то феноменальный типаж в троллейбусе.

Оказалось, не типаж. А исключительно интересная актерская индивидуальность и, кроме того, как теперь стало ясно, несомненный режиссерский дар. Г. Кавтарадзе (тоже ученик М. Туманишвили) учится еще в театральном институте, но весной показал в Тбилиси, а потом и в Москве свой первый спектакль — инсценировку поэмы Важа Пшавела «Гость и хозяин».

Лет десять-пятнадцать назад таких спектаклей на учебных сценах не ставили. На том, что делали тогда студенты, лежала печать ученичества, и это казалось порочным: молодых учат, они учатся, всему свое время. Но время, требуя самостоятельности, очевидно, стучится и в двери театральных вузов. Оно предупреждает, что пассивные, вяло-поисковые отстанут, окажут-

ся позади. И вот студенты разных курсов под руководством студента-режиссера по своему обдумывают классику — ту самую классику, к которой у них раньше воспитывали только пиетет. Они восприимчиво осмысливают вполне современные проблемы. Главное — мысль о трагической власти предрассудков, о том, насколько противоречат они естественному стремлению человека к миру, добру, пониманию.

На этом спектакле мне почему-то вспомнился замечательный литовский фильм, недавно прошедший по нашим экранам. — «Никто не хотел умирать» — тоже молодого режиссера Жалакявичюса. Приблизительно тот же круг мыслей (хотя и на совсем ином материале) и то же отношение к национальному колориту, а самое главное — тот же высокий гуманизм концепции, гуманизм риторический, исполненный огромной силы искренности. Не было войны, не было крови в биографии молодого поколения наших художников. Ну что же, жизненный опыт, зрелость мысли приобретаются не всегда через опыт собственный.

Я СПРАШИВАЮ главного режиссера Рижского тюза, каким он хочет видеть свой театр. Этот режиссер по характеру своему не теоретик, но тут сразу и уверенно произносит как что-то хорошо продуманное: сложный тюз. И эта формула многое объясняет в переменах, происшедших в Рижском театре для детей.

Каким должен быть современный детский театр?

В спорах по этому поводу мне очень нравится позиция Рижского тюза. «Сложный тюз» — это, как я понимаю, не означает обязательное овзросление репертуара (а тюзы сейчас очень тянутся стать если не взрослыми, то во всяком случае молодежными театрами). Но это означает войну с примитивностью во всем — в педагогике и в искусстве.

Этим отличался спектакль «Двадцать лет спустя», то же сохранено и в «Моем бедном Марате», поставленном в последнем сезоне. Студийный дух (в нем была прелесть светловской пьесы на сцене) чрезвычайно привлекателен, но исчезает быстро, как пыльца с крыльев бабочки, — не выдерживает столкновения с буднями театра. Юношеская восторженная одержимость, увы, не всегда сопрягается с мужественной выдержкой. Но в данном случае ни режиссера, ни его актеров восторженность, чуж-

дающаяся реального опыта, не отличала даже и на первых порах. В театре знали, чего хотели, и умели добиваться своего. В спектаклях Рижского тюза привлекает ясная трезвость взгляда и та вера в человека, в лучшее, которая основана не на слепоте, а на реальном знании — что хорошо, что плохо. На неуступчивости к плохому, на доброте и понимании хорошего построены такие спектакли, как «Двадцать лет спустя», «Гусиное перо», «Красные дьяволята», «Они и мы», «Мой бедный Марат». Вообще, хотя А. Шапиро и говорит о «сложном тюзе», его режиссура в основе своей проста (не примитивна!), а взгляд на вещи определен, ясен. Пожалуй, именно в этой недвусмысленности, ясности содержания на сегодня сила этого художника.

И спектакль о Буратино, поставленный другим режиссером — Н. Шейко, прост, как и положено сказке. Однако за этой простотой можно угадать трудные поиски — поиски своего собственного решения всем известной сказки.

Рижский тюз строится режиссерами, которым 27—28 лет. Не просто театр, а тюз — ответственной место, как школа, как институт художественного воспитания. По существу, три театра в одном: для маленьких, для школьников, для молодежи. И две труппы — русская и латышская, спектакли на двух языках, коллектив из двух подовинок, которые надо в чем-то сливать, соединять, а в чем-то удерживать на тонкой границе различий. Поистине сложный тюз в Риге! Но — очень интересный.

ИТАК — три города, разные театры, разные судьбы. И сюжеты заметок различны. Первый (Киров) — о том, как делаются в периферийном театре первые шаги к новому. Второй — о том, как и с чем уже пришли в искусство ученики недавних учеников (если М. Туманишвили — ученик Г. Товстоногова, так сказать, его сын в искусстве, то Р. Стурюа — уже товстоноговский внук). И, наконец, третий короткий рассказ — о том, как молодыми в Риге строится свой театр.

К этим примерам и историям, вероятно, можно добавить еще многие. Все они будут об одном — о людях, входящих сегодня в искусство. О том, что время формирует их характеры по своему образу и подобию.

Н. КРЫМОВА.

Комсомолец шрифт, 1966, 29 июля