

792
Т291

ТЕАТР

2

1 9 4 5

« И С К У С С Т В О »

Голос времени

В. ПОТАПОВ

У каждого подлинного произведения искусства долгая и разнообразная жизнь. Оно проходит эту жизнь не в одном, стабильном, раз навсегда заданном и тем самым исчерпанном толковании. Нет, восприятие искусства меняется от эпохи к эпохе. Отдельные черты и тенденции стареют и теряют свой первоначальный смысл. Попутно обнаруживают себя другие, прежде незамеченные, стороны произведения.

Особенно это касается тех искусств, которые, наряду с самостоятельным существованием, вступают еще в тесную связь между собой, а главное, предполагают последующие воплощения и воспроизведения. Речь идет о драме и музыке, где автор неминуемо сталкивается с исполнителем. В пору своего создания и опубликования произведение редко получает полную и вполне достоверную оценку. Лишь с годами, в не-

прерывном сопоставлении с действительностью, проявляется и уточняется истинное содержание, общественная и эстетическая роль произведения.

В нем проверяется сила авторского замысла и его различных осуществлений. Более неопровержимыми и явственными становятся те убеждения и намерения художника, которые выходят за рамки его времени и обращены в будущее. И вместе с тем расширяется и обогащается познавательное значение произведения искусства. Впитав в себя опыт прошлого, оно всегда заново утверждает себя в современности.

В свете этих общих замечаний рассмотрим несколько московских спектаклей недавнего времени. После долгого перерыва Ю. Завадский вернул на сцену чеховскую «Чайку». Большой театр возобновил «Раймонду» в редакции Л. Лавровско-



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Медведенко — арт. В. Ванин и Маша — арт. В. Марецкая.



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Сцена IV акта.

го. Ленинградский театр комедии показал старый русский водевиль «Лев Гурыч Синичкин» с новым текстом Бонди. Что, казалось бы, похожего в этих спектаклях? И тем не менее все они заставляют задуматься над сложной и изменчивой судьбой художественных произведений.



Ю. Завадский подошел к пьесе Чехова с обычными для него раздумьем и обстоятельностью. Постановки Завадского нужно внимательно и сосредоточенно смотреть и слушать, чтобы не упустить мимолетных, трудно уловимых деталей, сливающихся в одну обобщающую тональность и гармоничную, расцвеченную намеками композицию. И вот старательно, не отрываясь, следишь за этим плавным, крепко сколоченным спектаклем, вникаешь в каждую ноту, каждый жест, стремясь возможно ближе и интимнее сойтись с вышедшими на сцену людьми, и какое-то странное и неожиданное чувство неудовлетворенности возникает от общения с ними. И это чувство растет от акта к акту, оно упорно не покидает нас на всем протяжении спектакля.

Мы не видели знаменитого спектакля Московского Художественного театра, но твердо убеждены, что спектакль Завадского на него не похож. Завадский — художник самостоятельный, он сам иногда повторяется, но никогда не повторяет других. Доказательство этого мы видели еще в его работе над «Островским». Можно по-разному относиться к поставленным им «Волкам и овцам», но в них был свой взгляд, своя подкупающая манера режиссерского мышления и трактовки. Та же самостоятельность привлекала в «Бесприданнице».

Меньше всего удалось это в «Отелло» и теперь в «Чайке». Но одно дело Шекспир с его богатейшей сценической историей, всегда увлекающей на невыгодный путь сравнений, а другое дело Чехов, его пьеса с ее несколько превратной судьбой, Чехов, к которому у Завадского, судя по всему, куда большее влечение, чем к Шекспиру или даже Островскому.

Между тем «Чайке» на сцене Театра им. Моссовета как раз недостает художественной пылкости. Завадский настолько симпатизирует своим героям, что едва ли не предлагает примириться с их печальной участью. Художник неожиданно забывает о драгоценном чувстве современности. В ритме и настроениях спектакля слышатся запоздалые отклики былых толкований Чехова, возможных в пору безвременья, т. е. именно то, чего так боялся и против чего предостерегал сам писатель.

Когда Чехов ополчался против безнадежной подавленности и ноющей тоски, когда он, возможно, в полемическом задоре утверждал, что «Вишневый сад» — комедия, это объяснялось тем, что ему во что бы то ни стало хотелось увидеть «небо в алмазах», хотелось услышать вздох облегчения, вызванный осуждением житейской скверны и стремлением очиститься от нее. «Чайка» — ранняя и несколько обособленная среди чеховских пьес, но и она проникнута трепетом ожидания и надежды. В ту пору, когда «Чайку» ставил МХАТ, некоторые сокровенные тенденции пьесы могли остаться неосознанными и затемненными, зато сейчас они должны звучать громче и одухотвореннее.

В чем, однако, задача истолкования пьесы, в чем ее привлекательная и одновременно пугающая тайна? Прежде всего в новом понимании неустойчивости и, казалось бы, роковой безысходности жизни героев Чехова. Их несчастье в неумении и неспособности найти себя и ощутить свое место на земле. Заречная не находит своего идеала ни в Треплеве, ни в Тригорине. Если бы она разочаровалась в Тригорине и вернулась к Треплеву, ничего бы не изменилось. С Треплевым ее объединяет только то, что и он и она — неудачники, а Тригорин — человек, как будто преуспевающий, нашедший дорогу в жизни. Но это чисто внешнее противопоставление. Тригорин также не в состоянии удержать Заречную, повести ее за собой, объяснить ей жизнь. А ведь это для Заречной главное.

Людей давит обстановка, уныние и медлительные формы быта, устоявшийся и душный воздух среды, и в то же время им трудно найти выход. Но Заречная делает смелый шаг. Это протест тоскующей и неутомленной души. Ей, как и некоторым другим героям чеховских пьес, грезятся необозримые и манящие дали, свое, если хотите, тоже «небо в алмазах». И пусть ее сказочная мечта окажется несбыточной; пусть, наконец, сердце будет обмануто в своем влечении к счастью и творчеству. В конце концов важно не то, что Заречная увлеклась Тригориним, а то, что она выбилась на свою дорогу, вошла в жизнь. В первую очередь существенно не то, к чему она пришла, а то, что у нее нашлись силы бросить вызов окружению, отвергнуть прежнее. Она и беспопощна и активна, она и не может и не может. И вот эту неудовлетворенность иллюзиями и настойчивую жажду реально-го надо выразить во что бы то ни стало. Только тогда «Чайка» станет духовно и психологически нам ближе.

Эту потребность людей выйти в свой родной мир к свету, страстное их влечение к осмысленной жизни меньше всего играют в театре им. Моссовета. Скорее подчеркивается грустная и томительная тщетность их усилий, роковой и безнадежный итог. Так случилось и иначе не могло быть, — говорят нам со сцены. Предчувствие печального исхода ощущается нами с первого знакомства с героями. Печально гаснут одинокие огоньки мечты, и поэтическая тема чайки возникает не в смелых порывах, а в глухих и тайных жалобах.

Взять хотя бы Медведенко. Его тепло и ласково играет талантливый В. Ванин. Но разве это интеллигент-учитель, прижатый только силою обстоятельств? У Медведенко—Ванина не было никогда попыток расправить плечи. Чеховская Маша даже во хмелю и отчаянии не вышла бы за такого человека замуж. Это личность прозаическая, ничего общего не имеющая с романтикой чеховской пьесы.

Да, ее поэтическая природа в Театре им. Моссовета несколько «приземлена». Это всего только сочувственный и груст-

ный рассказ о былом. В нем слышится эхо «дней минувших», но нет отзвука современности. Спектакль обращает нас к Чехову, к традициям исполнения его пьесы, но не обращает Чехова к нам. Завадский — художник с тонким ощущением интимного, с острым зрением и слухом, но герои Чехова пока раскрылись ему только в своей заведомой ушербоности. Дело не в том, что в спектакле показаны будни, а и в том, что это показано буднично.

Театр показывает нам хмурую жизнь, ее иллюзорные, блеклые и туманные краски, ее щемящие интонации, рождающие жалость и сочувствие к безнадежно отчаявшимся и растерявшимся людям. Но в их внутреннем разладе, в их роковом бессилии и тупике мы не чувствуем ничего трагического. Даже заключительный выстрел Треплева не вносит в минорный повествовательный стиль спектакля отзвука жизненных волнений и борьбы.

Между тем в пьесе есть настороженность, в ней предчувствие назревающей и вот-вот приближающейся перемены, которая должна принести долгожданное облегчение. У каждого из героев Чехова в отдельности может и не быть такого отчетливого предвосхищения будущего, но оно должно быть у спектакля в целом.

Примерно то же самое думал Чехов, когда писал о своем времени в «Записной книжке»: «Если вы будете работать для настоящего, то ваша работа будет ничтожной, надо работать, имея в виду только будущее».



В «Раймонде» Петипа — Горского многое действительно умерло, многое выглядит безнадежно устарелым и несуразным. Это следствие тех компромиссных, демонстративно-элементарных принципов, которыми руководствовались прежние авторы этого спектакля. Мало сказать, что на нем печать времени. Нет, он в полном смысле слова рожден эклектичным и пестрым стилем парадно-дивертисментного зрелища. В его основе лежит не развитие образов, не драматическая борьба характеров и идей, а нарядная и произвольная игра чередующихся, наслаивающихся друг на друга красок и пластических узоров. Эффект первоначального замысла — чисто зрелищный. Авторы хотели привлечь внимание, удивить, а вовсе не завладеть душой и воображением зрителей. И, однако, этими наглядными особенностями не исчерпываются возможности произведения. Они, пожалуй, богаче, чем это обнаружил Петипа, и во всяком случае нам, не стесненным парадным ритуалом старых балетов, легче обнаружить эти скрытые возможности.

Где эти возможности? Прежде всего в музыке, допускающей иную, более последовательную и вдохновенную сценическую интерпретацию, а также в отдельных танцевальных подтверждениях этого богатства партитуры, которые беспорядочно рассыпаны даже в старом спектакле. Музыка, оду-



БОЛЬШОЙ ТЕАТР. «Раймонда». Раймонда —
арт. М. Семенова.
Фото А. Воротынского.

хотворенная и содержательная, всегда вызывает новые зрительные образы и ассоциации и живет дольше первоначальных и большей частью недолговременных иллюстраций к ней. Если, например, волшебные сцены вылились в «Жизели» или фантастические, «лебединые» акты «Лебединого озера» внутренне соответствуют определенной их музыкальной теме, вводят нас в ее образный мир, то сценическое решение «Раймонды» в основном играет лишь вспомогательно-иллюстративную роль по отношению к музыке Глазунова. Впрочем, и в «Лебедином озере» доминирующий мотив лебедей так и не вылился, не оформился пластически в танце. Таким образом даже «классика» «Лебединого озера» не является последовательной и совершенной, тем более «Раймонда», эта покорная и откровенная

дань своему веку. И оттого с еще большей остротой встает вопрос о нашем отношении к балетным явлениям прошлого, о методах их интерпретации, переоценки и разумного сбережения.

Недавно на сцену Большого театра после долгого перерыва вернулась «Жизель». Вслед за ней пришла «Раймонда». Сейчас поговаривают о предстоящем пересмотре «Тщетной предосторожности». Художественный руководитель балета Большого театра Л. Лавровский начинает свою деятельность не с сочинения новых, а с восстановления старых спектаклей. Дело это в значительной степени необходимое и полезное. Есть такие образцовые произведения искусства, которые всегда должны быть в репертуаре академического театра. И совсем не как музейная реликвия, и не как почтительная дань истории, а как живое воплощение изменяющейся и благотворной для искусства традиции.

Верно, балет наш чересчур долго и ревностно тяготеет к прошлому, и инертная власть привычек и обычаев в нем заметно преобладает над вдохновляющей страстью к открытиям. И это справедливо не только по отношению к новым спектаклям, но и к тому лучшему из балетного «наследия», что заслуживает сохранения.

Театр кое-что за последние годы растерял, кое-что пришло в ветхость, поблекло. И Лавровский в данном случае выступает в необычной для него роли собирателя и реставратора балетных ценностей. Он очистил «Жизель» от архаических напластований и тем самым придал спектаклю более стройную, отчетливую форму. В «Раймонде» он переставил сцены и заново сочинил несколько танцев. Но и в «Жизели», и в «Раймонде» Лавровский делит свое авторство с Петипа и Горским. В обоих случаях, если исходить из общего замысла

спектакля, балетмейстер как бы сгущает свое вмешательство пределами бережного редактирования того, что было сделано до него. Но так как природа этих спектаклей различна, то и результаты, к которым приходит Лавровский, разные.

Можно восхищаться «Жизелью», можно быть ее противником, но нельзя не оценить той последовательности в танцевально-поэтическом толковании темы, той гармонии замысла и осуществления, которые сделали славянскую легенду немеркнущим преданием балетной сцены. Герои «Раймонды» принадлежат к другой эпохе и среде, но темы спектаклей во многом схожи. И тут и там воспевается преданность чувству, верность голосу сердца. Тема, словом, обычная и распространенная в балете. Между тем, сценическое воплощение этой

темы в «Раймонде» всегда выглядело куда более случайным, обрывочным и прозаичным.

Такое впечатление возникает и при сравнении «Раймонды» с «Лебединым озером» и «Спящей красавицей». Это отчасти относится и к музыке, и особенно к ее сценической трактовке. Музыка Глазунова поражает своим изощренным и парадным величием, своим мелодическим изяществом, своим виртуозным и внушительным искусством звукозодчества, но нет в ней того пламени, того непрерывно льющегося потока чувств, который завораживает и властно увлекает в Чайковском. О музыке Глазунова говорят, что это не что иное, как серия грациозных и блестящих сюит. Пусть так. Однако у них есть своя очевидная структурная и стилистическая общность. В самом их чередовании и сцеплении, в смене тональностей, в назревающих переходах от одной темы к другой кроется заранее обусловленная гармоническая взаимосвязь. Ведь и всякая художественная мозаика складывается

из частных деталей; из отдельных камней, которые затем уже соединяются воедино.

Да, Глазунов в «Раймонде» пользуется формой сюитного построения, искусно конструируя целое в его величавых масштабах изысканными, дробными средствами музыкальной мозаики. Но бесспорно, симфонические замыслы композитора в основном складывались независимо от наивного и банально-обыденного сценария Пашковой. При его оценке некогда напрасно ссылались на романы Вальтер-Скотта. Возможно, у Пашковой и был к ним интерес, но она беззаботно перевела романтические образы в будничные плоские и трафаретные балетные схем и привычек. И если Глазунов в известной степени шел от сущности вальтер-скоттовского эпоса, вернее, от собственных эмоциональных представлений о нем, если картины рыцарской жизни с ее торжественными празднествами и турнирами пленяли его воображение, то Петипа не смог избежать прямого и непосредственного влияния своего незадачливого солибриста. Точнее говоря, Пашкова, не ставя особых задач и только оглядываясь на Петипа, усиленно старалась ответить на элементарные и общепринятые запросы балетного театра своего времени. И это сказалось в разрозненной диверсифицированности зрелища, в произвольном чередовании заурядных мимических сцен с замечательными танцевальными ансамблями и вариациями.

Есть в «Раймонде» сцена сна. Нечто подобное существует и в «Спящей красавице» и в «Щелкунчике». Это условно аллегорическое воспроизведение мечты в яви или действительности в мечте. Но если сон Авроры продолжает линию действия, если сон Маши приобщает нас к ее желаниям, то грезы Раймонды — это всего лишь частная, вставная картина. Она может и быть и не быть. Это своего рода послушная дань балетному ритуалу. Прекрасные сами по себе танцы ничего не раскрывают и не дополняют. Таким же точно был в спектакле и образ Белой дамы. Некоторые сравнивают ее с феей Сирени, которая во всем сопутствует Авроре, ведет ее за собой. Но сходство здесь крайне приблизительное, внешнее. Фея Сирени или фея Добра, противопоставленная фее Карабос, или, точнее, фее Зла, — это одна из борющихся сил драмы, она входит естественным элементом в нерасторжимый поэтический комплекс спектакля, в его смысловой и зрелищный образ, а Белая дама существо для поэтической идеи «Раймонды» постороннее, бутафорское. В крайнем случае это унылое и будничное подражание сказочной фее Сирени. И правильно поэтому, что Белая дама исчезла в редакции Лавровского. Она и прежде поясняла содержание спектакля только при чтении программы, а вовсе не в восприятии того, что происходило на сцене.

В спектакле «Раймонда», особенно в его сценарном разрешении, всегда было много



ВОЛЫШОЙ ТЕАТР. «Раймонда». Раймонда — арт. С. Головкина.
Фото А. Воротынского.

несуразного. И оттого он неоднократно подвергался пересмотрам и ревизиям. К сожалению, все они сводились к частным поправкам или изменениям сюжета, либо к созданию новой зрелищной оправы спектакля, не затрагивая его художественной природы, его образного, поэтического мира. Менялись красочные иллюстрации к музыке, и только. Спектакль не становился глубже, прочувствованней и ближе к музыке. Она кажется величаво-созерцательной, но в этом ее изобразительном спокойствии есть своего рода гармоничная сосредоточенность. С этим не посчитались несколько лет назад в Ленинграде, когда там попытались переделать «Раймонду» в соответствии с требованиями исторической достоверности. В этих целях сарацин Абдерахман и рыцарь Жан де Бриен попросту поменялись характеристиками. Блестящую «рыцарскую» музыку передали сарацину, а образ крестоносца неожиданно получил восточно-ориентальную звуковую окраску. В спектакле возникал ряд нелепостей и они слишком явно шли вразрез с Глазуновым.

В спектакле Большого театра много пышных церемоний, ритуалов и прочей балетной обрядности. Лавровский почти не меняет ранее принятых ситуаций и оценок действующих лиц. Зато в согласии с художником С. Кобуладзе он придает балету особую нарядность и пышность. События раскрываются в спектакле вяло. Такая заторможенность особенно заметна в первом акте, несмотря на щедрое мастерство исполнителей. Но такова уж участь балетного артиста, что он больше, чем актер драмы или оперы, зависит от того, что задано ему постановщиком. И вот почему при анализе балетного спектакля прежде всего приходится говорить о роли и возможностях балетмейстера.

У тех, кто не видел «Раймонду» раньше, новый спектакль имеет больший успех, чем у тех, кто ее давно знает. Но нет оснований обольщаться тем, что было. Такие танцевальные откровения, как большой классический ансамбль Петипа или восточная сюита Горского, оставались счастливыми эпизодами в этой композиционно несобранной серии отдельных танцев и мимических сцен. И нам казалось, что вмешательство современного постановщика должно быть направлено к тому, чтобы все это подчинить общей поэтической идее спектакля. Ведь именно так подсказывал весь принципиальный опыт советского балета, к этому, казалось, вели и все прежние склонности самого Лавровского. Повторяем, одно дело — «Жизель». Здесь можно было ограничиться бережной корректировкой. Другое дело — «Раймонда». Тут уже мало одних только подчисток, тут на основе музыки нужно дать новый замысел спектакля. Заблуждения ленинградской постановки свидетельствуют о частной неудаче, но не опровергают принципа, которому обычно следовал и Лавровский.



БОЛЬШОЙ ТЕАТР. «Раймонда». Абдерахман — арт. А. Ермолаев.
Фото А. Воротынского.

Ведь вот когда Лавровский брался за «Сильвию» Делиба, он меньше всего задумывался над тем, как выглядел спектакль раньше. Он хотел создать и создал молодую и современную «Фадетту». А ведь Делиб писал свою музыку куда раньше Глазунова. Но в том-то и особенность настоящей музыки, что она разными людьми толкуется по-разному, и чем музыка выше, тем больше разночтений она допускает. Глазунов был далеко не исчерпан Петипа и Горским. Они только прочитали его в отрывках. И Лавровский, обогащенный личным и коллективным опытом творчества советских балетмейстеров, мог задаться и более углубленными и широко охватывающими намерениями, чем попытка слегка обновленной реставрации.

Честно говоря, мы вообще не очень верим в возможность абсолютно точного восстановления того или иного спектакля. Самая старательная реставрация не дает таких результатов. Да это и не нужно. Балетмейстеру всего важнее представить классическое произведение своим современникам в таком виде, чтобы они возможно лучше почувствовали то живое, нестареющее, что дает право этому произведению сохраняться в столетиях. Это отнюдь не предполагает насильственной модернизации, а лишь подтверждает необходимость заново углубиться в атмосферу идей и чувств возрождаемого к жизни произведения. Между тем, смотришь новый вариант

«Раймонды», сверкающий свежей краской, золотом и блестками, и не находишь в нем внутренней свежести. И только сами актеры по мере своих сил вносят некоторые изменения в привычные рисунки ролей.

То, что делает А. Ермолаев в партии Абдерахмана, спорно и порой кажется несоответствующим музыке, в которой слышится иной Абдерахман, более размеренный, степенный, как бы застывающий в томных позах и торжественной величавости Востока. Герой Ермолаева полон экспрессии и действия. Он появляется — весь горящий, сверкающий огнями драгоценностей и украшений, неукротимый, как тигр, готовый к прыжку. И кажется, что артист сейчас взвоет на крыльях своей огненной страсти и убедительно выскажет ее в танце. Но танцев у Абдерахмана и у Жан де Бриена нет, как не было и прежде. Думалось, что Лавровский, всегда ищущий выхода чувствам в танце, найдет такой именно путь и для Абдерахмана. На самом же деле героям пришлось довольствоваться только тем, что им было отпущено раньше. И Ермолаев с помощью поз, жестов, затейливых пластических узоров создает острый и неожиданный образ. Тут и печальное оцепенение, и коварная угодливость, и злая надменность, и прятая нега Востока, вдруг сменяющаяся неистовством страсти. М. Семенова, С. Головкина, М. Габович, С. Корень и другие талантливые исполнители также вносят в спектакль светлую, радостную краску своей одаренности, но даже объединенные усилия исполнителей не в состоянии изменить общее, достаточно традиционное впечатление от спектакля.

Глядя на это роскошное зрелище, мы словно по контрасту вспоминаем о том, что наше время дало балету и что напрасно в данном случае игнорируется. Дело даже не в темах, а в подходе к их осуществлению. Мы вспоминаем о внутренней драматургии и целостности образов, явившихся на смену иллюстративной разобщенности и фрагментарности танцевально-мимической инсценировки. Верно, здесь были свои заблуждения и крайности, когда либретто строилось наподобие словесной пьесы, а балетный спектакль недвусмысленно подражал драме с текстом и, лишенный этой поддержки текста, многое терял в своей эстетической природе. Но, сознаемся, это шло зачастую не от измены принципу, а от личной неспособности правильно, до конца его осмыслить и, главное — ввести, воплотить в жизнь. Мы вспоминаем о выразительном, патетическом стиле лучших сцен таких спектаклей, как «Сердце гор» или «Ромео и Джульетта» с их эмоциональным напряжением и благородным самоограничением художественных средств.

Чего мы ждали от «Раймонды»? Прежде всего самостоятельной и целеустремленной ревизии того, что было сделано раньше. Не с тем, конечно, намерением, чтобы обяза-

тельно сделать по-другому, а с тем, чтобы последовательно и убедительно воплотить поэтическую тему Глазунова, тему юной любви, поставленной в условия борьбы враждующих характеров и отношений: идиллической задумчивости и беспечности, с одной стороны, и страстного ожесточения отвергнутого, но торжествующего экстаза, — с другой. Но вместо того, чтобы возвеличить силу доверчивой и непоколебимой любви, спектакль, перегруженный парадностью, отвлекает наше внимание от этой центральной темы Глазунова.

Вспомним, кстати, историю таких спектаклей, как «Жизель» и «Лебединое озеро». Можно проследить, как постепенно отсоединались временные, привходящие детали в характеристике быта и среды, и на первый план выступала та идея, которая дала и по сию пору дает этим балетам право на продолжительное существование, а также способность влиять на современного зрителя. Обратимся еще к одной аналогии. «Бахчисарайский фонтан», начавший длинную серию балетных инсценировок произведений классической литературы, является не чем иным как одним из вариантов темы, взятой некогда сочинителями «Раймонды». И сходство этих балетов не только в теме, но и в характерах и ситуациях. И тем не менее, различий в них больше, чем общего. В «Бахчисарайском фонтане» балет демонстрировал склонность к непомерной драматизации и всякого рода пантомимно-логическим оправданиям, танцы в этом спектакле элементарны и во всяком случае не идут ни в какое сравнение с танцевальным изобилием, если не сказать — расточительностью спектакля «Раймонда». Но насколько в них больше оправданности, мы бы сказала, эмоциональной обоснованности и смысла, чем в «Раймонде». И кому как не нам раскрыть сокровенную тайну глазуновского творчества, извлечь из-под спуда традиционной декоративности и бутафорских наслоений рассыпанные щедро драгоценности, собрать их воедино в стройном и властном потоке танца.

Лавровский может отклонить наши упреки, сказав, что он не ставил перед собой таких сложных задач: это, мол, просто старательное и честное возобновление. Но от него, балетмейстера с великолепным знанием всего хорошего и плохого в старом балете, с непокорной жадной новов, следовало ожидать более глубокого варианта возобновленной «Раймонды».



«Лев Гурьч Синичкин» в Ленинградском театре комедии — явление иного порядка. Н. Акимов захотел увидеть в пьесе то, чего в ней раньше не замечали, и что, вероятно, по мнению режиссера, нам ближе и любопытнее того, что прежде создавало вовлеченно успех.

Акимов, словно декларирует своим спектаклем: вся эта бесхитростная и непритязательная история, представленная по ста-

ринке, уже не в состоянии нас взволновать и растрогать, надо во что бы то ни стало ее переизначить, воспользоваться ею как канвой для новых хитроумных рописей и вышивок. И он, сохраняя знакомую немудреную интригу, аводит в свой спектакль неожиданные, протесно измененные характеры. И делает это с такой неутомимой и откровенной решительностью, что невольно возникает вопрос: а при чем же тут «Синичкин», пьеса Ленского, классический русский водевиль?

Несколько слов об изменчивой судьбе водевиля. Его долго не было на сцене наших театров. Они точно побаивались его легкомысленности и несерьезности. Сейчас водевиль, после периода незаслуженного забвения, снова выходит на свет. Его можно обнаружить даже и там, где он не поименован в афише. Вахтанговцы играют оперетту «Нитиш», в Театре Красной Армии ставят лабишевскую комедию «Копилка» и в обоих случаях протапывают заброшенную и полузабытую дорожку к водевилю. Водевиль уже не подозрительный пасынок репертуара, а вновь желанное и любимое дитя сцены. Ради него, как видно, с охотой готовы потесниться оперетта и комедия. Но театры и тянутся к водевилю, и в то же время не верят в него.

Может быть это отчасти и справедливо. Пожалуй что, водевиль, так радовавший некогда своей наивностью, резвостью, заметно состарился и выглядит порой медлительным, тяжеловесным. Его простодушная ирония, лишившись адреса, потеряла свою занимательность. Его наивная мораль и добродетельная сентиментальность также не трогают нас, как раньше. И тут особенно важно установить, что приходит взамен, как возмещаются потери и чем заполняются неизбежные, постепенно разрастающиеся пустоты жанра. «Нитиш» у вахтанговцев начинается, как веселый водевиль, а затем превращается в ревю. Спектакль сдвигается посторонними примесями, к нему подбавляют всяких эстрадных «специй», делают приправу поострее и пошумнее из бойких интермедий и аттракционов. Водевиль растворяется в мюзик-холле, вернее, оперетта, идя навстречу водевилю, соскальзывает в мюзик-холл.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИИ
«Лев Гурвич Синичкин». Лиза — арт. К. Гурецкая и Синичкин — арт. Б. Тенин.

Мы в данном случае говорим это не ради осуждения, а лишь для того, чтобы подтвердить следующий парадоксальный вывод: водевиль снова «входит в моду» и одновременно выходит из доверия. И спектакль Театра комедии — наглядная тому иллюстрация. Водевиль Ленского явился для Акимова только поводом. От Ленского остались фамилии действующих лиц и примерная схема событий. Все остальное — и текст, и человеческие характеристики — переиначено. И, главное, другими, отнюдь не водевильными, стали зрелищные формы и атмосфера спектакля. Пусть не подумают, что мы выступаем в защиту каких-то раз навсегда заданных, канонических положений жанра. Совсем нет. Нам хорошо известно, что у каждого жанра есть свой путь сценического развития. Живокинн играл водевиль по-другому, чем, например, Мартынов. И речь идет не о возможности таких разночтений, а о том, что все-таки утверждает за жанром некогда обретенную и сохраняемую им способность к жизни.

Резкий, буффонный стиль акимовского спектакля и страстная вызывающая театральность, с ее раздольем и причудами самозабвенного лицедейства, сами по себе не вызывают возражений. Важнее то, ради чего они применены, какую мысль призваны выразить. И вот тут-то выясняется, что вся

эта, часто очень веселая и смешная балаганная кутерьма и остроумно пародийная эксцентриада отстраняет нас от того, что было наиболее ценного в водевиле, и отвлекает в сторону несущественного и побочного, которое незаслуженно разрослось в своем значении.

Театр, кулисы, огни ramпы были в «Синичкине» фоном, важным, характерным, настоятельно необходимым, но тем не менее фоном. Здесь же это главная тема и цель представления. Синичкин — актер, но он, прежде всего, благородный отец из Костромы. Профессия актера не поглощает его целиком. Между тем, театр, его среда и быт стали у Акимова главной мишенью острот и высмеивания. И, несмотря, на то, что костюмы персонажей как бы стилизуют моды минувшего столетия, остроты спектакля круто повернуты к злободневности. В этом смысле наиболее любопытна сочиненная автором нового текста Бонди для себя роль слуги Бовзикова, состоящая сплошь из мнимых импровизаций, анекдотических каламбуров и прибауток на театральные «злобы дня». Перед нами вставной развлекательный аттракцион, и мы узнаем в нем Бонди — пародиста-забавника, выступающего со своим обычным репертуаром на эстраде.

Этой данью злободневности спектакль хочет утвердить себя в современности. Но тут возникает смещение и путаница понятий. Во-первых, злободневность спектакля Театра комедии слишком узких масштабов, она, ну, в рамках «капустника» в Доме актера. Во-вторых, такие сугубо злободневные намеки нам не кажутся дорожке тех отзывчивых переживаний и трогательных волнений, которые рождал в нас прежде ласковый, сердечный мир водевиля. Мы вспоминаем «Синичкина» у вахтанговцев лет пятнадцать назад. И для того времени пьеса Ленского выглядела порядком устаревшей. И вахтанговцы, следуя своим привязанностям и вкусам, охотно прибегали к меткому шаржу и озорной буффонаде. Но в спектакле вахтанговцев жила нравственная идея пьесы. И эта позитивная сторона представления была особенно видна в игре Шукина. Мы верили в его бескорыстную преданность Мельпомене и неодолимую любовь к дочери. Мы вместе с ним убежденно восхищались ее бесспорным, но не признанным пока дарованием. И мы заодно с Синичкиным негодовали против всех тех, кто преграждает путь ее обаятельному таланту.

Иные впечатления рождает спектакль Театра комедии. Он словно упивается фризовым и буйным пиршеством трюков, острот, всех внешних и занимательных признаков театральности. Но он поглощен и отравлен иронией и тем самым несколько опустошен душевно. И это прежде всего касается образа, созданного Б. Тениным.

Милый, беспокойный и добродетельный старичок Синичкин разделил участь остальных персонажей. Вместо честного и стеснительного неудачника мы увидели развязного и назойливого хлопотуна, ловкача и пройдоху, вымогающего для дочери выгодный ангажемент и не брезгающего при этом никакими средствами. Мы знали Синичкина, безраздельно преданного искусству, но беспомощного в закулисном мире интриг и дрязг, а сейчас увидели предприимчивого и расторопного, не по заслугам удачливого комедианта, для которого доходная карьера дочери куда важнее ее священного огня актрисы. Это своего рода находчивый, циничный и корыстный антрепренер при дочери. Казалось бы, современный взгляд на водевилля должен был привести к реабилитации его главной темы — темы отцовской любви и благородного преклонения перед искусством, очищенной от ветхих и случайных наслоений, — а не к ее компрометации.

Что это — заново, по-современному представленный классический русский водевиль? Нет, это произвольное и случайное его использование для колких замечаний и увеселительной иронии по адресу некоторых современных явлений искусства. Мы смеемся, много и схотно смеемся на спектакле, и уходим из Театра комедии, унося в памяти пестрый ворох сценических выдумок и затей и умную, но холодную усмешку недовольства и осуждения, а в сердце у нас растет и крепнет сожаление и тоска по скромному и беззаботному, бесхитростному и старомодному водевилю, который мы в этот вечер утратили, не приобретя взамен ничего равнозначного, надолго запечатлевающегося в душе и памяти.



«Чайка», «Раймонда» и «Синичкин» — явления разного порядка. И замыслы, которые легли в основание этих спектаклей, непохожи один на другой, и возможности их осуществления далеко неодинаковы, и результаты, к которым пришли театры, разные. Что же их объединяет?

Эти три совсем разные спектакля как бы сходятся в одном — в недостаточном ощущении духа нашего времени. В одном случае — почтительная покорность традиции, в другом — принаряженная реставрация, в третьем — увлечение мнимой и поверхностной театральной злободневностью.

Живопись и скульптура существуют как будто однажды заданными, накрепко и надолго фиксированными образами. Но ведь и эта устойчивость восприятий чисто кажущаяся. Не так давно еще в Левитане видели безмятежного, меланхоличного созерцателя, а в Сурикове только монументального историка-жанриста. И просветляющая левитановская поэзия и потрясенная, бул-

тующая суриковская натура оставались незамеченными. Наша эпоха, наше мировоззрение принесли с собой более верные, глубокие, пронизательные оценки творчества. И если это видно в живописи, то что же сказать о театре, который по самому своему существу куда более подвержен изменениям, связанным с запросами времени. В этом, может быть, недостаток театрального искусства, что его произведения «стареют» быстрее, чем произведения живописи или скульптуры, но в этом и его неоспоримое преимущество, так как театру во всех почти случаях дана возможность избежать старости и говорить со зрителем на языке своего времени.

Хорошо известно, что мы играем трагедии Шекспира не так, как их представляли в театре «Глобус», и в этом нет никакого преступления перед автором. Можно по-разному относиться к новой постановке «Трех сестер» в МХАТ, но нельзя отрицать того, что раньше Чехова так не играли даже в этом самом театре. То же, пожалуй, относится и к «Горячему сердцу» в исполнении Моск-

вина и Тарханова. Да и Островский на советской сцене иной, чем во времена Павла Васильева и Шумского. Нет тут никакого производства и навязчивой модернизации, а есть вполне законное желание постигнуть в классике возможно больше такого, что нужно нам для жизни, повернуть ее теми сторонами, которые ближе к нашей действительности. И настоящая классика, верно понятая в театре, дает нам убедительные свидетельства плодотворности и целесообразности такого подхода.

В конечном счете речь идет о простых вещах: каждый спектакль должен что-то возвещать, в чем-то убеждать, куда-то звать. Причем эти понятия — «что-то», «в чем-то», «куда-то» не имеют безразличного и абстрактного характера. Одной из важнейших особенностей нашего искусства является его связь с насущными интересами времени, его общественная актуальность. И эта актуальность проявляется не только в современной тематике, но и в толковании старых произведений.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИИ. «Лев Гурыч Синичкин». Финал спектакля.