

Литературный
камер
5.VII.60.

БЫТЬ ВЕРНЫМ СВОЕМУ ИМЕНИ

ЗАВЕРШАЯ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН...

ЧТОБЫ лучше понять сегодняш-
ний московский театр-студию
«Современник», его сильные и
слабые стороны, надо вспомнить неко-
торые факты его короткой истории.
«Современник» родился в острый
момент, когда в советском театральном
искусстве происходил процесс активно-
го «эстетического размежевания», ве-
лась страстная полемика против былых
тенденций обезличивания театров. Во
многих спектаклях той поры зритель
встречался с подчеркнутой условно-
стью сценических решений, с усложне-
нием режиссерского языка, с поисками
новых ритмов и новых образных струк-
тур. При этом истинно новаторские на-
ходки нередко переменялись простым
восстановлением забытого старого.

На первых порах эти «издержки ис-
каный» не всем были заметны, не все-
ми правильно поняты. Во всяком слу-
чае, многим театральным деятелям ка-
залось, что отныне неперенными при-
знаками сценического новаторства и
современности искусства становятся от-
каз от занавеса и рисованных задников,
условность объемных деталей, обозна-
чающих место действия, проходы акте-
ров через зрительный зал и т. д. и т. п. Ради поверхностно понятого но-
ваторства некоторые режиссеры вгоня-
ли в одинаково экстравагантные кон-
струкции и лирическую комедию, и ге-
роическую драму, и жанровые сцены
самого бытового свойства... В их твор-
честве отчетливо заявила о себе опас-
ность «унификации под новаторство».

Когда молодые студии показали
свой первый спектакль, многие театраль-
ные режиссеры: чужда не произошло, новый
театр не родился. Я помню, как на
обсуждении спектакля его критиковали
за умеренность и традиционность. Крити-
ки казались, что спектакль не хвата-
ет юношеской дерзости, решительно-
го отказа от привычных сценических
форм, связанных с традицией художе-
ственного театра. Они не понимали то-
гда, что смелость студийцев проявилась
в ином — они взялись за дело, казав-
шееся многим непосильным и невозмож-
ным: на путях, проложенных Станислав-
ским, освященных гениальными побе-
дами мхатовских великанов, сказать но-
вое, свежее слово.

В большинстве своем молодые акте-
ры «Современника», включая и руково-
дителя театра О. Ефремова, — питом-
цы школы-студии МХАТа.

Однако с самого начала они не
мыслили свой театр простым прираще-
нием МХАТа. Верные основным принци-
пам школы, давшей им путевку на сцену,
они повели борьбу против тенден-
ций, породивших «Зеленую улицу»,
«Ломоносова» и другие спектакли, в
которых Художественный театр изме-
нял себе: молодые актеры хотели вер-
нуть искусству внутренней правды, ко-
торому их учили в школе, первоначаль-
ную свежесть, освободив его от штам-
пов, каких немало накопилось в то вре-
мя на мхатовской сцене, дать ему под-
линно современное развитие.

В своих смелых, даже дерзких на-
чинах новый театр неизбежно должен
был столкнуться, и действительно
столкнулся, с острейшими репертуар-
ными проблемами. Создатели театра-
студии мечтали о произведениях, пока-
зывающих современника по-современно-
му, герои которых воплощали бы в себе
духовное богатство и нравственную кра-
соту нашей молодежи. Их особенно
привлекает тема бескомпромиссной че-
стности молодого строителя жизни пе-
ред самим собой и верности долгу пе-
ред народом, тема единства этих двух
начал в условиях советского общества.
Но чтобы сказать новое слово о совре-
меннике, нужны были пьесы, не имити-
рующие современность, а выражающие
ее глубинные тенденции и процессы.

Таких пьес в распоряжении теат-
ра не было. Да надо сказать, что и
сами создатели театра не обладали
еще необходимой идейно-эстетической
мудростью, чтобы уверенно и зрело
разобраться в драматическом хозяй-
стве. То полемический зазор увле-
кал студийцев на постановку пьесы, ко-
гда-то ставшей поражением МХАТа...
То в погоне за репертуаром неожидан-
ным они обращаются к пьесам, которые,
обладая известными достоинствами, все
же не давали театру возможности ска-
зать современное слово о современнике
и даже отвлекали от этой генеральной

задачи. Так в репертуар
были включены, но по раз-
ным причинам не доведены
до премьеры «Мольер»,
«Огни на старте», «Матросская тиши-
на». Так в спектакле «Никто» поиски
современного стиля как бы отделились
от главных устремлений театра.

Серьезной ошибкой было решение по-
ставить более чем посредственную, с
идейными изъянами пьесу О. Сказкова
«Взломщики тишины». Мысль была
благая: выступить против отвлеченного
гуманизма, во имя утверждения высоких
принципов нашей революционной идео-
логии. Но практика еще раз подтверди-
ла стародавнюю истину: на фальши-
вом драматургическом материале нель-
зя строить спектакль, утверждающий
правду. Ошибка при выборе пьесы бы-
ла усугублена просчетами при ее во-
площении. Под влиянием острой кри-
тики со стороны общественности театр
осознал все это и решил не играть этот
спектакль.

Из-за ограниченности драматургиче-
ского материала театр не смог по-на-
стоящему показать современника и в
спектакле «Пять вечеров». Рядом с
правдивыми, верно решенными эпизо-
дами в нем есть сцены, проникнутые на-
строениями уныния, ощущением драма-
тического разрыва между «благополуч-
ными» словами Тамары о труде, об-
щественной работе и всем тем, что
реально стоит за ними. Спектакль вслед-
за володинской пьесой не показал с не-
обходимой проникновенностью нравст-
венных истоков неудачливости Ильина
в жизни, не раскрыл психологию его
«пестрого» чувства, в котором трото-
арность совместилась с небрежно-
стью, душевная деликатность — с деше-
вым фанфаронством, забота о Тамаре
на протяжении этих пяти вечеров — с
необъясненной жестокостью его много-
летнего молчания...

Помимо всего прочего, спектакль по-
становочно эклектичен. Естественность
уживается в нем с нарочитостью, где-то
переходящей в стилизацию. Времена-
ми театр словно бы забывает о простоте,
так органичной его стилю, и начи-
нает искать сценические решения «по-
заковыристые»... В результате, нотки
уныния и элементы надуманности,
имеющиеся в пьесе, не заглушаются,
а сгущаются.

Когда вспоминаешь о репертуарных
«зигзагах» молодежного коллектива,
нелегко приходиться к мысли, что
почти все они рождены полемикой
на суженном пладарме — в данном
случае внутритеатральные соображения
вступают в противоречие с жизненной
потребностью театра, программно выра-
женной его названием.

Здесь следует оговориться: разумеет-
ся, название театра не означает, что
ему начисто противопоказаны произ-
ведения классиков или пьесы, по-
строенные на сказочных мотивах. Вряд
ли, например, можно считать вероот-
ступнической постановку «Голого коро-
ля», написанного Е. Шварцем по мо-
тивам знаменитых сказок Андерсена.
Спектакль современен и своей остротой
в изобличении сословных пред-
рассудков, подлости интриганов, двое-
душия корыстных льстецов. Развивая
антимонархические мотивы Андерсена,
спектакль усиливает, в сравнении с пер-
воисточником, тему защиты человека и
простых человеческих чувств.

Когда вышел спектакль, вокруг него
разгорелись споры, столкнулись раз-
ные точки зрения. Некоторые участни-
ки обсуждения усмотрели в «Голом ко-
роле» простую аллегория, прямые на-
меки на современность. Но при таком
подходе к искусству можно далеко пой-
ти при оценке любой сатиры классиче-
ского происхождения: ведь своим мно-
гозвучием она неизбежно вызывает са-
мые разнообразные ассоциации... Одна-
ко несостоятельность наивных домыс-
лов в отношении «Голого короля» не
освобождает театр от дополнительной
работы над спектаклем. Некоторым его
сценам не хватает чувства меры и стро-
гого вкуса; в их ткань упрямо вплозают
готовые приемы, рожденные не ис-
ключениями, а воспоминаниями, — являясь
режиссерской «цитатой» из ранее ви-
денных спектаклей, они нарушают сти-
левую цельность произведения.

Наиболее отчетливо театр заявил о
своей творческой программе в таких

А. КАРАГАНОВ

постановках, как «Продол-
жение легенды», «Два цве-
та», «В поисках радости».

Романтика советской моло-
дежи показана в них как органическое
проявление современной жизни, — она
развивается в узнаваемой жизненной
среде. Театр проникновенно правдив
в сценическом изображении строителей
гидростанции, их нелегких радостей,
душевной открытости и трудового
упорства («Продолжение легенды»);
гимном мужеству и благородству ком-
сомольца-дружинника и гневным осуж-
дением обывательской уклончивости от
борьбы прозвучал спектакль «Два цве-
та»; ставя «В поисках радости», театр
выдвинул на первый план тему нрав-
ственного роста молодежи и осуждения
людей, разменивающих большие цели
жизни на малые выгоды.

Лучшие спектакли «Современника»
отмечены цельностью сценических ре-
шений. Их ансамблевая гармоничность
рождена единством режиссерских и
актерских устремлений; образы прав-
дивы не только в общем сценическом
рисунке — в них всегда много вы-
хваченных из жизни деталей, которые
доступны лишь актерам, близко, ин-
тимно знающим своих героев.

Обостренное чувство жизненной
правды дает возможность театру отби-
рать также факты и краски реальности,
которые не числом, а емкостью созда-
ют многозвучие сценического зрелища.
Театр конкретен в изображении жизни,
но эта конкретность лаконична. С нею
легко уживаются детали, поднятые
до символа, — вроде черного и крас-
ного полотнищ занавеса в спектакле
«Два цвета». Через конкретность,
не чужающуюся бытовых красок,
театр уверенно идет к обобщениям, к
постижению «образа времени».

Режиссура театра уверена: сего-
дняшнего зрителя не надо убеждать
полнотой обстановки на сцене — ему
достаточно один выразительный намек.

Условность в лучших спектаклях
театра почти никогда не становится са-
моотрадной, она служит идее произ-
ведения, служит правде. Конечно, сце-
ническая условность несколько затруд-
няет зрительское восприятие спектакля.
Но, повышая нагрузку на зрителя, те-
атр тем самым активизирует его вообра-
жение, мысль и чувство, возбуждает
новые ассоциации. Театр стремится ак-
тивнее использовать все то новое в пси-
хологии и эмоциональном мире зрителя,
что связано с содержанием, стилем и
ритмами его жизни, с процессами и
событиями современности.

В своих творческих исканиях, вклю-
чающих использование условности, «Со-
временник» сохраняет верность основ-
ным принципам режиссуры, которая
любит и ценит психологическую углуб-
ленность, тонкость в передаче душев-
ных движений, достоверность в изобра-
жении характеров действующих лиц и
окружающей их обстановки. Некоторые
критики ставят под сомнение такой ре-
жиссерский стиль, приписывают ему
неореалистическое происхождение; они
забывают, что этот стиль идет не от
неореализма, а от Станиславского, ко-
торый, кстати, оказал мощное влияние
на искусство самих неореалистов.

Выступающие против режиссерского
стиля, о котором идет речь, чаще всего
делают это во имя режиссуры, громко
заявляющей свою идею. Так, Л. Бару-
лина в статье в «Советской культуре»
утверждает, что в творчестве Н. Охлоп-
кова, Б. Равенских, Н. Акимов, Р. Си-
монова передовая, активная, страст-
ная гражданская позиция выражается
театрально, ярко и современно. «Такой
режиссуре противостоит режиссура,
как бы намеренно не заявляющая свою
позицию, «объективно» воспроизводя-
щая картины жизни». Режиссеры, сдер-
жанные в сценической передаче чувств
и мыслей, стремящиеся выразить свою
позицию, идею и пафос произведения
через достоверность, точность, проник-
новенность сценической картины, не
пользуются любовью критика. Но не
кажется ли Л. Барулиной, что движи-
мая субъективными пристрастиями, она
атакует не влияния неореализма, а ре-
жиссуру мхатовской школы? И еще
один вопрос возникает при чтении ее
статьи: для того чтобы еще раз про-
славить замечательное искусство Н. Ох-
лопкова, Б. Равенских, Н. Акимов,
Р. Симонова, надо ли гласно и негласно

принижать режиссерский стиль М. Ке-
дрова, А. Попова, О. Ефремова, А. Эфро-
са?.. Не помешает ли это утверждению
художественного богатства и разнооб-
разия искусства социалистического ре-
ализма? Нет, мхатовская режиссерская
школа не изжила себя. И прав молодой
театр в своем стремлении по-современ-
ному развивать ее традиции и опыт!

«Современник» работает в очень
трудных условиях. Отсутствие своего
помещения ограничивает подгото-
вительную работу и показ спектаклей. И
тем не менее театр имеет своего зри-
теля, пользуется широкой популярно-
стью и признанием.

Он достиг этого не репертуарными
побрякушками, заманивающими невзы-
скательного зрителя, не игрой на теат-
ральной сенсации, а взыскательным
творчеством.

Далеко не все удастся коллективу.
Сами его руководители считают, что
у них пока еще нет спектаклей, в кото-
рых театр отражает всю полноту своих
творческих устремлений. Как и многие
другие театры, «Современник» испы-
тывает острую нужду в пьесах, воссо-
здающих крупные народные характе-
ры, показывающих строителя комму-
низма во всей его удивляющей мир
творческой мощи и благородстве.

Неудачи и ошибки, каких немало в
«Современнике», требуют от молодого
коллектива беспощадности в самокрити-
ке. Работникам театра надо особенно
серьезно и ответственно подумать о
том, что они еще мало сделали для ре-
шения своей главной задачи: глубоко,
по-современному показать современни-
ка, воспеть его трудовые свершения,
действенно помочь формированию но-
вого человека с коммунистическими
чертами нравственности. Всех нас, кто
любит «Современник», не может не
тревожить тот факт, что молодой кол-
лектив часто уходит от главного, увле-
каясь поисками сценических частно-
стей, любопытных, но лишенных глубо-
кого современного содержания, обра-
щаясь к пьесам, играя которые никак
нельзя во весь голос сказать о герое
нашего времени.

Однако все наши огорчения и бес-
покойство не должны мешать выво-
ду: в Москве появился новый театр —
живой, ищущий, один из самых много-
обещающих театров столицы. Этого
не могут не оценить органы Министе-
рства культуры — они должны, обязаны
помочь «Современнику». Помочь по-
мещением. Помочь в укреплении его
литературной части. Наконец, и это
главное, помочь в идейном воспитании
молодого талантливого коллектива, ко-
торый может многое дать нашему теат-
ральному искусству, нашему требова-
тельному зрителю.