

# ПРИМЕТЫ СЕЗОНА

**Н**ЫНЕШНИЙ театральный год отмечен интересными, новыми приметами. Все заметили, конечно, что на сцене появились пьесы, которые, казалось, отошли в область истории театра. В самом деле, в одном только Московском Художественном — «Бронепоезд 14-69», «Егор Булычов и другие», «Платон Кречет». Пьеса Александра Корнейчука поставлена ныне и в Ленинграде, и в Вильносе, и в Жданове, и в Киеве. В Киеве, в театре им. Франко, идет и давняя комедия украинского писателя «В степях Украины». А вот еще свидетельства театральной афиши: Тбилиси — «Любовь Яровая» К. Тренева, Кемерово — «Разлом» Б. Лавренева, Калинин — «Огненный мост» В. Ромашова, Симферополь — «Интервенция» Л. Славина, Владивосток — «Хлеб» В. Киршона, Клайпеда — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, Ленинград — «Таня» А. Арбузова...

Каждой из этих пьес не менее тридцати лет, и сценическая судьба многих из них давно оборвалась. Почему же сейчас театры так пристально вглядываются в прошлое нашей драматургии? Иные говорят: в бесконечном ожидании новых вещей поневоле обратишься к старым. Возможно, конечно, что кто-то рассудил и так, но здесь далеко не вся правда. Стремление к большому социальным проблемам, крупным человеческим характерам, желание усилить героическую интонацию в нашем сценическом искусстве — вот что побудило многие театры вернуться к Горькому, к пьесам о революции и гражданской войне, к драмам и комедиям, раскрывающим процессы формирования человека нового мира.

Ведь именно об этом — о масштабности характеров, проблематики, о героическом начале нашего искусства — так горячо и заинтересованно говорилось на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, что состоялась немногим более года назад.

Однако возрождение на сцене советской классической пьесы — дело очень непростое. Оно венчается победой лишь в том случае, когда у театра есть внутренняя потребность поставить старую драму, когда режиссер ощущает ее живое, современное дыхание и находит новую, свою форму.

Мне кажется, неудачей Художественного театра стал «Платон Кречет», пьеса, которая крепко привязана ко времени своего рождения, но содержит в себе нечто такое, что роднит ее с нынешней жизнью. Энергия мысли, высокая культура чувств, неприятные приспособленчества и формализма в человеческих отношениях — вот что дорого в «Платоне Кречете». Но только в том случае, если герои драмы предстанут перед нами крупными, одаренными людьми. Этого-то именно и нет в спектакле Художественного театра. Платон в исполнении Н. Алексеева эффектен, многозначителен, но холоден и внутренне небогат, а Берест (артист П. Винников) — фигура очень малого человеческого масштаба. Беда в том, что на первый план в спектакле вышла мелодраматическая линия, и актеры, словно бы подчинившись такому решению, вернулись к тем самым штампам, против которых всегда волевал Художественный театр. Искусственность, надрытость, ложная многозначительность особенно ощутимы по контрасту с на редкость достоверным образом старого врача Бублика, созданным М. Яншиным.

Но вот Художественный театр поставил «Егора Булычова». Давно уже не слышали мы в этом зале такой шумной овации, не ощущали столь напряженного внимания. Секрет успеха спектакля в том, что режиссеры Б. Ливанов и И. Тарханов подошли к широко известной драме по-новому, по-своему, будто она впервые ставится на сцене.

Конечно, в центре спектакля Булычов — Б. Ливанов. Он не похож на классический образ, созданный Щукиным, ничем не напоминает Леонидова, который тридцать лет назад играл эту роль в Художественном театре. Ливанов пошел от своей артистической природы, и его Булычов — человек огромного темперамента и нервной мысли о жизни, прожитой «не на той улице». Внешне ливановский Булычов — купец европеизированный, словно бы из компании Достигаева и Звонцовых, но чувствуется, как тесен ему строгий сюртук, как душит его высокие крахмальный воротник. Не во всех сценах ровен артист — порой он теряет меру, и темперамент подменяется надрывом. Но лучшие сцены — разговор с Шурой в первом акте, эпизод с трубочкой и молчаливые секунды из жизни тяжелобольного человека — на самой вершине искусства.

Режиссеры и художник А. Гончаров создали на сцене достоверную и вместе с тем наполненную внутренней тревогой, катастрофой атмосферу. Очень хороша в спектакле Шурка — Н. Гуляева. То, что она в отце, — это пытаются играть все актрисы. Гуляева пошла дальше: это очень самобытный характер, энергичная натура, испытывающая влияние столь разных сил, развившаяся на перекрестке исторических путей и начавшая понимать, где правда.

Вообще в этом спектакле есть неожиданности. Тятин — роль довольно бледная, «служебная», а у Ю. Пузырева он наполнился жизнью и вошел в главный конфликт драмы. Это оттого, что актер играет на редкость убежденно, я бы сказал, заинтересованно. Он будто бы и не пытается порицать, обличать Тятину — лишь мягкая ирония слышится в актерской интонации, но у нас складывается совершенно определенное отношение к этому сломаанному, с малыми остатками чистости, бесхребетному человеку. И за ним вырастает характерное явление жизни. Ксения Булычова, по прочной традиции, — дура и все. А. Георгиевская, оставаясь целиком верной Горькому, расширила пределы образа: вдруг почувствовали мы в этой забытой и глупой бабе что-то от ее сестры — хищной, жестокой и злобной игуменьи Меланьи. Превосходен в маленьком эпизоде В. Попов — трубочка.

Драма Булычова и мысль о конце старого мира звучала бы куда сильнее, если бы образы «других» стали ровнены с лучшими достижениями спектакля. Так не получилось. Нечто странное произошло с образом Меланьи. Судя по всему, режиссеры и актриса К. Еланская решили пойти по пути резкого контраста: исчадие ада в облике нестеровской монахини. Но контраст обернулся простым несовпадением внешности и сути образа. Звонцов-Колчицкий — весь на поверхности, кадетствующий адвокат «вообще». Мы вспоминаем превосходный образ Федора Карамазова, созданный М. Прудкиным, и становится очевидно, что для Достигаева у актера не хватило ни темперамента, ни сарказма, ни живых красок. Речь идет, разумеется, не об общности персонажей Достоевского и Горького — ее нет, но

о том, что в Достигаеве мы совсем не чувствуем активной мысли актера, его художественной позиции.

Удачи мхатовского спектакля (а они главенствуют в нем) обнадеживают, пробудили огорчают. Но дело не только в этом. Мне кажется, что «Егор Булычов» в Художественном театре особенно убедительно показывает: когда режиссер и актеры становятся на путь музейной реставрации старого спектакля или ограничиваются добросовестным произнесением текста в лицах — они терпят неизбежное поражение; когда же они воспринимая идеи, образы, форму пьесы заново, как бы впервые, когда вносят в роль свое, современное — их ждет победа.

**С**ОВРЕМЕННОСТЬ господствует на нашей сцене. Сейчас мы можем говорить о несомненном росте творческой активности драматургов. Поставлены новые пьесы Сальникова, Мдивани, Софронова, Леонида Зорина. Уже в нынешнем сезоне зрители смогут познакомиться с интересными, только что законченными работами Штейна, Штока, Розова, Радзинского и некоторых других драматургов. Конец сезона обещает быть особенно урожайным. И все же драматических произведений — талантливых, масштабных, написанных по большей правде, — еще не хватает. Не потому ли театры так широко обращаются к прозе и пытаются перенести на сцену повести и романы? Нынешний сезон в этом смысле особенный, Художественный театр уже поставил «Иду на грозу» Д. Гранина и «Свет далекой звезды» А. Чаковского, а скоро мы увидим на его сцене героев прозы Ю. Трифонова, Ч. Айтматова. Инсценировку повести киргизского писателя «Материнское поле» показал Московский театр им. Станиславского. Вахтанговцы начали репетиции «Правды и кривды» по роману М. Стальмаха, думают о постановке «Они сражались за Родину» М. Шолохова. «Поднятая целина» совершает шествие по многим сценам страны. Словом, нет сейчас, пожалуй, ни одного театра, который бы не обращался к инсценировкам.

Иногда говорят, что это первый признак неблагополучия в театре, в драматургии. Вряд ли справедливо столь категорическое суждение. Близость театра и литературы в широком смысле этого слова всегда была и будет плодотворной. А кроме того, опыт показывает, что крупные художественные явления на сцене нередко связаны с инсценировкой прозы. «Воскресение» и «Анна Каренина» стали в ряд самых выдающихся спектаклей Художественного театра, а «Растряяева улица» — Малого. Достоевский не написал ни одной пьесы, однако в театре он давно признан своим.

Обогатила наше сценическое искусство и советская проза — вспомним «Виринею», «Бронепоезд», а позднее «Молодую гвардию», «Поднятую целину».

Так что не стоит с порога отбрасывать инсценировки. Проблема здесь другая: как найти прозу сценический эквивалент?

Вот, к примеру, спектакль Центрального театра Советской Армии «На дороге Пронякин». Плохо, что сложный духовный конфликт превосходной повести Г. Владимова «Большая руда» ослаблен, разжижен. Но не только это плохо. От повести на сцене осталась лишь сюжетная схема, голый каркас, а мысль, позиция, трудная судьба главного героя ушла.

Конечно, очень трудно перевести роман или повесть на сцену. Но ведь возможно. Уже второй год идет на сцене театра им. Моссовета «Совесть» по роману Д. Павловой. Казалось бы, действие ее решительно противоречит привычным представлениям о сценичности. Но спектакль этот драматичен внутренне. Большая и очень современная мысль о мужестве и правде коммуниста воплощена в живом характере, в трудной судьбе героя, одержавшего победу над бездушием и догматизмом. Не черда событий, скрепленных сюжетным каркасом, а человек и его судьба, цель — вот что главенствует в спектакле.

А вот совсем недавняя премьера — «До свидания, мальчики» Б. Балтера в театре имени Ленинского комсомола. Об этом спектакле, где вдруг обнаружился очень интересный молодой актер, где главное достоинство — верность жизни и заинтересованность судьбами юных, надо писать специально. Сейчас отмечу лишь одно: в инсценировке Б. Балтера и Вл. Токарева в спектакле есть подлинное драматическое начало, потому с таким волнением мы следим за судьбами трех комсомольцев и их подруг. Живые, действующие характеры, истинные чувства — вот что дорого в этом спектакле. И крайне важно, что театр (режиссер С. Штейн) сумел в атмосфере действия передать сценическими средствами то, что на сцене всего труднее: сатирическое раздумье о жизни, лирическую интонацию, которая столь ощутима в повести.

Конечно, надежды нашего театра связаны с драматической литературой, и очень хочется, чтобы появилась пьеса, которая стала бы большим художественным событием. Но и проза не заказана сцене. Нельзя только механически переносить роман на подмостки.

**М**Ы ВСПОМНИЛИ театр им. Ленинского комсомола. На его афише появилась новая фамилия: главный режиссер Анатолий Эфрос. Пока можно только пожелать ему успехов и радости на новом, высоком художественном посту. Но дело в том, что приход молодых, энергичных и самобытных режиссеров к художественному руководству театрами — это тоже одна из примет, хорошая примета нынешнего театрального года. Вслед за Евгением Симоновым, возмлавшим творческую жизнь Малого театра, Александр Шатрин пришел в театр им. Ермоловой, Борис Львов-Анохин — в театр им. Станиславского, Юрий Любимов — в Театр драмы и комедии. Справедливо требует назвать Олега Ефремова, руководителя самого молодого московского театра — театра-студии «Современник».

Это явление выходит далеко за пределы «штатного расписания», оно имеет важнейший творческий смысл. Наконец-то мы можем сказать, что на командных пунктах советского театра рядом с ветеранами, вровень с ними, стало новое поколение режиссеров — талантливых и очень разных. Это обещает умножение богатств нашего театрального искусства, означает естественный и необходимый процесс его обновления. Было бы очень верно, если бы к опыту московских театров приглядывались и в других городах. Давняя и трудная «проблема главного режиссера» может быть решена только с помощью молодых художников.

А. АНАСТАСЬЕВ.

Комсомольская правда, 1964, 26 апр.