



ПРИМЕТЫ СЕЗОНА

НЫНЕШНИЙ 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 Вильнюсе, и в Жданове, и в Кисе. В Кисе, 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» А. Саввина, Владивосток — «Хлеб» В. Киршона, Клайпеда — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, Ленинград — «Таяя» 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 обратиться к старым. Возможно, конечно, что кто-то рассудил и так, но здесь далеко не вся правда. Стремление к большим социальным проблемам, крупным человеческим характеристикам, желание усилить героическую интонацию в нашем сценическом искусстве — вот что побуждало 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, проблематике, о героическом начале нашего искусства — так горячо и заинтересованно говорились на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, что состоялась немногим более года назад.

Однако возвращение 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 чувства, исприятие приспособленчества в формализма в человеческих отношениях — вот что дорого в «Платоне Кречете». Но только в том случае, если герои драмы предстают перед нами крупными, одаренными людьми. Этого-то именно и нет в спектакле Художественного театра. Платон в исполнении Н. Алексева эффектен, многозначителен, но холоден и внутренне небогат, а Берест (Артист П. Винников) — фигура очень малого человеческого масштаба. Беда в том, что на первых планах в спектакле вышла мелодраматическая линия, и актеры, словно бы подчинившись такому решению, вернулись к тем самым штампам, против которых всегда волевал Художественный театр. Искусственность, надридность, ложная многозначительность особенно ощутимы по контрасту с на редкость достоверным образом старого врача Бубанка, созданным М. Яшиным.

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 натуры, и его Булычов — человек огромного темперамента и нервной мысли о жизни, проживтой «не на той улице». Внешне ливановский Булычов — купец европеизированный, словно бы из компании Достигаева и Звонцовых, но чувствуется, как тесно ему строгий сортух, как душит его амский крахмальный воротник. Не во всех сценах ролик артист — порой он теряет меру, и темперамент подменяется надридом. Но лучшие сцены — разговор с Шурой в первом акте, эпизод с трубачом и молчаливые секунды из жизни тяжелобольного человека — на самой вершине искусства.

Режиссеры и художник А. Гончаров создали на сцене достоверную и вместе с тем воплощенную внутреннюю тревогу, катастрофическую 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, энергичическая натура, испытывающая влияние столь разных сил, развивавшаяся на перекрестке исторических путей и начавшая понимать, где правда.

Вообще в этом спектакле есть неожиданности. Татьяна — 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 сказала, заинтересованно. Он будто бы и не пытается порицать, обличать Татьяну — лишь мягкая ирония слышится в актерской интонации, но у нас складается совершенно определенное отношение к этому славному, с малыми остатками чуждостью, беспроблемному 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 почувствовала себя в этой забытой и глупой бабе что-то от ее сестры — индийской, жестокой и злобной игуменьи Меланьи. Прелюбопытен в маленьком эпизоде В. Попов — трубач.

Драма Булычова и мысль о конце старого мира звучала бы куда слабее, если бы образ «других» стали ровнень 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 обличье нестерпимой монахини. Но контраст обернулся простым несоответствием внешности и сути образа. Звонцов-Колчидный — весь на поверхности, кадетствующий адвокат «вообщем». Мы вспоминаем пресловутый образ Федора Карамазова, созданный М. Прудкиным, и становится очевидно, что для Достигаева у автора не хватало 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 главнее всего) обидчивают, проблем отгораживают. 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 воспринимает идеи, образы, форму пьесы за основу, как бы впервые, когда вносят в роль свое, современное — их ждет победа.

СОВРЕМЕННОСТЬ господствует на нашей сцене. Сейчас мы можем говорить о несомненном росте творческой активности драматургов. Поставлены новые пьесы Салдинского, Мизанова, Софронова, Леонидова 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 большой 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. Чавковского, 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. Стелымала, думают о постановке «Они сражались за Родину» М. Шолохова. «Поднятая целина» совершает шестые по многим сценам странствия. 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. Банальность 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 «Растеряевы улицы» — Малого. Достоевский не написал ни одной пьесы, однако в театре он давно признан своим.

Обогатили 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 выйти прозе сценический эквивалент?

Вот, к примеру, спектакль Центрального театра Советской Армии «На дороге Пролякина». 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, трагическая судьба главного героя ушли.

Конечно, очень трудно перевести роман на 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 черед событий, скрепленных сюжетным хариасом, а человек и его судьба, цель — вот что главнее всего в спектакле.

А вот совсем недавняя премьера — «До свидания, мальчики» Б. Балтера в театре имени Ленинского комсомола. Об этом спектакле, где вдруг обнаружилось очень интересные молодые актеры, где главное достоинство — нежность жизни и заинтересованность судьбами юных, надо писать специально. Сейчас отмечу лишь одно: в инсценировке Б. Балтера и В. Токарева в спектакле есть подлинное драматическое начало, поэтому 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: писательское раздумье о жизни, лирическую интонацию, которая столь ощутима в повести.

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

МЫ 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, возглавившим 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. Справедливость 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, ровень с ними, стало новое поколение режиссеров — талантливых и очень разных. Это обещает умножение богатств нашего театрального искусства, вызовет естественный и необходимый процесс его обновления. Было бы очень верно, если бы к опыту московских театров пригладались и в других городах. Давняя и трудная «проблема главного режиссера» может быть решена только с помощью молодых художников.

А. АНАСТАСЬЕВ.

«МОСКОВСКОЕ ПРАВДА»

26 APR 1964

МОСКВА