

БЫТЬ ВЕРНЫМ СВОЕМУ ИМЕНИ

ЗАВЕРШАЮЩАЯ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН

ЧТОБЫ лучше понять сегодняшнюю миссию театр-студии «Современник» его сильные и слабые стороны, надо вспомнить некоторые факты его короткой истории. «Современник» родился в острый момент, когда в советском театральном искусстве происходил процесс активного «эстетического размежевания», велась страстная полемика против былых тенденций обезличивания театра. Во многих спектаклях той поры артиллер встречался с подчеркнутой условностью сценических решений, с усиленным режиссерским языком, с поисками новых ритмов и новых образных структур. При этом истинно новаторские находки нередко перебивались простым восстановлением любого старого.

На первых порах эти «задерки зрения» не всем были заметны, не всеми правильно поняты. Во всяком случае, многим театральным деятелям казалось, что отныне непререкаемые признаками сценического новаторства и современности искусства становятся отказ от заковыки и рисованных задников, условность объемных деталей, означавших место действия, проходы артиста через зрительный зал и т. д. и т. п. Ради поверхностно понятого новаторства некоторые режиссеры вгоняли в одинаково экстравагантные конструкции и лирическую комедию, и героическую драму, и житейские сцены самого бытового свойства. В их творчестве отчетливо заявила о себе опасность «унификации под новаторство».

Когда молодые студии показали свой первый спектакль, многие театралы решили: чудо не произошло, новый театр не родился. И, помню, как на обсуждении спектакля некоторые указывали на умеренность и традиционность. Критиканам казалось, что спектаклю не хватает юности дерзости, решительности отказа от привычных сценических форм, связанных с традицией Художественного театра. Они не понимали тогда, что смелость студийцев проявлялась в ином — они валили за лоу, казавшиеся многим непосильным и невозможным на пути, проложенных Станиславским, ослепленных гениальными победами мхатовской величавости, сказать новое, свежее слово.

В юности спом молодые актеры «Современника» входили в руководители театра О. Ефремова, — питомцы школы-студии МХАТа.

Однако с самого начала они не мыслили свой театр простым прикладком МХАТа. Верные основным принципам, на школу, давшей им путевку на сцену, они повели борьбу против тенденций порождения «театра-улицы», «Ломоносова» и другие спектакли, в которых Художественный театр изменял себе: молодые актеры хотели вернуть искусство внутреннюю правду, которому их учили в школе, перепознать ту свежест, освобождая его от штампов, порожденных традицией, вернуть на мхатовской ступе, дать ему подлинно современное развитие.

В своих смелых, даже дерзких начинаниях новый театр неизбежно должен был столкнуться, и действительно столкнулся, с остершими репертуарными проблемами. Создателями театра не было и предположения, что и зрители современника по-прежнему, герои которых воплощали бы в себе духовное богатство и нравственную красоту нашей молодежи. Их особенно привлекает тема бескомпромиссного чужества молодого строителя жизни перед самим собой и перед теми, кто живет в прошлом. Тема единства двух начал в условиях советского общества. Но чтобы сказать новое слово о современнике, нужны были новые, не имитирующие современность, а выражающие ее глубинные тенденции и процессы.

Таких пьес в распоряжении театра не было. Да и не сказать, что и сами создатели театра не обладали еще необходимой идейно-эстетической мудростью, чтобы уверенно, и зрело разбираться в драматическом ховстве. То полемический забор увлек студийцев на постановку всем, когда-то ставшей рождением XIX века. То на поиске за репертуаром нежелательных они обращались к пьесам, которые, обладая известными достоинствами, все же не давали театру возможности сказать современное слово о современнике и даже отделили от этой генеральной

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

Серьезной ошибкой было решение поставить более чем посредственную, с идейными изъянами пьесу О. Счаковского «Взломщики тишины». Мысль была багата: выступить против отечественного гуманизма, во имя утверждения высоких принципов новой революционной идеологии. Но практика еще раз подтвердила стародавнюю истину: на фальшивом драматургическом материале нельзя строить спектакль, утверждающий правду. Ошибка при выборе пьесы была усугублена просчетами при ее воплощении. Под влиянием острой критики со стороны общественности театр осознал все это и решил не играть этот спектакль.

Из-за ограниченности драматургического материала театр не смог понастою показывать современника и в спектакле «Пять вечеров». Рядом с правдивыми, верно решенными моментами в нем есть сценки, пропущенные настоянными уныния, опущенные драматического разрыва между «благотолучными» словами Тамары о труде, общественной работе и всем тем, что реально стоит за ними. Спектакль встал за индустрической пьесой не поваял с необходимостью провозглашения нравственных истоков неуязвимости Ильина в жизни, не раскрыл психологию его «астрого» чувства, в котором трагичность совмещалась с небрежностью, душевная деятельность — с дешевой фанфарностью, забота о Тамаре на протяжении пяти пяти вечеров — с необъяснимой жесткостью его многолетнего молчания.

Помимо всего прочего, спектакль постановочного экзотизма. Естественность уживается в нем с нарочитостью, где-то переходящая в стилизацию. Современный театр словно бы забывает о простоте, так органичной его стилю, и начинает искать сценические решения «эпохальности». В результате, ютти уныния и элементы надуманности, имеющиеся в пьесе, не затушевываются, а ступают.

Когда вспоминаешь о репертуарных «изгоях» молодежного коллектива, неизбежно приходишь к мысли, что почти все они рождены полемикой на суженном плацдарме — в далеком случае антиутилитарных собраний, тутупают в противоречие с жизненной потребностью театра, программно выраженной его названием.

Здесь следует оговориться: разумеется, название театра не означает, что ему нацито противопоставлять произведения классиков или пьесы, построенные на связанных мотивах. Вряд ли, например, можно считать верост-стуническую постановку «Голого короля», написанного Е. Шварцем по мотивам знаменитых сказок Андерсена. Спектакль современен и своей остротой в изобличении сословных предрассудков, подлости интриганов, двуличия корыстных интересов. Равная антиутилитарные мотивы Андерсена, спектакль усиливает, в сравнения с первоисточником, тему защиты человека и простых человеческих чувств.

Когда вышел спектакль, вокруг него разгорелся спор: столкнулись разные точки зрения. Некоторые участники обсуждения усмотрели в «Голом короле» простую аллегория, прямые намеки на современность. Но при таком подходе к искусству можно далеко пойти при оценке любой сатиры классического происхождения: ведь своим многоразумием она неизбежно высказывает разнообразные ассоциации. Однако несостоятельность наивных домислов в отношении «Голого короля» не освобождает театр от дополнительной работы над спектаклем. Некоторым его сценам не хватает чувства меры и строгого вкуса: в их ткань упрямно впиваются грубые, вульгарные нецензурные выражения, а воспоминания, — являясь режиссерской «цитатой» из ранее виденных спектаклей, они нарушают стилевую цельность произведения.

Наиболее ответливо театр заявил о своей творческой программе в таких

А. КАРАГАНОВ

постановках, как «Продолжение легенды», «Два цвета», «В поисках радости». Романтизм советской молодежи показан в них как органическое проявление современной жизни, — она развивается в узнаваемой жизненной среде. Театр проникновенно правдив в сценическом изображении строителей гудостанции, их нелегких радостей, душевной определенности и трудового упорства («Продолжение легенды»); гумано мушкетера и благородство комсомольца-дружинника и гневным осуждением обывательской уклончивости от борьбы прозвучал спектакль «Два цвета»; ставя «В поисках радости», театр выдвинул на первый план тему нравственного роста молодежи и осуждения людей, разменивавших большие цели жизни на малые выгоды.

Лучшие спектакли «Современника» отмечены цельностью сценических решений. Их ансамблевая гармоничность рождена единством режиссерских и актерских устремлений: образы правдивы не только в общем сценическом рисунке, но и в живых спектаклях, связанных с жизнью деталей, которые доступны лишь актерам, близко, интимно знающим своих героев.

Обостренное чувство жизненной правды дает возможность театру отбывать также факты и краски реальности, давая им сценическую конкретность, что многократно сценического предидеи. Театр конкретен в изображении жизни, но эта конкретность лаконична. С нем легко уживаются детали, подлинные до символа, — вроде черного и красного полотнищ занавеса в спектакле «Два цвета». Черный конкретен, не чужающийся бытовых красок, театр уверенно идет к обобщениям, к постижению «образа времени».

Режиссура театра уверена: сегодняшнего зрителя не надо убеждать полнотой обстановки на сцене — ему достаются или выразительный язык. Условность в живых спектаклях театра почти никогда не становится самогравной, она служит идее произведения, служит правде. Конечно, сценическая условность несколько затрудняет зрительское восприятие спектакля. Но, повывая нагнущу на зрителя, театральная условность не лишает его свободы мысли и чувства, возбуждает новые ассоциации. Театр стремится активнее использовать все то новое в психологии и эмоциональном мире зрителя, что связано с содержанием, стилем и ритмами его жизни, с процессами и событиями современности.

В своих творческих намерениях, выходящих за пределы традиционных театральных форм, «Современник» сохраняет верность основным принципам режиссуры, которая любит и ценит психологическую углубленность, тождество в передаче душевных движений, достоверность в изображении характеров действующих лиц и мир, в котором они живут. Режиссеры критики ставят под сомнение такой режиссерский стиль, приписывают ему неадекватное прояснение: они забывают, что этот стиль идет не от неореализма, а от Станиславского, который, кстати, оказал мощное влияние на формирование сценической культуры.

Выступающие против режиссерского стиля, о котором идет речь, чаще всего делают это во имя режиссуры, громко заявляющей свою идею. Так, Л. Барулина в статье в «Советской культуре» утверждает, что в творчестве Н. Охлопкова, Б. Равенских, Н. Ананьевых, Р. Симоненко, «среди них нет ни одного, кто бы не был режиссером». Критики ставят под сомнение такой режиссерский стиль, приписывают ему неадекватное прояснение: они забывают, что этот стиль идет не от неореализма, а от Станиславского, который, кстати, оказал мощное влияние на формирование сценической культуры.

принимать режиссерский стиль М. Кедрова, А. Попова, О. Ефремова, А. Эфросай. Не помешает ли это утверждению художественного богатства и разнообразия искусства социалистического реализма? Нет, мхатовская режиссерская школа не изжила себя. И прав молодой театр в своем стремлении по-современному развивать ее традиции и опыт!

«Современник» работает в очень трудных условиях. Отсутствие своего помещения ограничивает подготовку к сезону работу и показ спектаклей. И тем не менее театр имеет своего зрителя, пользуется широкой популярностью и признанием.

Он достиг этого не репертурными поблоркунами, заманивающими незаскательного зрителя, не игрой на театральной сенсации, а высказанным творчеством.

Далеко не все удается коллективу. Сами его руководители считают, что у них пока еще нет спектаклей, в которых театр отражает все полноту своих творческих устремлений. Как и многие другие театры, «Современник» испытывает острую нужду в пещех, воссоздающих крупные народные характеры, показывающих строителя коммунизма во всей его удивительной мир творческой мощи и благородства.

Неудачи и ошибки, каких немало в «Современнике», требуют от молодого коллектива бескомпромиссности в самокритике. Работники театра не должны особенно серьезно и ответственно подумать о том, что они еще мало сделали для решения своей главной задачи: глубоко, по-современному показать современника, воспеть его трудовые свершения, действительно помочь формированию нового человека — с тех коммунистическими чертами нравственности. Всех нас, кто любит «Современник», не может не тревожить тот факт, что молодой коллектив часто уходит от главного, увлекаясь поисками сценических частности, любопытных, но лишенных глубокого современного содержания. Ибо, как писалось в пьесах, играя которые никак нельзя во весь голос сказать о герое нашего времени.

Однако все наши огорчения и беспокойство не должны мешать выводу: в Москве появился новый театр — живой, интуитивный, один из самых общающихся театров столицы. Этого не могут не оценить органы Министерства культуры — они должны, обязаны помочь «Современнику». Помочь поощрением. Помочь в укреплении его литературной части. Наконец, и это главное, помочь в идеях воспитании молодого талантливого коллектива, который может многое дать нашему театральному искусству, нашему требовательному зрителю.