Советская культура
Москва

7 АПР 1962

В ПОИСКАХ...

ВОКРУГ театра-студии «Современник» ведется немало споров. Сегодня мы публикуем статью молодого поэта и публициста Гагика Саркисяна. Автор высказывает ряд соображений о творческом пути театра, которые вовсе не являются бесспорными, но ведь общеизвестно, что в спорах и рождается истина.

Театр-студия «Современник» родился в то время, когда особенно остро и драматично дебатировали о театре вообще и об экспериментальных студиях в частности. Вот что писал, к примеру, в 1955 году народный артист СССР Михаил Романов в этой же газете: «Театры должны возникать естественным путем, как могут они естественным путем и умирать, если коллектив потерял цель, если в нем начался разброд, если творческая потенция коллектива исчерпала себя. Нельзя пытаться искусственно продлить жизнь, гальванизировать тот театральный организм, из которого ушла живая душа. В условиях же студий дольше будут жить и ясно выявленные художественные верования, и смелость творческого эксперимента, и молодая горячность чувств, и человеческая общность членов коллектива... Здесь — я верю — свершится немало творческих открытий. Без такой лабораторной работы наш театр не может быть спокоен за свое будущее».

Над этими мыслями и сейчас полезно задуматься.

Пресса изобиловала самыми различными выступлениями. Пессимисты мрачно предрекали чуть ли не гибель театрального искусства, оптимисты делали хорошую мину при плохой игре. Но все это говорило не столько о каком-то кризисе театра, сколько о желании добиться решительного улучшения.

Заявляя о своем драматургическом голоде и горько сетуя, что нет настоящих пьес о герое-современнике, театры продолжали настойчивые поиски.

Крупные режиссеры и крупные театры искали выхода из положения в классике. После тридцатилетней паузы МХАТ обратился к Шекспиру, еще раньше Охлопков и Рындин выстроили зловещий и грандиозный железный замок, чтобы упрятать туда больные мысли Принца Датского. Но обращение к классике не выправляло положения. Некоторые из деятелей театрального искусства наивно предполагали, что на Западе театр живет интереснее, но страницы печати устами выдающихся американских, английских и французских драматургов, писателей и критиков убедительно опровергали предполагаемое.

Пробовали инсценировать Ремарка, увлекались Артуром Миллером... Французы привезли в Москву бессмертие Мольера, а англичанин Питер Брук — Пола Скофилда—Гамлета. Но, увы, подтверждалось лишь изречение великого римлянина: «Все прекрасное редко!».

Артист ЦДТ и преподаватель студии МХАТа Олег Ефремов готовил со своими питомцами пьесу Виктора Розова «Вечно живые». Премьерой этого спектакля и начал существование новый театр. Повествуя строго, без ложного пафоса, театр стремился гражданственно осмыслить прошедшую войну, простыми, суровыми красками воссоздать памятник обыкновенному русскому солдату. Спектакль нес зрителю горькую правду войны и высокую поэзию духа советского человека. Спектакль этот и на сей день сохранился в репертуаре.

В последующих работах театр продолжает игнорировать всякую внешнюю броскость и эффектность, утверждая простоту и психологичность. Он не задается целью читать зрителю нравоучения и объяснять, как жить надо. Он стремится рассказать о жизни.

НИКТО И ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ

Много на свете печальных историй, но вот еще одна — драматурга Эдуардо Де Филиппо, поставил режиссер А. Эфрос. Они рассказали о Винченцо де Преторе (М. Козаков), о святом Джузеппе — покровителе Винченцо (И. Кваша), о честном и молчаливом доне Чиро (Е. Евстигнеев), о банковском служащем (В. Давыдов), который убил Винченцо, боясь остаться без куска хлеба и без работы, и о Нинучче (Л. Толмачева), которая и после смерти Винченцо будет ждать его на углу в магазине, где любимый когда-то угощал ее бутербродами с колбасой. В этом спектакле все никто. На вопрос полицейского «ты кто?» Винченцо отвечает: «Никто!». Никто — называет себя Нинучча. Но если бы этот же самый вопрос задали дону Чиро или донье Нанине (З. Зиновьева), если бы спросили у привратницы (О. Станицына), у большинства из тех героев пьесы, кто ставил на свои последние лиры свечи святому Джузеппе: «Вы кто?», — уверен, каждый из них ответил бы на него точно так, как отвечали Винченцо с Нинуччей: «Никто».

Спектакль, вскрывающий язвы капиталистического общества, некоторые критики называли «сентиментально-пессимистичным». Да, в пьесе и в спектакле есть печаль, но ведь она есть и в жизни. И это не открытие. И еще: неужели не ясно, что печаль и пессимизм — понятия глубоко отличные друг от друга. Не имея намерения сравнивать Де Филиппо с Шекспиром, хочу отметить, что «Ромео и Джульетта» Шекспир с неповторимой болью, наверное, в сто тысяч пьес но воскликнул: «Нет печальней повести на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте!». Полагаю, что никто не станет утверждать, будто Шекспир был пессимистом, а «Ромео и Джульетта» — произведение сентиментально-пессимистическое. Кстати, печаль — тоже гроздья гнева, если чувствовать ее не нутром пессимиста, а грудью бойца.

К разряду «сентиментально-пессимистических спектаклей» причисляли и «Пять вечеров» (режиссура О. Ефремова и Г. Волчек). Пессимистичен ли образ Тамары из спектакля «Пять вечеров»? Я не провожу тождества между героями пьесы А. Володина и спектакля «Современника» и сужу исключительно о героях, какими их трактовали артисты. Тамара (З. Зиновьева), перенесшая всю тяжесть блокады Ленинграда, для которой счастьем стало беспокойство за людей и любовь к ним, может ли эта женщина быть пессимисткой? Как не увидеть в Тамаре самоотверженный русский характер? Ведь даже встреча с Ильиным не разбудила в Тамаре боли за себя, за свое одиночество, а разбудила боль за Ильина, которого она с девической непосредственностью отстаивает там, где правильнее было бы его обвинять. Что же касается ее чуткости, то, право же, объявлять чуткость сентиментальностью — все равно, что назвать Великую китайскую стену цыганской шалью. Еще более странным было бы обвинение в пессимизме и сентиментальности Ильина (В. Заманский). Отношения Тамары с Ильиным сложны и в то же время просты. Сложны потому, что Ильин сначала не ясен для Тамары, и просты потому, что Ильин — довольно широко бытующий тип в нашей жизни, особенно в послевоенные годы. В «Современнике» у Ильина до предела оголено самолюбие. Он неудачник, но не из тех неудачников, которые отныне и навсегда потеряли веру в себя, в людей, в будущее. Где-то внутри Ильин по-прежнему ощущает и ум, и силу, и не может себе простить, что его ум и сила до сих пор не получили достойного применения на практике; но поделиться своими мыслями, посоветоваться — не в его привычке, да и мелкое тщеславие не позволяет. Этим и объясняется его напускная, пренебрежительная, выработанная им самим философия этакого игрока в судьбу. «С судьбой надо играть по крупной: ты ее или она тебя», — убеждает Тамару Ильин, но сам-то твердо для самого себя уяснил изнанку сказанного. Почему же все-таки Ильин говорит эту фразу? Потому, что недовольство самим собой заставляет человека предполагать, что им недовольны и другие. И, чтобы «другие» не смели, не смогли заглянуть в его душевные тайники, человек решает предстать перед людьми не самим собой, а в ином, как правило, крайне противоположном его природе свете. Словом, он «сочиняет» себя. Ильин В. Заманского — эгоист в натуральную величину. Он печется только о себе, он беспощаден с людьми, ему чихать на их чувства.

Итак, кончился пятый вечер, кончился беспокойными словами Тамары: «Ой, только бы не было войны!». Не знаю, может быть, Ильин принес в Тамарин дом ее трудное женское счастье, может быть, оно будет у Тамары недолгим. Но оно будет.

У Тамары война отняла любовь, она вернулась к ней поздно, может быть, слишком поздно. Это печально? Да. Но разве это пессимизм?

Слова «только бы не было войны!» не случайны. Это своего рода итог размышлений Тамары о жизни. Она хочет, чтобы миллионы таких же девушек, какой она была до войны, были счастливы. И разве не надо об этом напоминать? Время еще долго будет отдавать войне уродливую дань, во всяком случае до тех пор, пока живо поколение прямых или косвенных участников и очевидцев кровавого поединка народов, пока человечество не уничтожит войны и их поджигателей.

Мои вероятные оппоненты, исполненные радостного нетерпения, не торопитесь макать послушные вам перья в чернильный напиток, не спешите удивить читателя скороспелыми выводами: я вовсе не собираюсь поднимать эти оба спектакля на щит. Хуже того, если бы я попытался это сделать, наверное, сам же «Современник» осмеял бы меня. Как и всякий настоящий художник, «Современник» значительно раньше, чем его критики, нашел в своих творениях просчеты и слабости, увидел их режиссерское несовершенство и недостаточную актерскую зрелость: но, с другой стороны, как всякий начинающий, молодой художник он не мог избежать этих ошибок роста и поиска. Правда, иные театральные критики склонны находить в этих поисках неясность гражданской позиции театра. Для меня же совершенно очевидна гражданская направленность обоих спектаклей. Если в «Никто» театр выразил протест уродующему человека миру капитала, то «Пятью вечерами» он гневно обрушился на эгоизм ильиных.

ПАФОС ОТРИЦАНИЯ И ПАФОС УТВЕРЖДЕНИЯ

Иногда «Современник» обвиняют в нигилизме: дескать, отрицать-то он отрицает, а вот что он утверждает? Как будто бы ничего. Такая точка зрения, мне думается, несправедлива. Не грешит ли она подменой понятий? «Современнику» свойствен не нигилизм, а критическое рассмотрение старого, без чего молодость не молодость, без чего невозможно открыть новое. Наконец, не следует забывать, что пафос отрицания потенциально несет в себе и пафос утверждения. «Современнику» в равной степени свойственно и отрицать, и утверждать. Кто не заметил спора между спектаклями «Голый король» и «Продолжение легенды»?

В «Голом короле».

Первый министр (И. Кваша) произносит: «Ваше величество, вы знаете, что я старик честный, старик прямой. Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна! Я ведь стоял тут все время, видел, как вы, откровенно говоря, просыпаетесь, слышал, как вы, грубо говоря, смеетесь и так далее. Позвольте вам сказать прямо, ваше величество...». Зал подготовлен. Столько извинений министра предвещают что-то страшное: вот сейчас министр скажет — и король повелит отрубить ему голову.

Король (Е. Евстигнеев): «Говори, говори. Ты знаешь, что я на тебя никогда не сержусь». Что такое? Почему так спокоен король?

Первый министр: «Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски — вы великий человек, государь!». Король треплет своего «откровенного» министра и так, и сяк, глаголет: «Ладно, ладно, говори всегда правду. Я люблю, когда ты говоришь правду». Первый министр делает сто тысяч жестов, которые выражают признательность и любвеобильность к королю за его справедливое отношение к верноподданным.

Как видите, «правда в этом королевстве торжествует», даже если ее говорят «грубо, по-стариковски, в лоб». А вот другой отрывок из той же сказки-спектакля. Народ увидел: король голый. Мало того, у него даже на животе бородавка. Народ возмущен и готов своими зонтиками разнести королевство. Тогда начинается смятение в министерских рядах. Министр нежных чувств вдруг вспомнил свою родословную: «У меня мать — кузнец, отец — прачка. Долой самодержавие!».

А вот «Продолжение легенды».

Толя: «Жизнь! Нет, она не принадлежит вам, клопы и трусы! Жизнь принадлежит людям, которые строят не только свое собственное благополучие. Они — соль и гордость земли. Без них вы пропали бы в двадцать четыре часа, и они же вас сметут метлой! У них солнечные сердца, а руки — ох, и крепкие, мускулистые, в кровавых мозолях! Эти руки сумеют построить удивительную жизнь, и ее при-

(Окончание на 4-й стр.).

(Окончание. Начало на 2-й стр.).

В ПОИСКАХ...

ход никто, ничто, никогда не остановит!».

Думаю, нет надобности объяснять читателю, в каком спектакле пафос утверждения, в каком — пафос отрицания.

ЧЕТВЕРТЫЙ

Пьеса Константина Симонова «Четвертый» ставит острейший вопрос времени — быть или не быть войне? Человечество обеспокоено тем, что по злой воле или трагической случайности могут быть взорваны весна и любовь, улыбка младенца и радость матери, ветка сирени и трель соловья, песня и солнце. И, дабы не произошла катастрофа, каждый из нас должен находиться на страже мира, никто из людей не имеет права сказать: «Возникновение войны зависит не от одного меня!». В пьесе Константина Симонова ответственность за предотвращение войны в один из непрекрасных дней ложится на плечи некогда сильного, а с годами ослабевшего, предавшего дружбу, честность и любовь, человека. Драма написана именем тех, кто на бездыханной груди своей удерживает равновесие земной планеты.

Сложность сценического воплощения симоновской мысли заложена не столько в театральной, а скорее в психологической условности существования героев, возникающих в памяти Четвертого, в том, что в драме в иных местах стушеваны грани между живыми и мертвыми, и в том, что сама драма не дает утвердительного ответа на вопрос: мог ли Он в концлагере действительно стать Четвертым. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в различных театрах режиссура по-разному толковала образ Четвертого.

Поэтому кажется странным, что в одной из статей современниковский спектакль «Четвертый» бездоказательно назван «полуученическим». Конечно, каждому критику вольно иметь свое мнение и думать что ему угодно, но наспех брошенная полуученическая оценка вызывает только чувство недоумения, не заставляет задуматься над критическими замечаниями, а оскорбляет творческий коллектив. «Современник» презирает Четвертого, не верит ему, и поэтому с яростью обрушивается на него. В «Современнике» все «возникающие в памяти» являются не самостоятельными, полнокровными характерами, а воссозданными силой возбужденной горячечной фантазии, увиданными глазами расстроенного воображения, призванными из небытия к жизни порывом озлобленного отчаяния, сумасшедшим желанием найти выход из создавшегося тупика. Драма Четвертого в понимании «Современника» заключается в том, что он настолько изолгался, в такой степени исподличался в своем обывательском, мещанском стремлении к благополучию, что, даже оставшись наедине с самим собой, не может найти себе оправдания. Именно: прибегнув к беспощадному самоанализу, Он ищет себе оправдания, но нет такой силы, которая бы оправдала Его.

Режиссер спектакля Олег Ефремов, он же исполнитель роли Четвертого, пронизывает весь спектакль своим отношением, чувством ненависти к трусу и предателю. С неумолимой логической последовательностью О. Ефремов разматывает грязный клубок поступков омерзительной личности, поставившей своей целью любой ценой добиться счастья и покоя: добиться ценой предательства и ценой жизни товарищей, друзей, близких — ценой того, кто спас его от неминуемой смерти, и той, кто отдала ему свою большую, мужественную любовь. Театр, исполнитель центральной роли выступают против мещанина, носителя философии эгоизма и равнодушия.

Четвертый не хочет согласиться, что он подлец, и мучительно ищет щель, чтобы вылезти, выскочить из тупика собственного сознания. Желание Четвертого оправдаться актер доводит до апогея, и это желание приобретает обратную его назначению силу, обращается в свою противоположность; таким образом, всякие оправдания Четвертого становятся обвинительным актом против него самого. Так бывает, когда вам встречается человек, желающий прикрыть свое ничтожество обидой на все неразумное человечество, но тем самым только добивается утверждения собственного ничтожества и вызывает к себе чувство отвращения; вы же сами тотчас подвергаете себя самоанализу, чтобы, не дай бог, не быть никогда похожим на встреченного, чтобы всеми мускулами мозга и сердца оказать сопротивление подобному качеству, если оно в вас имеется.

После длительных терзаний и воспоминаний Четвертый наконец готов поставить на карту личное благополучие и отсюда — выполнить долг человека перед людьми. Но, играя финал, О. Ефремов не успокаивает зрителя, дескать, можешь, товарищ зритель, быть спокойным, так как на этот раз войны не будет, ибо мой герой прозрел и одумался. Актер стремится заставить зрителя помнить о беспринципности героя: а вдруг и на этот раз Он струсит, обманет, а если не Он, то сколько еще таких четвертых, забывших, кому они обязаны жизнью, и продолжающих считать, что их покой стоит смерти всей человеческой планеты.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ХИРУРГИЯ

«Современник», несмотря на свою молодость и неопытность, довольно быстро завоевал любовь зрителя. Но было бы плохо, если бы театр стал упиваться успехами, успокоился, почил на лаврах. «Современник» должен чутко держать руку на «пульсе времени». Там, где театр отступал от намеченного пути, не подвергал свои работы точному анализу, там, где он не умел разглядеть, донести идейные, социальные и психологические глубины, его неизменно постигали неудачи.

Театр — это тот же хирург. Но хирург, не знающий всех анализов оперируемого им больного, не только не гарантирован от летального исхода операции, а, напротив, может ускорить этот летальный исход. Беда грозит больному на хирургическом столе и в том случае, если ему поставлен неправильный или всего лишь неточный диагноз. К сожалению, «Современник» иногда оказывался в роли неопытного хирурга, понимая поступки своих героев как обусловленность природой самих героев, как их имманентность, а не как глубокую зависимость от обстоятельств. Это вело к грубому искажению психологии, это не давало возможности обострить борьбу, разжечь костер чувств. Если в «Четвертом» О. Ефремов добивается работы испуганного жизнью мозга, то ничего подобного вы не увидите в решении образа Петра (А. Адоскин) из «Третьего желания» В. Блажека. Главным героем «Третьего желания» на сцене «Современника» оказался маляр в блистательном исполнении О. Табакова. Этот маленький, примитивный мещанин, никогда не веривший в сказку, привыкший добросовестно и бездумно выполнять свои обязанности на земле, вдруг поверил в действенность волшебства, да так, что эта вера сделала его совершеннейшим идиотом, фанатиком и ничтожеством. Оказалось, что маленький мещанин с малярной кистью в руках, готовый в любую минуту в поисках справедливости прибегнуть к помощи милиции, на самом деле хитрый и опасный зверь, и его спокойствие, в котором он пребывает до поры до времени, это спокойствие диких зарослей, это джунгли, скрывающие коварство и истинные намерения хищника. А вот Петр—Адоскин, должный тоже вскрыть хирургическим ножом свою мещанскую сущность, проходит через всю комедию всего лишь заблудившимся в своих желаниях человеком, по простоте душевной решившим, что для человеческого покоя достаточно личного счастья.

Можно было бы разобрать на примерах и другие неудачи «Современника», проистекающие все по той же причине неточно поставленного диагноза тому или иному образу. Но я не ставил целью своей статьи детально исследовать ошибки и находки режиссеров и актеров театра; задачей моей было рассмотреть его позиции. «Современник» понимает, что единственной религией коммунистического общества станет гармоническая красота этого общества. Во имя благородного будущего он и ведет бескомпромиссный бой с косностью, мещанством, паразитизмом, со всем тем, что позорит высокое звание Человека. Он утверждает на своей сцене таких героев, как Толя из «Продолжения легенды», Борис из «Вечно живых», Шурик Горяев из «Двух цветов». Их еще мало, этих героев, их будет больше, потому что их больше в жизни, чем на сцене, и не только одного «Современника». Но это разговор другой, разговор о состоянии драматургии.

Теперь уже трудно представить себе театральную Москву без «Современника», без его лучших актеров—О. Ефремова, О. Табакова, Е. Евстигнеева, без И. Кваши и В. Сергачева, без П. Щербакова и В. Заманского, М. Козакова и В. Паулуса, без Н. Дорошиной, Г. Волчек. Их полюбили, с них требуют. Театр находится в пути. Ему еще многое надо обдумывать, находить, делать. Театру надо искать свои пьесы, своих авторов, думать о совершенствовании мастерства всего коллектива, о достижении высот не только искусства переживания, но и перевоплощения. Много о чем нужно думать, мечтать, находить молодому театру. И это хорошо, и это необходимо, ведь он в пути.

Гагик САРКИСЯН.

«Советская культура» выходит по вторникам, четвергам и субботам.

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЬСТВА: Москва, центр, Чистые пруды, д. 19а. Телефоны: секретариат редакции К 7-38-22; отдел информации ... дел театра К 7-97-64; отдел музыки и эстрады К 7-18-63; отдел изобразительного искусства Б 7-11-84; отдел кино К 7-14-71; отдел ... К 7-40-16 и Б 7-18-23; отдел оформления К 7-69-05; издательство К 7-38-1...

Типография газеты «Гудок». Москва, ул. Станкевича, 7.