

О «СОВРЕМЕННОМ» — самом молодом театре столицы — написано уже немало, и на недостаток внимания со стороны зрителей пожаловаться он не может. Скажем больше: «Современник» стал театром модным. О нем много говорят, спорят, туда стремятся попасть не только москвичи, но и люди приезжие, как в МХАТ. Большой театр или в Малый. Симпатии вызвал сам факт рождения этого коллектива, когда группа молодых энтузиастов, в основном выпускников Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко во главе с О. Ефремовым, завоевала право стать театром единомышленников. Репетируя по ночам, еще не имея своего помещения, еще работая в разных театрах, они уже тогда привлекли к себе внимание романтической поиски, романтической рождением чего-то принципиально нового.

Первые спектакли «Современника» подтверждали его право называться своим именем: «Вечное живые», «В поисках радости», «Продолжение легенды», «Два цвета» — эти работы утверждали успех коллектива, успех заслуженный. В них виделась идейно-творческая программа театра. Условно назовем это первым периодом недолгой истории театра. Тогда было ясно, что он ста-

рищал и что утверждал. Он выступал против современного мещанства, потребительского отношения к жизни. Утверждал честность, непримиримость к дурному в жизни. Утверждал чистоту человека, мужество, стойкость в борьбе за новое в нашей жизни.

В творческом облике заметно было стремление режиссуры и актеров говорить со сцены просто, достоверно, доступно, без ложного пафоса, ложной патетики. Сказывалась школа, полученная большинством артистов, — школа МХАТа.

Вряд ли у кого-либо могла вызвать сомнение такая идейно-творческая программа молодого театра. Возьмем, к примеру, «Два цвета». В пьесе А. Зака и Ю. Кученкова довольно явно слышалась тема обреченности главного героя. (Чем не преминула воспользоваться Ленинградский театр имени Ленинского комсомола. Там в самом начале спектакля хулиганы ломают березку, стоящую у портала на авансцене, — символ юности). «Современник» прочел пьесу иначе, оптимистически. Не было в ней обреченности, надрыда, несмотря на трагический финал. Театр утверждал мужество, непримиримость борьбы героя со злом. Он вызывал не сожаление, а чувство гордости. Он мог служить примером для подражания юношам, сидящим в зрительном зале.

Казалось, наметив верную программу, театр будет расти совершенствоваться, мужать. Тогда еще правомерно было прощать ему отдельные срывы, просчеты. Театр жил в атмосфере всеобщего внимания, благожелательного отношения. Однако коллективу стоило всерьез задуматься, про-

анализировать веки своего движения.

Уже тогда стал намечаться кризис в область «критического направления», когда пафос отрицания превалирует над пафосом утверждения. Право отрицания дурного у искусства никто не отрицает, но, отрицая, надо иметь и позитивную программу, иначе искусство становится односторонним, бескрылым.

Вспомним провал с постановкой пьесы О. Скаякова «Валомидики тишины». Театр тогда, осмысливая свою ошибку, вычеркнул спектакль из репертуара. Но серьезных выводов из нее, очевидно, не сделала, ибо вскоре допустил новый просчет. Речь пойдет о спектакле «Голый король» Евгения Шварца.

Театр развивался, спектакль напоявился ловко сделанный театральным капсюлем, в котором бичевались ханжество, подкалывало, рабление перед властью имущими и прочее.

Что ж, в этом виделся молодой задор, запал и даже блеск выдумки. Но пьеса не давала материала для глубокого, серьезного разговора о явных остротах, важностях. Спектакль был внешне-рычен внешне-напыщен. Погумил-вал, посмеялся, ну, а дальше что? Спектакль чему-нибудь учит?

Более того, театр не использовал хотя бы даже разрядки темы, заложенной автором, — его веры в духовное здоровье и силы народа. Именно тогда, что свидетельствовало бы об утверждающем в самой программе театра

В пьесе-сказке это осуществлялось двумя ткачами-умельцами, руками и головами, выпы-

«С О В Р Е М Е Н Н И К»

санными, правда, не ахти как сильно. В спектакле они просто отсутствуют. Там мы увидели двух молодых людей с прилежными чисто сюжетными функциями. Нет, их театр просто не заметил, не полюбил, не уделил им внимания.

Вот и получилось, что отрицание зла, как такового, было, а утверждение добра отсутствовало. Театр показал себя не очень мудрым, но запальчиво раздраженным. А ведь это далеко не всем нравилось. В зрительном зале были не только помолочки, но и люди, недоумевающие или не принимавшие спектакль. Зрители в театр являлись, театр упивался успехом, но о природе его не очень, видно, размышлял.

«Современник» молод, этого нельзя не учитывать, радуясь тому о его пути. Вместе с тем он уже вышел из младенческого состояния, и пора с ним разговаривать открыто, прямо, не сюсюкая и не умиляясь по каждому поводу. Отдавая должное этому интересному, талантливому коллективу, вряд ли стоит его захваливать. От этого ведь может закружиться голова. Разве помогут ему такие безапелляционные утверждения, как, например, в статье Е. Каплевича «Шестьдесят «Современников» (Ленинград, «Смена», 1960 год, 27 марта): «Потонуть и точности специализации: пропущены внутри человек «Современник», бесспорно, в авангарде нашего театрального искусства».

Правда, в прессе раздавались порой более трезвые голоса. Так, во время гастролей коллектива в Сибири, в 1961 году, газета «Кузнецкий рабочий» в статье «Какого современника нам показывать?» подчеркнула, что на сцене театра далеко не всегда присутствует тот современный, который в великой и трудной борьбе создает новую жизнь. Как же театр реагировал на справедливые замечания, как отстаивал и утверждал свое идейно-творческое кредо?

Главный режиссер театра О. Ефремов в статье «Тема, пьеса, спектакль...» («Ленинское знамя», 1961 год, 13 августа) писал о том, что пьеса «обязательно должна быть психологична. Точнее, в ней должны быть диалектические характеры». Вряд ли кто станет опровергать такой взгляд. Но давайте приглядимся, как это претворяется театром практически.

Еще в одной из своих ранних работ — «Никто» Эдуардо Де Филиппо — театр погрешил против идейной и художественной правды, ибо не разобрался в диалектике развития образа главного героя. Автор не определил жанра произведения. На титуле подлинника стояло слово — пьеса. Некоторые рецензенты, сплутавшие в противоречиях между содержанием пьесы и ее воплощением в спектакле, писали, что это, скорее всего, трагикомедия, антиреалистическая по своей направленности. Сказать антиреалистиче-

— значит сказать в общем верно, но не совсем точно. «Никто» — произведение, в котором отражена драма народа, произведение антикапиталистическое и непотворимо итальянское.

Театр, играя комедию, исходил из внешнего, второстепенного противоречия в характере Преторе: он и славный, честный парень — и вор. Более глубокое противоречие состоит в том, что Преторе, стихийный атеист, уступая просьбам влюбленной, поначалу формально «явил себе святого», но затем поверил в него. Только таким поворотом в сознании героя можно объяснить эпизод с кражей портфеля. Преторе берет его, не скрываясь, абсолютно уверенный в помощи своего святого Джузеппе. Умирая в полицейском участке, во время бредя он видит себя в раю, владыкой которого является владыка тех мест, где произошло печальное детство героя. Но, в отличие от жизни на земле, здесь все легко улаживается. А затем идет логичная, строгая, трагическая сцена смерти героя, сцена искупления в своем отрицании возможности блаженства в потустороннем мире. Тонкий, сильный удар по фарисейству религии нанес Эдуардо Де Филиппо своей пьесой. А театр игнорировал комедию! Но что же комедийного в трагической судьбе молодого итальянца? В результате поверхностного познания диалектики образа и пьесы в целом, единства между содержанием и принятой формой спектак-

ля не произошло. И не могло произойти — из-за ошибочности идеального толкования. И дело тут не только в неверном понимании или смещении жанра произведения Эдуардо Де Филиппо.

Неопределенность отношений в теории, помогающей верно осмыслить жизнь, ее развитие, приводит театр и при обращении его к современным советским пьесам. Театр пристрастен к изображению человека «таким, как в жизни», без «голой тенденции», без «навешивания». Это привело к тому, что вырабаталась поразительно нехитрый рецепт создания образов. В спектакле «Пять вечеров» А. Володина главный герой произведения Ильин как будто любит свое дело, работу, но считает почему-то себя неудачником. Он встречает Тамару, свою «звезду», подружку юности, но терзается сомнениями и, между прочим, «дружит» с продававшей Зоей. Рвется к ней, но убеждает от нее. Зоя очень легко идет на обильные с первым встречным мужскими, но душа у нее тонкая-тонкая. Юноша Слава, поначалу грубый, развязный, а на поверку оказался, что он совсем хороший. Катя, появившаяся в двенадцать часов на квартире у малознакомого парня, предстает не просто сперской развонкой, а потом вдруг, к великому изумлению Славы, переживает студенческий конспект. Она тоже хороша.

Эти образы, взятые при подвешивании на сцене в своем негативном состоянии, начинают «разви-

СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА