Т-р „Современник"

Репертуар

5/VII-86

г. Москва

- 5 ИЮЛ 1986

ИЗВЕСТИЯ

БЫТЬ СОВРЕМЕННЫМ

Размышления у театрального подъезда

У МЕНЯ хранится фотография: площадь Маяковского, старое здание театра «Современника», тетка-газировщица со своей тележкой и газовым баллоном, на стенде анонс: «Ближайшая премьера — «Валентин и Валентина» 1971 год»... И мне кажется: это было вчера, рукой подать, я еще дышу тем воздухом, спешу на первый прогон первой своей современниковской постановки. Мне кажется — вчера, но моя двадцатилетняя дочь и ее друзья рассматривают фотографию как вполне древнюю, историческую. И в самом деле: давно исчезло здание на Маяковке, давно (и незаметно, не правда ли?) исчезли из города газировщицы, и до семьдесят первого столько же в обратном направлении, сколько до двухтысячного в прямом. Шутка ли! Живой воздух стал дымом воспоминания. Олег Ефремов, создатель «Современника», как раз те же пятнадцать лет возглавляет МХАТ, и — если уж продолжать арифметические подсчеты — «Современником» руководил с 1956-го по 1970-й, тоже почти пятнадцать лет. Как все близко и как невозвратно, какое множество событий вместилось в это пятнадцатилетие, но как ярко сияет из прошлого то другое.

Отчего так? Ностальгия ли по прошлому мешает нам объективно оценить и понять настоящее, или настоящее справедливо тускнеет в ореоле минувшего? Нам вообще свойственно идеализировать свои детство и юность, банально вздыхать и закатывать глаза, хотя, безусловно, каждый возраст имеет свои прелести и недостатки, и человек, а тем более художник, с годами обретает мудрость и силу, а не наоборот.

Мои размышления («Современнику» недавно исполнилось тридцать) ведут меня скорее к обобщениям, чем к частностям, к рассуждению о жизни театра вообще, о роли театра в общенациональном и мировом культурном процессе, о соотношениях злободневного, социально-проблемного и вечного, о роли Игрушки, каковой вообще-то и является во многом театр в судьбах общества и отдельных людей. Я думаю об актерах, режиссерах и режиссуре, о художниках-сценографах и музыкантах, о связи театра с литературой и живописью, о профессии драматурга, сценариста. Я думаю, разумеется, о зрителе, о его дифференциации, о его высоких, с одной стороны, а с другой, в чем-то невежественно исказившихся требованиях и вкусах. «Мы живем в век эстрады», — повторяю я часто и здесь тоже хочу повторить эту фразу, чтобы и ею что-то объяснить: эстрадность, публичность, демонстрация, «все на продажу», выкрик, популярность, сиюминутный успех у сиюминутно собравшейся аудитории — все это мало вяжется, скажем, с Чеховым, Ибсеном, Горьким, Уильямсом, Островским. А публика, и особенно молодая, воспитывается, хотим мы или не хотим, именно эстрадой, и уже выросло эстрадно-телевизионное поколение, которое в немалой своей части вообще никогда не бывало в стенах театра.

У современного театра нелегкая жизнь, находятся люди, которые говорят (а еще больше — думают про себя): зачем он, мол, нужен вообще? Кудесники показухи дошли до предела: перечисляют с фабрики театру деньги — якобы сто наших рабочих купили билеты и пошли на спектакль, а никто не пошел, билеты выбросили, зал стоит пуст, актеры играют при десятке зрителей. Зачем? Ну зачем, товарищи? Ведь театр, что ни говори, любим нашим зрителем и необходим ему. И зрителя не интересуют ни театральные интриги, ни взаимоотношения театров с министерствами культуры и управлениями, ни с драматургами, ни с перестановками или переходами актеров из труппы в труппу. Зритель судит театр по спектаклю.

Чем было замечательно появление «Современника» в 1956 году? Наше общество вошло тогда в новую полосу своего развития, совершался перелом от суровой эпохи «культа личности» к новым условиям общественной жизни. Явились свежие веяния и голоса в литературе, живописи, музыке. Шла битва с рутиной, регламентацией, страхом и глупостью. И главное — с ложью. «Ржа ест железо, а лжа душу» — говорит пословица. Да, душу. Страх и ложь перерождают людей. Искусство есть производное прежде всего души. Лжеводушие порождает монстров жанра искусства, уродов и уродцев, прикрытых респектабельными обложками и афишками, разрисованными под правду. Великий МХАТ, цитадель правдивого отображения жизни, и тот, к сожалению, сохранил к тому времени от прежнего лишь свое имя и регалии.

Против лжи во все времена требовалось и требуется одно безусловное оружие — правда. И вот юные мхатовцы же, воспитанные на высоких его идеалах, в новых условиях (я это подчеркиваю) начали новое дело. Сказать, что в эту пору не было ничего другого, близкого зрителю и подлинно художественного, было бы несправедливо. Существовали хорошие актеры и режиссеры, были заметные спектакли — вспомним Лобанова в театре Ермоловой, Рубена Симонова, Николая Охлопкова, Завадского, популярность Центрального Детского театра, где, кстати, начинали и Ефремов, и Товстоногов, и Эфрос. Но в томто и фокус, что даже на таком солидном академическом фоне зритель ищет новую звезду, новую вспышку, которая отвечала бы его собственному новому мироощущению. Студийцы взяли пьесу Виктора Розова о войне. Казалось бы, что уж такого нового? О войне было написано и поставлено немало пьес. Но такой не было. О том, как хорошие ребята погибли, а подлые подло сберегли себя, да еще и прибрали к рукам то, что принадлежало павшим. Хорошие люди страдали, но оставались верны себе, подлые получили в конце концов по заслугам, мертвые остались вечно живыми. Молодые Ефремов, Козаков, Табаков, Волчек, Толмачева, Покровская, Дорошина, Евстигнеев сыграли пьесу смело и страстно, как свою, как про себя, талантливо, все были талантливы, и сама смелость и страсть были талантливы, а не выморочны и обдуманы. Смелость так смелость, страсть так страсть. И зрителя потрясло откровение, искренность, талантливость — зритель всегда чувствует: когда актер вымучивает из себя скучную игру самому ролишку, еле волочит себя по сцене и врет, врет, врет во всем, и когда он страстен, сам взволнован до слез и вкладывает в роль всю душу.

Вот и весь секрет. У театра вообще нет других секретов. Мы пишем много бумаг, собираем много совещаний, с важным видом судим и разбираемся в причинах отставания, ослабления, ухудшения, падения. И все это лишь наслоения. Не будет актер хорошо играть того, что ему не по душе, хоть убей, не будет (так же, как режиссер ставить, художник оформлять). Честно сказать, удивляешься: как это хороший, уважаемый артист вдруг не плюнет процесс «биоритма» театрального организма, связь его взлетов и падений с явлениями внутренними и внешними. Мы привыкли говорить: причины субъективные и объективные. Объективные — это когда кто-то виноват, а субъективные — когда ты сам. Ефремов был душой и головой своего театра, но к моменту его ухода театр так вырос и окреп, что способен был конфликтовать и со своим руководителем. За десять—двенадцать лет все стали мастерами, знаменитостями, любимцами публики. Сами пробовали себя в режиссуре Толмачева, Соколова, Кваша; Галина Волчек уже тогда поставила не один спектакль — те же «Дрова на качелях» или «На дне», например. Команда единомышленников, естественно, превращалась в группу индивидуумов, персон, личностей уже совсем иного масштаба, с иными, чем прежде, требованиями, претензиями и даже капризами. Актер есть актер. Ефремов умел держать своих «единомышленников» в узде, когда надо, да и то не всех. Ефремова ушел, а вот этот, уже иной, нежели в первые свои годы, театр остался.

Не будем забывать, что «Современник» был яркой, но все же не единственной звездой той эпохи. Новую и яркую жизнь обрели театры на Бронной, на Таганке, имени Маяковского; не забудем «Каса мареа» Дуруса, поставленную Львовым-Анохиным, или «Трехгрошовую оперу» в Театре Станиславского, или «Снимается кино» Радзинского в Театре имени Ленинского комсомола. А Ленинградский БДТ, который стал руководить Г. Товстоногов, их «старшая сестра» или «Варвары» с молодой Дорониной! Отовсюду можно было ожидать нового, оригинального, своеобразного! Театры соревновались между собою, старались быть непохожими, как им и следует быть, лучше один другого, искали, экспериментировали, не боялись рискнуть.

Что же было дальше? Изменил ли «Современник» своим принципам? Оставил ли гражданский пафос? Разучился ли по-своему говорить о том, о чем говорят все одинаково? Что потерял и что приобрел? Сохранил ли своего зрителя? Как выдерживал нелегкое испытание множества объективных и субъективных моментов?.. Мое мнение может быть только сугубо личным и пристрастным, я драматург, пьесы которого из года в год идут в этом театре, смею надеяться, помогая ему. И сегодня весь мой разговор тоже — лишь от желания помочь и помочь, — если, разумеется, есть нужда в такой помощи.

С КЕМ из театралов ни заговори, каждый скажет: «Нет, «Современник» теперь не тот». И всегда хочется отнести вопросом: «А МХАТ тот? Малый? А Вахтанговский? А Большой в конце концов тот?» Но, однако, понятно, конечно, что имеется в виду, когда люди так говорят. Скажем прямо: театр был властителем умов, глашатаем идей, рвался вперед, он был одержим одной страстью: вмешаться, сказать правду, закричать во весь голос, он бился головой о стену и разбивал стену, а не голову, хотя доставалось и голове.

Таков ли театр теперь? Нет. Я думаю, что нет.

Он изменил своим принципам? Нет. Оставил гражданский пафос? Нет. Перестал быть талантливым? Нет. Потерял зрителя? Нет... А в чем же дело? Может, мы неверно судим, и прошлое, повторяю, затмевает нам настоящее? Я перечислю, что поставили в театре сразу после ухода Ефремова в течение пяти лет: «Валентин и Валентина», «Эшелон», «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова, «Балалайкин и К°» по Салтыкову-Щедрину (замечательно играли Гафт, Кваша, Табаков и Дорошина), «Погода на завтра» М. Шатрова, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, «Четыре капли» В. Розова, «Свой остров» Р. Каугвера (впервые со сцены звучали песни Владимира Высоцкого), «Из записок Лопатина» К. Симонова, «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, «Вишневый сад» А. Чехова. Можно сказать, шикарный репертуар! И, кстати, все эти спектакли или почти все остаются и сегодня в афише театра.

Театр был полон сил, театр «собрался» в экстремальной своей ситуации, театр продолжая много работать. Ему надо было доказать Москве, МХАТу, Ефремову, что он жив и здоров. В это время Ефремов начинает перестройку в МХАТе и задыхается без «своих». И в результате: общественная волна, возникшая на своем гребне «Современник», опала и растеклась пеной, руководитель ушел, а новый (Галина Волчек) не набрал еще силы и не мог остановить или переломить внутренних конфликтов. Актеры стали уходить по МХАТ. И с той поры до нынешних дней ушли: Евстигнеев, Мягков, Калягин, Табаков, Козаков, Лаврова, Вертинская, Васильева, Вознесенская, Щербаков, Богатырев, Васильев, Игорь. Ушла из театра Елизавета Котова, его завлит; безвременно погиб Олег Даль. Даже Миша Сикамор, о котором больше не вспомнить здесь, первый рабочий сцены, великий работяга и душа кулис, к несчастью, умер от рака. Ушел директор-распорядитель Л. Эрман, и в руководстве театра тоже началась чехарда.

О каком же «том» или не том «Современнике» можно вести речь? Он даже переехал в другое помещение, а это всегда символично для театра. Другая сцена, другие люди, другое время — это уже другой театр. И давно пора об этом сказать, и давно пора судить и разбирать на критических разгаллящих этот новый театр, не выкладывая ему глаза перстом, указующим на его прошлое.

Театр возглавила деятельная и талантливая Галина Волчек, пришел и начал работать режиссер Валерий Фокин, очень молодой, жесткий, ироничный. На сцене стали господствовать Марина Неелова с ее редкой талантливостью и индивидуальностью, актриса ума, иронии, экспрессии, страсти; Валентин Гафт, способный блестяще сыграть любую роль на свете, но «маска» которого тоже стоит сарказм, страдание, трагикомедия, боль мысли, нежели что-то другое; Константин Райкин, герой которого, уже новый и молодой, из племени «иладого, незнакомого», стремительно и поверхностно летел над всеми проблемами на свете. Продолжали много работать Кваша, Толмачева, Иванова, Миллиоти, Фролов, Никулин, Покровская, Соколова, Вокач, Козелькова и другие. Театр все равно изо всех сил рвался, как и прежде, честно и страстно говорить о времени, о его ошибках, несуразностях, печалях, крушениях надежд и неоспывающей вере в лучшее, в доброе, и искал новую драматургию, не боялся экспериментировать. Хочешь не хочешь, а в театре, как вообще в искусстве, надо быть новым, говорить по-своему, придумывать новое, обогащать зрителя новизною, а не жевать уже кем-то жеванное. И самое трудное быть оригинальным, когда изо всех сил хочется быть оригинальным. Театр продолжал держаться своей гражданской позиции, театр искал и ставил новых авторов — Шукшина, Гельмана, Соколову, Ватемаа, Малягина, позже Галина, Гуркина, Петрушевскую и даже Юлиана Семенова, но... драматургия, прямо сказать, была близкой, но не единственно необходимой, и случайность выбора стала поневиму подменять необходимость и уникальность выбора. Плыть по воле волн было в духе времени, но по крайней мере надо было отдавать себе в этом отчет и не делать вместе со всеми вида, что все в порядке. Когда-то театр записал в своей программе: «Содержанием спектакля, диктующим поиски его формы, может быть только кусок жизни, дающий возможность социального и поэтического обобщения больших процессов нашей действительности». Больших процессов. И не чьих-нибудь, даже не чеховых, шекспировских и ибсеновских, но из «нашей действительности». То есть это не значит, что Шекспир и Ибсен не могут отвечать современности, но все-таки, все-таки лучше бы про свое. И — по-своему. Со своей твердой, единственной позиции, которая одна диктует выбор, тему, форму, подчиняет себе искание и размышление.

Все у театра есть: актеры, прежние и новые, молодые и талантливые, имя, честь, зритель, но нет, на мой взгляд, новой и сильной идеи, которая собрала бы все в одну летящую в цель стрелу. Идея углубления в характер, в психологию, выход на новую ступень правды — это все хорошо, но это аксиоматично. Время снова меняется. Публика ждет потрясения, откровения, открытия, и «Современник» тоскует сам по таким спектаклям. Можно их делать? Можно. У театра есть ресурсы. Он может по-своему ответить сегодняшнему дню. Как? Я не знаю точно, но думаю, что надо работать. Просто очень много работать. Пробовать. Уметь отказываться от случайного. Не считать: раз наше — значит гениальное. Выбросить. Отказаться. Начать сначала. Не спать ночами. Не отшлифоваться. Работать. На себя, на свой театр. На пользу своей страны, которая, закусив губу, засучивает опять рукава.

Михаил РОЩИН.