

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

5'80

Ю.С. Рыбаков

**ТЕАТР
СЕГОДНЯ**



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Ю. С. Рыбаков

Серия
«Искусство»
№ 5, 1980 г.

ТЕАТР СЕГОДНЯ

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

Издательство
«Знание»
Москва
1980

85.4
P93

Рыбаков Ю. С.

P93 Театр сегодня. — М.: Знание,
1980. — 48 с. (Новое в жизни, науке и технике.
Сер. «Искусство»; № 5).
15 к.

Брошюра знакомит с общей картиной сегодняшней театральной жизни, наиболее существенными тенденциями идейно-художественного развития театрального искусства, проявляющимися в репертуаре, режиссерском и актерском творчестве.

80105

85.4

Исторически повелось так, что театральное время измеряется своеобразной категорией — сезоном. Он начинается осенью и заканчивается в начале лета. Это театральный год, время интенсивной творческой работы, напряженных репетиций, время премьер. Наш рассказ пойдет в основном о сезоне 1978/79 года.

При всей приблизительности начала и конца сезона, которые в различных театрах могут не совпадать, для каждого театра сезон — это замкнутый отрезок творческого времени, со своей структурой, своим началом, кульминацией и концом. Тут есть и своя тактика. Новый спектакль, если он принципиален для идейно-художественного развития театра, не будут показывать в самом начале сезона, ибо еще не собралась после летнего перерыва «своя» публика, работу над новой серьезной и трудной пьесой стараются спланировать так, чтобы она пришлась на самую активную часть сезона.

При всей определенности понятия «сезон» нельзя, конечно, судить о театре только по одному сезону: линия творческого развития театра имеет свои истоки в прошедших сезонах и простирается далеко вперед. Сезон лишь отрезок на большом пути каждого театра, отражающий те или иные, общие для всех или характерные лишь для данного коллектива приметы нынешнего театрального времени.

Нагляднее всего эти приметы выступают в репертуарных, тематических и художественных, стилистических исканиях театров.

Давно уже современная тема заняла лидирующее положение в репертуаре театров. Мы не найдем сейчас коллектива (за редчайшим исключением), который провел бы сезон без современных пьес. Именно современные пьесы дают театрам тот творческий материал, который в наибольшей степени способствует как выявлению идейных, гражданских позиций театра, так и поискам новых выразительных средств, новых сценических красок, если она затрагивает такие аспекты жизни, которые ранее были вне поля зрения театра, настоятельно требует новых сценических красок, приемов, средств художественной выразительности. Новая форма рождается новым содержанием, творческое многообразие советского сценического искусства обусловлено богатством и разнообразием жизненного материала, к которому обращаются драматурги и театры.

Нужно непременно отметить, что понятие «современная пьеса» включает в себя ряд тематических, стилистических и жанровых направлений, равно важных для развития современного театрального искусства.

Если вид искусства в целом и каждый театр в отдельности ставит своей задачей наиболее полное отображение действительности, а именно такова цель искусства социалистического реализма, то многообразие тематическое, стилистическое и жанровое выступает как общая эстетическая закономерность.

Афиша московских театров, основу которой составляют работы последних лет, целиком и

полностью подтверждает эту важную, можно сказать, кардинальную для нашего искусства закономерность.

Зрители могли увидеть на сценах театров пьесу историко-революционной тематики («Революционный этюд «Синие кони на красной траве» М. Шатрова), драмы, поднимающие нравственные вопросы («Утиная охота» А. Вампилова, «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина), пьесы, написанные на материале истории («Степан Разин» В. Шукшина, «Лунин, или смерть Жака» Эд. Радзинского), произведения русской и зарубежной классики («Чайка» А. П. Чехова, «Король Лир» В. Шекспира, «Доктор Стокман» Г. Ибсена) и, наконец, пьесы производственной, как принято говорить, тематики, неизменно вызывающие повышенное внимание зрителей. «Диалоги» Д. Валеева в Театре им. М. Н. Ермоловой, «13-й председатель» А. Абдуллина в Театре им. Евг. Вахтангова, «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана в Художественном театре и в Театре сатиры.

«Производственная тема» возникла в нашем театре давно и закономерно. Критики справедливо указывают, что еще в начале тридцатых годов в пьесах замечательного советского драматурга Н. Ф. Погодина «Поэма о топоре» и «Темп» героем стал человек труда, а предметом художественного исследования — именно те конфликты и противоречия, которые присущи созидательной деятельности человека.

В пьесах этого типа, может быть, с наибольшей полнотой и отчетливостью проявляются новаторские свойства советской драма-

тургии и советского театра, которые включили в сферу эстетического освоения пласты действительности, ранее никогда не составлявшие предмета художественного анализа. Сама суть конфликта такой, скажем, широко известной пьесы, как «Заседание парткома» (фильм «Премия»), характерна только для социалистического общества, где человек, осознавший свою гражданскую миссию, может активно влиять на общий ход дела.

Герои пьес производственного цикла всегда имеют перед собой общественную цель, ведут борьбу за интересы производства, завода, стройки, фабрики. Можно было бы сказать, что общественное они ставят выше личного, если бы именно общественное не было их личным делом. Если в пьесах такого типа тридцатых и последующих годов конфликт личного и общественного бывал предметом художественного рассмотрения, то в пьесах наших дней он, по существу, снят, ибо исчезло само это противопоставление. В этом нельзя не видеть существенных примет и самой жизни, и характера ее отображения в драматургии.

Рассказывая о замысле своего спектакля «Заседание парткома», режиссер О. Ефремов замечает, что спектакль о том, что «научно-техническая революция изменила производственные силы, но стиль существования, система управления производством, строительством, производственные отношения пока еще прежние. Научно-техническая революция требует свободы действий, размышлений, новых нравственных позиций. Бригадир Потапов предлагает изменить систему ра-

боты, изменить привычки и встречает сопротивление.

Пьеса — о компромиссах, которые внедрились в нас, в наши клеточки и поры. Идет процесс отстаивания или сдачи позиций, и в этом все заходят далеко, как в жизни бывает.

Это общее определение существа конфликта и пафоса пьесы «Заседание парткома» удивительным образом подходит и к новой работе Художественного театра — спектаклю «Мы, нижеподписавшиеся...» по пьесе того же автора А. Гельмана.

Герой спектакля — диспетчер строительного управления Леонид Шиндин, которого чаще именуют просто Лене́й, поверил в своего начальника, поверил всей душой, ибо этот начальник стал работать по совести и разуму. Он прекратил порочную практику своего предшественника, очковтика, мастера показухи, стал вести сельское строительство с учетом местных условий и потребностей.

Казалось бы, все хорошо, но дело в том, что тот мастер показухи стал теперь по служебной лестнице выше, он и теперь может активно влиять на ход дела в своем бывшем управлении. Ему, естественно, не по душе новый управляющий, ибо действия его невольно разоблачают порочную практику бывшего руководителя.

Нужен только повод, чтобы снять нового начальника. И этот повод находится — комиссия не подписывает акт о приемке хлебозавода, хотя недоделки не очень существенны.

Во всех хороших производственных пьесах искусство начинается там, где появляется живой конкретный характер, человек, для

которого вся эта производственная материя есть смысл его жизни, его любовь и вера. Давно уже подмечено режиссерами и критиками, что подлинный интерес производственная пьеса вызывает лишь тогда, когда в ее центре стоит интересный характер. Иными словами, когда пьеса затрагивает высокие нравственные проблемы. Плохо, если пьеса учит, как нужно строить дома и плавить металл, — интересно, когда пьеса учит, как нужно жить.

В спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» диспетчер СМУ Лене́й Шиндин ведет бой за свою и за общую правду. Это для него единое понятие. Он сам поверил, что можно работать результативно, получать от своих трудов удовлетворение, жить в согласии с самим собой, сведя к минимуму компромиссы.

Драматург и исполнитель роли Лене́и Шиндина артист А. Калягин не скрывают его недостатков, драматургу Лени они видят в том — и это очень точное наблюдение, — что, начав праведную борьбу, он ведет ее «старыми» средствами. Он может врать напрапалу, выдать жену за сослуживицу, устроить празднование мнимого дня рождения, чтобы за рюмкой «расколоть» членов комиссии. Однако ничего не поможет. Медленно, но неотвратимо надвигается на Лене́ю и на зрителей страшная догадка: ничего не спасет героя, ибо он играет игру, которая уже сыграна где-то за его спиной, и результат уже известен. Поезд, что называется, идет без него. Материализуя эту метафору, режиссер несколько раз в ходе спектакля прерывает его действие: рассекая игровую площадку, с грохотом проходит электровоз.



В этом осознании своего бессилия — главная драма героя. А. Калягин показывает, как это страшно, когда приходит горькое прозрение: ты и твоя правда бессильны. Герой А. Калягина сжимается в комок, мечется как зверь в клетке, взрывается порывами гнева, затихает в изнеможении.

Он и сам очищается в горниле своей драмы, становится самим собой, отбросив за ненадобностью и непригодностью свои привычные приемчики «обработки» комиссии. В этот момент Леня становится «открытым» человеком. Поняв, что все потеряно, бой проигран, в разговоре с председателем комиссии Девятовым (его играет Е. Евстигнеев) он открывает душу, рассказывает все как есть, ничего не приукрашивая, делится самым сокровенным. И эта правда оказывается самым сильным аргументом для честно-

Сцена из спектакля
«Мы, нижеподписавшиеся...».
МХАТ. А. Калягин
в роли Лени Шиндина

го, принципиального человека, каким является бывший офицер, а ныне работник облисполкома Девятов. Из обстоятельств дела, изложенных Леней, он понимает, что саму его принципиальность использовали в своих целях недобросовестные люди. Когда им была она нужна, как в данном случае, они ее «включали», рассчитывая на то, что Девятов-то не примет завод даже с небольшими недоделками, а в других случаях просто не приглашали его к участию в работе приемочных комиссий.

Оказывается, таким образом, что и Девятов как бы выключен «из игры». С горечью осознав свое незавидное положение, он

становится решительным, он согласен подписать акт, убеждает второго члена комиссии изменить прежнее решение, но наталкивается на категорический отказ третьего члена.

Этот третий, Семенов его фамилия (арт. Л. Губанов), казался «своим парнем», обещал подписать акт в ту же секунду, как подпишет председатель, охотно пил Ленин коньяк, а теперь вот забастовал. Мы узнаем, что именно он получил от своего начальства категорический приказ не подписывать акт ни в коем случае. Он запирается в купе (все действие пьесы происходит в поезде, которым комиссия возвращается домой). Просто озверевший от такого вероломства, Леня рвется в дверь, зовет милицию (поезд уже пришел на конечную станцию). Дверь открывается, но в купе никого нет. Семенов убежал, сумев как-то протиснуться в окно.

Стоит на опустевшем перроне опустошенный Леня, не победивший на этот раз герой, человек, проигравший свой бой за справедливость. Можно, конечно, верить, что принципиальный Девятков поднимет скандал, выведет на чистую воду махинаторов, но это будет потом, позднее, а сейчас, понутив голову, уходит со сцены славный Леня Шиндин, Дон Кихот из СМУ, поздно понявший, что в данной ситуации у него не было шансов на победу.

Нравственный смысл пьесы и спектакля в том, что театр открыто говорит о явлениях сложных, показывает героя, который не остановится перед препятствиями, не сложит оружия; не победив сегодня, он обязательно победит завтра.

В пьесах подобного рода все



А. Миронов в роли Лени Шиндина
Спектакль
«Мы, нижеподписавшиеся...»
Московский театр сатиры

узнаваемо для зрителей — ситуации, речь, сами характеры, заботы и проблемы героев. Эти пьесы обладают столь привлекательной для театров и зрителей определенностью гражданских позиций.

Недаром пьесу «Мы, нижеподписавшиеся...» одновременно с Художественным театром поставил Театр сатиры.

Режиссер В. Н. Плучек, постановщик спектакля в Театре сатиры, и исполнитель роли Лени артист А. Миронов не расходятся в принципиальных взглядах на пьесу и на героя с Художественным театром. Тем не менее оба спектакля обладают своим своеобразием, своими существенными оттенками и нюансами в трактовке характеров.



А. Миронов играет своего Леню человеком более ранимым, более импульсивным, его драма — личная драма, кажется поэтому более острой. В финале он пошлет зрителям молчаливый вопрос: как же так, что же это происходит? И зрители поймут его, и аплодисменты поддержат героя, позиции которого они всецело разделяют.

Разнообразие трактовок — вещь естественная, необходимая, ибо каждый театр, каждый художник подходит к пьесе во всеоружии своего житейского опыта, со своих художественных позиций.

Нелишне будет отметить, что Художественный театр, руководимый О. Н. Ефремовым, в последние годы последовательно ведет работу над пьесами «производственного» цикла и всякий раз добивается значительного и принципиального успеха. «Сталевары» Г. Бокарева, «Заседание

Сцена из спектакля
«Обратная связь».
Московский театр «Современник»

парткома», «Обратная связь» и, наконец, «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана — таков вклад театра и режиссера О. Ефремова в разработку важнейшего тематического направления современного театрального искусства.

Сезон 1978/79 года подтвердил, что интерес театров к «производственной» проблематике не утихает, что в пьесах этого рода театры и зрители видят отражение живой действительности, волнующих их вопросов, их собственных забот и настроений.

Пьесы этого типа весьма характерны и в своем стилистическом, жанровом качестве. В них найден особый сплав психологической и публицистической драмы, требующий и от театров особого подхода. Очень легко положиться

на то, что, мол, сама актуальность темы и острота мысли сыграют за себя, что здесь не нужно искать психологических подробностей и оправданий. Однако это не так. Лучшие спектакли этого цикла, а именно к лучшим нужно отнести спектакли Художественного театра и Театра сатиры, свидетельствуют о том, что театр только тогда одерживает подлинную художественную победу, когда внимательно вглядывается в существо характеров, когда режиссер и артисты подробно и тщательно выстраивают линию внутренней жизни героев. Потому-то возможны, равно правомерны различные трактовки, предлагаемые исполнителями.

К пьесе «Мы, нижеподписавшиеся...» примыкают еще несколько спектаклей, показанных театрами в прошедшем сезоне.

Это «13-й председатель» А. Абдуллина в Театре им. Евг. Вахтангова и «Превышение власти» В. Черныха в Театре им. Моссовета.

При всей стилистической и жанровой разнице их объединяет характер и особенность центрального конфликта, который неизменно возникает в сфере деловой, общественной, затрагивает не личные проблемы, но вопросы, касающиеся всех.

Будь это разговор о сохранении природы, как в «Веранде в лесу», или борьба за доброе имя человека, как в спектакле «Превышение власти», или рассказ о жизни председателя колхоза, который по счету оказался тринадцатым в этом хозяйстве.

Вероятно, этим спектаклям можно адресовать определенные художественные упрёки, отметить, что они не обрели той

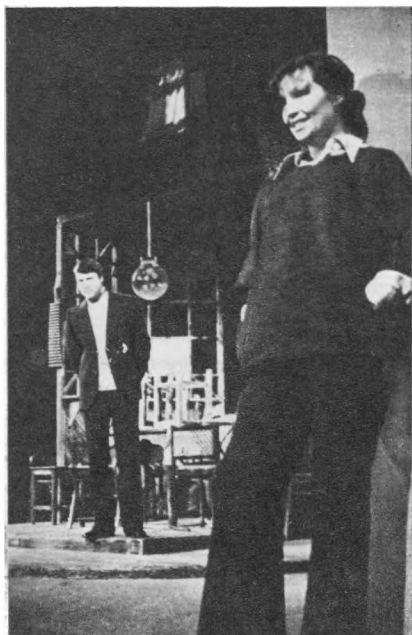
завершенности, эстетической законченности и соразмерности, которая есть в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...», но нельзя отказать театрам в том, что они, остановив свой выбор на этих пьесах, проявили творческую смелость, вторглись в сложные проблемы жизни.

Стоит также отметить, что все названные спектакли отличаются роли, сыгранные ярко, талантливо, с глубоким постижением существа характеров.

В «Превышении власти» — это Л. Марков в роли рабочего Шилова, который, «превышая» свои служебные и общественные обязанности и полномочия, вступает в борьбу за доброе имя журналиста, опороченного недобросовестным председателем одного из колхозов.

Рабочий Шилов хочет правды. И это именно есть суть его характера, как его понимает артист. Таков этот человек — рыцарь истины, готовый за нее на все, идущий в бой только ради единой правды. Л. Марков придает своему герою почти монументальные черты. Его герою не нужно ничего лично, ему нужно одно — чтобы всегда, неизменно и во всем торжествовала правда.

В этом герой спектакля близок к героям других пьес производственного цикла, отличие же в том, что артист тут поднимает, поэтизирует, возвышает личность человека, для которого правда превыше всего. Он не пойдет ни на какой компромисс, не станет добиваться истины неправедными средствами, ибо для него гармония мира и гармония его собственного внутреннего мира воплощены в одном — в стремлении к истине.



Сцена из спектакля
«Веранда в лесу».
Театр на Малой Бронной

В спектакле «Веранда в лесу» резко, сильно, с полной самоотдачей играет С. Любшин биолога Пахомова. Не во всем, видимо, прав его герой, скрывающий месторождения полезных ископаемых ради сохранения заповедника. Он боится, что разработки этих полезных минералов разорят заповедную зону. Логически рассуждая, нужно, видимо, спокойно посчитать, что тут нужнее, принять меры к тому, чтобы и заповедник не пострадал, и добыча нужных материалов шла.

С. Любшин играет, однако, человека, для которого нет тут альтернативы, его герой безогляден в защите природы, этого вот конкретного заповедника, этого

леса. Для героя С. Любшина существует лишь один ответ, один выход.

Нужно отметить, что персонажи Л. Маркова и С. Любшина — это почти трагические герои, которые не знают и не хотят знать никаких компромиссов, для них ситуации однозначны и не подлежат толкованиям. В этом заострении мысли, в этих крайностях существо характеров героев и существо позиции театров, которые своими художественными средствами говорят о важных проблемах жизни общества.

К этим актерским созданиям вплотную примыкает роль, сыгранная В. Лановым в спектакле «13-й председатель». Он играет этого самого «несчастливого» председателя, который за нарушения финансовой дисциплины попадает под суд. Зрители присутствуют на судебном заседании, в ходе которого в выступлениях свидетелей вырисовывается истинное лицо этого человека. Он сидит, окаменев от обиды и горя, и слушает, как говорят о нем люди его деревни, его ближайшее начальство.

Нужно отметить, что роль досталась В. Лановому трудная: в ней нет реальных, сиюминутных действий, она статична. Тем не менее артисту удается в реакциях на выступления в точном и тонком общении с партнерами раскрыть характер героя. Это цельный и сильный человек, знавший только одну заботу — о благополучии и процветании своего хозяйства, своих односельчан. Он нарушал устаревшие параграфы правил и инструкций не ради личной корысти, а только ради конкретной пользы для колхоза.

Мы не узнаем решения суда, театр как бы нам доверит вынесение приговора. И, исходя из обстоятельств дела, а более всего, поверив в честность и искренность героя В. Ланового, зрители полностью оправдывают председателя, вынося в душе приговор тем, кто пытался осудить его.

Человек и его дело, отношение человека к своим служебным, а стало быть, общественным обязанностям — так можно определить общую тему пьес производственного цикла.

Можно на словах высказывать верные положения, но, по существу, вести дело формально, без души, без полной отдачи себя во имя общих целей. Герои названных пьес (как и герои пьес, поставленных ранее: Чешков из «Человека со стороны», Потапов из «Заседания парткома») не знали разрыва между словом и делом.

К этим героям, ко всей проблематике производственных пьес напрямую относятся слова из доклада Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС: «Ничто так не повышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания».

Это принципиально важное и для сферы эстетической положение выводит нравственные проблемы из круга личностных вопросов и ставит их в прямую связь с общественными делами человека.

Когда описывают спектакли, в которых идет речь о делах стройки или завода, то невольно на первый план «вылезают» произ-

водственные проблемы, хотя в самих спектаклях важны не столько они, эти проблемы, сколько сам человек, его реакция, его отношение к делам, его темперамент. Короче говоря, важен сам человек во всей полноте психологических проявлений, свойственных этому человеку.

Именно в эту сторону направлены усилия режиссеров и исполнителей.

«Чтобы начать постановку какой бы то ни было пьесы,— говорил великий советский режиссер Вл. И. Немирович-Данченко,— надо прежде всего установить **то человеческое**, что будет заключено во всю постановку, что станет **зерном спектакля**, что должно быть источником **для всех частей** спектакля... Потому что весь театр существует для познания **человеческого...**»

Этот основополагающий принцип русского реалистического театра в полной мере относится и к спектаклям производственной тематики. Могут забыться подробности тех или иных сюжетных коллизий, но в памяти зрителей надолго остаются характеры, люди во всей их человеческой конкретности, созданные артистами.

Так помнится неторопливый, чуть с хитринкой, но вполне простодушный Потапов в фильме «Премия», сыгранный Е. Леоновым. Он мог хитрить, умело выстраивать логику своего поведения на заседании парткома, но мог и почти по-детски обижаться, когда его не хотели понять.

Суровым, аскетичным, со взрывным темпераментом был Чешков в исполнении Л. Дьячкова в спектакле Ленинградского театра им. Ленсовета «Человек со стороны» — родоначальник всех героев

производственного цикла спектаклей. Автор играл человека сильного и умного, понимавшего, что его борьба за новые методы организации работы многим придется не по вкусу. Герой Л. Дьякова обладал мужеством хирурга, который должен пролить кровь ради общего здоровья организма.

О. Ефремов в мхатовском спектакле «Заседание парткома» играл Потапова человеком веселым, азартным, открытым; он верил в свою правду безоглядно, не ждал, казалось, никаких осложнений в достижении успеха и тем более глубоко и серьезно огорчался, когда встречал сопротивление, открытую враждебность и непонимание. Для него в какой-то момент дело оборачивалось почти трагически, рушилась гармония мира, в которую он привык верить.

Так и в новых спектаклях московских театров «Мы, нижеподписавшиеся...» исполнители центральных ролей А. Калягин и А. Миронов предлагают свои психологические портреты героев.

А. Калягин играет человека искушенного, знающего «всеходы и выходы», бойца закаленного. Его герой привычно и ловко пускает в ход все приемы «обольщения» комиссии, легко идет на маленькие хитрости, не испытывая при этом видимых угрызений совести. Таков мир, как бы говорит себе и нам Леня Шиндин — А. Калягин, таковы его законы — и нужно уметь к ним приспособляться. Его не собьешь с ног одним ударом. Он мгновенно оценивает обстановку, точно угадывает людей, он почти поэт такого рода операций. Трудно? Ну что ж, не впервой, и эту задачу решим, и решим с блеском, еще раз пока-

жем, что нам деньги не зря платят.

Тем более страшен для него итог, его поражение. Леня растерян, подавлен, ибо «не сработала» его привычная система. Он вышел в сферы, где не хватило привычного умения, перед ним как бы раскрылся другой мир, законы которого он не знает.

А. Миронов в Театре сатиры играет своего Леню Шиндина человеком куда менее опытным. Ему не по душе все эти ухищрения, к которым принято прибегать. Шиндин их знает, но они не согласуются с его понятиями и убеждениями. Он даже рад, когда приходится ему, отбросив уловки и хитрости, попросту, по-человечески рассказать суть дела, рассказать прямо, без обиняков. Ведь так хорошо жить и работать, когда все ясно и просто, когда знаешь, что тебя поймут правильно и не усмотрят в твоих действиях и словах ничего, кроме того, что действительно является правдой и истиной. Встречаясь с предельным коварством и лицемерием, с наглым, циничным обманом, он возмущается как-то наивно, хотя и страстно. Герой А. Калягина мог ждать такого обмана и требовать своего напористо, цепко; герой А. Миронова не ждал такого финала и растерялся, и обратился к залу с недоуменным, молчаливым вопросом — разве так бывает?

«Производственная» тема была отмечена на XXV съезде КПСС как одна из важнейших в современном искусстве, тема, которая обрела подлинно художественное воплощение. Сверяя с этой оценкой итоги работы театров в последние годы, можно с полным основанием отметить, что важной

приметой нашего театрального времени явилась дальнейшая разработка театрами этого тематического направления.

Театры вновь, во всеоружии накопленного опыта обращаются к пьесам, которые с гражданской ответственностью говорят о вопросах важных, каждодневно волнующих зрителей. В этих спектаклях заложены уроки высокой нравственности, идейности и мужества. Говоря со зрителями о насущных проблемах их жизни, они пробуждают в них чувство сопричастности к огромной созидательной работе страны и народа.

Выступая на Всесоюзном совещании идеологических работников, М. А. Суслов отметил, что «развитие нашей литературы и искусства идет по пути все более глубокого и плодотворного исследования характера современного героя — строителя коммунизма и смелого обращения к сложным, актуальным проблемам нашего времени».

В этих словах суммированы серьезные идейно-художественные завоевания нашего театрального искусства, накопленные в процессе творческого постижения созидательной, трудовой практики советских людей, постижения характера современного героя, героической сущности советского человека, исследованию которой были отданы силы многих поколений деятелей советской сцены.

Проблема создания характера, в котором отразилась новаторская, первооткрывательская, героическая сущность новой исторической эпохи, никогда не сходилась с повестки дня практиков и теоретиков нашего театра.

Во все времена истории совет-

ского театра на его сценах шли пьесы, в которых рассказывалось о событиях революции, о ее героях, об исторических процессах переустройства общества на новых общественных началах.

Историко-революционные пьесы и спектакли (так принято обозначать это тематическое направление) привлекали к себе пристальное внимание зрителей, ибо позволяли как бы оглянуться в прошлое, чтобы лучше понять сегодняшний день, увидеть перспективы дальнейшего движения нашего общества.

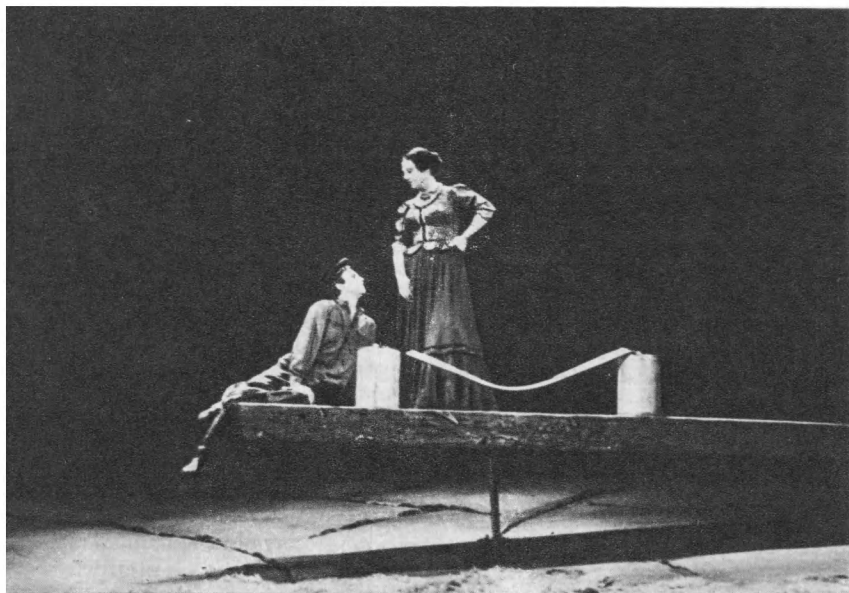
Многие пьесы и спектакли этого направления в нашем театре давно вошли в «золотой фонд» искусства социалистического реализма, их новаторская природа оказала заметное влияние на развитие мирового театрального процесса.

«Любовь Яровая» К. Тренева, «Броненосец 14-69» Вс. Иванова, «Разлом» Б. Лавренева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука еще в двадцатые и начале тридцатых годов раскрыли сложные идейно-психологические коллизии, сопровождавшие перестройку сознания людей, показали решающую роль народных масс в революции.

Это были пьесы о партии, о большевиках, которые объединили и возглавили народные массы. В каждой из этих пьес в центре стоит образ коммуниста.

Было вполне закономерно, что в своем развитии историко-революционное направление в нашем театре подошло к задаче сценического воплощения образа великого вождя революции В. И. Ленина.

Первыми эту почетную и ответ-



ственную задачу практически одновременно решили замечательные советские драматурги и сценаристы Н. Ф. Погодин, А. Е. Корнейчук и А. Я. Каплер. Пьеса «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина была поставлена впервые в Театре им. Евг. Вахтангова, где образ В. И. Ленина создал великий советский актер Б. Щукин; пьеса А. Е. Корнейчука «Правда» впервые увидела свет рампы в Театре Революции (теперь Театр им. Вл. Маяковского) с замечательным артистом М. М. Штраухом в роли Ленина. Сценарий А. Я. Каплера лег в основу памятных всем фильмов режиссера М. И. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Образ вождя революции в этих фильмах создал Б. Щукин. С этого времени (все премьеры названных пьес и фильмов относятся к 1937—1939 гг.) пьесы и спектакли с образом

Сцена из спектакля
«Тихий Дон». БДТ.

Ленина стали неотъемлемой и важнейшей частью репертуара наших театров.

Вспомнить начало в разработке ленинской, историко-революционной темы необходимо для того, чтобы подчеркнуть непрерывность ее развития от сезона к сезону, показать неослабевающий интерес театров к революционному прошлому нашей страны.

В последнее десятилетие это направление в нашем искусстве было развито в таких спектаклях, как «Большевики» М. Шатрова (театр «Современник»), «Правду! Ничего, кроме правды!» и «Защитник Ульянов» (Большой драматический театр в Ленинграде), «Шестое июля» М. Шатрова в Художественном театре, «Дипло-

маты» С. Дангулова (Малый театр), и во многих других спектаклях.

К этой же тематической рубрике нужно отнести инсценировки «Разгрома» А. Фадеева, «Поднятой целины» и «Тихого Дона» М. Шолохова, которые были осуществлены во многих театрах страны. Последний по времени спектакль по роману «Тихий Дон» осуществил режиссер Г. Товстоногов в Ленинградском Большом драматическом театре. Спектакль явился значительным событием в новейшей истории нашего сценического искусства.

Вполне понятно, что каждое новое обращение драматурга или театра к этой ответственной теме вызывает повышенный интерес зрителей, критики, театральной общественности.

В последнее время такое внимание привлек к себе спектакль под необычным названием «Революционный этюд «Синие кони на красной траве» в Московском театре им. Ленинского комсомола. Пьеса принадлежит перу известного драматурга Михаила Шатрова, который на протяжении многих лет отдает свой талант работе над пьесами и сценариями о революции, о В. И. Ленине. Ему принадлежат такие известные пьесы, как «День тишины», «Шестое июля», «Большевики».

Сюжетно пьеса «Революционный этюд «Синие кони на красной траве» касается одного дня жизни и работы В. И. Ленина. Это 2 октября 1920 года, день исторического выступления Ленина на III съезде комсомола. Интересно и то, что спектакль «Революционный этюд» был впервые сыгран на той самой сцене, с которой Ильич обратился

к тогдашним комсомольцам со своей программной речью.

Сам автор определил жанр своей пьесы как «опыт публицистической драмы», что позволило театру во многом отойти от привычных способов сценического воплощения образа Ленина.

Обычно в программе спектакля пишут — «в роли В. И. Ленина артист такой-то». В программе спектакля Театра им. Ленинского комсомола дана другая формулировка: «Актёр, исполняющий роль В. И. Ленина, — Олег Янковский».

Актёр не ставит себе задачу добиться портретного сходства, он лишь деталями костюма, легким характерным ленинским жестом передает внешний облик Ильича. Режиссеры спектакля М. Захаров и Ю. Махаев ставят перед исполнителем иную задачу. В соответствии с жанром пьесы — «опыт публицистической драмы» — они концентрируют свое, актёра и наше внимание на внутреннем мире Ленина, на тех вопросах, которые вставали перед ним в то бурное и сложное время, на тех мыслях, с которыми он обратился в тот памятный день к молодым строителям и защитникам Республики Советов.

Внутренний сюжет пьесы отражает ход подготовки В. И. Ленина к выступлению на III съезде комсомола. Начинается спектакль, и зрители видят обстановку ленинского кабинета в Кремле. Стол, кресла, этажерка с книгами и газетами огорожены красным музейным бархатным канатом. На заднике — лозунги и плакаты тех лет, на вешалках по бокам сцены висят белые блузы, красные кофты, кожаные тужурки, красноармейские шинели — одежда тех

легендарных лет, которую надеются участники спектакля.

Исполнитель роли Ленина Олег Янковский, артист большого обаяния, умеющий точно найти мысль, выходит на сцену вместе с участниками спектакля. Театр как бы задает зрителям «условия игры», которые не предполагают точного бытового правдоподобия. На наших глазах артист снимет тужурку, наденет ленинский пиджак, и с этого момента он станет говорить от имени Ленина, вводить нас в курс его дел и забот.

Вот он читает письмо комсомольца Алексея Ленюкова, который, находясь на излечении в госпитале, пишет картину «Синие кони на красной траве». В этом странном сюжете он хотел бы выразить мечту о той прекрасной жизни, которая придет вместе с окончательной победой над врагами революции. «Не только звонкой романтической нотой, но и своеобразным духовно-нравственным камертоном входит письмо Ленюкова, услышанное нами из уст Ленина, в многозвучный и многоликий мир спектакля «Революционный этюд», — пишет в газете «Правда» критик Н. Потапов.

Главной темой спектакля станет тема Ленин и культура. Культура в самом широком смысле этого понятия: образование, борьба с неграмотностью. Мы узнаем, что за продажу пеньки удалось получить 100 тысяч рублей в валюте, на которую можно купить позарез необходимые вещи — гвозди, моторы, консервы, станки. Каждый нарком просит выделить эти деньги на нужды своего наркомата. И действительно ведь — нужно всем, у всех нужда. Однако Ленин не спешит с решением вопроса о распределении денег.

Пройдут перед нами эпизоды спектакля, встречи, разговоры Ленина с самыми различными людьми, в том числе с молодой работницей Моссовета, которую несправедливо, как она считает, хотят подвергнуть наказанию за бездушное, бюрократическое отношение к просьбе одного крестьянина.

Эта молодая работница отнюдь не закоренелый бюрократ, она искренне предана Советской власти, готова заучивать наизусть речи и статьи Ленина, чтобы выступать на собраниях и митингах, но ей недостает элементарной, начальной культуры, образования. Кажется, именно эта встреча Ленина с молодой сотрудницей Моссовета подводит его к решению вопроса о расходовании 100 тысяч рублей в валюте. На них нужно купить карандаши, построить фабрику карандашей, за парты должны сесть миллионы людей, ибо революция совершилась во имя их счастья и разумной жизни.

О. Янковский отлично показывает, как назревает у Владимира Ильича потребность высказаться по широкому кругу проблем культуры, сказать о необходимости учиться, учиться и учиться.

В воспоминаниях участников III съезда комсомола неизменно говорится о том, что эти мысли Ленина показались неожиданными, что не все сразу поняли их глубину, значительность и дальновидность. Многим участникам съезда казалось, что любимый вождь призывает их к новым военным походам и подвигам, что скажет о их роли в окончательном разгроме Врангеля, а он призвал их к учебе, говорил о том, какова должна быть система общего и политического обра-



зования, говорил о путях строительства новой социалистической культуры. Здесь был заложен своего рода конфликт. Ленин решительно, напористо и доказательно говорил о будущем. Его мысль шла далеко вперед, видела дальние горизонты общественного развития.

Можно сказать, что каждый эпизод спектакля отражает какую-то грань жизни молодежи тех лет, атмосферы III съезда комсомола, на котором Ленин круто повернул молодежь лицом к новым задачам.

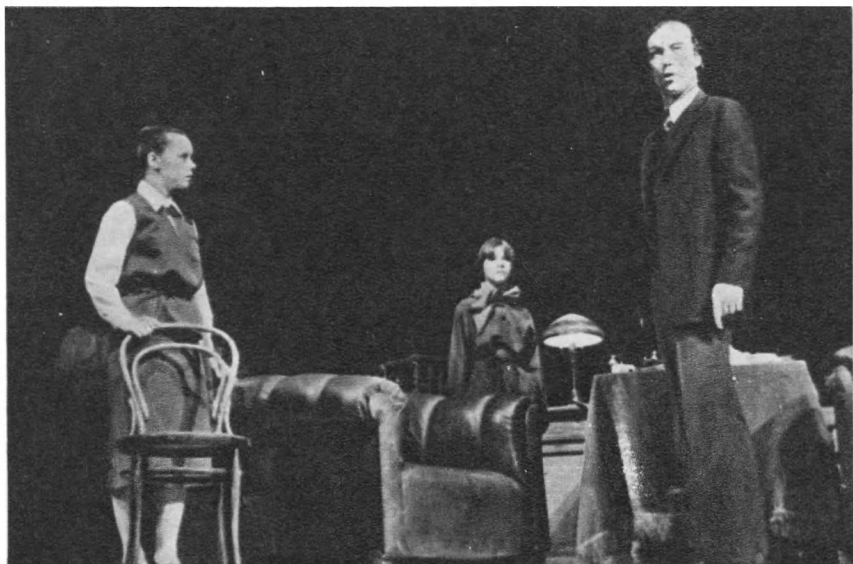
Важное место в идейном замысле пьесы и спектакля занимают встречи и беседы Ленина с молодым журналистом Долговым. Он был в странах Западной Европы и приехал с мрачными мыслями: революционное движение там пошло на спад. Убежденно,

Сцена из спектакля
«Революционный этюд
«Красные кони на синей траве».
Московский театр
им. Ленинского комсомола

горячо говорит он Ленину о том, что нужно было бы военной силой установить там Советскую власть.

В. Проскурин играет Долгова серьезно и строго. Это молодой, но сильный своей убежденностью оппонент, его трудно переубедить даже Ленину. В их споре раскрывается столь актуальная сегодня в общественной жизни некоторых стран тема соотношения подлинного, научного коммунизма и всякого рода левацких отклонений от него.

И вполне, казалось бы, образованному Долгову Ленин рекомендует учиться, учиться подлинному марксизму, понять су-



щество и смысл пролетарского, социалистического гуманизма.

Спектакль охватывает широкий круг проблем, ставит их в подлинно публицистическом плане — доказательно, напористо, увлеченно, подчас с иронией и юмором. Сама художественная ткань этого спектакля отнюдь не однородна. Явно в юмористическом, пародийном ключе, с частушками и припевками идет сцена дискуссии о любви и дружбе. Популярная в свое время «теория стакана воды», предполагавшая, что отношения юношей и девушек должны строиться так же просто, как выпить стакан воды, сегодня, конечно же, стоит по-иному. Проблема не исчезла, она приобрела иные аспекты, и театр вправе сегодня высмеять то, что уже вполне для всех очевидно, хотя в каких-то формах, что говорить, имеет место и сейчас.

Сцена из спектакля
«Революционный этюд
«Красные кони на синей траве».
Московский театр
им. Ленинского комсомола

О. Янковский точно ведет беседы с различными людьми. Он беспощадно гневен к очковитрателю, сочувственно, но бескомпромиссно относится к юной бюрократке. Артист использует здесь убийственную ленинскую иронию, тонкий юмор. «Не осуждение, не проработка, а убеждение — вот главное для Ильича, когда он сталкивается с путаницей и заблуждениями во взглядах его собеседников и оппонентов,— пишет Н. Потапов.— В лице молодежи ему хочется видеть армию сознательных, убежденных строителей нового общества, а не «поддакивающих», не бездумных исполнителей, усвоивших науку коммунизма книжно».

Личность Ильича, тактично и строго очерченная артистом, соединяет воедино разножанровые эпизоды спектакля в единое идейное и эмоциональное целое.

Нужно сказать, что работа над образом В. И. Ленина открыла новые грани незаурядного таланта О. Янковского, наметила серьезные перспективы в его творческом развитии.

Вместе с тем работа над «Революционным этюдом» открыла и новую страницу в художественном движении коллектива, обнаружила новые возможности главного режиссера театра Марка Захарова, известного по ряду прекрасных спектаклей.

Творческая встреча с историко-революционной тематикой, с образом Ленина, где так важна идейная, общественная мысль, подлинная увлеченность этой мыслью, безусловно, обогатит и дальнейшие художественные поиски театра.

Нужно отметить и еще одно принципиальное качество этого спектакля, связанное с общей художественной судьбой театра как вида искусства.

Дело в том, что историческая пьеса всегда таит в себе одну опасность: спектакль может стать вполне добросовестной, но музейной реставрацией прошлого.

Режиссура спектакля (тут, очевидно, видна «рука» М. Захарова, режиссера изобразительного и смелого в использовании новейших средств сценической выразительности) даже как бы поддразнивает нас сначала этой музейностью, но взрывает ее мгновенно и решительно. Театр, играя публицистическую драму, которая должна бы предполагать строгое единство приема, художественно-

го стиля, использует набор самых разнообразных средств сценической выразительности. Тут будет публицистический пафос, психологическая правда, сарказм, ирония, шарж, частушка.

Это разнообразие приемов и средств в рамках одного спектакля — чрезвычайно характерная примета художественных поисков театрального искусства в последние годы.

Театру в соседстве с кино и телевидением пришлось непросто, ему, такому неподвижному на вид, нужно было приспособляться в новых для него исторических обстоятельствах, искать новые средства выразительности, чтобы не отстать от своих могучих младших собратьев с их всемогущей техникой, чтобы не растерять внимания и любви зрителей.

Театр с этой задачей справился, показал, что в его эстетических глубинах таятся огромные творческие резервы.

При этом различные коллективы и режиссеры шли подчас несхожими дорогами, а иногда в творчестве одного театра или режиссера уживались на первый взгляд противоположные художественные тенденции. Один из ведущих режиссеров страны, чьи спектакли неизменно привлекают к себе внимание зрителей и коллег по искусству,— главный режиссер Ленинградского Большого драматического театра Г. Товстоногов ставил, скажем, «Мещан» или «Дачников» М. Горького в строгой манере психологического театра, соблюдал бытовое правдоподобие во всех деталях спектакля. Но он же постановщик «Истории лошади» (по повести Л. Н. Толстого «Холстомер»), где



Сцена из спектакля
«Утиная охота». МХАТ

торжествует полная условность сценического приема, смелость в сценической переработке прозы Л. Н. Толстого.

М. Захаров, режиссер особенно пристрастный к броским, почти эстрадным приемам театральной выразительности, может поставить спектакль и в манере психологического театра.

Это не всеядность и не погоня за формальной новизной. Это способы, как говорят искусствоведы, «актуализировать» пьесу, спектакль, само театральное искусство. Это свойство есть суть современного театрального процесса, которое, как видим, проявилось и в спектаклях последних сезонов.

Этот общий процесс у различных режиссеров в различных спектаклях принимает, конечно, свои конкретные художественные формы. Это общее эстетическое

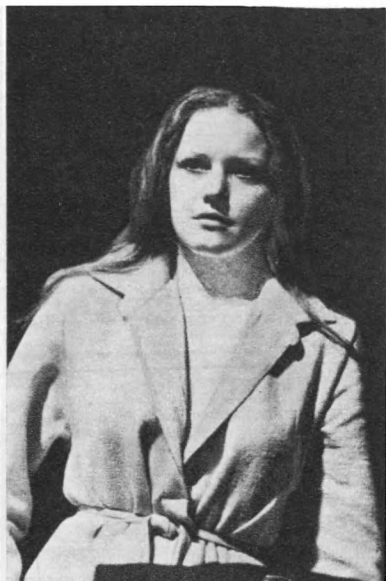
движение нельзя определить одним термином, а если все же попытаться это сделать, то придется употребить понятие весьма широкое. Ну, скажем, многообразие художественных форм, приемов и стилей.

Спектакли «Веранда в лесу» И. Дворецкого (режиссер А. Эфрос) и «Утиная охота» А. Вампилова (режиссер О. Ефремов) при всей видимой близости в некоторых компонентах — житейские истории, острота нравственных проблем — оказываются существенно различными в режиссерской трактовке, в той интонации, с которой постановщики и их исполнители подают нам сюжеты драматургов.

Трагическую по своему существу историю о несостоявшейся жизни молодого человека, нашего современника Художественный театр раскрывает последовательно, неторопливо, подводя зрителя к постижению вины героя перед самим собой и обществом. Герой А. Вампилова в исполнении О. Ефремова предстает человеком себялюбивым, крайне эгоистичным, душевно невоспитанным. Круг его интересов узок, ничто его не интересует и не волнует — ни дела служебные, ни дела личные, в которых он доходит до крайнего цинизма. О. Ефремов исследует психологический феномен индивидуалиста, человека, оторванного от реальной жизни, не верящего в моральные ценности общества, в котором он живет. Утиная охота — вот единственная отрада в его жизни, начала сезона охоты он ждет с нетерпением, ждет лихорадочно, хотя мы знаем, что и стрелять-то он как следует не умеет. Утиная охота для него лишь способ чем-то заполнить пустоту существования.

В спектакле Художественного театра история жизни Зилова (так зовут героя) воспроизведена в своей сюжетной и психологической последовательности, хотя у драматурга эта последовательность сознательно сдвинута: все, что мы узнаем по пьесе о жизни Зилова, — это его воспоминания. Критики не без некоторого основания упрекали О. Ефремова в «выпрямлении» сюжета, в его упрощении, снижении накала нравственных проблем, поставленных пьесой.

Однако нужно заметить, что всякая режиссерская трактовка, которая устанавливает свой взгляд

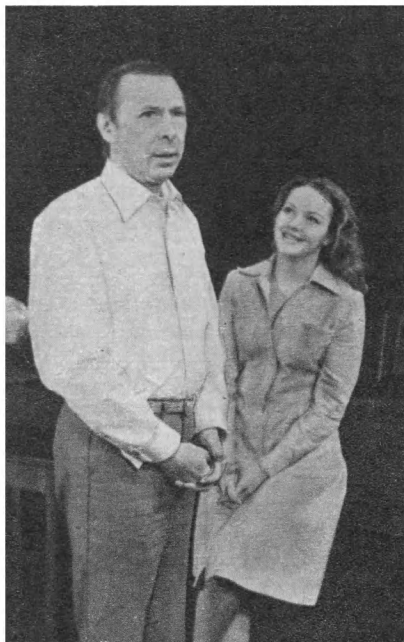


Е. Проклова в роли Ирины.
«Утиная охота». МХАТ

на пьесу, в чем-то может спорить с первоисточником, выдвигать свои общественные и психологические мотивировки, оставляя в тени другие.

Зилов — характер новый для нашей драматургии, «антигерой», человек, не имеющий никакой цели в жизни, никаких истинных радостей, кроме мечты об утиной охоте.

Он может говорить девушке слова любви, но делать это будет механически, заученно, он будет ревновать жену, не испытывая ни тени истинного чувства, он нагло будет врать на работе. Ради чего все это, ради каких целей? Драматизм характера именно в том и состоит, что никаких целей этот человек не преследует, он живет



Сцена из спектакля
«Утиная охота». МХАТ

в силу чистой инерции, порвав все связи с реальной действительностью.

Он мог бы стать выигрышным объектом сатирического осмеяния, но драматург А. Вампилов видит здесь драму, драму личности и драму социальную, ибо обществу отнюдь не безразлично, что в нем присутствует человек, порвавший нравственные связи с миром. Зилов — не только объект драмы, он и субъект ее. О. Ефремов играет человека, который понимает свою «болезнь», свое падение, он тоскует по жизни полной, истинной, разумной и радостной. В этом-то кажущемся противоречии и состоит худо-

жественная глубина и объемность характера, написанного автором и воплощенного артистом.

О. Ефремову, режиссеру, тяготеющему к подробному, тонкому и последовательному анализу характера, хотелось во всех мелочах проследить жизнь героя, показать пути и тропинки его нравственного падения, этапы распада его личности. Во многом эта задача выполнена им и другими исполнителями (прежде всего нужно назвать А. Петренко в роли Официанта) художественно убедительно, раскрыта в той творческой манере, которая наиболее близка Художественному театру.

А. Эфрос, работая над пьесой «Веранда в лесу», герои которой, казалось бы, мирно и тихо живут в тиши заповедного леса, в единении с природой, задает исполнителям такой напряженный, лихорадочный, подчас откровенно нервный ритм сценического существования, который сразу взрывает идиллическую картину.

Героям спектакля (а вместе с ними и зрителям) неспокойно жить, да и нельзя, чтобы было спокойно, как бы говорит весь спектакль, нельзя, ибо слишком важны и для современников, и для будущих поколений те вопросы, которые сухо именуются «охраной окружающей среды».

Нравственные ценности человека спектакль устанавливает в зависимости от отношения этого человека, отношения личного, сокровенного к судьбе именно этого леса, именно этого заповедника. Тихое чаепитие на уютной веранде уже невозможно, отчаянные попытки героини спектакля (ее с присущей актрисе тонкостью играет О. Яковлева) делать вид, будто ничего особенного не про-

исходит, только подчеркивают общее здесь неблагополучие.

Спектакль, о котором идет речь, тематически относится к рубрике пьес о нравственных проблемах нашего времени. Герои их всегда решают свои личные, подчас, казалось бы, узкие проблемы. Однако проблемы эти даются в соотношении с тем, чем живет, чем озабочено сегодня общество. Герой «Утиной охоты» может ни слова не говорить о времени, обществе и истории, но мы точно понимаем, что его трагедия в разрыве со своим временем, вольном или невольном, осознанном или бессознательном противопоставлении себя обществу.

Человек и время, личность и общество — эти широкие проблемы объединяют многие пьесы, рассказывающие о жизни современника.

Творческая разработка нравственных проблем привлекает внимание как авторов зрелых (в репертуаре театров сейчас интересные пьесы В. Розова «Гнездо глухаря» и А. Арбузова «Жестокие игры»), так и тех, кто впервые заметно проявляет себя в драматургии и режиссуре.

Приметным событием сезона 1978/79 года, привлечшим к себе заинтересованное внимание зрителей и критики, явился спектакль «Взрослая дочь молодого человека» в Театре им. К. С. Станиславского. Пьесу написал драматург В. Славкин, поставил спектакль режиссер А. Васильев.

Хотя оба они не первый год работают в искусстве, именно этот спектакль, эта их совместная работа принесла им широкую известность в театральных кругах.

Однако прежде чем перейти

к рассказу о самом спектакле, нужно сделать небольшое предисловие и сказать о новых творческих силах нашего театра.

Ни один вид человеческой деятельности не может нормально развиваться без притока молодых сил. Эта истина особенно полно относится к сфере художественной деятельности, ибо вместе с молодыми в искусство входят новые темы и краски, новый жизненный опыт, свежее восприятие жизни. Каждое новое поколение в чем-то по-своему радуется и гневается, любит и ненавидит. Поэтому так заботливо относятся в театрах к воспитанию творческих кадров, считая это делом общественно важным. Об этом говорит и постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», которое подняло на новую ступень и сообщило новое качество делу профессиональной подготовки и идейно-эстетического воспитания творческих кадров.

Пожалуй, в силу специфики художественного творчества особенного внимания требуют молодые драматурги и режиссеры. Их деятельность предполагает не только основательную специальную подготовку (при наличии таланта, разумеется), но и рано вызревший жизненный опыт, твердость и ясность идейных и эстетических воззрений. Режиссеру необходимо особое умение работать с артистами, художниками, композиторами, спланировать их ради создания единого художественного целого — спектакля.

В последние годы явно наметилось оживление в рядах молодых драматургов. Трагическая гибель талантливого Александра Вампилова как бы лишила молодую драматургию лидера, человека,



Сцена из спектакля
«Последний срок». МХАТ

чье творчество новаторски открывало новые грани в художественном познании действительности, дало мощные импульсы, воспринятые молодыми драматургами.

Творчество Александра Вампилова заняло в нашей драматургии и театре особое место, а трагическая гибель молодого драматурга оставила горький след в сердцах всех, кто высоко ценил его пьесы. Теперь говорят о «загадке Вампилова», подразумевая под этим в первую очередь то странное обстоятельство, что при жизни автора его очень мало ставили в театрах, а пьесы (кроме одной) не были опубликованы. Критики, режиссеры, драматурги предлагают теперь свои объяснения этому факту. Один из вете-

ранов нашей драматургии, учитель А. Вампилова по Высшим литературным курсам, член коллегии Министерства культуры СССР А. Д. Симуков, воспоминания которого публикуются в настоящем издании, говорит о том, что всякое новое явление в искусстве воспринимается не сразу, нужно время, чтобы освоить это новое, «привыкнуть» к нему, понять его во всей его сложности. Так было и с драматургией А. Вампилова. Это справедливое объяснение, история знает такие случаи.

Применительно к драматургии, которая получает свою полнокровную творческую реализацию только на сцене, это тем более справедливо, ибо нужен и новый режиссерский подход, новые сценические краски.

Сейчас поставлены все пьесы А. Вампилова и многие спектакли, многие актерские работы по праву считают в числе достижений нашей сцены последних лет. Внимания зрителей привлекли спектакли «Прошлым летом в Чулимске» в Большом драматическом театре и Театре им. М. Н. Ермоловой, «Утиная охота» в Художественном театре и Русском театре в Риге, «Старший сын» был показан по телевидению. И все-таки «загадка Вампилова» остается. Театры и исследователи его творчества стараются понять идейно-художественную природу автора, мир его идей, специфику его драматургического письма, выявить литературные корни его пьес, силу влияния на молодых драматургов.

Сборник пьес А. Вампилова, изданный в 1977 году издательством «Советский писатель», включает в себя пять пьес: «Прощание в июне», «Старший сын», «Утиная охота», «Провинциальные

анекдоты» («История с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом»), «Прошлым летом в Чулимске». Если не считать ранних одноактных пьес — это все творческое наследие А. Вампилова.

В каждой пьесе А. Вампилов предлагает читателю и зрителю острейшую нравственную коллизию, безбоязненно ставит вопрос о пределах нравственного падения человека. Вместе с тем он отнюдь не стремится описывать, что называется, моральные казусы, особые случаи, копаться в «потемках души». Каждая ситуация и каждый герой исследуется им в сложных социальных связях, с учетом обстоятельств их жизни, а потому конечный итог художественных построений А. Вампилова всегда оптимистичен. Его драматургия пронизана верой в человека, в добро и красоту, в справедливость и честь. Творческая манера А. Вампилова, литературный стиль его пьес начисто лишены элементов декларативности. Он истинный художник, ибо самые сложные и глубокие наблюдения драматург выражает через подробности характера, неожиданные, но всегда строго логичные сюжетные повороты, его диалог строится «закрытым» чеховским способом, а язык героев тончайшим образом индивидуализирован.

Творческие принципы А. Вампилова, открытый им художественный мир, сама манера его драматургического письма оказывают сейчас заметное воздействие на новое поколение драматургов.

Все чаще и чаще на сценах театров идут пьесы авторов, которых называют представителями послевампиловского времени. Вот лишь некоторые спектакли,

поставленные в московских театрах по пьесам драматургов «послевampiловской» генерации: «Фантазии Фарятьева» в «Современнике» и «Эльдорадо» А. Соколовой в МХАТ, «НЛО» В. Малягина в театре «Современник», «Вина» А. Курчатникова в Малом. В других театрах прошли пьесы Л. Петрушевской, А. Ремеза.

Вслед за А. Вампиловым молодые драматурги все свое внимание уделяют анализу нравственных проблем жизни современной молодежи. Как правило, пьесы этого поколения драматургов свидетельствуют о прекрасной художественной наблюдательности авторов. В них встают те проблемы, которые с особой остротой воспринимаются в юности — верность или лицемерие, потребление или самоотдача, индивидуализм или широта души. Герои в них как бы проверяют сами, подчас страдая и мучаясь, все старые истины и моральные нормы, чтобы отыскать свои.

Нравственная проблематика — это общее в пьесах молодых, «характер внутренней переклички, осуществленной на всех уровнях текста, характер явной художественной общности обнаруживается в этих работах, что называется, простым наблюдением», — справедливо отметил в своей рецензии на спектакли «Утиная охота», «НЛО» и одноактные пьесы «Чинзано» и «День рождения Смирновой» Л. Петрушевской критик А. Смелянский в «Литературной газете» (21 февраля 1979 г.).

«НЛО» В. Малягина в «Современнике» спектакль о «пределах». «Должны же быть в нас какие-нибудь пределы!» — восклицает герой пьесы по фамилии Мазов.

Перекличкой фамилий (Зилов — Мазов), сходством многих мотивов пьеса и спектакль «НЛО» (режиссер Г. Волчек) открыто заявляют о продолжении темы, поднятой А. Вампиловым. Здесь нет смысла «ловить за руку» молодого драматурга и опытный театр — сходство мотивов принципиально, автор и театр считают нужным продолжить разговор.

Самое важное отличие «НЛО» от «Утиной охоты» в том, что тут герой более активно ищет свою истинную сущность, он твердо решает начать «новую жизнь», познать себя, познать других, расшифровать неопознанные объекты.

Может быть, чуть художественно прямолинейно пьеса показывает, что герой готов пойти на встречу каждому, в ком он видит родственную по одиночеству душу. Таким персонажем в пьесе является некий старик (арт. В. Дворжецкий), который просит дочь допустить его к гробу жены, давно им брошенной. Разговор этот слышит Мазов (его роль темпераментно и с психологической точностью играет М. Жигалов), хочет поговорить со стариком. Однако разговор не состоится. И здесь есть свой Официант, брат молодой женщины, с которой Мазов хочет порвать, ибо их отношения фальшивы, лишены не только взаимной любви, но и взаимного уважения. Призвав на помощь дружков, он «проучит» Мазова, попытается отбить у него охоту к поискам новой жизни. Не честь сестры тут защищает брат, но тот образ жизни, в котором до недавнего времени жил Мазов и который выгоден Официанту.

Сложнейший характер создает

в спектакле М. Неёлова, играющая роль Лены. Среди актерских удач сезона — это одна из наиболее ярких. Героиня М. Неёловой привыкла жить по психологически облегченной схеме, не задумываясь особенно о будущем, не придавая значения моральным обязательствам.

К Мазову она привыкла, ей с ним легко, ибо и сам он до поры до времени не особенно задумывался об их общей судьбе. Поэтому Лена (так зовут подругу Мазова) может себе позволить на вечеринке весьма рискованное кокетство с начальником Мазова. (Отметим еще раз сходство сюжетных мотивов «НЛО» и «Утиной охоты».) Было бы, однако, художественно банально, если бы М. Неёлова попросту играла бы «падшую» женщину. Объемность, глубина, неожиданность созданного актрисой характера в том, что ее героиня испытывает душевное волнение, душа ее неспокойна, смутно ощущает Лена, что в жизни ее что-то не так, что нет подлинной и высшей радости, хотя живет она вроде бы как все, как принято в ее окружении.

М. Неёлова играет почти трагедию душевной опустошенности, бездуховности, играет с тем чувством сострадания, которое в русской литературе и театре всегда выражало важные нравственные идеи.

Именно блистательное исполнение роли Лены М. Неёловой придает спектаклю мощный заряд нравственной силы, выводит несколько упрощенную сюжетную конструкцию пьесы из круга мелодрамы в круг серьезного, сложного художественного раздумья о жизни, об ответственности человека за самого себя, за происхо-

дающее вокруг него. Может показаться, что в пьесах типа «Утинная охота» и «НЛО» речь идет о проблемах личных, камерных, пусть важных, но ограниченных разговорами на уровне домашних отношений. На деле это не так. Глубина разработки характера, подобного Зиллову, как и глубина характера, воплощенного М. Неёловой, состоит прежде всего в том, что эти герои, все их поступки, решения, вся их прошлая, настоящая и будущая судьба тесно связаны с жизнью, со временем.

Высший идейный и нравственный смысл пьес и спектаклей в том и состоит, что искусство, не прячась от реальных проблем, говорит о них со зрителями серьезно и сурово. Не о личных неурядицах эти спектакли, они о времени, о человеке.

Каждое интересное явление в искусстве, а таким представляется спектакль «Взрослая дочь молодого человека», не возникает из пустоты. Будучи результатом творчества конкретного драматурга, театра, режиссера и руководимых им артистов, он есть вместе с тем и результат общего развития искусства сцены. Всегда такому спектаклю предшествуют поиски и находки многих, которые создают как бы особо благоприятную атмосферу для творческой работы.

Поэтому необходимо сказать о тех явлениях и фактах театральной жизни, которые, может быть, и не привлекли к себе широкого внимания, не вызвали повышенного интереса, но которые создают атмосферу театрального времени.

Вместе с молодыми драматургами выходят в последние годы

на арену самостоятельного и результативного творчества молодые режиссеры.

Имена А. Говорухо, В. Фокина, Б. Морозова, Б. Щедрина, А. Вилькина уже хорошо знает театральная Москва. Их спектакли подчас вызывают споры, в которых справедливо звучат критические ноты, но уже сегодня ясно, что с их творчеством в сценическое искусство входят новые краски.

«Чайка» А. П. Чехова в постановке А. Вилькина в Театре им. Вл. Маяковского с Т. Дорониной в роли Аркадиной и молодой Е. Симоновой в роли Нины Заречной не во всем убедительна, многое в трактовке пьесы, в актерском исполнении вызывает на спор, на неприятие, но нельзя тут, однако, не отметить, что у режиссера есть своя концепция, свой оригинальный взгляд на одну из самых сложных и трудных для воплощения пьес русского классического репертуара.

Резко и сильно играет в спектакле Т. Доронина, создающая неожиданный образ актрисы Аркадиной, в котором причудливо сочетается сила и слабость, доброта и равнодушие, полет таланта и мелочный расчет. Чеховское неприятие такого типа людей выражено актрисой с неожиданной определенностью и смелостью.

Можно вспомнить и иные моменты спектакля, говорящие о таланте режиссера, например, сцену возвращения Нины в тот дом, на ту самодельную сцену, где провела она первые солнечные дни, где сыграла в пьесе Трехлеха. Это все в прошлом, и идет Нина, проваливаясь сквозь прогнившие доски сцены, которая обещала ей счастье. Режиссерский образ большой художественной силы.



Сцена из спектакля
«При жизни Шекспира».
Театр им. Гоголя

В. Фокин показал на малой сцене «Современника» инсценировку произведений Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и «Сон смешного человека». Труднейший, кажущийся абсолютно несценичным литературный материал, он вместе с артистами К. Райкиным и Е. Кореневой сценически раскрыл с удивительной психологической скрупулезностью и плотностью, подлинно авторской душевной откровенностью, в которой трагедия и фарс живут в едином художественном слитке.

Сейчас практически в каждом театре заведены так называемые малые сцены. Они стали важной приметой московской театральной жизни, местом любопытных экспериментов, проб, дебютов режиссеров и драматургов.

Подчас малые сцены (как, например, у Театра им. Моссовета) расположены не в основном зда-

нии театра, а в помещении, находящемся не в центре столицы, где исторически сосредоточились все главные театры. Это расширение городской географии театров представляется чрезвычайно важным культурным делом: в условиях стремительно разрастающегося города это попросту дает зрителям возможность чаще бывать в театре.

Некоторые спектакли малых сцен уже сейчас свидетельствуют об их серьезном творческом значении.

На малой сцене Театра им. Гоголя состоялись премьеры двух спектаклей: «Дуэль» (инсценировка повести А. П. Чехова) и «При жизни Шекспира» А. Ре-меза.

Повесть А. П. Чехова инсценировал и поставил молодой режиссер Е. Лисконог, оформил художник С. Бархин.

Небольшую сценическую площадку, которую зрители окружают со всех сторон, художник затянул полосатым материалом, каким обычно покрывают пляжные зонтики и навесы летних киосков с прохладительными напитками. И это (в сочетании со светом) создало атмосферу душного южного дня, расслабляющей духоты и лени, в которой разыгрывается история драматических взаимоотношений мелкого чиновника Лаевского и зоолога фон Корена, людей, как теперь говорят, несовместимых. Лаевский отнюдь не идеальный человек, его справедливо упрекают в лицемерном отношении к его невенчаной жене, в наплевательском отношении к своим служебным обязанностям. Фон Корен в сравнении с ним человек идеальный — он предан своей науке зоологии, он педантичен в работе и в отношениях с людьми, он, наконец, проповедует абсолютно верные истины. Однако, как это часто бывает в искусстве, наши симпатии все же на стороне непутевого Лаевского, ибо при всех его недостатках это человек истинных, а не показных чувств и взглядов, он естествен в своем неприятии этой провинциальной, оглуляющей жизни и службы.

По-человечески тонкую историю режиссер воспроизводит с учетом малейших психологических подробностей, оттенков в отношениях людей, в непрерывности самого процесса жизни персонажей.

Сами условия игры — крохотная площадка, близость глаз

зрителей требуют от артистов особого способа исполнения. Здесь возможна лишь либо крайняя степень балаганной, цирковой условности, либо абсолютная актерская правда, органика, точность.

Режиссер и исполнители «Дуэли» избирают этот второй способ и создают цельное в своих частностях представление, максимально приближенное к формам самой жизни.

Вместе с тем здесь нет и того унылого правдоподобия, которое, ловко имитируя правду жизни, не рождает правды искусства. В «Дуэли» артисты Е. Меньшов (Лаевский), А. Иванов (фон Корен), А. Пашутин (доктор Самойленко) и В. Афанасьев (Дьякон) создают характеры истинно художественного свойства. Каждый персонаж живет в своем ритме, обладает своим внутренним строем характера, а вместе они как бы играют маленькую чеховскую симфонию, драматические сцены которой подводят нас к ответу на те вопросы, что часто ставит сегодня наша сцена: что есть истина, что свято в человеке, где мера счастья?

Скромный спектакль малой сцены вписывается в сегодняшние идейно-художественные процессы, идущие на самых больших и прославленных сценах.

На этой же крохотной сцене сыграна пьеса молодого драматурга А. Ремеза «При жизни Шекспира», поставленная молодым режиссером В. Боголеповым. Здесь, естественно, иной способ решения драматургического материала, чуть более условный, как и предполагается по жанру исторической притчи, но та же художественная точность в способе игры.



С. Брагарник в роли королевы Елизаветы, Ю. Волков в роли Ралея, В. Афанасьев (граф Эссекс) и В. Краснов в роли самого Шекспира создают с талантом и тактом своеобразный исторический эскиз о судьбе художника и судьбе искусства.

На малой (филиальной) сцене Театра им. Моссовета режиссер Б. Щедрин поставил пьесу великого русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». И здесь есть все приметы экспериментального «поискового» спектакля, где и сами условия игры, и режиссерские задачи ведут артистов к сгущенному, уплотненному психологическому рисунку, требуют не только актерской органики, но и полного перевоплощения в образ.

Малые сцены подтверждают наличие в современном театральном искусстве движение к особенному, новому качеству актерской игры, к новой художественной правде. Сам по себе этот поиск традиционен в лучшем, творче-

Сцена из спектакля
«Взрослая дочь
молодого человека».

Театр им. К. С. Станиславского

ском смысле этого понятия: актерское искусство постоянно движется по путям, проложенным К. С. Станиславским. Многие спектакли последних лет подтверждают, что театр в своем безостановочном движении почувствовал потребность в обогащении актерского мастерства, исполнительского искусства новыми красками, новыми свойствами.

Увлечение так называемым «режиссерским» театром, где постановочная конструкция, изыск, режиссерский прием получали подчас самодовлеющее значение и как бы принижали артиста, делая его лишь частью, деталью спектакля, сменяется, кажется, все большим и большим вниманием к актерскому началу, актерскому образу, к игре с полной отдачей, истинным перевоплощением, преображением в образ.

Как всякий творческий процесс в искусстве, он начался давно, шел подспудно, неторопливо накапливал новые свойства древнего искусства лицедейства. В своей истинной силе и поэзии он утверждался в таких актерских созданиях, как Кистерев О. Борисова («Три мешка сорной пшеницы», БДТ), Ричард III М. Ульянова («Ричард III», Театра им. Е. Вахтангова), Холстомер Е. Лебедева («История лошади», БДТ), Иванов И. Смоктуновского («Иванов», МХАТ), угадывался в студийных по своей сущности спектаклях малых сцен, пробивался в целом ряде отличных актерских работ театра и кино. В ряд этих явлений встал спектакль «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина в Театре им. К. С. Станиславского, поставленный режиссером Анатолием Васильевым.

Как будто в спектакле нет никаких особенных, поражающих воображение зрителя режиссерских приемов, никакого нарочитого желания удивить публику. Все обычно, как в жизни. Сцену рассекает стена квартиры, стоит газовая плита, кухонный стол, телевизор, на экране которого будут мелькать смешные мультипликационные. Героиня спектакля готовится к встрече гостей, режет настоящий лук и плачет настоящими слезами. Герои говорят с огромными паузами, заполняя их не пустотой, а тем молчанием, которое красноречивее слов, ибо «молчат» герои о том, что давно говорено и давно понятно. Молчание — продолжение диалога, и оно может длиться в спектакле неправдоподобно для сцены долго. «Бесстрашно огромные паузы, каких уже давно не было на нашей сцене», — написал в «Литера-

турной газете» критик В. Комиссаржевский. В этих паузах прошлое, вся предыстория сегодняшнего дня, когда людям придется вновь вернуться к тем разговорам, которые говорены и переговорены бесконечное множество раз.

Постепенно зрители втягиваются в жизнь героев и узнают, что это старинные друзья, однокурсники из технического вуза, в молодости, в студенческие годы увлекавшиеся джазом, модными тогда танцами, искусством Пикассо и Хемингуэя. Тогда для них начиналась жизнь, и тогда с одним из них (к нему навек приклеилась студенческая кличка — Бэмс) произошла беда. Его исключили из института за увлечение этими танцами и джазом. Потом он закончил институт, теперь работает инженером, женился на девушке, которую любил и любит сейчас. Все вроде бы благополучно, но то время, та боль несправедливо — осталась жить в его душе навсегда. Сокурсник Ивченко, воздержавшийся в свое время при голосовании, когда исключали Бэмса, сейчас проректор того же института. Третий — гость из Челябинска по кличке Прокоп. Он доволен работой, доволен жизнью, с удовольствием вспоминает студенческие годы и давние увлечения, но для него они пройденный этап, не оставивший серьезного отпечатка на его сегодняшней жизни.

Отношения старых друзей конфликтны, в них нет умиротворенности и радостного покоя приятных воспоминаний. Та прошлая жизнь и жизнь сегодняшняя связаны в спектакле неразрывно, сегодня — это продолжение тех споров, что велись в юности. Прошлое сформировало их ха-



А. Филозов в спектакле
«Взрослая дочь
молодого человека».
Театр им. К. С. Станиславского

рактеры, наложило на них свой отпечаток. Резкой сменой ритмов, неожиданно повисающими паузами, предельной напряженностью отношений людей, когда каждое неосторожное слово может вызвать взрыв, обиду, скандал, режиссер создает сценический образ неостановимого движения жизни, в которой нет точки, пока она продолжается, ничто не проходит бесследно.

Как в каждом жизненно точном произведении, здесь трудно расставить категорические нрав-

ственные оценки героям. Можно упрекать Бэмса за душевную слабость, за его пессимистические настроения, за то, что не может забыть той давней обиды, можно порицать Прокопа за благодушие, нежелание вмешиваться в острые споры, а Ивченко за излишнюю самоуверенность и некую долю приспособленчества. Однако упреки эти будут бессмысленны — эти герои таковы, так сложились их жизни, и задача художника — исследовать эту жизненную реальность объективно. Зрители сами сделают свои выводы.

В этой, можно сказать, чеховской объективности важная отличительная черта спектакля. Он противостоит многим работам последних лет именно своим неторопливым, подробным разбором характеров и житейских обстоятельств.

Горький опыт прошлого не пройдет для них даром. Ивченко в роли проректора теперь поостережется действовать так, как он сделал бы это двадцать с лишним лет назад, Бэмс уже обладает внутренней силой, чтобы отстоять свое достоинство, а Прокоп сумеет понять своего сына, когда тот откажется поступать в институт по протекции. И сама взрослая дочь, дочь Бэмса, поймет драму своего отца, оценит его душу.

В финале герои, вспомнив еще раз свои студенческие песни, дружно пойдут в тот кинотеатр, где когда-то выступала певица Люся, нынешняя жена Бэмса. Это не «розовый» финал, здесь нет желания автора и режиссера все сгладить, это лишь логическое завершение замысла спектакля: жизнь не делится на периоды, прошлое определяет настоящее,

в юности формируется характер человека. Связанные только хрупкими узами студенческой дружбы, герои спектакля свидетельствуют, что узы эти не так уж и хрупки — можно годами не видеть друг друга, встречаться от случая к случаю, но постоянно ощущать нравственную связь и моральную зависимость от тех событий, что были в прошлом.

В решении этой художественной задачи режиссер идет своеобразным путем: критики отмечали, что «новое в спектакле — это забытое старое», что А. Васильев на новом витке возвращается к миру идей К. С. Станиславского, Художественного театра. Тут уместно вспомнить, что режиссер учился у М. О. Кнебель, педагога и режиссера школы К. С. Станиславского, что он участвовал в работе над спектаклем «Соло для часов с боем» на сцене МХАТ, в котором блистали своим мастерством артисты старшего поколения Художественного театра — М. М. Яншин, А. Н. Грибов, В. Я. Станицын и О. Н. Андровская.

Мир художественных идей, связанных с именем К. С. Станиславского и Художественного театра, оказался близок и дорог А. Васильеву. В этот мир он входит не как подражатель, но как продолжатель, он находит свою меру художественной правды, в основе которой лежат принципы верности жизненной правде.

Можно, видимо, по-разному определить ту творческую манеру, которая свойственна режиссеру (на сцене этого же театра он ранее поставил спектакль «Первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького), но в любом определении будет отмечено, что режиссер погружает артистов в самые

мельчайшие подробности жизни героев. Такое впечатление, что он вместе с актерами читал пьесу очень медленно (и нас заставляет «читать» спектакль тем же способом) и останавливался на каждом слове, каждом психологическом оттенке поведения, каждом мотиве поступка героя. При этом он убедил своих артистов истинно, неподдельно увлечься миром своих героев как своим собственным. Попросту говоря, исполнители главных ролей Ю. Гребенщиков (Прокоп), А. Филозов (Бэмс), Л. Савченко (Люся) и Э. Виторган (Ивченко) играют в добрых старых традициях Художественного театра, но с новой сегодняшней мерой художественной правды.

Парадокс искусства еще и в том, что это «старое» сегодня воспринимается как необходимое новое, ибо приложено к сегодняшнему материалу, к той жизни, которая кипит вокруг нас. К тому же режиссер, учитывая и зная опыт современной ему сцены, смело вводит в спектакль почти концертные номера старых песен и танцев, строго оправдывая их появление психологически, смело и резко меняет ритмы действия.

Впрочем, эти постановочные хитрости не занимают много места в спектакле, ибо главным тут остается актер, созданный им мир героя, плотная ткань психологического состояния каждого героя в каждый момент.

Театральное искусство развивается по своим внутренним законам. Эпоха увлечения постановочными приемами, эксплуатация условной природы сценического искусства уходят, оставив в наследство несколько плодотворных принципов. Характерно, что глав-



Н. Вилькина в спектакле
«Берег». Малый театр

ным «открытием» прошедшего сезона стал спектакль, в котором все усилия режиссера были направлены на то, чтобы добиться подлинного воссоздания «жизни человеческого духа», как об этом говорил К. С. Станиславский.

Спектаклем «Взрослая дочь молодого человека» заявил о себе режиссер, идущий в русле развития искусства русского психологического реализма.

Это направление никогда не исчезало, оно постоянно давало свои прекрасные плоды, теперь оно получило подкрепление в лице талантливой и убежденного мастера, обладающего своим театральным почерком.

Новое явление в искусстве, если оно лежит на главном направлении художественного развития национальной школы, обязательно

сказывается на всем состоянии дел. Такое явление задает новую мерку художественной правды, которая незаметно, но властно будет многое определять в театральном искусстве. Сила такого воздействия умножается тем, что это новое не одиноко, что оно лишь концентрирует то, что уже существует в разрозненном виде во многих спектаклях, идущих на наших сценах.

Так играют Н. Пастухов в «Святая святых» (ЦТСА, режиссер И. Унгурияну), М. Неёлова в спектакле «НЛО» («Современник», режиссер Г. Волчек), А. Калягин и А. Миронов в спектаклях «Мы, нижеподписавшиеся...» (МХАТ и Театр сатиры, режиссеры О. Ефремов и В. Плучек), Г. Бурков в «Первом варианте «Вассы Железновой» (Театр им. К. С. Станиславского, режиссер А. Васильев) и многие другие.

Художественное разнообразие прошедшего сезона и в тех актерских работах, которые были сыграны в иной манере, но с огромным масштабом таланта и высочайшего мастерства. На сцене старейшего Малого театра сегодня можно увидеть актерские создания, которые по праву войдут в классику русского актерского искусства,— И. В. Ильинский в роли Л. Н. Толстого в спектакле «Возвращения на круги своя» И. Друце, Е. Н. Гоголева в пьесе французского драматурга Ж. Саллимана «Мамуре» и М. И. Царев в трагедии Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе».

Разные эпохи, различные герои, но один высочайший уровень исполнительского искусства, в котором высокий реализм, живая одухотворенность и та отточенность мастерства, что называется

академическим искусством.

Сезон 1978/79 года дает основание говорить о новых тенденциях в актерском творчестве, об укреплении исконных традиций русской сцены, где душевное творчество актера, сама личность актера всегда занимали главное и почетное место.

Выдвижение актера на первый план не уменьшает, естественно, значения режиссера. Часто проскальзывающее противопоставление режиссерского и актерского начал в театре непродуктивно в принципе, ибо современный театр немыслим без режиссера, который сообщает спектаклю единую идейную направленность и дает художественную цельность. Речь должна идти только о творческом соотношении различных начал театрального искусства, об их гармоничной соподчиненности, направленной на то, чтобы выдвинуть в центр живое искусство актера.

Многие спектакли прошедшего сезона подтверждают эту не новую, но верную мысль, и среди них «Степан Разин» по роману В. Шукшина в Театре им. Евг. Вахтангова, поставленный М. Ульяновым и Г. Черняховским.

Нельзя себе даже мысленно представить спектакль о Разине, легендарном народном герое, имя которого овеяно старинными и столь душевно близкими каждому легендами, без артиста, способного силой своего таланта и влиянием своей личности художественно убедить зрителей в истинности героя.

Герой М. Ульянова — а именно этот прекрасный артист играет роль Разина — принес в русский мир, дал русского человеку идею великой воли, показал, как нуж-



В. Коршунов в спектакле
«Берег». Малый театр

но бесстрашно драться за нее, терпеть нечеловеческие страдания. Тема воли стала в спектакле главной. Театр не выступает тут строгим историком и не предлагает иных мотивов — только воля, как песенная стихия, только герой, заражающий своей бестрепетной мыслью окружающих, весь народ. «История Разина здесь, — пишет критик А. Свободин, — история трагической судьбы сторонника воли, неясной ему самому, но завладевшей им совершенно».

Стихия воли, вольницы пронизывает весь спектакль, выражается всеми его компонентами — музыкой, ритмом, а главное — ак-



Сцена из спектакля
«Степан Разин».
Театр им. Евг. Вахтангова

терским исполнением казаков, крестьян, скоморохов, вовлеченных в жизнь по законам воли.

М. Ульянов, как большой артист, находит для каждой роли свой прием, свой способ существования. Разина он играет сложно, раскрывая как бы несколько пластов в характере народного героя. Моментами он полностью слит с народом, также увлеченный малящей сладостью свободы, моментами артист как бы выходит из образа, и мы видим взгляд героя на происходящие события со стороны, видим глаза Степана, ясно читаем его (или артиста) мысли о вековой выстраданности народного бунта и о его безнадежности, исторической обреченности, чувствуем боль Ра-

зина за гибнущих в разлившейся реке народного гнева.

В связи со спектаклем «Степан Разин» нужно отметить и еще одну чрезвычайно характерную примету театрального процесса последних лет — стабильное и возрастающее внимание театров к произведениям классической и современной прозы.

Сейчас трудно найти театр, который не ставил бы инсценировок прозаических, поэтических или публицистических произведений. Достаточно вспомнить такие спектакли, привлечшие к себе

внимание зрителей и критики, как «История лошади» в Ленинградском Большом драматическом театре по повести Л. Н. Толстого «Холстомер», «Петербургские сновидения» в Театре им. Моссовета по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», спектакль по этому же роману в Театре на Таганке, «Берег» по роману Ю. Бондарева в Малом театре и в Театре им. Н. В. Гоголя, «Декамерон» в Театре им. Н. В. Гоголя, «Наташа Ростова» в Московском театре юного зрителя (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир»), «Балалайки и К» в «Современнике» по повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия», «Тихий Дон» в Большом драматическом театре, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова в Театре им. Вл. Маяковского, и многие другие. Широко идут в театрах инсценировки повестей Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей», «В списках не значился», В. Распутина «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни», других современных советских авторов.

Театры издавна обращались к инсценировкам прозаических произведений, но в последние годы этот процесс обрел настолько интенсивный характер, что с полным основанием можно говорить об особых связях литературы и сцены.

Проза стала для театра источником новых идейно-творческих мотивов, она помогает обогащать искусство сцены токами живой жизни. Широкий тематический диапазон современной советской прозы, разнообразие ее стилистических приемов делают ее лидером современного эстетического

процесса. Естественно, что театр (впрочем, и кинематограф также) не может проходить мимо ее достижений, если хочет занимать передовые позиции.

Однако театральное искусство не смогло бы столь успешно интерпретировать прозу, если бы само не накопило целый арсенал новых приемов и средств выразительности, которые позволяют ему сегодня свободно и без больших потерь инсценировать литературные произведения. Театр сегодня не смущает ни обилие мест действия, ни различие временных планов в повествовании. Условно-образная сущность театрального искусства, полно выявленная в последние десятилетия его развития, позволяет свободно переносить героев в различные места действия, почти не меняя при этом положения актера на сцене. Теперь зрители легко понимают происходящие на сцене трансформации. Театр научился при той же длительности спектакля давать гораздо больший объем эстетической информации.

Режиссер Г. Товстоногов в спектакле «Тихий Дон» (художник Э. Кочергин) находит в пространстве сцены бесчисленное число точек действия, каждое из которых обозначено лишь самыми скупыми деталями, а подчас не обозначено ничем. Движущиеся фурки могут стать мостом через Дон, комнатой в хате, обозначить деревенскую площадь.

Эта внутренняя мобильность современной сцены, связанная с глубокими процессами эстетического развития как самого искусства, так и зрительского восприятия, оказывает влияние на структурные, композиционные приемы драматургии, которая также об-

ретае возможность широкого охвата и изображения жизни, если это диктуется материалом и замыслом драматурга.

«Увлечение» наших театров и режиссеров литературой — явление закономерное. Оно менее всего связано с отсутствием достаточного количества новых и хороших пьес, ибо даже если бы пьес было много, театры не отказались бы сегодня от инсценирования прозаических произведений.

Творческое развитие русского театра, начиная со Станиславского, Немировича-Данченко, Художественного театра, пошло по пути постижения правды человеческого характера, «жизни человеческого духа». Спектакли сближались с романной формой. К. С. Станиславский дал в руки режиссерам инструмент для художественного анализа человека во всех подробностях и тонкостях его психологического строя, во всех сложностях его житейских связей. Лучшие спектакли последних лет по своей эстетической емкости близки к романам и повестям.

Может показаться, что увлечение литературой — это чисто режиссерское дело, ибо именно постановщики нашли способы адекватного перенесения на сцену литературных произведений. Это несомненно так, но в этом внимании к литературе выражена и внутренняя закономерность развития театрального искусства, которое художественно обогащается, овладевая методом эстетического мышления, свойственным эпической форме. В самое последнее время появились спектакли, которые этот интерес подтверждают: «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова в театре им. Вл. Маяковского (режиссер

А. Гончаров), «Дорога» по поэме Н. Гоголя «Мертвые души» в театре на Малой Бронной (режиссер А. Эфрос), «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в театре им. Моссовета (режиссер П. Хомский).

На страницах печати и в театральной среде идет сейчас оживленный обмен мнениями о путях дальнейшего творческого движения советского театра. Некоторые критики высказывают мысль о конце «эры режиссерского театра», полагая, что он исчерпал свой творческий потенциал, и связывают будущие успехи сцены с новым взлетом актерского искусства, с возрастанием роли автора, драматурга. В этих суждениях много справедливого, если принять во внимание, что в некоторых спектаклях блестящие по выдумке режиссерские решения подчас действительно приобретали самодовлеющее значение. Однако вряд ли на этом основании можно говорить о снижении значения роли режиссера в театре.

Трудно прогнозировать развитие искусства, но спектакли последних лет дают много разнообразных свидетельств тому, что в предстоящие годы зрители увидят на сценах глубокие и яркие спектакли, в которых высокая литература и блестящее актерское мастерство будут слиты в истинной гармонии. Глубина социального анализа, психологическая сложность характеров и совершенство художественной формы будут отличать эти спектакли. Достижения эти станут возможны только в том случае, если ведущая роль режиссера в театре не только сохранится, но и приумножится. Вся логика исто-

рического развития сценического искусства XX века связана с режиссурой, с ее ведущей творческой ролью. Отличительные черты советского театра — его идейная целеустремленность, художественная целостность спектаклей, творческое многообразие — в первую очередь результат деятельности режиссеров. Именно режиссер призван слить воедино усилия всех, кто творит чудо

театрального искусства — спектакль. Возрастет литературная культура нашего театра, новыми талантами обогатятся театральные труппы, но одновременно усложнится и идейно-творческая функция режиссуры, историческая роль которой в искусстве сцены далеко не исчерпана. В этом смысле эпоха режиссерского театра будет продолжаться неограниченно долгое время.

Просто Саша

Первый раз я встретился с Сашей Вампиловым на семинаре драматургов, пишущих для телевидения, зимой 1964 года в Малеевке под Москвой. При распределении участников семинара Вампилов оказался в моей группе. Как сибиряк, он вызвал у меня интерес некоего ожидания, так как все связанное с Сибирью настраивало меня на встречу с чем-то особенным, ярким, приманичивым.

Саша при встрече показался мне именно таким, хотя бы по своей внешности. Шапка густых выходящих волос, чуть монгольский разрез глаз, смело очерченный рот с какой-то постоянной, слегка загодичной полуулыбкой.

Приехал он на семинар с одной актной пьесой. Названия ее я не помню, потому что сразу его забраковал, предложив другое, которое прочно закрепилось за ней. Я имею в виду пьесу, входящую ныне в диологию «Провинциальные анекдоты» под названием «Двадцать минут с ангелом».

Пьеса мне очень понравилась, хотя по сравнению с нынешней редакцией она сильно отличалась как размером, так и составом действующих лиц. Проще будет сказать, что в процессе дальнейшей работы она была начисто переписана Сашей, хотя основная ее мысль о том, что, оказывается, нелегко делать людям добро бескорыстно, просто по доброте души, — уже тогда была ярко в ней заявлена.

Думаю, что решительной переломке пьесы в немалой степени способствовала моя попытка предложить ее журналу «Клуб

и художественная самодеятельность», где я был членом редколлегии. Я потерпел тогда сокрушительное поражение, и ряд высказываний по поводу пьесы, имевших характер почти анекдотический, несомненно, лег в основу нового варианта.

Надо сказать, что наибольшей несообразностью пьесы некоторым моим коллегам показалось основное ее положение — возможность бескорыстного добра, без всякого за него ответного возмещения, т. е. именно то, ради чего она была написана. Товарищи выступали горячо, убежденно, обвиняя автора в незнании жизни, в неправдоподобии выбранного сюжета, не замечая, какую невеселую картину своих собственных убеждений они при этом рисуют.

Высказывания эти, конечно, повлияли на Сашу. На главный вопрос, ответа на который добивались оппоненты — почему так охотно откликнулся на просьбу двух совсем ему незнакомых людей случайно проходивший мимо агроном Лопатин, — Саша решил ответить.

С точки зрения драматургической выдумки задачу свою он выполнил блестяще, найдя убедительную причину, почему теперь уже не Лопатину, а Хомутову так хотелось расстаться со своими деньгами, которые жгли ему руки. Однако история вины Хомутова, пусть отлично придуманная, заставила несколько отойти в сторону от великолепной обнаженности философской проблемы в прежней редакции пьесы. Совершенно случайно у меня сохранился первый ее вариант со следами авторской правки. Действующих лиц было всего четверо: два ту-

неядца — Несудимов и Белоштан, хороший человек Лопатин и Надежда Филипповна — квартирохозяйка. Финалом пьесы явилось мучительное раздумье двух друзей, по-видимому, уже навсегда лишившее их покоя: что же все-таки имел в виду Лопатин, предлагая им деньги, если он не преследовал каких-то своих личных целей? Мысль эта, встревожившая ничем дотоле не омраченное миропонимание двух тунеядцев, должна была, очевидно, привести их к предположению, что за пределами уютного, обжитого ими мира, где происходит традиционный обмен ценностями — ты мне, я тебе, есть другой мир — бескорыстных человеческих отношений. Поверят ли в него два друга, станут ли они ему сопричастны — автор не уточнял, но сама проблема была выражена в пьесе с предельной силой, с обезоруживающей простотой ситуации.

Встреча с драматургом Вампиловым была для меня неким открытием, связанным с моим отношением к так называемой философской пьесе. Мне казалось, что чем глубже философская суть драматического произведения, тем больше оно лишается театральной занимательности, переходя ближе к жанру драмы для чтения (исключение я делал только для Шекспира). Александр Вампилов был одним из очень немногих советских драматургов, легко, непринужденно, вполне для себя органично соединявших философскую глубину пьес с ослепительно яркой, чисто театральной формой.

Думая об этом, я не перестаю жалеть, что не попросил у Саши экземпляра первого варианта

пьесы для тех же «Провинциальных анекдотов», имея в виду их вторую часть, замененную впоследствии «Ментранпажем», который, мне кажется, значительно слабее. Героем этой пьесы был пожилой капитан речного буксира, остановившийся в той же гостинице, где происходит действие «Двадцати минут с ангелом». Он попадает в водоворот совершенно непредвиденных событий, в их числе встреча с женщиной, которую он в силу возникших обстоятельств вынужден выдавать за свою жену, в то время как ее любовник выдает себя за ее брата... Драматург создавал самые невероятные фарсовые ситуации для своего героя, он бросал его из огня в полымя, заставляя нас в то же время влюбиться в него — такого смешного и одновременно трогательного... Мольер! — повторял я про себя, когда Саша читал мне эту пьесу. Где она, что с ней — не знаю...

Наши дружеские отношения с Сашей, начавшиеся на телевизионном семинаре, продолжались и упрочились за время пребывания Саши на Высших литературных курсах при Литинституте, где он был в моем семинаре. К этому времени относится, в сущности, наиболее активный период творческой деятельности Вампилова. Им были написаны три пьесы — «Прощание в июне», «Старший сын» и «Утиная охота». «Прощанию в июне» повезло поначалу больше остальных вампиловских пьес — она была напечатана в специальном номере журнала «Театр» (№ 8 за 1966 г.), посвященном творчеству молодых драматургов, начала кое-где ставиться. Как дорогая память хранится у меня оттиск

пьесы: с посвящением мне, там говорится о первом блине, появление которого он связывал с моей помощью, считая себя моим учеником, — слова, для меня крайне лестные и сейчас непотворимо грустные...

Разве можно было предположить в то время трагический по своей нелепости исход этой прекрасной жизни?*

Дни у каждого из нас шли тогда полные забот и всяческих препятствий, которые мы в меру сил преодолевали. Не обделила ими судьба и Сашу. Борьба эта воспринималась нами нормально, житейски, хотя нередко очень чувствительно била по карману.

Недавно, роясь у себя в письменном столе, я нашел в самом дальнем углу ящика полускомкантый конверт с письмом, оказавшимся Сашиным посланием мне, связанным с нашими хлопотами по выпуску в свет пьесы Саши «Предместье», которая потом стала называться «Старший сын». Мог ли я подумать, получив тогда письмо Саши и сунув его в стол, что через двенадцать лет его с благоговением, как живое свидетельство тех лет будет рассматривать молодая женщина из ГДР, театровед, специально приехавшая в Москву за материалами для диссертации о творчестве теперь уже всемирно известного советского драматурга Александра Вампилова.

Письмо было вызвано крайним его беспокойством о судьбе пьесы «Предместье» и связанными с этим денежными осложнениями.

С «Предместьем» же дело обстояло так: с молодым драматургом, уже заявившим о себе в

«Прощании в июне», был заключен договор на новую пьесу. Когда же она была написана, дальнейшее ее продвижение неожиданно застопорилось. Один из ответственных работников, который должен был дать заключение по пьесе, — большой, добрый человек, мужественный воин в дни Великой Отечественной войны, был поражен жестокостью, как он выразился, основной ситуации пьесы. На все мои попытки как-то смягчить его позицию он неизменно отвечал: как же Бусыгин говорит, что он сын Сарафанова, когда он на самом деле не его сын? Откуда такая жестокость? В пылу защиты Сашиной пьесы мне казалось, что говорить подобное — верх непонимания пьесы. И лишь потом я понял, что даже в абсолютно неприемлемой для тебя критике нужно уметь найти зерно здравого смысла. Но об этом позже. Пока же я безуспешно сражался, чем и было вызвано Сашино письмо.

Вот что он писал: «Дорогой Алексей Дмитриевич! Решился побеспокоить вас по случаю, который мне кажется чрезвычайным. После нашей работы, которая длилась почти полгода и почти непрерывно, когда явился наконец утвержденный Вами конец, я, уверенный, что все позади, глубоко вздохнул и уехал в г. Иркутск, чтобы здесь без волнения, в тиши дожидаться этих злополучных, необходимых мне денег». Далее Саша пишет, что он узнал о затруднениях с пьесой. Пытаясь обосновать свою точку зрения, Саша через меня хотел воздействовать на нашего начальника: «...Ему кажется сомнительной завязка пьесы — то, что Бусыгин выдает себя за сына

Сарафанова. Кажется, этот поступок представляется ему жестоким. Почему? Ведь, во-первых, в самом начале (когда ему кажется, что Сарафанов отправился прелюбодействовать), он (Бусыгин) и не думает о встрече с ним, он уклоняется от этой встречи, а, встретившись, не обманывает Сарафанова просто так, из злого хулиганства, а скорее поступает как моралист в некотором роде. Почему бы этому (отцу) слегка не пострадать за того (отца Бусыгина)? Во-вторых, обманув Сарафанова, он все время тяготится этим обманом и не только потому, что — Нина, но и перед Сарафановым у него прямо-таки угрызения совести. Впоследствии, когда положение мнимого сына сменяется положением любимого брата — центральной ситуацией пьесы, обман Бусыгина поворачивается против него, он приобретает новый смысл и, на мой взгляд, выглядит совсем уже безобидным, где же во всем этом жестокость? Алексей Дмитриевич! Вы вынянчили обе мои пьесы, вы всегда были ко мне добры. Заступитесь!».

Я пытался, сколько мог, воздействовать на своего строгого коллегу, но не преуспел. Как мне говорили, окончательно дело погубила моя неосторожная фраза о тонкости вампиловской драматургии, которая доступна не каждому, — что делать, ошибся...

«...Третья пьеса движется, — заканчивал, имея в виду, очевидно, «Утиную охоту», Саша, еще не знавший о моем поражении. — Все ничего. Но боюсь, скоро меня посадят в долговую яму. Стыдно в этом сознаваться, но деньги за вторую пьесу должны спасти мою душу и вовремя доставить

мое тело на Тверской, 25 (Литинститут). Извините, Алексей Дмитриевич, за беспокойство. Хочу работать так, чтобы моя работа заслуживала бы Вашей ко мне доброты. Ваш Вампилов. 10 июля 1966 г.»

Нам удалось все же двинуть пьесу дальше, но, как ни странно и дико это сейчас звучит, московские театры не торопились ставить «Предместье», несмотря на наши настойчивые предложения.

Да, так сначала было, увы. Но винить сейчас за это кого-нибудь вряд ли разумно. Что такое талант, если разобрать? Наверное, способность нести людям что-то принципиально новое, какой бы области это ни касалось. Естественный же драматизм положения состоит в том, что мы, как правило, не склонны сразу усваивать новое, мы просто не в силах это сделать — такова наша природа, к новому нам нужно привыкать, иначе какая же это будет новизна? А пока идет процесс этого усвоения — талант твори и отстаивай свое право!

Допускаю, в будущем, вероятно, мы сможем добиться предельного сжатия этих неизбежных сроков. А сейчас пока приходится признать, что такое положение с Вампиловым тогда существовало.

Желая упрочить связи Вампилова с министерством, я решил устроить ему встречу со своим старшим товарищем, о котором я уже говорил. Я знал, как благосклонно тот относится к молодежи и рассчитывал на огромное Сашино обаяние.

Он охотно откликнулся на мою просьбу о встрече — ему самому интересно было взглянуть на молодого человека, о котором уже

были разговоры, как об обещающем драматурге. «Введение во храм» состоялось во второй половине 1967 года. Саша в это время был на втором курсе Высших литературных курсов, заканчивая пьесу «Утиная охота». Я подвел Вампилова под «благословение» нашего шефа. Высокий, добрый человек ласково встретил Сашу. С высоты своего немалого роста он с искренним доброжелательством взирал на невысокого юношу, представшего перед ним. Поскольку время было предпраздничное и вся страна готовилась к встрече общенародного праздника — пятидесятилетия Великой Октябрьской революции, вполне естествен был вопрос, с которым он обратился к Саше: каким творческим взносом готовится он отметить такую священную для каждого советского человека дату? Какую сторону нашей героической жизни он стремится увековечить, чтобы в общий фонд праздничных достижений внести и свой вклад?

Я был уже знаком с содержанием «Утиной охоты» и не очень тогда разобравшись в ней, внутренне усомнился в таком сопоставлении.

Саша ответил на вопрос шефа какой-то общей фразой. Потом наступила маленькая пауза, и я увидел на лице Саши столь знакомую мне полуулыбку, добрую, чуть насмешливую, одновременно подернутую дымкой какой-то задумчивой грусти, и я понял, что в эту минуту из нас троих самым взрослым был он — по сравнению с нами, великовозрастными дядями, совсем еще мальчик!

В выражении Сашиного лица, в его все понимающей улыбке было как бы снисхождение к нам,

к нашим в общем-то близоруким расчетам, словно Саша хотел нам сказать: магии дат для искусства не существует, как бы значительны они ни были. Будто сквозь свой «магический кристалл» он видел время, когда «Утиная охота», как и прочие его творения, наверняка будут подлинным праздничным подарком своему народу к любой годовщине, станут нашей национальной гордостью...

Постепенно, все больше и больше Сашины пьесы — и «Прощание в июне», и «Предместье», переименованное в «Старший сын» — стали появляться на сценах периферии, но театры Москвы и Ленинграда пока не откликнулись на появление на небосклоне отечественной драматургии новой звезды.

С каждым своим приездом в Москву Саша ощущал, как все больше и больше крепнет его популярность. Он становился, если так можно выразиться, «модным» драматургом, его охотно звали к себе разные люди, завязывались знакомства, чему, естественно, способствовало Сашино обаяние, которое неотразимо действовало на тех, кому Саша симпатизировал.

Практически же интерес к Сашиной личности на внимание к его пьесам столичных театров не отразился. Москва и Ленинград хранили по-прежнему гордое молчание.

Первым нарушил его ленинградский режиссер Ефим Падве, поставивший у себя в областном театре «Старшего сына». Этому событию предшествовала поездка Саши в Калинин на спектакль «Сына». Вернулся он оттуда несколько растерянным. По его словам, его смутила нарочитая театральность постановки, чего он по сути

своей пьесы никак не предполагал. Когда Падве сообщил по телефону Саше о желании поставить его пьесу, Саша осторожно осведомился — не будет ли повторена эта, не принятая им, условность трактовки? На это Падве, по словам Саши, бодро заверил его: «Нет, нет, все будет как в жизни, — и после секундной паузы добавил, — вплоть до абсурда». Мы с Сашей немало посмеялись тогда над подобным заверением, — «абсурда» нам только не хватало ко всему прочему, но когда Саша приехал в Ленинград, он убедился, что все в порядке, спектакль получился прекрасный, с полным пониманием Сашиной драматургии, т. е. сложным соединением реализма с долей некоторой фантасмагоричности, которая присутствует во всех пьесах Вампилова.

А что же Москва? Верные поклонники творчества Вампилова в Москве — завлит театра Ермоловой Елена Якушкина и ставший там главным режиссером Владимир Андреев — стали «пробивать» «Старшего сына». И снова мы столкнулись с проклятым вопросом: на каком основании Бусыгин заявляет, что он сын Сарафанова, когда он не сын Сарафанова?

Мы часто встречались с Сашей в это время, стараясь найти какую-то зацепку в пьесе, которая умилировала бы строгих ревнителей логики в драме. В отчаянном желании раз и навсегда ликвидировать эту проблему в «Старшем сыне» я задумался над тем самым куском, где Бусыгин и Сильва встречаются с Васенькой и где Бусыгин достаточно нагло объявляет, что он сын Сарафанова. И тут мне показалось, что не так-то уж неправы были

наши оппоненты и что Сашины ссылки на «идейность» этого заявления не очень-то прочны. Я посоветовал Саше попробовать: не стоит ли сделать так, чтобы после выспренней фразы Бусыгина о том, что человек человеку брат и что вот этот брат, голодный и холодный, стучится в дверь с надеждой, что его пригреют, примитивный Сильва, которому хочется поскорее выпить, переводит эту фразу на конкретный язык родственных отношений к великому изумлению не только Васеньки, но и самого Бусыгина. Психологически это было бы оправданной и раз навсегда сняло бы роковой вопрос: почему сын, когда он не сын?

Саша принял мое предложение, переделал кусок, включил в канонический текст, но... даже такой наш героический акт не произвел должного впечатления... Единственным удовлетворением для меня было то, что эта существенная поправка вошла во все последующие издания пьес Вампилова, во все спектакли, но для Саши наша неудача в то время была особенно горька...

Однако театр, если он чего-либо действительно хочет, в конце концов одолевает все преграды. Олег Ефремов проявил характер и поставил полюбившуюся ему пьесу Михаила Роцина «Старый Новый год». Добился своего и Театр Ермоловой благодаря, как я уже сказал, упорству и настойчивости Андреева и Якушкиной. Среди прочих спектаклей по пьесам Вампилова Андреев великолепно поставил и «Прошлым летом в Чулимске», но, к сожалению, для Саши слишком поздно... А ведь именно вскоре после его смерти все пошло и пошло!..

Раздумываешь, где секрет тако-го, теперь уже всемирного успеха вампиловского театра, в чем же содержится так называемая «загадка Вампилова», как модно теперь выражаться? Ведь в ряду поисков сверхсовременной театральной выразительности его пьесы, казалось бы, традиционны, в них все, как говорится, «на месте», люди внешне понятны, приметы жизни достоверны... Но не присутствует ли и здесь, в творениях Саши, все та же Сашина полуулыбка, всегда несколько отрешенная от того, что происходит сиюминутно, проникающая за пределы видимого нами, обнажая гораздо большее, чем доступно нашим взорам? Все, как в жизни, вплоть до абсурда... Нет, не вплоть, а через него — высшим постижением человеческого...

Вспоминая Сашу того времени, я пытаюсь отбросить те, уже ставшие почти легендарными, напластования, которые связаны с его именем, стараясь представить Сашу таким, каким я его знал в то время. Мы были товарищами по профессии — я постарше, он — помоложе, мы трудились, не думая о том, кто и когда займет место в отечественном пантеоне, но я невольно приглаживался к Саше, понимая, что есть что-то в этом мальчике, есть! Особенно поражал меня его взгляд, которым он как бы насквозь прошивал людей — все с той же полуулыбкой, чуть насмешливой, чуть стеснительной... Разные люди обсуждали его произведения, говорили ему умные слова, он вежливо слушал, помалкивал и все смотрел, смотрел... И те, кто был ему внутренне чужд, постепенно замолкали, терялись и расставались с

Сашей странно смятенные... Нередко мне приходилось в то время — Саша учился тогда на Высших литературных курсах — слышать слова, произносимые даже с какой-то обидой — «Ваш Вампилов!» Видимо, что-то уже очень свое, самобытное, непреклонно отстаиваемое пробивалось сквозь его милую скромную внешность и в сочетании с его улыбкой вызывало у ряда людей то ли настороженность, то ли плохо скрытое раздражение... «У-у... Этот проклятый якут... — говаривал один московский режиссер, страстный поклонник Сашиного таланта. — Как взглянет, насквозь тебя прожигает!»

«О-о, этот Вампиров!» — вторил ему Александр Твардовский, захаживая к Саше на огонек в дачном писательском поселке на Пахре, где Саша зимовал на даче Бориса Костюковского. В сознательное изменение фамилии Саши Твардовский, по-видимому, вкладывал какой-то особый, пронзающий смысл...

Рассказывая о встречах с Твардовским в те зимние вечера, Саша восхищался глубиной поистине пророческих открытий этого огромного русского художника, которыми он делился с Сашей и его друзьями, говоря о великой гуманистической миссии русской литературы... Его слушали бывавшие на даче Сашины товарищи — Шугаев, Машкин, Пакулов...

Дружились нам с Сашей хорошо. Для меня и для всей моей семьи Саша был всегда желанным гостем. Хорошо нам было с ним и за лафитничком зелена вина в нашей тесной кухне и тогда, когда Саша выходил на люди, брал гитару и играл... Играл он пора-

зительно. Обычно он импровизировал что-то свое, но играл сказочно музыкально — такой игры я ни у кого не слышал... А как он пел, особенно «Утро туманное», да и другие хорошие песни...

Вспоминаю, Саша частенько предлагал: «Давайте, напишем с вами одноактную пьесу!» Я смеялся — действительно, зачем обязательно вдвоем? Саша настаивал, и в душе мне это было приятно. Я понимал, что таким несколько неожиданным способом драматург Вампилов, мой друг, выражает свою симпатию ко мне. Любая чрезмерность в проявлении чувств была Саше органически чужда. Он обладал редкой способностью снимать пафос с любой ситуации, никого не обижая при этом, всегда с неподражаемым вампиловским юмором. Одно уже это свойство обеспечивало ему непререкаемое лидерство в молодежных компаниях.

Помню, идем мы с ним как-то по Кузнецкому мосту. Я горячо убеждаю Сашу — я тогда был его педагогом, — что человек всегда должен ставить перед собой пусть небольшую, но вполне конкретную цель. Для наглядности я, в

пылу доказательства, даже показал двумя пальцами, какой может быть размер этой цели. Взглянув на Сашу, чтобы проверить, насколько дошел до него мой призыв, я изумился — в глазах Саши плясали бесенята. Он с нескрываемым удовольствием смотрел на меня — и тут только я оценил юмор ситуации: стремясь непроизвольным жестом подкрепить свою мысль, я не заметил, как мои два пальца, большой и указательный, намечая примерную величину цели, довольно точно определили уровень ста грамм в стакане с живительной влагой. Я захохотал, Саша присоединился ко мне. Мы тут же решили претворить мою мысль, выраженную столь наглядно, в конкретное действие, двинулись в ближайший ресторан и продолжили нашу беседу о целях, которые нам предстояло достичь, закрепляя свои рассуждения традиционным, освещенным веками способом...

Весной семьдесят второго года, во время случайного свидания на улице Горького, мы условились с Сашей о встрече через месяц. Мог ли я предположить, что больше никогда его не увижу...

На 1-й странице обложки: сцена из спектакля «Степан Разин». Театр им. Евг. Вахтангова

На 4-й странице обложки: сцена из спектакля «Мы, нижеподписавшиеся...». Московский театр сатиры

Юрий Сергеевич Рыбаков

ТЕАТР СЕГОДНЯ

Зав. редакцией М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор Л. Михайлова
Художник А. Астрецов
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор С. Птицына
Корректор В. Каночкина

ИБ № 2759

Сдано в набор 30.01.80 г. Подписано к печати 26.03.80 г. А03856. Формат бумаги 60X84¹/₁₆. Бумага по глубокой печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 2,80. Уч.-изд. л. 3,16. Тираж 83 430 экз. Заказ № 1286. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 807105. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

