

Pro настоящее



Полина БОГДАНОВА

РЕЛЯТИВИСТСКИЙ МИР ДРАМЫ КОНЦА 1970-х

*«Взрослая дочь молодого человека» Виктора Славкина в постановке
Анатолия Васильева*

Ссылаясь на опыт предыдущего поколения режиссуры, в частности, опыт А. Эфроса, который во второй половине 1950-х годов ставил пьесы В. Розова, ознаменовавшие новый этап в развитии театра, Васильев заявил, что конец 1970-х годов (время, когда была поставлена «Взрослая дочь») может составить следующую эпоху в развитии сценического искусства. Васильев при этом исходил из положения, что новая эпоха жизни театра всегда начинается с современной драмы. Художественный театр в свое время возник на пьесах А.П. Чехова. Эпоха оттепели принесла драматургию В. Розова и А. Володина, на которой утвердился стиль режиссуры не только А. Эфроса, но и О. Ефремова, Г. Товстоногова.

В интервью «Разомкнутое пространство действительности», которое можно было бы назвать творческим манифестом режиссера, Васильев не случайно приводит слова А. Эфроса, сказанные им в начале 1960-х годов:

«Мне интересно, о чем думает, допустим, девушка, которая стоит целый день у эскалатора метро. <...> Я знаю, как мне про это расскажут в нашей рядовой комедии или в нашей нравоучительной драме. Но я бы хотел, как говорится, на самом деле узнать через искусство ее мысли, ее заботы, ее жизнь. Таких произведений, в которых мы будто сталкивались бы с самой действительностью, без всякой «липы», без украшательства, без давно известных схематичных столкновений – таких произведений искусства очень мало»¹.

Приводя эти слова в своем интервью, Васильев тем самым как будто хотел сказать, что и в 1970-е годы

перед театром стоит задача узнать жизнь через «искусство на самом деле» – реальную, подлинную жизнь людей, жизнь современников. То есть Васильев в этот период достаточно недвусмысленно выступает с лозунгом нового реализма. И если реализм второй половины 1950-х получил название неореализма, то реализм конца 1970-х он называет постнеореализмом.

К современным пьесам Васильев проявлял интерес еще в самом начале творческой карьеры, когда с группой молодых режиссеров пришел в Арбузовскую студию, чтобы создавать новый театр. Там он занимался пьесами А. Вампилова, А. Ремеза, познакомился с опытами В. Славкина и других, тогда еще молодых начинающих авторов. В Театре имени К.С. Станиславского после «Вассы» он собирался ставить пьесу молодого ленинградского драматурга А. Кутерницкого «Вариации феи Драже».

¹ См.: Богданова П. *Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим.* М., 2007. С.69. В дальнейшем высказывания А. Васильева из этой книги приводятся в тексте статьи с указанием страниц.

Мастер–класс

Но жизненные обстоятельства сложились так, что Васильев был вынужден приступить к репетициям пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека»: И. Райхельгауз, принесший эту пьесу, был уволен из театра.

К современной теме Васильев подошел не просто из желания представить жизненно узнаваемый материал, который поражал бы зрителей достоверностью в изображении действительности, как это делал, к примеру, «Современник» в начале своего творческого пути, или Эфрос в Центральном детском театре. (Хотя следует сказать, что спектакли Эфроса еще во второй половине 1950-х годов поражали не только достоверностью, но и тем, что критика называла «поэтичностью», подразумевая под этим образное, художественное начало эфросовской режиссуры.) Васильев к современным пьесам подошел и как изощренный глубокий художник, эстетические предпочтения которого отнюдь не сводились к «прямому» реализму, что уже нашло отражение в «Вассе» с ее новаторской эстетикой, и как исследователь, умеющий анализировать весьма сложную нетрадиционную структуру современной драмы (ее конфликт, тип героя), принципиально отличающуюся от классических образцов.

Несколько забегаая вперед, можно сказать, что в том понимании драматургии, которое выразил Васильев в 1970–1980-е годы, можно найти определенные аналогии с новой драмой начала XX века, в частности, чеховской.

Анализируя современные советские пьесы 1970-х годов, Васильев заявил о том, что они отличаются от драматургии 1950–1960-х годов,

от пьес Розова и Володина. Для характеристики современной драмы 1970-х Васильев ввел понятие «разомкнутой» структуры. К этому термину и его содержанию следует отнестись со всей серьезностью, ибо именно он вскрывает методологические и эстетические принципы режиссера в первой половине его творческого пути.

Понятие «разомкнутая» структура Васильев противопоставлял понятию структуры «замкнутой». Итак, если следовать логике рассуждений Васильева, то «замкнутую» структуру можно уподобить кругу, «разомкнутую» – потоку, то есть хаотическому движению без начала и конца.

«Жизнь людей в реальной действительности и есть разомкнутое существование. Хотя на период войны, к примеру, структура жизни становится замкнутой. Существование человека, группы людей, всего народа предопределяется одной ситуацией, которая разыгрывается по всем законам драматического искусства. В войне жестко противопоставлены враждующие силы, определенно обозначены предлагаемые обстоятельства. Война заканчивается, и жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса разнородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей формы потока. Поток – вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения» (с. 51).

Далее Васильев определял понятие действия в пьесе потока: «Как понимать действие в драматургии молодых? На каком «уровне»? На уровне текста? Нет. На уровне поступка? Нет. Современный герой может не совершать ни одного поступка на протяжении очень большого промежутка времени, он может просто сидеть за столом и разговаривать. Действие в его традиционном смысле почти исчезло.

Pro настоящее

Приходится говорить скорее о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения. <...> особенность молодой драматургии – действие почти неуловимо. Камуфлированное действие» (с. 68).

Третью особенность драматургии «новой волны» Васильев видел в «сильном отрыве текста от действия» (с. 67). Это означает, что на уровне разговоров у героев новых пьес могло возникать огромное количество разнообразных тем, «воспоминаний, внезапных перебранок, ссор», «трепа», за изменчивой логикой которых было уследить нелегко. Но на глубине, внутри человеческого существа развивалось действие, которое могло и не находить прямого адекватного выражения в словах и обсуждаемых темах. Это определяло отрыв текста от действия. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» это рождало особую игру, на поверхности которой (то есть на уровне текста и поведения) было разнообразное человеческое существование (например, в сцене застолья, когда собрались бывшие однокурсники Бэмса – Прокоп и Ивченко) – воспоминания, шутки, тосты, перекрестные застольные беседы о том, о сем. А на глубине разворачивался конфликт, о котором еще будет сказано особо.

В связи с этим тезисом об «отрыве текста от действия» можно еще раз вспомнить знаменитое чеховское высказывание: «Люди обедают, только обедают, а в это время рушатся их судьбы». Эта особенность чеховской драмы привела молодой Художественный театр к открытию подтекста как важной методологической и эстетической

особенности в постановке чеховских драм. Но когда Васильев говорит о том, что на поверхности у актера – богатое и разнообразное поведение, а на большой глубине – действие, то это не следует понимать как подтекст. В современной драме 1970–1980-х разрыв текста и действия гораздо больший, чем в чеховской. Поэтому Васильев и говорит, что в новой драме «действие почти неуловимо». Надо обладать изощренным профессиональным мастерством, чтобы нащупать его.

В пьесах «новой волны» возникал также новый герой, которого не знала драматургия 1950–1960-х годов. Васильев говорил о том, что современный человек

«быстро видоизменяется, быстро по сравнению с тем, каким он был еще десять–пятнадцать лет назад. Возьмем какого-нибудь героя рубежа 56-го года. Поведение этого героя можно точно обрисовать на протяжении большого отрезка времени как линейное поведение, последовательное, без видоизменений. Изменения, конечно, есть, однако, они только окрашивают поведение, не больше. Основной ход или основная цель не меняются. У героя есть ясность и определенность намерений и перспективы. А в общей структуре драмы – ясность и определенность в расстановке сил, ясность и определенность положения каждого персонажа в структуре модели. Герой новой драматургии – явление совершенно необычное. Что отсутствует в линии поведения такого героя? Прежде всего, ход на длинную дистанцию. Скажем так. Он не сосредоточен на одном направлении. У него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай. Его день соткан из взаимных, отталкивающих друг друга общений. Партнера он не выбирает. Все определяет именно случай» (с. 67).

О герое рубежа 1956-го года, имеющем выраженную цель и ясность перспективы, можно говорить в связи с ранними спектаклями Эфроса в ЦДТ. Но такой тип

Мастер-класс

героя, который когда-то интересовал Эфроса, уже не интересовал Васильева. Васильев еще в «Вассе» обращался к герою, который был движим не столько целью, сколько своим исходным событием. При постановке современных пьес Васильев ничего не говорит об исходном событии (во «Взрослой дочери» исходного события в традиционном смысле вообще не было). Но он говорит об отсутствии цели, а также о том, что у героя отсутствует «ход на длинную дистанцию», «линейное поведение», поведение «без видоизменений», а это означает, что поведение героя дробится на множество малых отрезков, каждый из которых может иметь свой вектор. Это и приводит к тому, что традиционные драматические законы в пьесах молодых авторов 1970-х годов не работают. Васильев подчеркивает: «Герой выпал из драматической структуры». Но это и есть человек из потока действительности, не имеющий выраженной цели в драматическом смысле, не имеющий «хода на длинную дистанцию», сосредоточенный на своем разнообразном, разнонаправленном, во многом хаотическом существовании, сотканном из случайностей.

О роли случайности в чеховских пьесах также писал А. Чудаков: «И фабула и сюжет (у Чехова. – П.Б.) демонстрируют картину нового видения мира – случайного – и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения»². А. Чудаков писал также о том, что пьесы русского классика по своей структуре тоже представляют собой поток:

«У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок

жизни не был “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” – он непрерывен»³.

Эти совпадения в структурных признаках чеховской драмы и советской драмы 1970-х свидетельствуют о цикличности истории, а также о том, что «разомкнутая» структура, о которой говорил Васильев, в определенные исторические моменты повторяется. О «разомкнутости» чеховской драмы говорили и другие исследователи, которые, правда, не употребляли этот термин, а выража-

² Чудаков А.П. *Поэтика Чехова*. М., 1971. С. 228.

³ Там же. С. 227.



ли его содержание такими словами, как «романность» чеховской драмы, «новеллистичность», «повествовательность». «Разомкнутая» драма возникает в истории, когда рушится некая целостная и устойчивая система ценностей, когда цель самой действительности теряется, уходя в некую неопределенно далекую и размытую перспективу, когда нажитые традиционные понятия о мире теряют свою абсолютность.

Сцена из спектакля «Первый вариант “Вассы Железновой”».

Pro настоящее

Если перевести этот разговор в плоскость нравственных категорий, то это будет выглядеть следующим образом. Некая целостная, устойчивая, абсолютная система ценностей, где точно определены полюса «добра» и «зла», «нравственности» и «безнравственности», разрушается. И в процессе этого разрушения возникает некая расслоенная, разнонаправленная, неупорядоченная структура, динамика которой определяется силой и быстротой процесса разрушения. И что самое главное: в этой новой структуре одновременно представлены «добро» и «зло», «плюсы» и «минусы». Противоречившие друг другу принципы как бы упали с чаши весов и теперь в равной степени оказались действующими. Абсолютная нравственность превращается в нравственность относительную. Возникает некий нравственный релятивизм, когда, пользуясь выражением Достоевского, «Бог умер» и «все позволено». Однако в момент разрушения этот принцип «все позволено» еще не превратился в абсолютный, он существует в динамичном, колеблющемся равновесии, когда «позволено» равно «не позволено». Принцип релятивизма Васильев распространяет отнюдь не только на систему нравственных категорий, но и на всю структуру драмы, на всю эстетику. Он так и называет ее – «релятивистской эстетикой». «Разомкнутая» драма – это всегда слом. Слом традиции, слом культуры, слом цивилизации.

В традиционном смысле «разомкнутая» драма – это аномалия.

Не случайно чеховская «Чайка», которая тоже относится к типу «разомкнутой» драмы, получила определение «еретической». Не

случайно эта пьеса была не понята в Александринском театре, работавшем в русле классической традиции⁴. Не случайно, кроме МХТ, чеховские пьесы в дореволюционном русском театре никто не поставил адекватно, то есть в согласии с их новыми драматургическими особенностями. Потому что для воплощения подобной драматургии нужны особые сценические средства, которые в театральной истории доступны только отдельным режиссерам, чьи творческие устремления совпадают с требованиями «разомкнутой» драмы.

Продолжая анализировать особенности современной драмы, Васильев утверждал, что очень важной характеристикой героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы стало понятия «слоя»: «Бэмс – инженер, Ивченко – проректор. Прокоп – человек из провинции. Бэмс завидует Ивченко, и вместе с тем Бэмс счастлив и горд, что прожил жизнь так, а не иначе. Ивченко завидует Бэмсу, но Ивченко тоже горд, что так прожил свою жизнь. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм. С другой стороны, герой и не хочет выходить из своего слоя, стремится остаться в нем. Например, Прокоп. У него прочное положение, жена, ребенок, он покоен» (с. 68).

Эти особенности героя современной драмы возникли потому, что жизнь в самом обществе расслоилась значительно более ощутимо, чем это было на рубеже 1950–1960-х годов. Тогда объединенное победой в войне общество еще сохраняло в себе иллюзию единства. Это и нашло отражение

⁴ См.: Чепуров А.А. А.П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб, 2006. Думается, однако, что позиция А. Чепурова, доказывающего, что спектакль Александринского театра был по-своему интересным, в контексте данного рассуждения учитываться не может, поскольку именно спектакль МХТ был поставлен Станиславским адекватно чеховской поэтике и открыл собой новую театральную эпоху, эпоху режиссерского театра.

Мастер–класс

в пьесах В. Розова и А. Володина. Розовские и володинские герои не относились к представителям какого-то отдельного, обособленного слоя. Их отличия между собой, в рамках одной пьесы, сводились к разному пониманию жизни, самих себя, системы нравственных убеждений. При этом герои пьес часто принадлежали к одной семье. И В. Розов, и А. Володин нередко писали семейные драмы. В драматургии 1970-х, когда общество перестало быть единым, в пьесах появляется уже не семья, а компания, состоящая из очень разных, не только по своим человеческим, нравственным, но и социальным характеристикам людей.

методологических и эстетических принципах.

В. Розов и А. Володин в конце 1950-х – начале 1960-х годов, отражая процессы единого и неделимого социума, выстраивали конфликт, который располагался в плоскости борьбы между старым и новым. Развенчание культа личности на десятилетие сплотило общество и выдвинуло его новые актуальные задачи, которые заключались в необходимости преодоления политических, общественных, художественных идей сталинистского периода. Конфликт между старым и новым в пьесах Розова и Володина раскрывался изнутри личности героев, отстаивающих те или иные

«Лексика, стиль поведения, психология – все поменялось. <...> Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, чтобы в своей частной жизни примирить их. <...> Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого потока действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода – броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме», – рассуждал Васильев (с. 67–68).

«Разомкнутая» структура современной драмы, исследованная режиссером, отразила те процессы, которые происходили в 1970-е годы в действительности, и продемонстрировала не только тенденции расслоения в обществе, но, по существу, слом всей советской жизни. Слом единого неделимого целостного социума, который создавался десятилетиями, на рубеже 1950–1960-х годов пережил краткий период подъема, а затем вступил в фазу постепенного и закономерного распада. Поэтому можно сказать, что Васильев вошел в историю театра, как поэт и теоретик этого мучительного, сложного и закономерного процесса разложения единого и неделимого социума, что и нашло отражение в его

жизненные позиции. «Своеобразие конфликта володинских пьес, – писал Г. Товстоногов, – заключается в том, что при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения, у него нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих. Возьмем для примера хотя бы пьесу “Моя старшая сестра”. Острота конфликта в ней усугубляется тем, что он возникает между людьми, относящимися друг к другу с огромной любовью. И чем сильнее Надя любит дядю, тем острее их столкновения. Никаких внешних обстоятельств, осложняющих их взаимоотношения, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается

Pro настоящее



изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни»⁵.

Именно такой конфликт, в котором нет тенденциозности, а есть сложная диалектика жизненных и человеческих отношений, Васильев как представитель следующего за Товстоноговым поколения уже относит к типу традиционных. Потому что он видит в нем все же действия неких противоположностей, пусть не нарочитых, раскрывающихся изнутри личности. И отсутствие таких противоположностей он усматривает в конфликтах пьес драматургии «новой волны» 1970-х. Васильев утверждает, что в этой драматургии вообще нет явного противопоставления противоположных, враждующих тенденций или сил то есть, нет выраженного классического конфликта.

Почему Бэмс и Ивченко отправляются в кино? Разве они могут быть друзьями? Действительно, по законам некоей устойчивой, абсолютной системы ценностей и морали такой всепримиряющий финал выглядел невнятным. А это, в свою очередь, по понятиям той же устойчивой, абсолютной системы ценностей считалось чем-то отрицательным.

М. Швыдкой в журнале «Театр» писал по поводу этого финала следующее: «Одни зрители уйдут, уверенные в правоте Бэмса, покоренные игрой А. Филозова. <...> Других убедит искренняя вера Ивченко – Э. Виторгана, абсолютизирующего могущество времени и его способность изменять все и всех к лучшему. <...> Впрочем, дискуссия в пьесе В. Славкина не

⁵ Товстоногов Г. Режиссер и драматург. // Товстоногов Г. Зеркало сцены. М. – СПб., 1999. Т. 1. С. 52.

«В традиционном смысле конфликт – понятие динамическое, – продолжал рассуждать Васильев. – В молодой драматургии он становится понятием статическим. Конфликт как противостояние. Пример – отцы и дети из “Взрослой дочери”: Бэмс и Элла. Что с ними происходит? Между ними нет конфликта, есть неприятие. Противостояние. Драматизм обнаруживается в момент катастрофы. Элла отмалчивалась, не вступала в разговор с отцом, не слушала его советов, не реагировала на многое. Но в тот момент, когда с отцом случился обморок, когда она поняла, что произошло что-то серьезное, Элла откликнулась: “Тебе лучше, Бэмс?” – спросила она. “Мне нравится, когда ты называешь меня Бэмс”. В этот момент конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики» (с. 68).

В драматургии «новой волны» противоположности взглядов, типов общения, социальных позиций примиряются внутри героев, которые «вынуждены вырабатывать особый стиль поведения» и тем самым снимать все конфликты. Вот, собственно, по этой модели и была поставлена Васильевым пьеса В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека».

В некоторых рецензиях на этот спектакль проскальзывало недоумение по поводу его финала.

играет всепоглощающей роли, увы, «Взрослая дочь» – не пьеса Б. Шоу. <...> Течение обыденности, жизни, воспроизведенной на сцене, окажется способным примирить крайности, растворяя их в мерном движении времени, снимая их плавным ритмом домашности. Да и сама дискуссия покажется домашним философствованием. <...> Поклонники Бэмса и поклонники Ивченко будут «вчитывать» влюбившихся им героев некие принципиальные, сущностные воззрения,

Мастер-класс

но они не слишком, судя по всему, занимают создателей спектакля (быть может, в этом и заключается его наиболее уязвимое качество)»⁶. Критику хотелось в финале большей определенности, чтобы понять, кто же из них прав, Бэмс или Ивченко.

Но для Васильева, рассуждающего в системе релятивистской философии и этики, такого вопроса не было. Он в финале снимал идеологический спор между героями. Для Васильева ситуация, в которой никто не побеждал, выявляла новую жизненную позицию современно-го человека. Для этого человека прежние социальные клише уже не имели никакого смысла. Старые конфликты должны быть забыты. Жизнь, в которой сосуществует множество очень разных людей, отличающихся и по своим убеждениям, и по принадлежности к тому или иному социальному слою, диктует человеку иные принципы и иные возможности. И главной из этих возможностей и становилась возможность нравственной, поведенческой вариативности, – только так можно сохранить устойчивость в сложном разноликом и разноразличном мире.

Театральное поколение шестидесятников в этот период продолжало исследовать драматическую модель, которая выявляла конфликт человека и действительности, человек проигрывал сражение с ней. Конфликт человека и действительности, подавляющей человека, ограничивающей его стремления, детерминирующей его судьбу, был наиболее распространен в спектаклях 1970-х годов. Драматическое положение героя, наделенного богатым внутренним миром, драматизация жизни,

интерпретированной предельно обобщенно, обладающей некими вневременными свойствами, в которых, однако, хорошо прочитывалась модель именно советского социума – вот основные черты режиссерского мышления 1970-х годов. Обобщенный, по внешним свойствам вневременной, а по внутренним – предельно современный мир, обрисованный метафорически, был выражением того социального театра, который со второй половины 1950-х годов в спектаклях тогда еще молодых шестидесятников прошел более, чем десятилетний путь развития и из театра социального оптимизма превратился в театр социального пессимизма.

Васильев во «Взрослой дочери» словно бы «размыкал» эту модель, выводил героев из круга социальных конфликтов. Ведь Бэмс в молодости был фигурой конфликтной по отношению к социуму и его нормам. Но уже в зрелые годы его конфликт с социумом не стал иметь ни для кого никакого значения. Он еще, конечно, вспоминал былое, старые раны давали о себе знать. Но действие спектакля развивалось таким образом, что к финалу прошлое с его проблемами и конфликтами переставало существовать. Герои теперь обращались к самим себе, своим чисто человеческим свойствам, к своему «экзистенциально-индивидуальному бытию»⁷, по выражению философа В.С. Барулина.

Снимая в финале остроту социального конфликта между героями, Васильев, таким образом, вообще преодолевал социальную детерминированность в изображении реальности. Для него исходным моментом в подходе к человеку и его

⁶ Швыдкой М. Как в театре. // Театр, 1980, № 6. С. 89

⁷ Барулин В.С. Социально-философская антропология. М., 2007, С. 279.

жизни становилось не столько социальное, сколько «экзистенциально-индивидуальное», не столько общее, сколько частное, не столько коллективное, сколько единичное. Режиссер и во «Взрослой дочери», как и в «Вассе», утверждал позицию взгляда на действительность, рассмотренную изнутри человека, с точки зрения человека.

Спектакль «Взрослая дочь» очень наглядно демонстрировал особенности и возможности этой «разомкнутой» драмы.

Он начинался не так, как должна была бы начинаться традиционная драматическая история. Исходное событие здесь было растворено в потоке действительности и не обладало такой драматической силой, чтобы можно было начать разыгрывать обычную драму. Сорок минут сценического времени было посвящено «разомкнутому» существованию, жизни неотобранного потока действительности. Затем нарабатывался конфликт, и остальную часть спектакля, до финала, шла обычная драма. А в финале существование снова «размыкалось», и герои снова растворялись в потоке действительности, в жизни с ее свободным и непредсказуемым течением.

По поводу «Взрослой дочери» появилась обильная и восторженная пресса. Первой статьей, которая сразу же решила успех спектакля, была статья Г. Кожуховой в «Правде»⁸, где «Взрослая дочь» была названа «заметным явлением в финале столичного сезона». Кожухова высказывала немало лестных слов в адрес Васильева, режиссура которого была охарактеризована ею как «жесткая и чрезвычайно волевая»⁹. Оценивая постановку в целом достаточно

высоко, Кожухова обнаруживала в ней принадлежность к традиции русского психологического театра. «И традиция эта, – добавляла она, – пересмотру не подлежит».

Единственной статьей, в которой спектакль Васильева подвергался резкой критике, была статья «Неонатуризм этого не дано», принадлежавшая перу неизвестного в советские времена критика Ю. Зубкова¹⁰, который опубликовал ее в софроновском «Огоньке». Статья была наполнена характерными для тех времен демагогическими рассуждениями о социалистическом реализме, партии, которая «стоит за разнообразие творческих стилей» и прочем. Пьеса и спектакль обвинялись в «одностороннем показе действительности, преимущественно ее больных сторон», в отсутствии «ощущения и понимания тенденций общественного развития»¹¹. Но главным тут было слово «неонатуризм», вынесенное в заглавие. Именно так определялась эстетическая принадлежность спектакля. И, несмотря на явно негативистский смысл, который вкладывал Зубков в это определение, оно по своей сути оказалось близко тем, которые давала спектаклю более благожелательная и более либеральная критика.

Эта критика, конечно, не говорила о натурализме, тем более с язвительной приставкой «нео». Но она снова, как и в случае с «Вассой», говорила о бытовом, жизнеподобном характере этой постановки.

Особенно характерным в этом отношении можно счесть характеристику «Взрослой дочери», данную Н. Крымовой: «Сцена наша совсем не чуждается воссоздания



И. Попов, В. Славкин и А. Васильев.
1970-е годы

⁸ Кожухова Г. Обретение имени. // Правда, 1979, 22 июня. С.3.

⁹ Там же. С.3.

¹⁰ Зубков Ю. Неонатуризм этого не дано. // Огонек, 1980, № 48. С. 20.

¹¹ Там же. С. 20.



сегодняшнего быта. Именно быта, тут вспоминается это слово, когда-то воспетое эстетикой МХАТ, и потом униженное и затасканное и на подмостках и в театральных дискуссиях. <...> Новизна спектакля не в какой-то немыслимой новой форме, но поначалу кажется в новизне неких собственных ощущений по поводу абсолютно знакомых вещей»¹².

Похожее суждение высказывал и А. Свободин: «Пьеса <...> рисует быт как естественную среду, в

условиях которой автор раздумывает о судьбе поколения середины пятидесятих»¹³.

Ю. Рыбаков, говоря о спектакле как о «принципиально новом явлении в искусстве», рассуждал так: «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. <...> Спектаклем “Взрослая дочь молодого человека” заявил о себе режиссер, идущий по

¹² Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир, 1980, № 2. С. 262.

¹³ Свободин А. За сводной афишей... Вокруг сезона: Заметки критика // Литературная газета, 1979, № 9. С. 67.



Ю. Гребенщиков – Пропок,
Л. Савченко – Люся,
А. Филозов – Бэмс.
«Взрослая дочь молодого человека»

генеральному направлению развития искусства русского психологического реализма»¹⁴.

Критик Ю. Смелков назвал пьесу В. Славкина «новейшей «бытовой» драмой», которая имеет успех за счет «житейской истории, реалий быта, узнаваемости»¹⁵.

Критик В. Шитова увидела новизну спектакля «в том, как открыто бытовое пространство – открыто лирически, да и исторически», «в магии пауз: режут лук и картошку, открывают банки с майонезом – готовят салат»¹⁶.

В. Рыжова в своем рассуждении о спектакле приходила к схожим выводам: «Никаких новшеств в спектакле нет, есть новое образное качество давно известных в театре приемов. Есть абсолютная конкретность быта, абсолютная правда жизни, атмосфера повседневной жизни»¹⁷.

И только, пожалуй, одна В. Максимова точнее и тоньше других ощутила своеобразие стиля

этой васильевской работы. Она писала: «Жизнь человеческого духа» в этом спектакле раскрывалась не только искусством переживания, с помощью современной «внутренней техники» актера, но и в причудливой смене ритмов сценического действия, с их нарастанием и срывами, внезапным, непредсказуемым рождением пауз, контрастах динамики и статики, в созвучии, исполнении голосов – фонетическом, тембральном, музыкальном, то тихо беседующих, несущих в себе нежность воспоминаний о прошедшей юности, то яростных, не прощающих обид и предательства давних лет, то упорно пробивающих друг к другу в поисках понимания с позиций нынешнего опыта и знания»¹⁸.

И еще через несколько лет, уже после опубликования статей и интервью Васильева, в которых он во многом раскрыл свои творческие принципы и художественные идеи, критик А. Михайлова,

¹⁴ Рыбаков Ю. Лицо театра. М., 1980, С. 57.

¹⁵ Смелков Ю. Долги и долг // Литературная газета, 1980, 24 сент. (№ 39). С. 6.

¹⁶ Шитова В. Вглядимся друг в друга // Литературная газета, 1981, 15 апр. (№ 16). С. 8.

¹⁷ Рыжова В. Театр и современность. М., 198, С. 13.

¹⁸ Максимова В. Судьба первых пьес // Современная драматургия. 1982, № 2. С. 218.

Мастер-класс

пишущий, в основном, о сценографии, констатировала: «Пьесу В. Славкина можно было бы, вероятно, сыграть в бытовом ключе. Однако, спектакль, поставленный А. Васильевым и оформленный И. Поповым, имеет весьма сложную структуру, состоящую как из элементов психологического, так и игрового театра»¹⁹. Сам Васильев в интервью «Разомкнутое пространство действительности» тоже говорил о том, что к спектаклю «Взрослая дочь» нельзя относиться, как к бытовому, он выстроен в эстетике игрового театра.

Только первые сорок минут сценического времени спектакль развивался в подчеркнuto бытовых, реальных ритмах. Васильев позже признается в своем интервью, что хотел добиться даже большего соответствия сценического времени – времени реальному, но

несколько струсил в этом отношении. Но именно эти сорок минут действия, когда время сценическое было максимально приближено к времени реальному, производили шоковую реакцию на публику. Не случайно и критика отмечала именно эти первые сцены спектакля, обращая внимание на то, как правдоподобно и убедительно выглядела подготовка к дружескому застолью, как Бэмс и Люся чистили яйца, открывали банки с майонезом, готовили салат. Именно эти сцены и привели многих критиков к безоговорочному утверждению о том, что спектакль по своим эстетическим, стилевым особенностям можно отнести к бытовому, жизнеподобному театру.

Но эти реальные ритмы и жизнеподобные зарисовки были только в начале. Стартовав в бытовом пространстве и времени, спектакль

¹⁹ Михайлова А. Пространство для игры. Из опыта театра 70-х гг. // Театр, 1983, № 6. С. 124.

Л. Савченко – Люся,
Э. Виторган – Ивченко.
«Взрослая дочь молодого человека».



постепенно, сцена за сценой, этап за этапом переходил на другую территорию, территорию открытой театральной игры. Там он поднимался над бытом, попадая в пространство чистой, освобожденной от житейских дрязг и неурядиц лирики и подступал к поэтическим, образным обобщениям.

Ярче всего переключения жанровых, стиливых регистров обнаруживали себя в танце. В танце Бэмс и другие персонажи уже не выглядели теми обаятельными, милыми, немножко сумеречными людьми из типовой советской квартиры, какими мы их видели в начале. То, что до поры таилось в глубине их душ, что составляло внутреннее стремление к свободе, которая для них олицетворялась джазом, искусством Дюка Эллингтона и Эллы Фитцджеральд, выходило наружу и поражало своей силой, совершенством и красотой. В танцах персонажи полностью преображались, словно бы распрямляясь, поднимаясь во весь рост. Танцы (балетмейстер Г. Абрамов) были выполнены с безукоризненным мастерством, чувством стиля и ритма.

Соединение бытовых реалий с реалиями игровыми, откровенно театральными в спектакле не было произвольным, механическим. Это не то, когда сначала играет сцена в реальном бытовом пространстве и времени, а потом к ней «пристегивается» сцена игрового жанра и стиля. Переходы осуществлялись Васильевым постепенно. Они словно бы накапливались изнутри психологического реалистического действия. Шла подготовка к дружеской пирушке, Бэмс, Люся и Прокоп пускались в воспоминания. Одна-две фразы, обрывок



какой-то мелодии, потом другой, шутивая перепалка, парное исполнение музыкальной фразы – все это постепенно набиралось, пока не достигало некоей «критической» точки, после которой и следовал резкий, и вместе с тем закономерный взрыв в танце, он и обозначал переключение жанра.

Переход от бытового жизнеподобного пространства (от стенки, изображавшей разворот квартиры, на свободную территорию сцены с ее темным левым порталом) осуществлялся Васильевым тоже постепенно. И в определенный момент действия персонажи, покинув пространство квартиры, оказывались словно бы в некоем новом измерении. Их исповеди у темного левого портала сцены (на противоположной от стенки стороне) воспринимались уже не

А. Васильев.
1990-е годы

Мастер-класс

как бытовые разговоры. Это были поэтические, лирические монологи, раскрывавшие высшие стремления их душ. Главным тут был знаменитый монолог Бэмса о том, что ему хотелось бы затеряться между двух нотных строчек Дюка Эллингтона. Это была кульминация роли А. Филозова. Исповедь его героя, который словно бы выпадал из конкретного бытового, социального, исторического времени. И переходил в то разряженное освобожденное вневременное измерение, где настойчиво и чисто звучала музыка его уставшей, одинокой, прекрасной души.

В финале герои снова возвращались в пространство квартиры, в бытовую реальность. Все возвращалось на круги своя. После лирических исповедей, парящих поэтических нот это воспринималось как падение с высоты, будто бы реальность снова взяла героев за горло, усадила за стол, подступила со своими обыденными, сниженными печальями. Герои отправлялись в кинотеатр «Орион». Шутили, смеялись, напевали старые песенки. Зрители испытывали чувство легкой грусти. Потому что только что, за несколько минут до этого счастливого финала, разрешавшего все прошлые противоречия, Бэмс переживал такой душевный подъем, так красиво говорил о Дюке Эллингтоне, и вот снова – жизнь, от которой никуда не убежишь. Впрочем, эмоция грусти была мимолетной. Привычные человеческие заботы, отношения брали верх, и Люська весело шутила.

Этот спектакль отличался безупречностью режиссерской партитуры. Он воздействовал, прежде всего, на эмоции. Здесь не важны были, да их почти и не было,

рациональные режиссерские решения. Важна была именно эмоциональная природа актерских переживаний и пульсирующее, тонко организованное, легко переключающее регистры, жанры, эмоции течение действия – действия, с одной стороны, очень подробного, внимательного к мельчайшим оттенкам настроений, с другой, динамичного и напористого, взрывного, играющего на контрастах, то убыстряющегося, то замедляющегося.

Васильев в этой работе подтвердил свой высочайший профессионализм, свободу владения материалом и, вместе с тем, глубину и оригинальность его разработки. Он отнюдь не был режиссером, увязающим в быте с его подробностями. Напротив, он сумел сквозь бытовое звучание подняться к высотам поэтической лирики, к тонкой и остроумной игре, которая и придала всему зрелищу совершенно особый колорит легкости и изящества. Это произошло именно потому, что Васильев с самого начала шел не по логике жизненной правды, а по логике правды театральной, по логике свободного художнического вдохновения. Ведь даже его самые правдоподобные сцены с яйцами и майонезом были по существу сценами игровыми. Актеры немножко играли в бытовой театр, потому что в дополнение к правде психологических переживаний они примешивали «что-то еще». Это «что-то еще» и было проявлением того легкого, шутового игрового стиля, к которому режиссер и вел их с самого начала.