

# НАДУМАННЫЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

**С**ОВЕТСКОЕ искусство, одухотворенное передовыми идеями нашей эпохи, воспевает героический подвиг советского народа в борьбе за осуществление самой заветной мечты человечества, завоевало любовь и признание миллионов людей не только в нашей стране, но и за рубежом. Здоровое, жизнерадостное, оптимистическое, оно обогащает духовный мир человека, способствует его гармоническому развитию, играет огромную роль в эстетическом воспитании масс.

Тем не менее находятся еще люди, которые пытаются утверждать, что «в наш космический век» с его расцветом точных наук искусство теряет свое прежнее значение, «отходит на второй план». Дискуссия о духовном облике молодого советского человека, недавно развернувшаяся на страницах «Комсомольской правды», еще раз подтвердила всю несостоятельность этой точки зрения.

Недооценка роли и значения искусства проявляется и в других, более завуалированных формах. Громкий рост народного творчества за последние годы, исключительное внимание нашей общественности к народным театрам, хорам, ансамблям и другим коллективам самостоятельности иногда используются для противопоставления художественного творчества масс профессиональному искусству в целях принижения, а то и отрицания последнего. В том или ином виде эти вредные настроения, к сожалению, иногда распространяются в нашей специальной печати.

**В**СТУПИТЕЛЬНЫЕ разделы статьи Б. Емельянова «Нужен ли театру завлит?» («Театр» № 10 за 1959 г.) можно было бы принять за фельетон на беспринципных ремесленников-драматургов,

готовых по первому замечанию как угодно перекаривать свои пьесы, на фарисействующих завлитов, боящихся сказать правду в глаза автору, на тех «деспотичных» режиссеров, которые своевольно «перетряхивают» пьесы. Есть ли такие люди в нашем театральном деле? Конечно. Заслуживают они фельетона? Вполне.

Однако несостоятельность и даже порочность фельетонного «захода» Б. Емельянова заключается в том, что он пытается бросить тень на всех советских драматургов, на всех завлитов и режиссеров, на все театры, выдавая нарисованную им самим карикатурную картину нашей театральной жизни за типическое явление.

Впрочем, не слишком ли мы придирчивы к автору статьи? К сожалению, нет. В трех последующих и притом основных разделах своей работы он оставляет пародийно-фельетонный стиль. Но именно эта «серьезная» часть статьи более всего свидетельствует о справедливости наших претензий к ней.

Теряя всякое чувство меры, критик ставит под сомнение творческие возможности наших драматургов, отказывая им в способности создавать значительные образы: «Каждый драматург наших дней, — уверяет Б. Емельянов, — испытывает некоторую зависть перед победительной уверенностью могущественного режиссера... Эта зависть, смешанная с надеждой, связана с чувством собственного бессилия довести свой замысел до видимого и слышимого образа».

Забывая о единстве целей всех деятелей советского театрального искусства, воодушевленных одной за-

дачей — добиться того, чтобы наше искусство было первым в мире не только по идейному богатству, но и по художественной силе и мастерству, критик рисует удручающую картину взаимного непонимания драматургов,

актеров и режиссеров — с другой. «Да, безвозвратно прошли те времена, — вздыхает он, — когда автор приносил в театр пьесу и актеры исполняли ее под непосредственным наблюдением автора, отлично его понимая. Сейчас автор и актеры говорят на разных языках и объясняются только через переводчика — режиссера».

А взаимоотношения между драматургом и режиссером Б. Емельянов изображает как некое наваждение, в котором произошло разделение личности автора пьесы: режиссер — это «тень» драматурга, «каким-то колдовством отделившаяся от него и сделавшаяся его господином, как в сказке Андерсена». И драматург, по мнению критика, мечтает лишь о том, чтобы, набравшись мужества, в один прекрасный день храбро крикнуть: «Тень, знай свое место!», и кошмар рассеется».

Автор статьи рисует драматурга этаким бессильной жертвой режиссеров, завлитов, редакторов, консультантов и, потешаясь он, «всех других лиц, желающих всемерно содействовать драматургическому прогрессу». Совершив беглый экскурс в историю, Б. Емельянов нашел, что «золотой век» идеальных отношений между театром и автором остался далеко позади и что единственный выход для драматурга из его «нынешнего жалкого, униженного положения» (1) — раз и навсегда отказаться от сложившихся форм творческого содружества с театром.

«Сказанного достаточно, чтобы прийти к выводу, — пишет Б. Емельянов, — что существующая практика работы автора с театром абсурдна и порочна в своей основе. Находясь в непримиримом противоречии с традицией и здравым смыслом, она

парализует творчество авторов на корню, даже не давая видимости расцвета». Правда, в статье есть оговорка о том, что «бывают же случаи чуткого сотрудничества» между режиссером и автором, но этой оговорке не приходится придавать серьезного значения, так как вся статья пронизана духом противопоставления драматурга и театра.

Как же выход из этого якобы тягостного состояния нашего театрального искусства, которое силится представить критик? Один из выходов, рекомендуемых им: драматурги должны создавать шедевры. Отличный совет, хотя остается неизвестным, кто будет творить эти шедевры, если Б. Емельянов столь низкого мнения о творческих способностях наших драматических писателей.

Ну, а если на сегодня шедевров нет и в ближайшем будущем не предвидится, что делать театрам, как решить вопросы современного репертуара? В этом случае критик дает другой совет: «упразднить несамостоятельного драматурга» (а к такому, по существу, причислены все драматурги) и приступить к коллективному творчеству «все силами самих актеров». «Старинный домольеровский метод — бродячих театральных трупп, где создавались пьесы коллективно и где, наконец, обнаружился Мольер», — говорит Б. Емельянов, — «это один из классических путей создания драматургии. Почему бы не вступить на него?».

Можно ответить почему. Прежде всего потому, что на практике это будет означать ликвидацию профессионального искусства. Автор, который с таким пафосом пишет в своей статье о драматургии Мольера и Дидро, Гете и Шиллера, Гоголя и Островского, Чехова и Горького, Маяковского и Вс. Вишневского, по сути дела, призывает игнорировать громадный опыт мировой драматургии и снова вернуться к детству театрального искусства.

Нельзя же не учитывать специфики литературного труда как индивидуального творческого процесса. Создание современного произведения драматургии — дело необычайно

сложное, требующее от автора и таланта, и определенного уровня мастерства. Ратуя за театр «импровизаций», Б. Емельянов сам вынужден признать, что далеко не во всех театрах «найдутся актеры, способные симпровизировать целую пьесу». Поэтому он оговаривается, что коллективное творчество по созданию пьес самими актерами «еще не может носить массовый характер». Но и эту оговорку не приходится принимать всерьез, поскольку вся статья написана ради утверждения метода импровизаций как панацеи от всех бед.

В своей защите этого метода критик прикрывается авторитетными именами Горького и Станиславского, которые в 1911—1912 гг. действительно задумали создать в МХАТ ряд несложных постановок, импровизируемых актерами по заданному сценарию. Но он упускает из виду, что из этих экспериментов даже у таких гигантов театрального искусства, как Станиславский и Горький, практически ничего не получилось, во всяком случае «на публичку» спектакли-импровизации не вышли. Отметим также, что Горький вообще крайне острожно подходил к вопросу осуществления этой идеи, подчеркивая в своих письмах, что для импровизаций необходимо брать «легкие темы», «решать примитивные задачи».

Не ясно ли, что весь шум, поднятый Б. Емельяновым вокруг «театра импровизаций», на деле является стремлением отвергнуть испытанные формы творческого содружества автора с театром и принизить значение профессиональной драматургии — великого достижения, рожденного всей историей мирового искусства.

**С**ОТНИ и тысячи участников художественной самостоятельности справедливо рассматривают профессиональное искусство как великую школу идейности и мастерства. И в лучших своих образцах народная самостоятельность по идейно-художественному уровню начинает сближаться с профессиональным искусством — явление в высшей степени отрадное и знаменательное.

Однако еще находятся бюстотители «чистоты» народного творчества, с

усердием строгих гувернанток оберегающие его от «разлагающего» влияния профессионального искусства. Преувеличиваем? Ничуть. В этой роли выступила, например, Л. Мухаринская в статье «Воскресить традиции коллективного песнетворчества» («Советская музыка» № 9 за 1959 г.).

Автор статьи пытается уверить, что «в послевоенные годы... явно ослабла роль безымянного народного творчества». Спрашивается, почему? И получаем ответ: «По-видимому, это отчасти связано с возрастанием в современном песнетворчестве роли индивидуальных **слагателей** песни или же, как они себя часто именуют, «самодельных композиторов» (подчеркнуто автором. — Ред.).

С плохо скрываемым раздражением Л. Мухаринская пишет об «исключительном» положении самодельных композиторов: их собирают на семинары, в республике (речь идет о Белоруссии) издано несколько сборников их песен, произведения таких композиторов пропагандируются по радио... Что ж, скажет читатель, это очень хорошо, этому надо только радоваться и благодарить товарищей, которые так заботятся о народных талантах. Ведь творчество этих людей и есть один из примеров сближения самодельного искусства с профессиональным.

Но в том-то и дело, что Л. Мухаринская явно недовольна этим сближением, считая его небезопасным. «Практика показывает, — пишет она, — что с усилением роли индивидуальных слагателей в народное творчество проникают многие «болезни» профессионального искусства». И здесь же разъясняет, о каких «болезнях» идет речь: «Иной раз местные авторы «карьеры ради», искусственно, без вдохновения откликаются на указания местных руководителей».

Хоть стой, хоть падай! Тут уж возводится явная напраслина на самодельных композиторов, обвиненных в карьеризме, и похода бросается тень на творчество наших профессиональных композиторов.

Обращаясь к народному песенному

творчеству, критик сетует на то, что из концертных программ «часто удаляют... песни скорбного или скорбно-драматического характера», жалуется, что в частушках «не поощряются злободневные сатирические тексты, содержащие критику в адрес бригадира или председателя колхоза». Вот уж поистине пустые хлопоты! Кому-кому, а бригадирам да председателям колхозов достается от частушечников больше всех.

Автор особенно возмущается тем, что по вине все тех же неприятных для нее самодельных композиторов, которые будто бы творят «под внешним давлением и воздействием отдельных лиц», народная песня становится «неприменно по-казенному «оптимистической», либо гимнообразной». Вот, оказывается, почему так печалилась Л. Мухаринская о «скорбно-драматических» песнях — ей не нравится бодрый, жизнерадостный, оптимистический характер народной песни, который она всячески третировать, именуя его «казенной маршестью».

Но здоровый, радостный дух самодельного творчества обусловлен не чьими-то попытками «регламентировать народное искусство», как это хочет представить Л. Мухаринская, а счастливой жизнью нашего народа и, конечно, благотворным влиянием светлого, оптимистически-радостного советского искусства.

**С**ТАТЬИ Б. Емельянова и Л. Мухаринской напечатаны редакциями журналов в порядке обсуждения. После публикации этих статей вышло в свет три номера журнала «Советская музыка», два номера журнала «Театр», однако в них не заметно ни малейших признаков обещанного обсуждения. Естественно, возникает вопрос: не стала ли в этих органах ко многому обязывающая рубрика «печатается в порядке обсуждения» всего лишь спасительной формулой, оправдывающей публикацию путаных статей?

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»  
10 декабря 1959 г. 3 стр.