

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

ЧИТАЯ

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ НАШЕГО СОВРЕМЕННОКА

Мне не хотелось бы писать очередную статью о том, каким должен быть характер нашего современника в сегодняшних пьесах и спектаклях. В конце концов подобные рекомендательные статьи нередко подменяют схемы драматургические схемами критическими. Вместо того или иного образа героя, предложенного драматургом, критик как бы встречно предлагает свой тип современного характера, сконструированный как и в ремесленных пьесах, больше «по соображению», нежели по велению реальных процессов действительности. Схема сталкивается со схемой, и, естественно, ни у кого не возникает эстетической радости, критическая рецептура живет отдельно от сценического искусства.

Это не статья, написанная по всем канонам критической публицистики. Я лишь хочу поделиться с читателем некоторыми своими «неотшлифованными» наблюдениями, как возникли они при чтении пьес, словно бы «мысли вслух». «Заметки на полях» тех или иных драматургических произведений. Возможно, в таком жанре «полемических заметок» удастся сохранить большую искренность, живое ощущение личной радости, личной тревоги.

В современной драматургии появляются новые имена. Соответственно приходят в пьесы и новые герои. Ускользают привычные схемы, привычный тип письма. Возникают новые литературные манеры, естественные, окрашенные индивидуальными особенностями, но интересные в первую очередь некоторыми своими общими приметам.

Общее — в перемещении писательского внимания к сильному характеру, к изображению сильной личности.

В тень, на второй план уходят недавно еще ярко звучавшие мотивы душевных метаний, внутренней неустойчивости, недовольства собой, «невыбранности» пути, «самонеопределения». «Странствующий» герой был озабочен самостроительством. Нынешние наиболее типичные герои озабочены строительством реальных объектов современного народного хозяйства.

Наиболее активно ощущается сейчас писательский интерес к герою эпохи научно-технической революции, к проблемам, связанным с научно-технической революцией.

Уже давно определилась как центральная группа пьес и московских спектаклей на эту тему: «Сталева-ры» Г. Бокарева во МХАТе имени М. Горького, «Погода на завтра» М. Шатрова в театре «Современник»; «День-деньской» А. Милларина и А. Вейцлера и «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева в Театре имени Евг. Вахтангова; «Автоград-XXI» М. Захарова в Театре имени Ленинского комсомола, «Генерал Чепраков в отставке» И. Дворецкого в Театре имени К. С. Станиславского, а также «родоначальники» этих пьес и спектаклей — «Мария» А. Салынского в Театре имени Вл. Маяковского, «Человек со стороны» И. Дворецкого — в Театре на Малой Бронной. Сейчас к этой группе спектаклей присоединилась новая, только что показанная работа МХАТа — «Заседание парткома» А. Гельмана.

Новые приметы этого типа драматургии — публицистичность, обнаженность конфликтной ситуации, открытый разговор на производственные темы, разговор, не завуалированный добавочными личными отношениями. Люди говорят о про-

ПЬЕСЫ...

изводстве, и это не выглядит ни скучным, ни назойливым, как это подчас бывало.

В чем же дело? Почему сегодня «производственная проблематика» обрела новые творческие силы? Почему раздражают, заставляют скучать как раз те эпизоды в пьесах и спектаклях, где, желая отвлечь публику от скучных материй, ей преподносят якобы «спенческие» истории неудачной личной жизни директора или парторга завода?

Как видно, производственные проблемы в послевоенной, например, драматургии были выключены из общественных конфликтов в целом, ситуация, складывавшаяся на том или ином заводе, в колхозе, имела как бы суверенное значение, не вписываясь активно в общесоциальную проблематику, в конфликтные коллизии времени. Борьба между данным новатором и данным консервативом не обрела вида общественной заботы, не стояла в контексте с движением и разрешением противоречий общественного порядка, лежащих, скажем, в системе управления, в сфере междупартийной политики и т. д.

Сегодня производственный конфликт, характер человека в этом конфликте в большей степени отражают ряд общественных процессов, противоречий, реальных, жизненных столкновений. С появлением же нового драматического характера рождается и новый театр, и новый тип актера, и новые грани режиссерского мышления.

Современный театр во многом отходит от одностороннего понимания формулы Станиславского о «жизни человеческого духа» на сцене, как о самораскрытии лишь целостной, конкретной, личной судьбы, единой, психологически выстроенной в каждом своем звене человеческой биографии. На самом же деле, формула «жизни челове-

ского духа» как главное на сцене может и должна быть распространена и на жизнь народного духа, когда судьба человека не то чтобы отодвигается, но поглощается народной судьбой, для того чтобы потом с особой отчетливостью и полнотой снова сосредоточить на себе внимание.

Мне представляется, что образ современника в пьесах, о которых идет речь, лишен индивидуальной конкретности. Он обретает конкретность общетипическую, так сказать, знаковую, ослабляется излюбленное старыми драматургами биографическое магнитное поле как сфера проявления характера, биография героя смазывается, как бы расплывается. Личная биография поглощается социальной знаковой ролью героя. Поэтому, скажем, в пьесе «Человек со стороны» так бегло, необязательно, неинтересно написана «дознавальская» биография Чешкова.

Появление сильной природы героя, человека определенной деловой творческой программы влияет на структуру драмы, приглушается эмоциональная стихия искусства, спрямляется разветвленный ранее по многим житейским каналам конфликт.

Нельзя не заметить недостатков такого драматургического построения, недостатков, порожденных, как это ни странно, благотворными стремлениями автора. Во многих пьесах видится наивное восхождение прагматизмом, прекращение перед Делом, которое подчас выглядит неким бесстрастным Молохом. Ощущению размывание граней между сильным, целенаправленным человеком и эдаким самовлюбленным сверхчеловеком, «внекритической» сверхличностью.

Среди потерь современной драмы я бы назвала искусственное противопоставление деловой трезвости и

душевной сердечности, нарочитую замену эмоционального рациональным, на самом деле органически сосуществующими в богатом душевном мире. Нередко вся внутренняя жизнь героя сводится к одной альтернативе: какими методами работать или какими методами не работать. Обедненно выглядит в ряде пьес тема выбора. Герой драмы выбирает зачастую не тип жизни, а методы работы, выбирает не идеалы, но место службы. Тема выбора, столь богатая, скажем, для толстовских Протасова, Нехлюдова, Левина, сужается для современного героя типа Чешкова до сугубо производственных перипетий.

На образе современного героя лежит сейчас во многих пьесах печать особой подчеркнутой достоверности. Есть в этом обстоятельстве хорошие и слабые стороны. Неотобранная жизненность героя, его житейская ершистость, его «документальность» придают и самому произведению особую пронзительность невыдуманности. Но в то же время жизнь, не отделенная резцом искусства, выходит за рамки типизации, порождает ощущение частного случая, частной истории некоего знакомого нам по заводу, по стройке, по Братской ГЭС, по КамАЗу Саттарова или Батарцева.

Стоит обратить внимание на обострение конфликтной ситуации современной драмы. Посреди абсолютно мирной, казалось бы, производственной ситуации, герой пьесы испытывает ощущение катастрофы, переживает коллизии трагические. Собственный нравственный уровень героя эпохи научно-технической революции столь высок, что обычный уровень окружающих людей, вчера еще вполне терпимый, сегодня оказывается нетерпимым, конфликт трагически обостряется.

И это самое интересное в «производственной» драме. Если когда-то мирное бытие в таком произведении взрывали наводнения или обвалы, пожары или аварии,

в лучших сегодняшних пьесах конфликт имеет иную точку отсчета. Ситуация в них не катастрофична с точки зрения внешних событий. Она катастрофична нравственно, с точки зрения производственных отношений, что гораздо существеннее, специфичнее как объект искусства. Однако жестковатая, нарочитая сосредоточенность на «деловых» качествах героя драмы ведет к ослаблению эмоциональной силы театрального искусства.

Людам хочется прикоснуться и к великому, радостному, человеческому энтузиазму, согреться, согреться поэтому, что слишком холодными бывают иногда пьесы, не позволяющие сделать ни шага в сторону от рассчитанного и выверенного... Когда-то раздражал голый энтузиазм, сегодня раздражает трезвая деловитость. От анархического энтузиазма — к кибернетической деловитости. От четкости кибернетики — к милому сердцу людей энтузиазму. Как видно, в этих колебаниях зрительского, читательского интереса есть свои подсказки драматургии будущего, театру будущего.

Утомляет «модность» того или иного открытого драматургом характера, исчезает прелесть многообразия, многоточности. Все, что высказано в одном каком-либо образе, нередко приобретает вид некоей обязательности, некоего социологического закона, не всегда совпадающего с законами искусства. Образуется «нехудожественная» императивность характера. А отсюда и накапливающаяся зрительское, читательское пресыщение, говорящее о необходимости изменений в образе героя.

Наблюдается резкая истощенность того или иного художественного типа. Истощенность эта наступает сейчас удивительно быстро. Думается, что дело здесь в особой спрессованности черт, в нарочитом выделении какой-либо одной черты как ведущей, в волонтаристском обращении автора с героями — они только силь-

ные или только слабые, они только положительные или только отрицательные.

Любопытно, что актеры такого масштаба, как, скажем, М. Ульянов, первыми чувствуют необходимость творческих перемен. Именно такие актеры подчас раньше всех ощущают, что вчерашние герои сегодня становятся своеобразными масками.

К примеру, исполнение Ульяновым роли директора завода Друянова в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «День-деньской». Ульянов лишает этот характер агривутов героического. Стилистически это выглядит так: излишней, избыточной, нарочитой, развешающей характерностью актер взрывает изнутри характер, переводит его в иную, антигероическую плоскость. Этот Друянов прямо противоположен остальным работам актера, где демонстрировались мужество, сила. Как видно, артист чувствует не только рождение драматургического характера, не только его начало, но и тревожные ноты штампа, определенную ремесленную устойчивость. Актер ощущает как бы завершение круга — от Чешкова до Друянова. Художник сцены выступает раньше, чем драматург, предостерегая от штампа уже очевидного в достаточной мере «молодом», но уже постаревшем характере благодаря некритическому пользованию одними и теми же литературно-сценическими приемами, благодаря оторванности боевой тенденции от гармонического искусства. Исполнение Ульяновым роли директора Друянова — как бы красный сигнал, тревожный сигнал для драматургов.

...Советский театр готовится репортовать новыми достижениями XXV съезду КПСС. Среди новых этих достижений — еще более глубоко понятый, еще более жизненно обрисованный, еще более укрупненный и высветленный искусством образ героя-современника.