



ПУТЕМ ПОИСКОВ

Ю. ГОЛОВАШЕНКО,
наш театральный
обозреватель

Достижения советского театрального искусства столь богаты потому, что оно сочетает в себе высокую идейность и художественное мастерство. Вся история нашего театра — это путь исканий, экспериментов, соревнования различных творческих индивидуальностей.

В своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин, говоря о партийности как неизбежном законе художественного творчества и требуя, чтобы литературное дело стало частью общепролетарского дела, утверждал многообразие искусства. «Спору нет, — писал Ленин, — литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». После Великого Октября партийное руководство литературой и искусством, идя под знаком ленинских идей, развивало и это важное положение.

Партия постоянно указывала, что вправе существовать разные литературные стили, что не следует сглаживать различие между театрами. Неоднократно подчеркивалось, что должны совершенствоваться все методы театрального воздействия, приводя к наиболее полному и действенному выполнению идейно-художественных задач, стоящих перед театром. Партия поддерживает соревнование писателей и деятелей советского искусства, отдающих свое творчество народу.

Под знаком художественных поисков рождались совершенно различные, самобытные произведения драматургии и театра. Когда в 1918 году Вл. Маяковский написал свою «Мистерию-буфф», он хотел показать «миниатюру мира в стенах цирка», стремился к тому, чтобы стих в его пьесе слагали «лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты». Он создавал образы обобщенные, даже аллегорические. Одновременно на молодой советской сцене ставились вышедшие из-под запрета царской цензуры пьесы М. Горького с их историко-бытовой достоверностью и жизненно реальными человеческими портретами. Новаторские начинания молодых революционных театров возникали часто в спорах с театрами академическими, в свою очередь вступавшими в творческое соревнование. Бурные, ожесточенные дискуссии сопровождали многие и многие сценические произведения. Спорили между собой и драматурги, и режиссеры, и артисты, и художники, и архитекторы. Новое, революционное содержание страстно и упорно искало новые формы.

Уже многие спектакли 20-х и 30-х годов, воплощавшие героинку гражданской войны и вошедшие в советскую классику, показывают, как широки и смелы, как своеобразны были искания крупнейших советских режиссеров и театров.

Необычайная простота и лаконизм художественной формы «Шторма» В. Биль-Белоцерковского в Театре имени МГСПС, глубочайший психологизм «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова в Художественном театре или в ленинградской Актрисе, романтическая обобщенность «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского в Камерном театре, наконец эпичность «Человека с ружьем» Н. Погодина на московской и ленинградской сценах — слагали многообразие стилистического героического спектакля.

Если Вс. Вишневский, призывая советских писателей быть «разведчиками» в искусстве, в своей «Первой конной» стремился к тому, чтобы на сцене, как он говорил, «текла масса разноликая», то К. Тренев в «Любови Яровой», как бы выписывал множество индивидуальных людских портретов, из которых и слагалось то большое социальное полотно, каким явился спектакль Малого театра.

Черты исторической хроники, а иногда даже очерковость, жанр трагедии, приемы глубокой психологической драмы возникали на советской сцене. При единой идейной направленности, передавая героическую сущность нового человека — революционера, советский театр утверждал богатство художественных красок, развивался как театр ищущий, непрерывно обновляющий свое искусство. Не порывая с традициями реалистической классики, изучая опыт прошлого, он, наш советский театр, снова и снова демонстрировал свои великопленные силы и возможности и стал истинной гордостью мирового прогрессивного искусства.

Путь нашего театра не был гладким. Были и ошибки, и заблуждения, были и периоды, когда культ личности сковывал и сужал творчество многих художников. Но процесс развития шел, — даже в неимоверно трудных, жестких условиях военного времени музы не молчали! В те годы появлялись смелые драматические ситуации в «Русских людях» К. Симонова, во «Фронте» А. Корнейчука или в «Нашествии» Л. Леонова, в пьесах, написанных в первый год Великой Отечественной войны и обошедших чуть ли не все наши сцены. И опять произведения эти были очень разными. Психологическая тонкость и углубленность свойственны «Русским людям» и «Нашествию», а пьеса Корнейчука моментами доходила до плакатности в своей сатирической устремленности.

Красноречивым примером многообразия советского театра послевоенного времени может служить сценическая история «Молодой гвардии» А. Фадеева. Это литературное произведение осуществлялось различными режиссерами совершенно по-разному.

В Московском театре киноактера режиссер С. Герасимов стремился воплотить героинку партизанской борьбы в достоверных формах «самой жизни», говорил со зрителями как бы языком документа, языком героической хроники. Строго соблюдая избранный им художествен-

ный принцип, С. Герасимов не прибегал к театральным метафорам, к обобщенным философским отступлениям.

Зато именно к ним стремился ленинградский режиссер М. Чижов, инсценировавший роман на сцене Театра имени Ленинского комсомола. Ища аналогий в героике прошлого, режиссер показывал события краснодонского подполья как часть героического эпоса нашей страны, то и дело напоминал в спектакле о том, «как закалялась сталь». Для его инсценировки были характерны широта повествования, многоплановые философские размышления о жизни.

А режиссер Н. Охлопков прочитал историю молодого героя, извлекая из фадеевского романа прежде всего героическую поэзию и стремясь возвеличить образы юных героев, воспеть их. Потому он насыщал сценическое действие патетической музыкой, сделал центром его образной системы алое сверкающее полотнище знамени, строил символические, обостренные, скульптурные мизансцены.

Документальность, эпичность, поэтический символ определяли форму и образ этих интересных, хотя и не равных по художественной значимости, спектаклей.

После XX и XXII съездов КПСС, когда ленинские нормы жизни были восстановлены, творческие силы советского театра, как и других областей нашей культуры, развернулись по-настоящему широко.

Одни только недавние постановки классических пьес вновь демонстрируют многообразие нашего сценического искусства. Строгое следование жизненной достоверности в «Варварах» М. Горького на сцене Большого драматического театра в постановке Г. Товстоногова и романтическая обобщенность спектакля «На дне», поставленного Л. Вильямом и В. Эренбергом в Театре драмы имени А. С. Пушкина, показывают, как при помощи различных художественных «ключей» театр раскрывает творения основоположника социалистического реализма. А сейчас Н. Акимов, воплощая на сцене Театра комедии поэму Байрона «Дон Жуан», создал новое по сценическому жанру произведение, главным героем которого сделан сам автор поэмы.

На советской сцене продолжается процесс исканий в области самой сложной и вместе с тем самой почетной и необходимой — поиск образа героя-современника, поиск путей воплощения во всей ее многогранности героической жизни людей нашего времени. Разве не были звеньями этих исканий такие спектакли, как «Друзья и годы» Л. Зорина в Театре драмы имени А. С. Пушкина, «Иркутская история» А. Арбузова и «Океан» А. Штейна в Большом драматическом имени М. Горького да и некоторые другие недавние произведения ленинградской сцены? Опыт и талант наших крупнейших режиссеров, их вклад в советское сценическое искусство неоспоримы. Многого ждешь и от театральной молодежи.

Утверждая идейную направленность и народность художественного творчества наших дней, партия, как об этом говорится в недавней передовой статье «Правды», снова призывает мастеров литературы и искусства к творческой смелости и самостоятельности.

«Вечерний Ленинград»
30 МАЯ 1963