

5
СОЗНАЮСЬ, я долго колебался, прежде чем решил принять участие в обсуждении проблем драматургии. Идет серьезный теоретический спор, а я актер. А может быть, лучше так и остаться читателем? Но разговор пошел о таких насущных, таких необходимых театру вещах, что оставаться в стороне нельзя.

Я не претендую на открытия. Но хочется напомнить об одной старой истине, которая вечно юна. Как бы стремительно ни менялась жизнь, какие бы требования ни ставила она перед искусством, главным для театра было, есть и будет: пьеса и спектакль должны волновать, захватывать, увлекать.

Часто ли это бывает в последнее время? Скажу прямо и честно: нет. Кто здесь виноват? Все мы: и актеры, и режиссеры, но в первую очередь — драматурги.

Как ни великолепны, ни совершенны творения классиков, самое сильное, глубокое и острое воздействие на зрительный зал оказывает спектакль на современную тему. Нужно ли мне, актеру, рассказывать драматургам, с какой радостью и тревогой открываю я каждую новую пьесу, как нетерпеливо жду встреч с героями наших дней? И как часто разочаровываешься, печалишься, сердитишься, обнаруживая давно знакомых по многим уже играным пьесам персонажей.

В чем здесь дело? В том, что писатели подчас замыкаются в узком кругу литературных ассоциаций, интересов. А ведь какие бы сложнейшие процессы ни происходили в литературе и театре, какие бы профессиональные открытия ни были сделаны нашими драматургами, режиссерами, актерами, пункт отправления для всех был и будет один: жизнь.

Мне вспоминаются два спектакля. Тридцать лет назад в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина шли в постановке Н. Петрова «Чудак» и «Страх» А. Афиногенова. Сейчас трудно себе представить, что творилось в театре, какие пламенные речи произносились на диспутах, посвященных этим двум спектаклям. В «Чудак» я играл Игоря Горского, в «Страхе» — Цехового. Каждое представление было настоящим праздником как для актеров, так и для тех, кто, отстояв в длиннейших очередях у кассы, оказывался наконец в зрительном зале. Недаром же за один только сезон 1931/32 года «Страх» прошел триста (!) раз. В чем же был секрет такого успеха? В честности и остроте постановки проблемы, в том, что действительность представляла в этих спектаклях не приукрашенную, не припудренную, а в остром, взволнованном и гневном драматическом напряжении.

Могут сказать: почему вы заговорили о тридцатых годах? Разве в последующее время не было значительных событий в вашей сценической жизни, в жизни всего нашего театра? Было, и немало. Но мне хочется говорить не о том, что было, а о том, что должно быть, — о будущем нашего искусства. Вспомнились же мне именно афиногеновские спектакли вот почему: когда они появились, то в театральном и литературном мире вспыхнула ожесточенная дискуссия. Афиногенову бросали упреки в традиционности, в старомодности, в том, что он боится отступить и на шаг от веками проверенных сценических приемов. Среди его противников были, мне помнится, такие драматурги, как Всеволод Вишневский и Николай Погодин. Они тогда со всей горячностью, со всем темпераментом молодости обвиняли его. И были во многом правы. Но во многом и неправы, потому что, требуя неременного разрушения сценической коробки, требуя космических масштабов действия, новых форм, они не могли ощутить тогда новаторства содержания пьес Афиногенова, открывшего целый жизненный пласт, впервые заговорившего со сцены о судьбах советской интеллигенции.

Мне кажется, что и у некоторых наших молодых драматургов живо опасение: а не окажутся ли они вдруг старомодными? И вот такой литератор начинает мучительно искать «оригинальные приемы».

И здесь хотелось бы уточнить некоторые положения статьи В. Плучека «Поставлено в 1960-м...». Я понимаю, что движет этим талантливым режиссером, когда он спрашивает: «насколько современна наша сценическая речь?» Он мечтает о расширении, обогащении средств сценической выразительности, призывает к этому других. Но не теряется ли здесь порой чувство меры? И я вынужден согласиться с Евг. Габриловичем, который, поле-

ВОЛНОВАТЬ, ЗАХВАТЫВАТЬ, УВЛЕКАТЬ

М. РОМАНОВ,
народный артист СССР

мизируя с Плучеком, говорит: «Когда думаешь о тех слабых, посредственных картинах, которые во множестве

расплодилось на наших экранах за последнее время, то причины их слабости видишь не в отсутствии смелых изобразительных решений, острых ракурсов, напряженного ритма. Все это моменты вторичные».

Да, это моменты вторичные.

Человек — вот кто должен быть в центре внимания. Это он, вдохновенно воплощенный актером, должен оказаться лицом к лицу со зрительным залом. Так бывало в лучших произведениях нашей отечественной драматургии. Именно в этом непреходящее значение нашего советского театра — самого человеческого, безыскусного и проникновенного.

Сколько в жизни, вокруг нас, ярких людей, романтических биографий, самобытных характеров, отважных поступков. А на сцене — часто скучные, однолинейные, никому не интересные персонажи. Дайте нам, актерам, не мелкие столкновения с завистью и брюзжанием, обыденным недовольством и самолюбивыми претензиями ничтожеств. Ведь конфликт в драме — не происшествие, не бытовая случай; это столкновение мировоззрений, принципов, понятий, наконец интеллектов. Я не согласен с А. Софроновым, который так хорошо пишет о больших, крупных характерах и одновременно иронически отзывается о «сверхинтеллектуализме». Ведь пьесы Горького, на которые он сам ссылается, — пьесы, если можно так выразиться, высочайшего интеллекта.

Я с удовольствием вспоминаю, как работал над образом Татарникова в пьесе А. Софронова «Деньги» — он пленял меня своим жизненным, доброжелательным, смелостью и умом, интеллектом. Да разве возможен крупный характер без большого интеллекта?

А как хочется сыграть настоящего ученого-мыслителя! С каким наслаждением я читал недавно по радио рассказ А. Бека «Счастливая рука» о замечательном русском хирурге Федорове. Какие характеры, какие конфликты, какие страсти — политические, научные, личные! Вот бы такую пьесу...

С режиссером Б. Бабочкиным я начинал работать над пьесой Назыма Хикмета «Всеми забытый». Но — странное дело — по мере размышлений над образом героя — знаменитого врача — у нас наступало все более явственное охлаждение, отчуждение, наконец — полное разочарование. Пошлость, тщеславие, честолюбие съели личность ученого, целителя. Она должна возродиться — так задумано автором, но уже где-то после окончания пьесы. Может быть, мы были жестоки, несправедливы к этой пьесе — она была и аллегорична, и остроумна, и открывала простор для фантазий режиссера и художника, но ведь Бабочкин хотел ее ставить, а я — играть врача не «просто так», нас волновали мысли о Науке, Призвании, Совете. Здесь же мы не могли рассказать об этом, пьеса была «не наша».

Этот случай еще раз напомнил мне непреложную истину о театре «во имя человека», во имя жизни человеческого духа.

И разве Плучек не впадает в противоречие, когда, споря с кинорежиссером Михаилом Гоммом, «упорно, из выступления в выступление провозглашающим близкую смерть театра», говорит, что это мрачное пророчество «могло бы сбыться лишь в том случае, если бы театр наш застыл в своей заскоружности, если бы он не преломлял творческих достижений других искусств?»

Да разве спасение театра в том, чтобы «преломлять достижения смежных искусств и прежде всего кино?»

Конечно, различные виды искусства обогащают друг друга. Но мне представляются чуждыми специфике нашего театра спектакли, нарочито разбитые на микроэпизоды, спектакли, в которых актер не успевает, буквально, открыть рот, как вертящийся круг уже уносит его за кулисы.

Сила нашего театра всегда была в слове, живом, сочном, неповторимом, богатом тончайшими оттенками языке.

А. Софроню, единственному из участников дискуссии, коснулся этого поистине наиболее волнующего, справедливо назвав язык «важнейшим инструментом драматургии». Наши классики доказали это всем своим творчеством. Играть в пьесах Гоголя, Островского, Чехова — наслаждение для актеров. А большие советские драматурги? Взять хотя бы «Любовь Яровую» или «Огненный мост». Отраднo, что А. Софроню — сам драматург «слухового» типа — горячо ратует за языковое своеобразие и яркость. Жаль только, что он тут же защищает пьесу, по его собственному признанию, очень несовершенно, «особенно в языке».

Искать нужно, необходимо. Но идти следует прежде всего от себя, от своего искусства, от своих национальных традиций.

Мне вспоминается разговор с Максимом Фаддеевичем Рыльским. Он рассказывал, что однажды за границей его манеру письма кто-то назвал устаревшей. Я спросил: «Что же вы ответили ему?» «Пишу, как умею. И каждый должен писать, как умеет. Самое главное, чтобы это было хорошо!»

Да, надо, чтобы было хорошо, человечно, правдиво. А не во что бы то ни стало «оригинально».

Новатор — это большое, ответственное понятие. Наделять этим званием художника следует с большой осторожностью, с большой мерой требовательности. Но я безоговорочно готов так назвать и Афиногенова, и его постоянного противника Вишневского, и Погодина, и Корнейчука, и Леонова.

Кто из людей, любящих театр, не знает, не помнит героев их пьес: рожденьных кибучей порой пятилеток: энтузиаста Бориса Волгина, начальника строительства Григория Гая, ученого Скутаревского, большевичку Клару, хирурга Платона Кречега?

Разве наше время — семилетки — не еще более значительное, интересное, богато удивительными событиями и не менее удивительными людьми? Я не собираюсь умалять заслуг наших драматургов. Но как редко встречаемся мы еще, к сожалению, с образами, которые захватывают сразу и целиком, прокладывают пути в искусстве познания и изображения советского человека. Я верю, что такие встречи еще впереди. Они будут. Должны быть. Непременно.

281