

ПОИСКИ ГЕРОЯ

Театральное обозрение

I. От частного — к общему

КАЖДАЯ эпоха, каждое время имеет свои измерения. Мы, современники, являемся свидетелями нового времени, участниками грандиозных создательных свершений, обновляющих нашу землю, готовящих материально-техническую базу коммунизма.

Ушедший год был особенно примечательным. Страна отпраздновала 60-летие — возраст социалистической зрелости. Достижения партии, народа, исторические в его судьбах шаги зафиксированы в новой Конституции. Ныне наше общество движется вперед по законам развитого социализма, определяющим и темпы прогресса страны, и нормы жизни каждого человека.

В этих условиях гармоническое развитие личности становится не только возможностью, но и необходимостью, условием дальнейшего роста. Отсюда вытекает и возрастающая роль искусства в духовной жизни общества. На формирование идейной зрелости и нравственно-эмоционального облика личности, на культуру чувств искусство, театр особенно, оказывает ни с чем не сравнимое влияние.

Быть современным означает для драматургии, для театра способность понимать и выражать в творчестве качественно новые связи личности и общества, в сегодняшнем находить приметы завтрашнего, активно поддерживать и пропагандировать партийность мышления, что равносильно органической потребности быть на уровне ленинской принципиальности во всем — и в заботах о текущем дне, и в прозрении будущего.

В ряде спектаклей, подготовленных к 60-летию Октября, московские театры и стремились воссоздать образ героя, воплощающего именно эти черты. Не все и не всем удалось в одинаковой мере. Однако поиски на этом пути плодотворны и заслуживают поддержки. О них и пойдет речь.

В МИНУТЫ нелегких раздумий секретарь Новогурийского горкома партии Сакулин пытается подсчитать, сколько ущерба нанесли государству компромиссы в решении вопросов, требовавших от него стойкости и принципиальности. Директор строящегося завода Громких, преодолевая частоту препятствий и собственных ошибок, добивается пересмотра утвержденного проекта, ибо к пуску предприятия его продукция будет уже явно устаревшей. В научном институте идут поиски наиболее эффективной конструкции сложного агрегата, и в процессе их выявляется подлинная нравственная прочность каждого участника событий.

На театральные подмостки выходит герой, для которого вопрос — как работать — все больше становится синонимом вопроса — как жить. Нельзя эффективно трудиться без понимания того, что твой труд — необходимое звено общих усилий. Нельзя хорошо жить (не в потребительском, а в нравственном понимании ценности жизни), если плохо работаешь, если не поверяешь свои дела высоким мерилom совести. Нравственный, идейный и профессионально-трудовой рост личности сплетается ныне в тугой узел.

Конечно, раскрыть диалектическую сложность подобного сплетения трудно в рамках «комнатной», семейной драмы. Юбилейные постановки московских театров снова выдвинули на первый план проблемы публицистической пьесы, ее истолкования, ее воплощения, глубинной разработки заложенных в ней конфликтов. «Обратная связь» А. Гельмана во МХАТе и «Современнике», «Диалоги» Д. Валеева в Театре имени М. Н. Ермоловой, «КПД одержимости» Я. Волчека в Театре имени Вл. Маяковского, «Успех» Е. Григорьева и О. Никича в Театре имени Моссовета — все эти спектакли с разной степенью убедительности и художественной полноты трактуют в общем сходную главную проблему.

Объективные возможности и закономерности развитого социализма дают небывалый простор творческому росту личности. Но и требуют от нее полной отдачи сил «по способности». Противоречие, возникающее между требованиями времени и степенью способности (а порой — неспособностью) человека и коллектива отвечать им, понимать их как свое, личное, душевно важное дело, — это противоречие составляет сущность большинства драматургических конфликтов.

НА ПЕРВЫЙ взгляд конфликты новых пьес на «производственную» тему не отличаются новизной. Но, если вдуматься, основной драматургический конфликт приобрел ныне небывалую ранее масштабность. Чешков, герой пьесы «Человек со стороны», воевал с инерцией «потребительского гуманизма» на одном заводе. Лагутин в «Сталева-рах» стремился преодолеть привычные сделки с трудовой моралью в рамках своей бригады. Конечно, и в этих локальных конфликтах были заложены типические черты «большого» конфликта между творческим отношением к делу и потребительски-приспособленческим.

И все же публицистический пафос последних пьес и спектаклей по глубине и накалу значительно сильнее. Их проблематика соотносится с жизнью, интересами, заботами всего общества, всей страны. Она затрагивает некоторые коренные вопросы нашего бытия. Отсюда страстность, одержимость героев новых спектаклей. Личные судьбы их, их надежды, планы, устремления неизбежно упираются в дела общие, затрагивающие многих, порою — всех.

Здесь, видимо, таится источник удивительно непосредственной, то же по-своему страстной реакции зрительного зала на перипетии сценического действия. Спектакли задавают за живое, будят мысли, вызывают порою споры. Равнодушных нет. В каждой постановке есть свои достоинства и свои недостатки. Но, взятые в совокупности, новые спектакли на «производственную» тему говорят о крупном шаге нашего театра вперед.

Сказанное отнюдь не означает безупречность ряда пьес и спектаклей. Наметилась интересная тенденция, расширился кругозор авторов и режиссеров, поднялся горизонт их размышлений о жизни. И во всем этом проявляется благотворное влияние на творческие поиски идей и решений XXV съезда партии, восхождение по ступеням истории советского народа, воплощающего эти решения, претворяющего в жизнь программные положения новой Конституции.

НО НАЧАТОЕ театрами требует продолжения и развития. Новое в жизни, проникая на сцену, зачастую еще не находит достойную форму творческого воплощения. При знаки времени передаются иногда броско, но поверхностно. Публицистическая мысль не всегда перерастает в сокровенно-личное героя, выношенное им в сознании и сердце, ставшее органической частью, свойством его личности. Больше того, иногда кажется, что постановщики не очень доверяют способности зрителей идти навстречу мыслям пьесы. И начинается приукрашивание спектакля расхожими побрякушками «доходчивости».

Возьмем, к примеру, интересный в главном спектакль МХАТа «Обратная связь» (постановка О. Ефремова). В нем найдено великолепное общее решение. Пирамида из кубов-площадок, на которых разместились взаимосвязанные звенья государственного механизма, зеркальные плоскости, замыкающие сцену и как бы бесконечно расширяющие сферу действия, — все масштабно, внушительно. Все говорит о всенародной значимости проблем, трактуемых спектаклем. Под стать этой масштабности стремле-

ния талантливых актеров (И. Смоктуновского, А. Попова, И. Саввиной, В. Невинного и ряда других) раскрыть средствами психологического реализма глубинные процессы эволюции своих героев. Ибо в них, в этих процессах, суть пьесы, ее попытка показать, как партийная принципиальность и ленинский стиль работы преодолевают пережитки делячества и показухи.

И вдруг рядом со всем этим, важным и значительным, — эстрадного типа частушки, мышиная возня «толкачей», поданная в жанрово-гротесковом плане, телефонное стрекотание сплетниц, врывающееся в действие, наконец, взвизгивающая, какая-то улюлюкающая музыка: то ли «производственный» фон, то ли звуковой синоним обывательщины, всепроникающей и торжествующей.

Все это по меньшей мере нарушает стилистическую целостность спектакля. А по большей — уводит зрителей от существенных мыслей пьесы, мешает сконцентрировать внимание на главном, на сложном узле «обратной связи», определяющей ответственность каждого за действия всех и наоборот. Мне показалось, что и актерам необычайно трудно в мгновение выхватываемых светом кусках сюжета — своего рода кинокадрах — раскрыть глубинное движение образов.

В ПЬЕСЕ «Обратная связь» нам напоминают, что преимущества плановой социалистической системы хозяйствования оборачиваются сложностями всякий раз, когда в каком-либо звене сущности подменяется видимостью, общенародный интерес — эгоистическим личным, честность и моральная чистоплотность — враньем и безответственными обещаниями. Достоинство этого же спектакля в «Современнике» в том и состоит, что, отбросив «украшающие» мелочи, режиссер Г. Волчек выносит все узловые моменты сюжета на авансцену. Они и подаются «крупным планом». Острейшие споры и поиски истины предстают как нравственное возмужание людей, стремящихся стать вровень с эпохой, с ее новыми задачами.

Нам импонирует то обстоятельство, что мужают и растут, разбираясь в трудных ситуациях, люди молодые, растут под бременем возложенной на них ответственности. В замкнутом «кабинетном» пространстве спектакля «Современника» много выходов. Ими пользуются носители «малой правды», субъективные представления которых о своем общественном долге приходят в противоречие с истиной, с «большой правдой» нового этапа нашего развития.

Вот эту «большую правду», подлинный выход из создавшейся ситуации и ищет Сакулин в исполнении совсем молодого артиста В. Шальных. Предельно искренний, доверчивый и пытливый, наивный и требовательный (прежде всего — к себе), секретарь горкома партии несет образ человека, отнюдь не вынужденного пересматривать накопленный жизненный опыт и прежние представления (такой мотив есть у И. Смоктуновского). Сакулин в «Современнике» постигает принципы и стиль партийного руководства как своего рода изначальную истину, давно открытую партией, Лениным, выдержавшую испытание многих десятилетий. И понятно, почему зал замирает, когда вступающий в партию молодой монтажник Еремич (А. Крылов) с подкупающей убежденностью отвечает на вопрос об основных обязанностях коммуниста. Его ответ — логический финал всех споров и поисков истины.

Спектакль «Современника» соединяет единой и главной мыслью наше вчера, наше сегодня и наше завтра. Он прогнозирует «погоду на завтра». Здесь и заключена активная, боевая позиция его режиссуры.

А. СОЛОДОВНИКОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

(Окончание следует).