НЕНАДУМАННЫЕ ВОПРОСЫ

I. Смена идет!

НЕ ТАК ДАВНО «Правда» сообщила, что Азербайджан побил два рекорда: во-первых, в республике дети до 15 лет составляют 40 проц. населения; во-вторых, здесь больше всего долгожителей — людей, которым перевалило за 100 лет.

Как бы ни был ярок рекорд, он отражает общую тенденцию. Дети и молодые люди в целом по нашей стране составляют более половины населения. Будущее зависит от того, какими станут эти подрастающие поколения через 5—10—15 лет, когда они возьмут на себя основную тяжесть проблем страны, а в конечном итоге и всего мира.

Театр, который хочет полноты жизнедействия, который рассчитывает в будущем сохранить и упрочить свое положение в обществе, не может не думать о молодежи.

Мне скажут: что такое сегодня театр рядом с кино, телевидением, радио, огромными стадионами? В Советском Союзе профессиональных театров около 500, а кинотеатров 150.000. На каждого театрального зрителя приходится по крайней мере 50 кинозрителей. Будет ли слышна скрипка театра в общем могучем оркестре всех современных средств массовой культуры, всех современных способов эстетического, а значит, и нравственного воздействия на молодежь?

Я отвечу так: все зависит от того, каков этот театр, насколько полно и сильно он реализует заложенные в современном сценическом искусстве возможности. А главное — как, с чем идет театр к человеку, к молодому человеку особенно. И насколько способен он быть источником культуры других, более массовых сценических культур.

* * *

У ИОЗЕФА КАФКИ есть такие слова, выражающие сущность его способа познания мира: «Нет необходимости выходить из дома. Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся—жди. Даже не жди — будь неподвижен и одинок, и мир откроется тебе, он не может иначе».

Кафке вторит его театральный последователь Эжен Ионеско: «...Одиночество и особенно тревога характеризуют основные условия существования человека».

На базе такого восприятия мира и человека Ионеско создал свой театр — театр «современного авангарда», который мы, стремясь раскрыть его суть, называем «театром абсурда».

В самой основе «театра абсурда» лежит странный парадокс. Если Ионеско, Беккет и другие корифеи «театра абсурда» считают нормой жизни человека одиночество, отчуждение его от мира и общества, зачем они собирают людей вместе в зрительном зале театра? Ведь не играют же актеры «театра абсурда» для одиночек. Наоборот, они стремятся заполнить зал и исполнить пьесы о безмерной власти одиночества — для коллектива. Создав свой театр, последователи Кафки нарушили его главный завет: «Нет необходимости выходить из дома. Оставайся за своим столом... и жди»... Они собирают сотни людей вместе, чтобы возвестить им непреодолимость и неизбежность одиночества как единственно возможной формы существования человека в наш сложный век.

Это противоречие наряду с порочностью философской и эстетической основы лишает «театр абсурда» перспективы, лишает будущего. Он не может вызвать отклика у молодых людей, для которых все — в будущем, а будущее — это создаваемые, развивающиеся нормы жизни в обществе, нормы жизни вместе с другими людьми.

Однако «театр абсурда» явился лишь крайним выражением индивидуализма, который стал философской, этической и эстетической базой буржуазного театра вообще — по мере того как он уходил от народа и проблем, которые волнуют демократические слои общества. Мы выражаем понимание и сочувствие тем театрам на Западе, которые ищут контакта с демократической аудиторией, в частности с молодежью. Мы видим, как платятся за это порой популярные деятели театра на Западе. Пример тому — увольнение с поста директора театра «Одеон» Жана Луи Барро, замечательного актера и режиссера. Увольнение с поста руководителя крупнейшего театра только за то, что Барро сумел найти нужные слова, чтобы высказать их парижской молодежи, заполнившей в разгар студенческого движения зал «Одеона».

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР с первых лет своей деятельности был связан с молодежью и в значительной степени строился усилиями талантливой молодежи. Молодые драматурги Леонид Леонов, Николай Погодин, Александр Афиногенов, Всеволод Иванов, Борис Лавренев, Александр Корнейчук, Александр Крон и многие, многие, работавшие вместе с ними, создали репертуар с новыми героями и для новой, подлинно народной аудитории. Молодые режиссеры Евгений Вахтангов, Алексей Попов, Николай Охлопков, Николай Акимов, Рубен Симонов, Алексей Дикий, Константин Зубов, Мариан Крушельницкий, Гиат Юра, Михаил Кедров, Юрий Завадский, Додо Александзе, Вартан Аджемян (всех не перечесть) формировали советский театр, ставший театром социалистического реализма.

Сила великих и мудрейших учителей советского театра, сила Станиславского и Немировича-Данченко прежде всего заключалась в том, что они не отвернулись от всенародного социалистического обновления и омоложения советского театра, а пошли ему навстречу. В течение всей своей полной творческих исканий жизни Станиславский создавал молодые актерские студии и не приходил в уныние оттого, что ученики «преодолевали», как говорил сам Станиславский, своего учителя, то есть шли дальше его по указанной им дороге. Это помогло к середине 20-х годов сделать МХАТ театром социалистического реализма, а в середине 50-х годов помогло рождению театра «Современник».

Интерес к молодежи, к молодым творческим силам—в крови у советского театра. Именно поэтому в нашей стране были созданы первые профессиональные театры для детей и юношества, получившие широчайшее развитие и имеющие сегодня многомиллионную аудиторию. Процесс создания театров для молодежи продолжается. Уже отпраздновал свое десятилетие «Современник». Создан молодежный театр в Ереване под руководством одного из виднейших режиссеров Армении Г. Капланяна. Появился театр для молодежи в Таллине, руководимый талантливым Вальдемаром Пансо. Возникают все время новые коллективы.

Есть у нас и уникальный театр — Московский музыкальный театр для детей, созданный в значительной степени в результате энергичных усилий театрального педагога и режиссера Наталии Сац. На молодежь в основном опирается движение народных театров, завоевавших за последнее десятилетие почти 20-миллионную ежегодную аудиторию.

Судьбы сценического искусства в ближайшие годы будут решать как эти вновь создаваемые театры, так и молодые режиссерские и актерские силы, пришедшие и приходящие в коллективы старых театров.

Сумеет ли режиссерская и актерская смена глубоко понять, усвоить и развить лучшее, что накопили старые кадры советского театра? Примут ли всем своим творческим существом, сердцем и сознанием молодые силы то особенное, новое, драгоценное, что составляет сущность советского социалистического театра? А, приняв это, сумеют ли они поднять неотъемлемые качества советского театра, его партийность, его народность на новую ступень и тем самым обеспечить театру достойное место в обществе, строящем коммунизм, достойное и сильное влияние на нашу советскую молодежь?

ЭТИ ВОПРОСЫ не надуманные. Они возникают, во-первых, в силу закономерной смены режиссерских и актерских поколений; а, во-вторых, в связи с печальным опытом некоторых сравнительно молодых драматургов, режиссеров и актеров, которым кажется, что для движения вперед надо все «делать наоборот», не развивая, а, по существу, пренебрегая накопленным до них опытом. Ведь были попытки теоретически обосновать тезис о том, что развитие советского театра строится не на базе укрепления его собственных, выработанных за полвека традиций, а на базе отрицания их; или во всяком случае на базе **противопоставления** отдельных стадий, периодов нашей советской истории и вместе с ней нашего театра.

При этом возникает порой парадоксальное положение: за новаторство, за новое в сценическом искусстве неопытные зрители принимают то, что можно назвать «хорошо забытым старым».

Не нужно особо развитой фантазии, чтобы представить себе, какой сумбур, какая путаница понятий и представлений о месте театра в общественной жизни создается при этом у отдельных групп нашей молодежи.

Во время гастролей Малого театра в Киеве прошедшим летом произошел такой случай. Мне удалось «затащить» на спектакль «Привидения» Г. Ибсена группу молодых скептиков, давным-давно махнувших рукой на театр как искусство устарелое, архаическое и во всяком случае из их «культурного обихода» вычеркнутое. «Современник» или Театр на Таганке они бы, пожалуй, согласились посмотреть. Но Малый, Художественный?.. В их представлении это было что-то вроде ихтиозавров, место которым в лучшем случае в музее. Молодежь была вполне интеллигентная— биологи, архитекторы, музыканты... Я просил их свои выводы о современной роли театра сделать не до, а после спектакля.

И вот по окончании представления они вновь собрались у подъезда, поджидая меня. Просьба у всех была одна — дождаться у артистического выхода Е. Н. Гоголевой, исполнявшей главную роль, и позволить им выразить свое потрясение, благодарность, переполнявшие их чувства. Сказать, что в своих представлениях о театре они горько заблуждались. А главные хлопоты состояли в том, как и где достать в этот поздний час цветы — знак благодарности. Самая отчаянная решила проблему просто: она побежала по траве газона к кусту крупных киевских роз и, рискуя милицейским штрафом, исцарапав оголенные до плеч руки, сломала несколько цветущих веток. Они и были преподнесены актрисе, которую вся группа дружно провожала до гостиницы, снова уверовав в силу и обаяние театра.

Я рассказываю об этом случае потому, что в студенческих и молодежных аудиториях наших столиц мне не раз приходилось выслушивать самые суровые мнения о старых театрах, мнения безапелляционные, хотя они базировались не на личном опыте, не на знании творчества МХАТа, Малого или Театра имени И. Франко (как правило, суровые судьи в эти театры не ходят), а на афоризмах нескольких безусых (среди них попадаются и «усатые») экспертов, которые с легкостью в мыслях необыкновенной считают, что все возникшее раньше, чем они родились, их просвещенного внимания не заслуживает.

ПУСТЬ НЕ ПОЙМУТ сказанное выше за самоуверенность. В том, что мы иногда теряем молодого зрителя, виноват не только зритель, но и сам театр, отстающий сплошь да рядом от быстрого локомотива истории. Мы явно отстаем от того, что хочет от нас хотя бы школа. В Москве почти тридцать театров. Тем не менее нельзя посмотреть образцового исполнения «Бориса Годунова» Пушкина, «Грозы», «Бесприданницы» и «Снегурочки» Островского, «Дела» и «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина, «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «Варваров» и «Вассы Железновой» Горького, многих пьес Леонова, Тренева, Лавренева, Погодина, Афиногенова и других основоположников советского театра. Нет в репертуаре замечательных произведений Шекспира, Мольера, Гете, Шиллера, Гольдони... Я уже не говорю о Шоне О'Кейси или Пиранделло. Не говорю об измельчании проблематики в современной советской драматургии.

Создание репертуарно-редакционных коллегий при союзном и республиканских министерствах культуры содействовало укреплению организующего государственного влияния на театральный репертуар. Но параллельно развивалось, на мой взгляд, и отрицательное явление, суть которого — в отдалении, отчуждении сил драматургии от театра. Ведь пьеса окончательно формируется в процессе развития контактов между драматургом и творческим коллективом. А репертуарно-редакционные коллегии явились своеобразным средостением на пути этих контактов. Не может аппарат в 9—10 человек вобрать в себя множество реальных творческих дел и творческих судеб писателей, окончательных судеб их произведений для театра.

Не делая окончательных выводов, я хотел бы привлечь внимание к организационным проблемам, возникающим в связи с хроническим отставанием драматургии от растущих запросов театра и зрителей. Правильное решение этих проблем особенно важно сейчас, в период подготовки к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, и возникающих в этой связи идейно-творческих задач.

МНЕ ВООБЩЕ кажется, что темпы роста нашего театра — и количественные, и качественные — отстают от общих темпов роста населения страны, ее экономики, ее культуры в широком понимании этого слова. Конец 20-х и все 30-е годы были ознаменованы быстрым ростом сети национальных и детских театров. Появился тогда особый тип передвижного театра для обслуживания колхозов и совхозов. Подобные театры так и назывались — колхозно-совхозными. В послевоенные годы этот тип театра исчез, районных театров осталось мало, в то время как потребность экономически окрепших колхозов и совхозов в постоянном общении с театром значительно возросла. Достаточно почитать отзывы и рецензии местной печати по случаю летних выездов театральных групп и коллективов на целину, чтобы почувствовать эту неутоленную жажду приобщения к живому (а не, скажем, телевизионному) театру. Вопрос достоин того, чтобы обсудить его всерьез, найти новые формы деятельности театра в деревне.

За последние 10—12 лет мы никак не можем серьезно оторваться от рубежа — 100—105 миллионов зрителей в год, хотя большинство союзных республик успешно выполняет намеченные театральные планы, и посещение театров постепенно растет. В театральных залах, однако, есть значительные резервы, и без больших капитальных затрат число зрителей в целом по стране могло бы расти быстрее, энергичнее. Здесь тоже кроется проблема, достойная серьезного внимания.

В общем назрели в нашем театре проблемы (и организационные, и творческие), которые следовало бы обсудить с достаточной прямотой и принципиальностью. Театр и молодежь — одна из важнейших проблем.

Направляющая роль Коммунистической партии и социалистического государства обеспечит, вне всяких сомнений, глубокий и всесторонний прогресс нашего театра. Хотелось бы, однако, чтобы те или иные творческие ошибки, отклонения от главного пути, попытки выдавать повторение прошлого за подлинное новаторство, некоторые заблуждения по поводу роли театра в наши дни распознавались быстрее и глубже. И чтобы мы основательнее, с принципиальным партийным позиций научились из всей полувековой истории советского театра, из всех стадий и периодов его развития брать то, что поможет театру двигаться вперед, идя навстречу растущим запросам и требованиям зрителей, навстречу развивающимся коммунистическим общественным отношениям.

А. СОЛОДОВНИКОВ.

Сов. культура, Москва, 1969, 14 янв

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА 1969, 16 янв

НЕНАДУМАННЫЕ ВОПРОСЫ

II. Драматургия и герои нашего времени

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ по драматическим театрам при Министерстве культуры СССР, заседавший в середине октября, много внимания уделил проблемам драматургии. В центре дискуссии стоял вопрос об отходе известной части драматургов от крупных общественных проблем, которыми живут страна, народ, молодежь, в мир интимных чувств, сравнительно «камерных», «домашних» отношений.

Обострение идеологической борьбы двух систем требует активизации театра на главных направлениях, сосредоточенности его на крупных идейных и общественных проблемах. Характерно, что наиболее значительные по своей проблематике пьесы (к ним я отношу за последнее время «Человека и глобус» В. Лаврентьева, «Альберта Эйнштейна» Н. Погодина, «Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина), не получили пока значительной и интересной сценической судьбы. Это же можно сказать и по поводу многих серьезных пьес, созданных в братских республиках (не на русском языке).

Конечно, всякая серьезная по проблематике, а значит, сложная по постановке пьеса требует большей затраты идейных, нравственных, творческих и, в конце концов, материальных сил и средств, требует большего внимания к автору, к автору. Но не означает ли отказ некоторых театров от решения сложных идейно-творческих задач недопустимую беззаботность их в вопросах усиления воздействия театра на общество, в частности на молодежь?

Такая постановка вопроса, по-моему, закономерна и наводит на размышления о самом характере современного театрального процесса.

Обостряется постановка такого вопроса и тем, что некоторые пьесы «камерного» звучания, не затрагивающие крупных проблем созидательной жизни советского общества, вдруг привлекают преимущественно театральное, а значит, в критическое внимание, становятся «явлением». И это беспокоит, об этом нельзя не думать.

Вместо многообразия тем, жанров, средств реалистической выразительности, к чему мы нередко и справедливо призываем, получается известное однообразие, своего рода «новаторский схематизм», хождение по узким дорогам, сужение выразительных и профессиональных возможностей театра, утрата традиций эпического, трагического, философского спектакля, спектакля высокой публицистической силы.

Это в конце концов может привести наш театр не к расширению аудитории и силы влияния, а к их сужению.

Значит, речь идет о вопросах принципиальных и больших. И жаль, что об этих вопросах мы спорим, говорим редко и мало.

НЕДАВНО я получил письмо из Еревана. В нем известный театральный критик, слушавший мой доклад о насущных проблемах театра, объясняет настороженное отношение некоторых режиссеров к крупным проблемам, большим понятиям, монументальным формам спектакля как своего рода реакцию театральных деятелей на неумеренную инфляцию «больших слов» в предшествующий исторический период.

Если даже это и так, то мы не можем ограничиться простым объяснением происходящего. Театральные деятели, как и философы, о которых писал в свое время Маркс, должны не только объяснять мир, но и стремиться его переделать. В наше время это означает более активное участие театра в коммунистическом преобразовании нашей страны, в нахождении таких выразительных сценических форм и средств, которые ярче, отчетливее, идейно целеустремленнее передавали бы «размаха шаги саженьи», присущего нашей партии, нашему народу в их борьбе за коммунизм. При таком подходе сами конфликты, без которых нет драмы, приобретут ту остроту, глубину и масштабность, которые способны передать историческую силу и смысл борьбы нового против старого и отживающего.

Мне кажется, что обозначился известный разрыв между нашей публицистикой и нашей драматургией, хотя сущность советской драмы, ее отличие от старой драмы заключались всегда и прежде всего в идейной глубине, публицистической остроте, гражданственности, как у нас обычно говорят.

Позвольте процитировать несколько строк из статьи, которая опубликована в № 9 журнала «Юность». Статья эта посвящена 50-летию комсомола и называется «Герои нашего времени».

«Первая всероссийская мобилизация комсомола в 1918 году дала фронтам гражданской войны 3 тыс. юных борцов, не считая отправленных местными комитетами. В первые три дня Великой Отечественной войны 900 тыс. комсомольцев по мобилизации ЦК ВЛКСМ встали в ряды защитников Родины от фашистского нашествия. В 1954—1956 годах осваивать целинные земли по комсомольским путевкам отправилось 350 тыс. юных энтузиастов. За последние несколько лет на новостройки Сибири, Дальнего Востока, Севера было послано по комсомольским путевкам 2,5 миллиона юношей и девушек. Раньше счет шел на тысячи, сейчас — на сотни тысяч и миллионы».

Это строки из статьи секретаря ЦК ВЛКСМ Бориса Пастухова. И они имеют прямое отношение к затронутым вопросам.

Комсомол за пять десятилетий внес весьма существенные коррективы в философию подвига. Подвиг перестал быть уделом единиц. Он стал нормой поведения, жизни миллионов молодых людей, а возможностей совершить его — непочатый край.

Я НАСТОЙЧИВО ИЩУ, в каких пьесах типизированы, обобщены судьбы молодых людей из числа тех миллионов комсомольцев, которые ушли на Север, в Сибирь, на Дальний Восток осваивать совершенно новые земли, поднимать к жизни неиспользованные пласты и народной энергии, и сил природы. Почему замечательные факты, о которых каждый день сообщают наши газеты и журналы, не становятся основным предметом драматургического и театрального творчества?

Я не призываю к тому, чтобы газетные строки, или факты, или герои, или слова прямо переносились на сцену. Не об этом речь. Речь идет о художественном осмыслении и типизации тех действительно грандиозных процессов, которые происходят в нашей стране, в частности среди молодежи.

Нас уверяли на дискуссии, происходившей в октябре на заседании художественного совета, в том, что стюардесса Наташа («104 страницы про любовь») — человек благородный, эмоционально тонкий, достойный всяческого внимания и сочувствия.

Дело, однако, в том, что культуру эмоций нельзя оторвать от культуры идей, от общего масштаба мышления человека, от того, чем и как он живет.

В какое положение автор ставит Наташу? Он всячески подчеркивает, что Наташа — маленький, обиженный жизнью, непонятый человек. Мать выгоняет ее из дому. С летчиком, который ее любит, происходит разлад. Электрон Евдокимов с высот своего эгоизма в свою очередь не может разглядеть чистое и глубокое чувство Наташи. Даже с подругой Наташа не может найти язык подлинного взаимопонимания: Мышь (подруга) любит летчика, а летчик любит Наташу.

Почему Наташе нужно было погибнуть? Потому что иного выхода для нее автор не нашел. Благородных чувств и порывов маленькой стюардессы никто не понял, никто не поддержал. Поистине яблоки, которые щедрой рукой раздает Наташа, явились в пьесе Э. Радзинского яблоками раздора и всеобщего непонимания, взаимного отчуждения.

Так к чему же приводят Наташу ее эмоции? К тупику, безвыходности, одиночеству. В конечном итоге — к гибели. Поневоле вспомнишь слова Эжена Ионеско, приведенные в начале статьи, об одиночестве и тревоге как главных условиях существования человека.

Но неужели Ионеско для нас пример? Неужели «тупиковые» ситуации типичны для советской молодежи?

В последнее время в связи с выпуском спектакля «Отцы и дети» мне пришлось много думать о судьбе Базарова и причинах его гибели. Тургенев чутко уловил, что появились молодые люди, которые бескомпромиссно отрицают существующие крепостнические порядки и прямо зачисляют себя в разряд «нигилистов», то есть людей, не признающих никаких авторитетов. Не желая согласиться с Чернышевским, который приравнивал к крестьянской революции, Тургенев ничего не сумел сказать об идеалах и целях Базарова. Одним отрицанием жить нельзя. И Тургенев вынужден был подвести Базарова к смерти: кто не знает, куда идти, во имя чего жить, тот должен погибнуть, если он не согласен на элементарное «растительное» существование.

Я не сравниваю Базарова и стюардессу Наташу. Я думаю о том, почему драматург, живописуя несчастья и беды девушки, оставил за бортом, вне пьесы, вне сцены «звездный миг» ее жизни, мужество ее подвига? Вероятно, потому, что этот подвиг вступал в противоречие с раскрытыми на сцене чертами ее характера, с нарочитой дегероизацией этого характера (что, очевидно, требовалось «модой», дурно понятым «новаторством»).

ВСЯ НАША ЖИЗНЬ и социалистический реализм как метод ее отражения избавили театр, нашу драматургию от трагического конфликта, многие сотни лет волновавшего писателей. Это конфликт между человеком, опередившим свое время, и отсталой средой. На эту тему написаны сотни пьес. Достаточно вспомнить о том же Базарове, Карле Мооре, Галилее и других реально-исторических и типизированных образах. Социалистический реализм перевернул конфликт. Передовой человек ныне не чудак, не белая ворона, не анархист, низвергающий все «устои». Вместе с обществом, часто преодолевая сложности и препятствия, наш герой борется против тех, кто мешает стране двигаться вперед. Разве жизнь 2,5 миллиона комсомольцев, посланных на Север, в Норильск, в тундру, на Дальний Восток, в те места, где происходили события Халхин-гола, в Комсомольск-на-Амуре, разве их жизнь была благополучной? Отнюдь нет.

Однако именно они — подлинные герои эпохи, ибо смысл ее не в охране «устоев», а в революционном действии, преобразующем мир. Комиссар в пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» гибнет от руки классовых врагов. Ее жизнь и смерть рождают сотни новых героев, идущих ей на смену. Именно поэтому трагедия в наших условиях приобретает оптимистическое звучание. Это трагедия Комиссара, «Молодой гвардии», Зоя Космодемьянской, трагедия Гагарина и Комарова. Значит, речь идет о том, чтобы верно нащупать зерно новых конфликтов, конфликтов, затрагивающих так или иначе многие миллионы людей.

Конечно, и у нас сплошь да рядом возникают конфликты между передовым человеком и группой отсталых людей, его окружающих. Но суть вопроса в том, что подобная группа уже не является общественной средой, она уже не выражает и не отражает в своих действиях процессы развития общества, закономерности его жизни. Банда хулиганов может убить честного юношу (вспомним пьесу А. Зака и И. Кузнецова «Два цвета»). Сектант может вовлечь в свои сети девушку, потерявшую жизненную ориентацию (вспомним пьесу Ю. Чепурина «Мое сердце с тобой»). Такого рода конфликты драматичны, однако они не являются выражением и разрешением противоречий, существенно выражающих движение общества вперед.

Недавно я прочитал новую пьесу. Она говорит о подлинном факте, о молодом советском враче-хирурге, который на лыжной тренировке повредил позвоночник. Возник паралич конечностей. И вообще хирург был обречен на гибель. И тогда все те, кто с ним работал, все его друзья начали борьбу за жизнь товарища. Они дежурили около умирающего бессменно. Когда миновала угроза жизни больного, преодолевая все сложности, послали в санаторий. В санатории возникла такая ситуация. Один из отдыхающих неожиданно заболел гангреной, врача-хирурга можно было привезти только через 12 часов. И тогда парализованный хирург, лежа сам в постели, но опираясь на помощь окружающих, сделал срочную операцию и тем самым спас человека от общего заражения крови и от смерти. Кроме того, парализованный, упорно преодолевая боль, вел дневник, чтобы передать опыт своего лечения другим.

В этой пьесе-документе автор ссылается на адрес героя, на подлинные фамилии действующих лиц. Сама жизнь формирует сюжет пьесы.

К сожалению, по жанру это скорее история болезни, чем художественное произведение, что препятствует постановке пьесы на сцене. Суть, однако, не в этом. Вырванный из жизни реальный факт, изобилующий драматическими ситуациями (угроза смерти хирурга, уход от него любимой девушки, когда выясняется, что он на всю жизнь останется калекой, борьба парализованного за жизнь другого больного), этот факт типичен для тех конфликтов, которыми должна заняться наша драматическая литература. Положительным героем является целый коллектив, спасающий жизнь хирурга, отрицательными — единицы.

Это то новое, что внесла в драматургию социалистическая жизнь народа.

НАЙТИ ВЕРНУЮ основу конфликта — значит найти ключ к анализу жизненных процессов. Этот анализ может дать толчки разъедающему человека скепсису или устремить его силы на созидание, на устранение зла. Суть нашей жизни — созидание, и драматургический конфликт, если он объективно, партийно отражает жизнь, не может не возбуждать энергию созидания.

Жизнь выдвигает множество конфликтных ситуаций, в том числе и наша жизнь. Особенность нашей литературы, театра, искусства в целом состоит в том, что субъективный замысел, сюжет, образ, задуманный художником, может (и должен) отразить известный момент, сторону, оттенок объективно протекающего жизненного процесса. Именно в этом смысле советские художники избавлены от драматического противоречия между субъективизмом мировоззрения и правдивой направленностью таланта, противоречия, мучившего многих замечательных художников прошлого.

Когда же в угоду ли моде, в силу ли внутренней неразберихи, субъективные стремления художника входят в столкновение с общим ходом жизни, когда частная правда случая одерживает верх над большей правдой действительности, успех, популярность, влияние того или иного произведения на молодежь выступают со знаком минус. Минус — с точки зрения участия художника в общем нашем деле, в созидании, в подготовке будущего.

К сожалению, был в недавнем прошлом период, когда лекторы и эксперты ВТО, выезжая на места, выдавали за последнее слово и новейшие открытия нашего театра именно эти субъективистские эксперименты — плоды незрелости и неспособности понять объективный ход истории и жизни советского народа. На творческих встречах и семинарах режиссеры местных театров не раз говорили мне об этих «лекторах из центра», дезориентирующих людей театра в вопросах его прогресса и регресса.

«Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица!».

Мне кажется, что нам следует почаще вспоминать эти слова В. И. Ленина и точнее определять критерии новаторства. Подлинно новым в искусстве является то, что находит форму для выражения объективного движения нашего вперед, к коммунистическому обществу.

Забота о том, что несет театр молодежи, юношеству, детям, — одна из главных забот каждого театрального деятеля. Будем надеяться, что наш коллективный опыт позволит поднять еще выше партийную, воспитательную силу театра.

А. СОЛОДОВНИКОВ.

Окончание. Начало см. в № 6.