

Милославский, Москва, 1968, 189 экз. №51

СОБЫТИЯ огромной важности характеризуют нынешние, 60-е годы. Лишь за последнее время: принятие Программы партии — программы построения коммунизма, XXIII съезд КПСС, давший практическую направленность программным устремлениям, 50-летие Октября, наглядно продемонстрировавшее мировое значение всего того, что мы, советские люди, делаем, усилия нашей партии по сплочению рядов мирового коммунистического движения.

События эти происходят в обстановке ожесточенной битвы двух миров, двух идеологий, битвы, в которой каждый из нас — участник.

Театр, подводя итоги сделанного в прошедшем, юбилейном сезоне, не может, естественно, не учитывать эту общую обстановку, как и возросший уровень зрителей, требующих от искусства ответа на все новые и новые проблемы общественного развития.

Роль советского театра среди других искусств возрастает еще и потому, что наши непосредственные соседи — кино, телевидение, радио, повседневно усиливая влияние на сознание и эстетические вкусы народа, свои художественные импульсы, свои артистические кадры, заимствуют прежде всего в театре.

Среди многих причин, тормозящих развитие советского сценического искусства, в том числе очень существенных (возьмем хотя бы значительные материальные преимущества, которые дают драматургам, а часто и актерам, «богатые» соседи — кино и телевидение), возьму одну. А именно — некоторую нечеткость в понимании принципиальной разницы между критическим и социалистическим реализмом.

Для меня весьма симптоматично, например, что в отличном спектакле «Мещане» Г. Товстоногова превосходный актер К. Лавров, исполнявший роль машиниста Нила, отошел как бы на второй план. В чем тут дело? Естественно желание режиссера освободиться от штампов и «традиций», которыми обросли за многие годы постановки пьес Горького. Однако в данном случае это желание привело, мне кажется, к одному просчету: Нил показан в спектакле как выходец из тех же мещан, зараженный в общем теми же, что и они, инстинктами собственника и эгоиста. Но ведь Нил вырвался из плена мещанства, что не удалось детям Бессеменова. Это по меньшей мере открывает перед Нилом дорогу поисков, если даже окончательно жизненный путь для него и не вполне ясен.

Мы коснулись одного из главных вопросов, волнующих сегодня деятелей советского театра. Он заключается в более точном и творчески конкретном осознании того, что отделяет социалистический реализм от критического реализма. С этим связан вопрос и о характере конфликтов, разрабатываемых нашей драмой и нашей сценой.

Наша задача — рассматривать каждое произ-

ведение с позиций классовой, определять, как раскрыто в нем размежевание сил, кто друг, кто ближе к нам и кто недруг.

В работе В. И. Ленина «Развитие капитализма в России» есть такая мысль: «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет».

Мысль важная и очень емкая. Сегодняшнее надо анализировать с позиций не вчерашнего, а завтрашнего, — вот мысль Ленина.

В 1935 году, выступая на пленуме правления Союза писателей, Алексей Максимович Горький говорил:

«...Нам необходимо знать не только две действительности — прошлую и настоящую, ту, в творчестве которой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего... Мы должны эту третью действительность как-то сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма».

Умение увидеть и проанализировать наше «сегодня» с высоты нашего «завтра» — это отличительное умение искусства социалистического реализма. В этом — мастерство художника нового мира, широта писательского, режиссерского и артистического горизонта. Здесь — избавление социалистической драматургии и театра от вязких, путающихся под ногами сорняков натурализма, от чрезмерного внимания к случайному, преходящему и мелочному. Это обеспечивает в конце концов выход на сцену главных «двигателей» истории, положительных героев современности.

ОДНА из бед нашей театральной молодежи (да, вероятно, и драматургов) — корпоративная замкнутость. Вращаясь изо дня в день в одном и том же кругу узкопрофессиональных интересов, встречаясь с одними и теми же людьми, они не накапливают запаса жизненных впечатлений, сужают свой кругозор.

Не случайно наша драматургия последних лет заполнена рефлектирующими интеллигентами и полунинтеллигентами (можно сослаться на множество пьес опытных и молодых писателей). Художника всегда привлекал сложный внутренний мир интеллигентов. Но насколько бы выиграли их образы в жизненном и творческом сопоставлении с рабочей или колхозной средой.

Драматургия разучилась интересно показывать рабочих. Молодые (да и опытные) актеры разучились их играть. В Малом театре была прочитана пьеса о рабочей молодежи. На другой день молодая (понимающая свою привлекательность) актриса говорила друзьям: «До чего дожили! Они хотят заставить нас выходить на сцену в ватниках». Это, конечно, мелкий штрих театрально-

го быта. Однако в нем открылись и уровень представлений известной части молодых актеров о современных молодых рабочих, и своеобразное понимание «наилучших» средств воздействия на зрителей. Пока мы сделали в Малом театре один вывод: наладить еще более тесный дружеский контакт молодежи театра с молодежью завода «Серп и молот».

Чрезвычайно важно развить у людей театра силу видения перспектив, чувство «третьей действительности», умение в сегодняшнем видеть завтрашнее. Такое ощущение наших дней — лучшее противоядие против узкого практицизма в понимании своих задач и своего места в жизни, против профессионализма, не пронизанного светом больших идей, против преувеличенного и чрезмерно болезненного восприятия вре-

неудачливых, неустроенных, несчастливых, меряющих свой нынешний день мерой и болью дня вчерашнего!

Можно было бы считать все это одной из тропинок нашей драматургии и театра. Однако два обстоятельства заставляют задуматься. Эл. Евдокимов и стюардесса Наташа стали героями на 120 сценах нашей страны. Миллионы молодых сердец поверяли по тернистому пути их любви свои чувства, свои личные судьбы. И выходили с убеждением, что большая и счастливая любовь — выдумка старомодных литераторов и что вообще чем душевнее и тоньше человек, тем больше несчастий сулит ему жизнь.

Один молодой человек с известным задором и даже вызовом показал мне на титульном листе своей записной книжки выисканный

ленными мечтой о будущем! Поэтому так наивны и вредны упорные попытки некоторых писателей заземлить и забытовить наших людей, сделать жизнь сплошной и нудной прозой, подвести борцов, создателей и поэтов под рубрику ханжей и резонеров.

Широкое дыхание романтики сопутствовало революции и строительству. Нельзя забывать об этом. Практицизм, не освещенный сиянием романтики, мертв. Такой практицизм родился в Соединенных Штатах Америки и пусть там и чахнет. Он чужд нам, он не наш, и мы не должны давать ему места в нашей литературе».

Приведенные здесь слова написаны Константином Георгиевичем Паустовским 14 лет назад. Они живы и сегодня.

КАК же быть с критическим началом в искусстве социалистического реализма? Нельзя ведь жить и творить только наедине с мечтой о будущем, не замечая и не анализируя окружающее. В комедии «Мои друзья» А. Корнейчук резонно развенчивает профессора по вопросам эстетики, который требует от художника «уравновесить» количество отрицательных типов в искусстве числом положительных.

У нас давно определялась точка зрения на этот счет. Главное положительное лицо пьесы — прежде всего сам писатель, его отношение к действительности, к человеку, который рядом и вместе с писателем создает новый мир. А. М. Горький так разъяснял эту проблему: «...У меня нет причин, нет желания замалчивать глупость, пошлость, лень и прочие вовсе не прекрасные качества людей. Но — человек воспитывается на хорошем и необходимо внушать ему, что он может делать хорошее, что он уже делает его».

Вера в человека, в его созидательный разум и преобразующий землю труд — вот истинная позиция писателя-гуманиста, социалистического гуманиста.

Для уяснения вопроса полезно напомнить полярную позицию такого антигуманиста, как Эжен Ионеско. В программном заявлении к своей пьесе «Стулья» он писал: «Именно чувство ирреальности, поиски основной реальности, забытой, невыразимой, — вне которой я не представляю себе своего существования, я хотел выразить своими персонажами, которые блуждают в бессвязном пространстве, не имея, по существу, ничего, кроме своего страха, угрызений совести, ощущения своих неудач, пустоты своей жизни».

С одной стороны, горьковская позиция, которая заключается в постоянных поисках того, что объединяет людей на их путях к будущему. С другой, — позиция «классика» театра абсурда, неизменно пропагандирующего бессмысленность жизни и полную отчужденность между людьми.

Мне представляется жалкой и странной позиция тех литераторов и режиссеров, которые, подобно маятнику, качаются между этими двумя противоположными по-

зициями, пытаюсь то в Чехове, а то даже и в Островском найти своего рода родоначальников экзистенциалистской теории (и творческой практики) всеобщего человеческого отчуждения.

В Театре имени Руставели я видел недавно премьеру комедии А. Цагарели «Ханума». Поставленная Р. Стурua в стиле Пироманашвили, отлично сыгранная актерами, эта комедия с увлечением воспринимается зрителями. Ее демократическая направленность в соединении с развенчиванием псевдонациональных традиций дает всем своим эмоциональным зарядом простор, выход в жизнь молодому, здоровому, растущему. Сатирический заряд «Ханумы» бьет по отживающему, ушедшему в прошлое.

Таким образом, не догматическая заданность в соотношении позитивных и негативных элементов пьесы или спектакля приводит к подлинно реалистическому отражению жизни, а партийная позиция писателя и режиссера, их способность видеть диалектически сложную сущность явлений и образов, отчетливо понимать те их черты, которые станут основой будущего.

Все сказанное позволяет достаточно отчетливо поставить вопрос и о характере конфликтов, без которых нет драмы.

В Ереване один из ведущих театральных критиков на творческой дискуссии говорил примерно следующее: получившая известное хождение теория конфликта между «хорошим и лучшим» как основного для советской драмы неизбежно ведет к бесконфликтности. Несомненно, он прав. Перед нашей драматургией стоит задача разрабатывать острейшие конфликты между миром социализма и миром империализма, и они носят антагонистический характер. Но и конфликты, так сказать, «внутреннего» характера обладают сплошь да рядом большой остротой. Она отчетливо ощущается в нашей публицистике и должна чаще проявляться в драме и на сцене. Изменение сущности, направленности конфликтов, лишающее их в большинстве случаев антагонистического характера, отнюдь не лишает эти конфликты остроты и напряженности. Чем сильнее, энергичнее наше общество движется вперед, тем острее его столкновения с теми, кто ему мешает в созидательной работе.

Богатство, разноразные и острота конфликтов, различия путей и поисков нового, неизбежным столкновением растущего, коммунистического с отживающим, с пережитками прошлого, с различными формами его мимикрии и приспособленчества.

...СТАТЬЯ эта названа «Возвращение к цитатам». Мне хотелось, чтобы она содержала не только повторение давно высказанных положений, и поныне не потерявших силы и свежести. Мне хотелось напомнить, что они есть и остаются основой дальнейшего развития нашей драматургии и театра.

А. СОЛОДОВНИКОВ

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЦИТАТАМ

Театральные размышления

менных сложностей бытия, наконец, против доверчивого отношения к идеям деидеологизации, дегероизации искусства, которые подбрасывают нам по разным каналам радители так называемого «демократического социализма».

Сопоставление сегодняшней действительности с нашим «вчера» обостряет ощущение исторической дистанции, дает способность образно, эмоционально познать огромность пути, пройденного нашей страной за 50 советских лет.

Но ограниченность поля зрения действительностью прошлого и мнимонастоящего, миром «сиюминутных» или «злбодневных» проблем нанесла театру значительный ущерб. Мы погрузили зрителя в мир представлений, чувств, размышлений неудачника, запутавшегося в лабиринтах истории. «Обольститель» Колобашкин, наивно ищущий аналогов наших несовершенств на путях минувших эпох, обиженный судьбой Затеинник, неудачливый кинорежиссер Нечаев, не знающий, чего он хочет и куда бредет по дорогам искусства («Снимается кино...»), бедный Марат, храбро воевавший, но потерявший перспективу в дни мирного строительства, самовлюбленный физик Эл. Евдокимов, не сумевший понять большое и любящее сердце маленькой стюардессы, Вдовец, отказавшийся от любви, от полноты жизни под напором агрессивного и близорукоего молодого поколения... Сколько их появилось, героев

им афоризм Э. М. Ремарка: «Человеческая жизнь слишком длинна для одной любви». Я, ведя с ним «разговор о жизни», невольно подумал: не содействовал ли наш театр (хотя бы в известной мере) такому пониманию любви?

Короче, следует подумывать о достаточно широком влиянии «драматургии о неудачниках» на молодые умы и сердца.

Еще одно обстоятельство состоит в том, что значительная часть наших драматургов, и притом весьма популярных, профессионально талантливых, постепенно стала писать как бы одним почерком. Суть этого почерка — в тщательном разглядывании деталей бытия сегодняшнего через лупу дня вчерашнего. Это не только ведет к сужению горизонта видения действительности. Отсюда вырастает серьезная опасность натуралистического подхода к жизни, утери перспективы. А это сказывается и на театре — постепенной утратой, особенно молодыми актерами, лучших профессиональных качеств, начиная от умения видеть «сверхзадачу» спектакля и кончая пренебрежением к искусству слова, к мастерству выражения мысли, к крупному и острому рисунку роли, к утере ряда других ценнейших, присущих реалистическому театру качеств.

Позвольте мне в этой связи прибегнуть еще к одной цитате.

«Как можно создавать новые формы жизни и литературы, не будучи окры-