

Живые традиции

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ

В ОДИН из дней прошедшего VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Московском Доме журналиста собрались молодые актеры многих стран для того, чтобы поделиться друг с другом своими мыслями о значении искусства в жизни народа.

С огромным интересом и радостной гордостью слушали мы, люди советского театра, выступления участников этой примечательной дискуссии: почти все представители артистической молодежи — будь то режиссер из Софии или театровед из Стокгольма, театральный деятель из Гаити или художник из Афин — говорили о громадном влиянии советской сцены на развитие своего национального искусства.

И это была отнюдь не светская любезность и не простая дань уважения гостей к хозяевам города фестиваля: каждый, кому довелось познакомиться с явлениями современной театральной жизни за рубежом, знает, что эти мысли наших гостей были рождены тем глубоким и плодотворным процессом, который действительно происходил и происходит сегодня на самых различных сценах мира. История мирового театра прошедшего сорокалетия не может претендовать на научную объективность и элементарную правдивость без учета того могучего влияния, которое оказали и оказывают художественные идеи и открытия Горького и Маяковского, Станиславского и Немировича-Данченко, Мейерхольда и Вахтангова, Шуккина и Хмелева, Эйзенштейна и Пудовкина на эстетику прогрессивных художников Запада и Востока, без учета того мощного и качественно нового вклада, который внес в сокровищницу мировой театральной культуры коллективный опыт деятелей социалистического театра.

Базалось бы, что может быть общего с «системой Станиславского»

у актера традиционного китайского театра, сознательно отказавшегося от «магии» театральных иллюзий и житейского правдоподобия, театра, где каждое движение актера синхронно связано с музыкой, где слово, пение, танец и акробатика составляют одно неразрывное целое, создающее глубоко своеобразную поэзию этого удивительного искусства? И вместе с тем я хорошо помню, с какой благодарностью, с каким жарким творческим увлечением говорил прославленный представитель этого театра Май Лань-фан об «уроках Станиславского». И это понятно: каждый, кто видел этого изумительного актера, знает: филигранная форма условного сценического рисунка Май Лань-фана всегда сочеталась у него с глубочайшим реализмом внутреннего душевного мира, и здесь по праву его союзником и советником был великий Станиславский. В то же время столь же полезные уроки деятели нашего театра извлекают и будут извлекать из чудесного опыта китайской сцены.

Мне посчастливилось быть на последней репетиции Станиславского, которую он проводил с учениками своей экспериментальной студии. Помню, с каким восторгом говорил Станиславский о музыкальности и выразительности жеста Май Лань-фана, о красноречивой условности его языка, с какой настоятельностью призывал он студентов изучать опыт знаменитого китайского актера.

Процесс движения прогрессивных художников мира вперед подразумевает взаимобогащение. Так, бесспорно влияние театральных принципов Мейерхольда на любившийся нам во время москов-

ских гастролей «театр без занавеса» Жана Вилара (учитель Вилара — Шарль Дюллан сам в свое время говорил о том, какое решающее влияние оказал на него мейерхольдовский театр). Поэтический лаконизм постановок Вилара, так же как и глубоко связанные с эстетикой Мейерхольда и Вахтангова спектакли брехтовского «Берлинер ансамбля», дают богатейший и поучительный материал для размышлений, для наших собственных поисков в области современной театральной поэзии.

Всех, кто видел на московском фестивале пьесу Джона Осборна «Оглянись во гневе», показанную английской труппой Манковец — Ливенштейн, возмущило поведение автора этой пьесы, который, вернувшись в Лондон, «оглянулся во гневе» на Москву из-за того, что у него оказался недостающий удобный номер в московской гостинице. Английская критика называет Джона Осборна «разгневанным молодым человеком». Нам очень жаль, что «гнев» Осборна на этот раз приобрел столь трагикомический и непривлекательный характер, но это отнюдь не мешает нам оценить тонкое мастерство английских актеров, сыгравших пьесу с тем откровенным реализмом, в котором мы видим развитие заветов Чехова и Станиславского.

Да, в самых своеобразных и художественно ярких системах зарубежного театра мы находим следы мощного влияния советской театральной культуры. Наш театр, рожденный революцией, несмотря на свою молодость (ибо сорок лет, с точки зрения истории, — это юность, это только лишь начало пути) создал совершенно новую школу актерского и режиссерского мастерства, школу, позволяющую с невиданной доселе социальной правдой, исторической прозрачно-

стью и силой философского обобщения раскрыть на сцене судьбу современного человека, неразрывно связанную с судьбой народа, с борьбой, страстями и важнейшими проблемами нашего века. Только полной неосведомленностью в вопросах истории и сегодняшней практики советского театра можно объяснить адресованные нам упреки некоторых зарубежных критиков, обвиняющих наше искусство в некоей «старомодной традиционности».

Революционный театр новой России бережно сохранил и принял на вооружение драгоценные традиции, заветные для него выходящие из десятилетий передовой русской сцены. Они заветы нашему театру искать источники своей силы и своего вдохновения в кипении жизни народной. Они учили его смотреть на труд актера, как на подвиг, учили смело говорить со сцены о самых насущных вопросах своего времени, создавать на подмостках живые человеческие характеры, исполненные правды, искренности и простоты. И мы никогда не отказывались и не откажемся от этих «старомодных идеалов».

Революция безгранично расширила и обогатила эту эстетическую и этическую программу театра, дала ей новое качество и смысл. Русский актер, мечтавший о народном зрителе, встретился с ним, наконец, лицом к лицу. Больше того, он стал активным соучастником строительства новой России.

«Чтобы одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля», — записывает в своем дневнике Вахтангов, жадно искавший новых путей революционного народного театра. В горниле народной борьбы рождалось подлинное новаторство советской сцены и утверждалась ее новая традиция.

Трагические испытания любви и верности учительницы Яровой, трудный, но честный путь командира крейсера «Заря» Берсенева к пониманию новой правды, глубокие раздумья таежного крестьянина Никиты Вершинина о земле и

мире, неутоленная боль его о погибших детях, «семейный» разлад в доме Виринеи — все эти личные судьбы были неотъемлемой частью той ломки, той революционной грозы, которая бушевала в новой России.

Театр жил одной жизнью с народом, с партией, и это единство стало одним из важнейших заветов нашей сцены.

Были у нас, как известно, периоды, когда на сцене процветала помпезная, риторическая драматургия, в которой очень мало уделялось внимания правде душевного мира простого человека. Но напрасно с нехорошей радостью спешат ухватиться за это некоторые наши зарубежные критики: это было отнюдь не выражением традиций советского театра, а безусловным нарушением этих традиций.

Одна лишь могучая, сложная, как сама жизнь, обобщенная до символики и вместе с тем неповторимо живая и исторически конкретная фигура Егора Булычева, оставленная Горьким как пример и завет нашей сцене, говорит о том, насколько чужд духу советского театра прямолинейный примитивизм, насколько чужда ему схема вульгарного социологизирования и насколько близко и дорого ему бесстрашное «человековедение», глубокое и всестороннее исследование человеческой судьбы.

И это совсем не свойство только лишь такой мощной творческой личности, как Горький: это одна из важнейших тенденций развития нашего театрального реализма, как реализма социалистического. Разве мы не можем сослаться на эти же черты в сложных, правдивых и сгущенных до символа пьесах Л. Леонова, разве драматические писатели следующих за Л. Леоновым поколений — А. Арбузов, А. Брон, В. Розов, Д. Зорин и совсем молодой дебютант прошедшего сезона А. Володин — идут путем «пропотанной и легкой», разве у них нет этой «глубокой разведки» человеческого характера, разве они не заставляют нас глубоко задумываться над далеко не простой судьбой Тани и Ведерникова, Мартына

Крутоярова или только лишь начинающих свою большую жизнь героев пьесы Розова? С большим удовлетворением вспоминаю я то время, когда мне, как режиссеру, довелось работать над сценической редакцией павленковского «Счастья», романа, в котором жил и действовал Алексей Воропаев — человек для людей, человек активного революционного действия, солдат и большевик, для которого высшим партийным долгом и самой насущнейшей внутренней потребностью была каждодневная борьба за народное счастье.

Какой это был, воистину, живой человек на сцене! Любя и глубоко веря в своего героя, П. Павленко не побоялся ему — полковнику, пропагандисту и будущему партийному руководителю, приписать черты безрассудной порой запальчивости и какой-то почти детской беспомощности в решении вопросов своей любви, и какие-то не очень-то продуманные поступки, которые, конечно, не полагаются совершать умному и опытному человеку... И от этого Воропаев не только не проигрывал, но и бесспорно выигрывал в своем объяснении «положительного героя». Человек во всех своих измерениях составлял и составляет основную заботу художников нашего театра, ибо только живой, раскрытый в действии, в борьбе человеческий характер может реализовать на подмостках идею поэта и привести к удаче актера.

С целым рядом наших зарубежных друзей нам приходится часто вести споры и по этому вопросу. На фестивальной встрече мы горячо дискутировали в кулуарах с одним молодым режиссером из Западной Германии, страстным последователем теории «эпического театра» Бертольта Брехта.

Брехт, разрабатывая положения новой артистической техники, вполне определенно и полемически направлял ее против принципов актерского перевоплощения. Он считал, что на сцене должно разворачиваться не подлинное действие, а лишь рассказ о нем что у актера должно быть явное, как он говорил, «отчуждение» от изображаемого им образа, а не слияние с ним, что актер должен апеллировать

В разделе «40 лет назад» печатаются фотодокументы первых дней революции.

О молодых строителях Куйбышевской ГЭС рассказывает киноповесть Юрия Лангевы «Когда Волга разольется...» В этом же номере опубликовано продолжение «Репортажа из будущего» А. Аграновского. С рассказом «Дедушкины глаза» выступил Е. Пермяк.

В праздничном номере читатель познакомится с ранними стихами Н. Тихонова. В этом же номере выступают со стихами А. Софронов, В. Виноградов, Ю. Яковлев, М. Вершинин, Н. Коржавин, И. Скотников и Натх Агравал Кедар (перевод с хинди В. Журавлева).

В журнале два очерка: В. Оспенва «Сибирь закатывает рукава...» и И. Зверева «Просто работа» (о строителях комсомольской шахты в Донбассе).

Через весь номер проходит серия рисунков А. Дейнеки «Юность в борьбе».

«ЗВЕЗДА»

ЖУРНАЛ печатает подборку воспоминаний участников штурма Зимнего краснострельцев Г. Александрова, П. Никитина и матроса Я. Макарова. Публикуются также записки старых большевиков П. Миллюкова, М. Воробьева и М. Булочникова о Великой Октябрьской социалистической революции, о ее вожде В. И. Ленине.

Пьеса Н. Никитина «Фирсов» рассказывает о славном пути питерской рабочей семьи от героических дней Октября до нашего времени.

В номере помещены рассказы Н. Тихонова, Б. Лавренева, О. Матюшиной, И. Саломеева, Р. Азарх, В. Давыдова и А. Смоляна, начало романа Ю. Германа «Дело, которому ты служишь» и продолжение повести А. Воинова «Пять дней».

В журнале много стихов. Публика представлена статьями и м. Данина, В. Карпа, арова, профессора сирийского университета Назим ал-Масилина и Великого Октября — наш

мере публикуются записки о артиста СССР К. Скороп «Вместе с парадом», еде критики печатаются статьи Плотикина «В. И. Ленин и левое движение первых лет Советской России», Г. Любачко «На революция в литературе», оличия «Великая Октябрьская истическая революция и русские писатели».

хились завоевания Советской демократии: народ определяет внешнюю политику, коренной и главнейший вопрос которой — вопрос о мире, самом дорогом для народа. Для каждого человека. Внешняя политика Советского государства — это политика народа, наших рабочих, колхозников, интеллигентов. Это они хотят, требуют, чтобы максимум сил, средств и возможностей страны был обращен на социалистическое строительство, чтобы со всеми государствами, независимо от их строя, были у нас хорошие, добрососедские отношения. От лица

Заседание Бюро Всемирного Совета Мира

29 ОКТЯБРЯ в Стокгольме закончили свою работу Бюро Всемирного Совета Мира. В течение трех дней около 70 членов Бюро и специально приглашенных представителей из ряда стран обсуждали различные проблемы международной обстановки и, в частности, угрозу миру, сложившуюся в результате провокационных действий турецких властей на сирийско-турецкой границе при поддержке определенных кругов США.

От СССР в работе Бюро приняли участие А. Корнейчук, И. Эренбург и В. Васильевская. Бюро приняло ряд документов: «Общая резолюция», «Декларация об угрозе Сирии», «Конгресс по разоружению и международному сотрудничеству», «Обращение о проведении двухнедельной кампании против атомных испытаний» и др.

Юбилей великого грузинского писателя

ТРУДЯЩИЕСЯ Грузии торжественно отметили 120-летие со дня рождения великого грузинского писателя-демократа Ильи Григорьевича Чавчавадзе.

Юбилейные научные сессии состоялись в Институте истории грузинской литературы Академии наук республики, в вузах и научных учреждениях. Юбилейный пленум был проведен в Тбилиси Союзом писателей Грузии. В работе пленума приняли участие писатели братских республик. На родине И. Чавчавадзе в селе Кварели, а также в селе Сатурмо, где он провел долгие годы жизни, состоялись народные празднества.

В Тбилиском театре оперы и балета имени З. Палиашвили проведено торжественное юбилейное заседание. Заседание открыл заместитель председателя Совета Министров Грузинской ССР М. Кучава. С докладом о творчестве И. Чавчавадзе выступил секретарь правления Союза писателей Грузии И. Абашидзе. Тепло встретили присутствующие выступивших с реча-

зом агрессивным союзом пятнадцати государств, царят недовольство и паника: всего две державы — США и Англия, как это показало на днях тайное собеседование американского президента и британского премьера, взяли на себя определение курса политики. В глубокой тайне от народов решаются такие важные проблемы, как новые планы вооружений, а следовательно, и новое жестокое наступление на жизненный уровень сотен миллионов людей, на их заработную плату, права и, что еще важнее, на их безопасность в условиях мира.

важен силе литературы. И увидели, как серьезно относятся они к проблеме Человека и как пытаются разрешить ее в своих произведениях. Внимательный читатель может найти в моих романах влияние Льва Толстого и Тургенева, а в моих повестях и рассказах — влияние Горького. Во всем том, что написано мною за последние годы, можно заметить сильное влияние многих советских писателей. В одной из своих статей о Горьком я уже говорил как-то, что его произведения помогают читателю понять жизнь, понять человека. Он заражает вас своей страстной любовью и ненавистью, заставляет почувствовать бичи реальной жизни, силой своего личного обаяния заставляет вас зримо представить действительность и задуматься над ней. Подобно Данко, он высоко поднял свое «горящее сердце» и повел людей за собой, освещая им дорогу. Я высказывал лишь свое личное мнение. Но влияние Горького на всех китайских писателей бесспорно, огромно.

Очень любил произведения Горького основоположник современной китайской литературы Лу Синь, сам переводивший на китайский язык его «Русские сказки». Он называл Горького «великим художником Новой России», который «развит оружием особого рода тех же врагов, с какими сражаемся мы, он наш товарищ в борьбе за общие цели, его оружие (язык образов) имеет для нас исключительное значение».

Вслед за Горьким в Китай пришли «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева, «Чапаев» Фурманова, «Цемент» Гладкова,

в литературной жизни Китая и заслуживает быть отмеченным... Издание «Разгрома», «Железного потока» и других подобных им книг следует считать долгом всех революционных литераторов Китая. Каждый боец на фронте революционной литературы от души приветствует эту победу». Цюй Цю-бо особенно подчеркивал задачу систематической популяризации лучших произведений советской литературы, в которых, как говорил он, «перед читателем раскрывается в конкретных художественных образах героизм Великого Октября, гражданской войны, пятилетки». В ответном письме Лу Синь писал, что очень дорожит этими произведениями и любит их, «как любит родного сына». Он выражал надежду, что совместными усилиями большого коллектива энтузиастов можно будет «по крайней мере в ближайшие три года издать восемь—десять художественных произведений о годах гражданской войны и строительства, имеющих эпохальное значение», произведений, которые будут также оказывать «правильное педагогическое воздействие» и на наших литераторов. Год спустя, в декабре 1932 года, Лу Синь писал, имея в виду произведения советской литературы: «Осыпаясь явными пулями и тайными стрелами явными писателя, они быстро проникали в читательские массы, раскрывая муки и счастье революции, ужасы войны, радость созидания».

Достать в Китае советскую книгу в подлиннике стоило в те годы больших трудов, книги же, присылаемые друзьями из Советского Союза, сплошь да рядом за-

БЕСЦЕННОЕ КУЛЬТУРНОЕ БЛАГО

Библиотека имени В. И. Ленина в Москве... Здесь открылась Всесоюзная выставка книг, графики и плаката, организованная к 40-летию Великого Октября. Экспозиция знакомит посетителей с богатством русской и советской литературы, с литературными союзовыми республик, с книгами писателей зарубежных стран, переведенных на русский язык.

Надо, чтобы человек, на деле пользовавшийся умением читать и писать, чтобы он имел что сказать... — говорил в октябре 1921 года В. И. Ленин.

Мы претворили в жизнь этот завет великого вождя. Впервые в истории человечества у нас создана подлинно народная книга, доступная

самым широким слоям трудящихся. Выставка — еще один тому наглядный пример. Вот стелд, где выставлены книги, изданные в первые годы Советской власти. Скромные переплеты, почти нет иллюстраций, газетная бумага. Но как духовно богаты эти книги! Здесь произведения В. И. Ленина, И. К. Крупской, М. В. Фрунзе, русских классиков, первых советских писателей, лучшие книги зарубежных авторов.

Переходящий от стелды к стелду и видишь, как крепнет, наливаются новыми силами советская литература. Красочнее и ярче становятся книги, растут их тиражи. В 1940 году издательства выпустили 3 600 названий произведений художественной литературы тиражом около сорока семи миллионов экземпляров.

новой России». Роман «Мать» восторженно бачен в Китае. В течение года он был издан дважды, вскоре последовал цензурный запрет. Издатель объяснял, что на обложке книги былижены следы свежей кровитый цвет» раздражал правителей Китая, поэтоматериалом, вчерашним днем современного искусства.

При всей нашей любви и уважении к памяти выдающегося и глубоко прогрессивного деятеля немецкой культуры мы никак не можем с этим согласиться. Я очень люблю брехтовский театр и, как режиссер, давно мечтаю поставить одну из его пьес. Но мне кажется, что в умном, поэтическом, пронизанном огромной социальной активностью и подлинно новаторском театре Брехта полемика с принципами переопределения актера — самое уязвимое и самое не новое положение. В сущности, это повторение хорошо известного «Парадокса об актере» Лидро. Больше того, сам Брехт и его актеры, как это показали спектакли «Берлинер ансамбль», сами в лучших своих работах спорят с теорией «отчуждения», сливаясь с образом, и со зрительным залом. Только подлинная жизнь в образе говорит об истинном мастерстве актера, причем это глубокое слияние с героем отнюдь не мешает советскому актеру (а именно это и бесспорно Брехта) занять определенную идейную позицию в отношении образа, осудить его, если нужно, дать четкий социальный анализ его поступков.

Только за последние годы наш театр обогатился такими блестящими актерскими победами на этом пути, как классическое исполнение Верой Пашенной Вассы Железновой и Игорем Ильинским Акима во «Власти тьмы», как многосложный образ чеховского Иванова, созданный Б. Смирновым, как фигура советника Маттиаса Клаудена, проникновенно сыгранная М. Астанговым в драме Гауптмана, как Вожака Ю. Толубеева в «Оптимистической трагедии», как работа М. Парева в «Селе Степанчикове» Достоевского и многие другие. Нет, мы отнюдь не собираемся отказываться и от этих

завоеваний нашего театра. Больше того: когда некоторые наши актеры нарушают принципы переопределения и встают на путь эксплуатации своих «типажных данных», «подают себя», не приходя к образу, мы считаем, что они изменяют основной задаче своей профессии. Именно живой человек эпохи и его борьба, воплощенные в самую разнообразную театральную форму, составляют предмет наших поисков, и никакие плохие пьесы, неудачно поставленные в разное время нашими театрами (а именно к ним апеллируют, как правило, наши оппоненты), не в состоянии опровергнуть этого бесспорного положения.

Необходимо, кроме всего, еще понять и то, что наши драматические писатели, наши режиссеры и актеры шли за эти годы во многом по непотопленным, неизведанным путям, говоря в своем искусстве о том, о чем до них почти никогда не говорили со сцены.

Тема труда была, как правило, за пределами старой буржуазной драмы. Горький одним из первых взорвал этот запрет, утвердив в своей драматической поэзии человеческое бытие как деяние. Вслед за Горьким к поэзии труда обратились в своих пьесах многие наши драматурги. И это не могло быть иначе: ведь именно в труде, наиболее полно, наиболее «интимно» раскрывается в нашей стране человек — его талант, его страсть, его мечтания, его истинная сущность. Разве можно представить себе какую-то особую «личную жизнь» человека нового мира, изолированную от его деловых забот?

На этом новом и трудном пути у наших драматургов, режиссеров и актеров было немало значительных успехов, определивших на многие годы движение нашего, и не только нашего, театра. Достаточно вспомнить погодинского «Моего друга». В этом памятном всем спектакле артист М. Астангов с помощью режиссера А. Попова создал такой живой, знакомый всем нам образ коммуниста, начальника строительства Гая, что мил-

завать лишь к разуму зрителя, не стараясь пробудить его чувства. На этом основании наш друг из Западной Германии — юноша, честолюбиво, но несколько односторонне ищущий путей нового театра, считал искусство перевоплощения, свойственное нашим актерам, вчерашним днем современного искусства.

Я очень люблю брехтовский театр и, как режиссер, давно мечтаю поставить одну из его пьес. Но мне кажется, что в умном, поэтическом, пронизанном огромной социальной активностью и подлинно новаторском театре Брехта полемика с принципами переопределения актера — самое уязвимое и самое не новое положение. В сущности, это повторение хорошо известного «Парадокса об актере» Лидро. Больше того, сам Брехт и его актеры, как это показали спектакли «Берлинер ансамбль», сами в лучших своих работах спорят с теорией «отчуждения», сливаясь с образом, и со зрительным залом. Только подлинная жизнь в образе говорит об истинном мастерстве актера, причем это глубокое слияние с героем отнюдь не мешает советскому актеру (а именно это и бесспорно Брехта) занять определенную идейную позицию в отношении образа, осудить его, если нужно, дать четкий социальный анализ его поступков.

Только за последние годы наш театр обогатился такими блестящими актерскими победами на этом пути, как классическое исполнение Верой Пашенной Вассы Железновой и Игорем Ильинским Акима во «Власти тьмы», как многосложный образ чеховского Иванова, созданный Б. Смирновым, как фигура советника Маттиаса Клаудена, проникновенно сыгранная М. Астанговым в драме Гауптмана, как Вожака Ю. Толубеева в «Оптимистической трагедии», как работа М. Парева в «Селе Степанчикове» Достоевского и многие другие. Нет, мы отнюдь не собираемся отказываться и от этих

завоеваний нашего театра. Больше того: когда некоторые наши актеры нарушают принципы переопределения и встают на путь эксплуатации своих «типажных данных», «подают себя», не приходя к образу, мы считаем, что они изменяют основной задаче своей профессии. Именно живой человек эпохи и его борьба, воплощенные в самую разнообразную театральную форму, составляют предмет наших поисков, и никакие плохие пьесы, неудачно поставленные в разное время нашими театрами (а именно к ним апеллируют, как правило, наши оппоненты), не в состоянии опровергнуть этого бесспорного положения.

лионы современников по праву признали его своим другом.

Произошло это потому, что дело героя раскрывалось в пьесе и игре актера как дело жизни коммуниста Гая, без которого он не мог дышать, любить, жить.

«Да, это мой друг, — говорил зритель, — я видел, как он тяжело переживал, когда от него ушла жена в трудные для него дни, вместе с ним, чего греха таить, мы пили водку в эти бессонные ночи, вместе негодовали, видели, как клеветники опутывают нас липкой сетью лживых доносков, вместе до хрипоты спорили на совещаниях, доказывая свою правду, вместе сутками не вылезали из заводских цехов, пробуя новые машины, вместе, наконец, победили в борьбе». На нашей сцене было немало таких радостных побед, в которых торжествовала новаторская сущность нашего театра.

Что же? Из-за того, что в какой-то период у нас появились комедии «производственных пьес», где противопоставлена театру технология вассонила собой человека, а по недоразумению временно попавшие на эту работу скучные люди из репертуара всячески мешали в ту пору драматическим поэтам и артистам говорить со сцены о любви, ревности и трудных, подчас трагических днях в жизни героя, неужели из-за этого нам следует отказаться от существеннейшего завоевания нашей драмы и перестать ставить пьесы о том, как работают, а следовательно, живут наши люди? Как бы ни сетовали на нас за это некоторые эстетствующие «арбитры изящного», мы не сойдем со своей дороги, трудной дороги постоянных разведок и неустанных поисков нового.

Наша сцена, отмеченная щедрым богатством самых разнообразных художественных и режиссерских индивидуальностей, сможет с успехом решить самые сложные художественные задачи. В решении этих задач немалую роль сыграют и новаторские традиции нашего театра. Мы должны только уметь пользоваться этими традициями.

Мы начали в этом сентябре ответственнейший театральный сезон: сорокалетие нашего государства — это одновременно и раз-

вернутой сорокалетнего пути советского театра.

Нам нужно очень хорошо самим разобраться в накопленном богатстве, в совершенных ошибках, в новых открытиях и удачах, нам нужно сообща обсудить и выработать свои будущие пути.

Как важно нам, например, продолжать и по-новому развивать замечательную героическую традицию нашего театра, несколько приглушенно звучащую за последние время. Блистательное «второе рождение» «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, широко идущей сейчас не только на наших сценах, но и включенной в репертуар целого ряда зарубежных театров, — убедительное доказательство насущности такого разговора. «Оптимистическая трагедия» — это ведь не просто пьеса: это еще и качественно новый жанр нашего искусства.

Недавно в Вене, в Бургтеатре, я видел пьесу Франсуа Поля Клоделя «Книга Христофора Колумба». Какая это была «пессимистическая трагедия»! В острой и по-своему весьма примечательной театральной форме передо мной прошла мрачная католическая месса, в ходе которой монахи читали самому Колумбу, лежащему в цепях и рубище в темнице, трагическую книгу его жизни, наполненную издевательствами и глумлением, постоянными унижениями, нищенскими подаяниями, суровыми лишениями, жизнью, завершившейся бесславной кончиной. Только в финале спектакля, когда в лазоревом свете, под звуком прозрачного песнопения перед нами предстал иной мир, мы должны были поверить — лишь на том свете человека, давшего людям новую страну, «нового свет», может ждать какое-то «утешение». И я по-новому ощутил силу нашей драмы, нашего театра, где все сложные борения человеческого духа, человеческой судьбы могут и должны разрешаться на земле, в страстях и радостях нашей борьбы.

А как важно сегодня извлечь нам все ценное из опыта драматургии, умеющей органично и глубоко сочетать поэзию труда с мас-

штабом и правдой человеческого характера, из опыта Н. Погодина, А. Корнейчука и других наших драматургов. А афиногеновская традиция, столь много давшая для развития нашей лирической и философской драмы? А вопросы театральной сатиры? Мы все усложнились, что Маяковский — талантливый поэт нашего времени, но, кроме возобновления его собственных пьес (что само по себе очень радостно), его драматургическая традиция пока что не находит заметного развития.

У нас, режиссеров и актеров, много и своих насущных профессиональных и методологических проблем. Стало модным, например, в кулуарах, да и в некоторых статьях бойко говорить о том, что пора, мол, пересмотреть или отказаться от «догматов веры» Станиславского, что Станиславский чуть ли не «тормозит» развитие современного театра. Какое глубочайшее заблуждение!

Традиция Станиславского — это совсем не догматический свод правил и обязательных рецептов, а живое, вечно развивающееся творческое дело, созданное только для творческих людей. Это уходящая далеко валь дорога, по которой каждый, как удачно сказал как-то М. Н. Ершов, должен идти собственными ногами. Кроме того, надо, наконец, по-настоящему осмыслить и двигать дальше богатейшую режиссерскую традицию Станиславского: произошло какое-то нелепое недоразумение: усилиями догматиков один из самых теплых и ярких режиссеров советского театра, которого Л. Леонидов называл «Мочаловым режиссуры», театральный поэт самой дерзкой фантазии, мастер мощных социальных и философских обобщений, приобрел репутацию какого-то педантичного и суховатого школьного учителя.

Надо договориться и о том, что, скажем, мейерхольдовская традиция совсем не заключается в том, чтобы «цитировать» или почти буквально повторять то, что делал В. Мейерхольд в двадцатые или тридцатые годы. Недаром, когда даже такой талантливый художник, как Э. Гарин, попробовал

«реставрировать» «Мандат», эта затея закономерно потерпела неудачу. И, наоборот, когда В. Плещин, С. Юткевич, Н. Петров работали над Маяковским, полемизируя, споря и сознательно отходя от Мейерхольда, они шли от того главного и лучшего, чему может научить нас сегодня мейерхольдовский опыт.

Ряд последних работ Вахтанговского театра снова напоминает нам о том, сколь плодотворен, сколь неизведан еще до конца опыт Евгения Вахтангова, умевшего от нас накануне важнейших открытий в области героического театра.

Традиция советского театра — это, в сущности, непрерывная «цепная реакция» новаторских открытий.

Лучшая дань уважения к учителям — это самостоятельность тех, кто идет за ними своей собственной дорогой.

Традиция жива, когда она неразрывно связана с разведкой в будущее. Новаторство нашей сцены рождается в кипении жизни и борьбы, и сама жизнь требует сейчас от нас и более тонкой артистической техники, и более смелых и дерзновенных замыслов, и более изобретательных, свежих и образных форм. Они нужны нам для того, чтобы с новой силой рассказать о великой и простой жизни нашего современника, каждым днем своего труда приближающего будущее.

Партия, наша совесть, наше искусство зовут нас помочь народу в его титанических трудах. Будем ежедневно помнить об этом долге. Будем помнить и о том, что сегодня в мире, точно в гоголевской повести, «вдруг стало видимо далеко во все концы света», и за каждым нашим новым спектаклем, пьесой, сыгранной ролью внимательно следят и наши друзья, и наши враги. Мировое значение советского театра и та выдающаяся роль, которая принадлежит искусству в мирном сотрудничестве народов, также должны побуждать каждого из нас стремиться работать сегодня лучше, чем вчера, и завтра лучше, чем сегодня.