

РОЖДЕННЫЙ ОКТЯБРЕМ

РАЗНЫЕ ДАТЫ стоят в начале творческого пути наших театров. Седьмой десяток идет МХАТУ, третью сотню лет раскрывает

свой занавес Волковский театр, недавно отметил тридцатилетие Таджикский театр драмы имени А. Лахути, а дата рождения Армянского театра выбита временем на седых камнях античности. Но есть одна дата, общая и для самых старых, и для самых молодых театров нашей страны, — октябрь, год 1917-й. Дата рождения советского театра.

Пьеса, спектакль, зритель — «три кита», на которых стоит театр, и все-таки главный из них — третий. Ради зрителя существует театр, его запросы воплощает он в своих постановках, через него осуществляет непосредственную связь с временем. Конечно, театр воспитывает зрителя, ведет его за собой, но он ведет его туда, куда тот хочет идти. Разный бывает зритель и разный бывает театр, но только тогда, когда зрителем становится народ, театр становится самим собой, становится тем, чем по самой природе искусства он обязан быть, — театром для народа.

Вот так и случилось после октября 1917 года. В театр пришел новый зритель, тот, которого К. С. Станиславский называл «чрезвычайно требовательным», тот, который, по словам великого художника, «приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного». Он приходил в театры существующие и властно требовал открытия новых, и вот тогда встал самый главный вопрос для каждого творческого коллектива, для всего советского театра в целом: каким он должен быть — советский театр?

«Левые» крикуны из Пролеткульта считали, что он должен строиться заново на пустом месте. Осторожные «маститые» доказывали, что театр обязан складываться по образу и подобию уже ранее существовавших театров. В. И. Ленин, партия указали единственно верный путь, путь органического сочетания традиций и новаторства.

Дореволюционный прогрессивный и в первую очередь русский театр — это родной брат той литературы, авторы которой, по словам Ф. Энгельса, были «все сплошь тенденциозны». Советский театр продолжил эту традицию, традицию театра-кафедры, театра-трибуны. И не просто продолжил, а возвел ее на более высокую, качественно новую ступень. Он взял на свое вооружение ленинское учение о партийности литературы, сделал своим знаменем коммунистическую идею.

В лучших своих творениях прогрессивный дореволюционный театр стремился раскрыть внутренний мир простых людей. Создавая сценический портрет «маленького человека» с великой любовью и высоким уважением к нему, театр шел вслед за Пушкиным, Гоголем, Толстым, утверждал принципы демократическо-

го гуманизма. Советский театр продолжил и эту традицию. Он вывел на сцену нового героя, рожденного жизнью, советской жизнью.

«...Как только рабочие и крестьяне обросли с хребтов своих гнет собственников, — писал А. М. Горький, — тотчас оказалось, что «маленькие» люди, люди будничного, «мелкого» труда могут быть вождями армий, организаторами героических отрядов партизан, талантливыми администраторами, директорами фабрик, изобретателями, поэтами, литераторами».

Так «маленький» человек стал большим в жизни, так стал он героем в искусстве.

Новый герой был плотью от плоти нового зрителя. Он вместе с ним пришел в театр и, смело перешагнув рампу, по праву занял место на сцене. Вот он идет, опоясанный пулеметными лентами боец гражданской войны, герой из пьес К. Тренева, Вс. Иванова, Б. Ромашова, Вс. Вишневского, Б. Лавренева. Вот он шагает в рабочей спецовке, строителю, ударнику первых пятилеток, герой из пьес Н. Погодина, Л. Леонова, А. Корнейчука, В. Киршона. Вот он выметает дрянь и нечисть, герой из пьес В. Маяковского. Вот он снова надел шинель, солдат Отечественной войны, герой из пьес К. Симонова, Л. Леонова, А. Корнейчука, А. Крона, М. Светлова, А. Первенцева. Вот опять он занят мирным трудом, рабочий, колхозник, ученый, герой из пьес А. Арбузова, А. Софронова, А. Штейна, Ю. Чепурина, Дм. Зорина, В. Розова, С. Алешина, И. Штока, К. Финна, А. Салынского, Л. Зорина, А. Зака и И. Кузнецова и многих других. Его сценический портрет многообразен, он разный на разных этапах жизни страны и вместе с тем он един в своей сути — боец и строитель нового мира. Он положительный герой, ибо он таков в жизни, ибо сказать правду о нем — значит стремиться раскрыть его лучшие человеческие черты.

«Мещанин ищет в человеке прежде всего дурных сторон», — говорил А. М. Горький. Пафос утверждения, органически присущий советскому театру, — грозная наступательная сила в борьбе двух миров, двух идеологий. Создание образа положительного героя нового мира — огромная заслуга театра, рожденного Октябрем. Он одержал эту художественную победу, следуя требованиям партии быть ее помощником в деле коммунистического воспитания, в деле вооружения советских людей идеологическим оружием.

Вооружать советских людей идеологическим оружием... Это значит, что каждый художник, образно говоря, должен быть оружейником, да не простым, а та-

ким, как знаменитые тульские умельцы, которые и пистолет могли сделать «поиначе аглицкого» и при случае «блоху подковать» могли...

Для того чтобы вооружать других, надо в первую очередь быть хорошо вооруженным самому, надо содержать свое оружие, свой арсенал в чистоте, в должном порядке.

Арсенал театрального деятеля — это идейно-художественные средства, которыми он располагает. Действие и слова, несущие со сцены в зрительный зал мысли и эмоции, — идейное оружие. Нам всегда надо помнить слова Н. С. Хрущева, сказанные во время мартовской встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства: «Мы стоим на классовых позициях в искусстве и решительно выступаем против мирного сосуществования социалистической и буржуазной идеологий. Искусство относится к сфере идеологии. И те, кто думает, что в советском искусстве могут мирно ужиться и социалистический реализм, и формалистические, абстракционистские течения, те неизбежно сползают на чуждые нам позиции мирного сосуществования в области идеологии. С такими настроениями мы столкнулись в последнее время». Партия решительно и непримиримо разгромила формализм в его новом обличии как явление, чуждое нашей идеологии.

В творческой практике последних лет и даже в «теоретических» высказываниях получила некоторое распространение проповедь так называемого «современного стиля». Его проповедники утверждали, что «современное искусство жадно стремится к истокам нового позитивного стиля», что, только следуя этому «стилю», искусство отыщет путь к уму и сердцу современника. Обходя идейную суть вопроса, они делали вид, что речь идет всего-навсего о новых средствах художественной выразительности, о некоторой сумме формальных признаков, якобы характеризующих современную пьесу и спектакль. По мнению сторонников «современного стиля», героем сегодняшней драмы должен быть человек «ищущий», человек несложившейся судьбы, не нашедший своего места в жизни, а потому скептически настроенный по отношению к окружающей действительности. «Интеллектуальность» героя должна проявляться в рефлексии и углубленном самокопании, в ироническом остроумии по всякому поводу. Нарочитая внешняя грубость и цинизм должны подчеркивать его чувствительную, тонкую натуру, скрытую за этим неуклюжим панцирем. Четкая композиция пьесы и спектакля объяснялась делом устаревшим, вместо нее предлагался некоторый бесформенный «поток жиз-

ни», прерываемый всевозможными «наплывами» и т. п.

Нетрудно заметить, что идеальным воплощением «современного стиля» являются такие пьесы, как «Отляпись во гневе» Осборна или «Двое на качелях» Гибсона. Но достаточно так поставить вопрос, чтобы стало очевидно — мы имеем дело не с абстрактным «современным стилем», а с конкретными явлениями современной буржуазной драматургии и театра. Нарочитая камерность и психологизм — не что иное, как уход от больших проблем современности, как проповедь эгоистического индивидуализма. А чтобы откровенно эгоистическая сущность героя, скажем, осборновского Джими Портера, не так была заметна, его наделяют «интеллектом» и «тонкими» душевными переживаниями.

Попытка вывести на нашу сцену своих, «доморожденных» Джими Портеров, его «младших братьев» или «старших сестер» — это не дань «современному стилю», а дань современной буржуазной идеологии с ее проповедью бунтарского индивидуализма. Формальные «признаки современной пьесы и спектакля» оказываются не чем иным, как художественными средствами пропаганды современной буржуазной идеологии. Да иначе и не может быть, ведь форма в искусстве всегда определяется содержанием. Мастерство — категория не технологическая, а идеологическая.

Современное произведение — это прежде всего боевое современное содержание, для воплощения которого художник вправе употребить любые необходимые ему средства реалистического театра.

В пьесе А. Штейна «Океан» широко используется такой традиционный элемент драмы, как монолог. Монологи произносят Задоров, Муклин, Туман, Платонов, Часовников. Но разве на этом основании кому-нибудь придет в голову объявить эту пьесу несовременной? Монолог как художественный прием используется драматургом не в порядке самоцели, а как необходимое в конкретной структуре данного произведения средство для раскрытия современного содержания, для утверждения современных наших идей.

В пьесе А. Арбузова «Иркутская история» возрождается такой элемент древнегреческой трагедии, как хор. Но от этого пьеса не становится архаической. Древнее средство художественной выразительности используется драматургом для раскрытия современного содержания.

Нет и не может быть «единого современного стиля» в искусстве, ибо форма неотрывна от содержания, а содержание определяется идейной позицией худож-

ника. Советское искусство идет, как и все советское общество, в авангарде человечества, прокладывая новые, неведомые пути, в том числе и в области художественных открытий.

Учиться мастерству — это значит учиться в первую очередь у классиков нашего советского искусства, которые впервые в истории во весь рост показали героев нового мира, таких, как Павел Власов, Любовь Яровая, Павел Корчагин, Семен Давыдов, Андрей Соколов, Василий Теркин. Учиться мастерству — это значит учиться мастерству высокохудожественной пропаганды наших идей.

Понимание того, что вопросы мастерства, вопросы художественной формы есть вопросы идеологические, дает нам мощное теоретическое оружие и в борьбе с серостью и посредственностью в искусстве. Ибо косноязычие означает неясность мысли, слабая, беспомощная форма наносит ущерб содержанию, наносит идейный ущерб. В. И. Ленин говорил, что искусство должно будить художников в миллионах людей, он рассматривал вопросы воспитания высокого вкуса, эстетического воспитания как составную часть воспитания идейного.

Эстетическая и эстетическая функции советского театра находятся в органическом единстве, его художественные и воспитательные задачи полностью совпадают. Для решения и тех, и других требуется одно — создание яркого образа положительного героя нашего времени. В неразрывной связи с жизнью народа — источник неуязвимой молодости театра, рожденного Октябрем, ибо нет более великого и смелого новатора, чем сама наша жизнь, рожающая новые формы человеческого бытия, формирующая новые типы отношений между людьми, создающая нового человека. Открытие и создание образа нового героя — ярчайшее проявление новаторской сущности советского театра, и никакие формалистические ухищрения театра буржуазного никогда не смогут заслонить или хотя бы умалить значение этого гигантского шага в художественном развитии человечества.

А. КЕСЛЕР.