

РЕПЕРТУАРНЫЕ РЕЗЕРВЫ

А. КАРАГАНОВ

О необходимости шире и смелее использовать советские пьесы прошлых лет для пополнения современного репертуара говорилось немало. Однако театральная практика подсказывает: сейчас, накануне нового театрального сезона, надо снова вернуться к этой теме.

В отношении театров к наследию дореволюционной и советской драматургии существует весьма ощутимая разница. Любой из наших местных театров, не задумываясь, поставит, скажем, «Чайку». Да что там «Чайка»? Даже при выборе тагичского пьес, как «Шельменко-денщик», театры не косят на соседа, не ждут примера и подсказки. Иное дело — советская драматургия прошлых лет. Ее произведения обычно входят в репертуар «обоймами». Годы три назад многие театры одновременно взялись за «Любовь Яровую». Вместе с ней пошла «Штурм», «Бронепоезд», «Разлом», несколько позже «Отменный мост», «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты». Сейчас, например, многие ставят «Оптимистическую трагедию»: понадобился пример ленинградцев, чтобы эта пьеса, потрясавшая сердца зрителей в середине тридцатых годов, снова широко вышла на сцену. Вот и получается, что каждая пьеса имеет свой сезон: раз попала в «обойму» сезона, ее ставят десятки, а то и сотни театров, не попала — не ставят.

Количество театров, проявляющих репертуарную инициативу, растет. Ныне не только Москва и Ленинград, а подчас и Кострома и Тамбов возвращают сценическую жизнь иной забытой или полужабытой пьесе. Но тенденция, о которой идет речь, не преодолена. Репертуар многих театров все еще остается однообразным настолько, что театру, отправляющемуся на гастроли в соседний город, очень часто бывает трудно составить выездную афишу.

В чем же причина столь опасного отношения к советским пьесам прошлых лет? Что мешает их широкому возвращению на сцену?

Вспомним историю нового сценического рождения «Бани» и «Клопа». У всех у нас на памяти скептические выступления и разговоры о возможности и целесообразности постановки пьес Маяковского: одни считали, что эти пьесы устарели, другие объявляли их несценичными... Своими блистательными спектаклями Московский театр сатиры посрамил скептиков. За Театром сатиры пошла и другие.

Чего же боялись театры раньше? Конечно же, не идей Маяковского — идеи «Бани» и «Клопа» всем ясны и понятны. Боялись их драматургического выражения, тех специфических, только драматургии Маяковского присущих форм и особенностей, которые определяют ее конкретно-историческое и индивидуальное своеобразие. Боялись непривычных трудностей, какие таило в себе сценическое воплощение. Боялись, наконец, непохожести многих героев Маяковского на советских людей пятидесятых годов — наших современников, непохожести образов «Клопа» и «Бани» на образы новейших пьес, к которым уже привыкли, пригляделись. Драматургия Маяковского при всей ее специфичности не является в этом смысле «особым случаем». На отношение театров к многим другим пьесам двадцатых и тридцатых годов влияет и нивелировка репертуара и режиссуры и то, что можно было бы назвать антиисторизмом драматургического и сценического мышления.

Сначала об антиисторизме. Человек, зараженный антиисторизмом, признает правдивым в пьесах о советской жизни прошлых десятилетий только то, что непосредственно подтверждается его сегодняшними наблюдениями и опытом. Если ударник тридцатого года изъясняется в пьесе не так грамотно, как современный переводчик рабочий, если на ногах у него кирзовые сапоги, на голове рваная кепка, а в работе он нажимает больше на свою силушку, нежели на знания, которых ему явно не хватает, — человек, лишенный чувства истории, начинает сомневаться: а нет ли тут клеветы на советского человека, не искажается ли правда жизни?..

Носители антиисторизма в театральном искусстве разнолики. Это и режиссер, который, ставя инсценировку «Чапаева», рисует легендарного нацива по образу и подобию Ватутина или Черняховского. Это и драматург, который, обратившись к образу командира стройки тридцатого года, заставляет своего героя разговаривать примерно так: «Надо разобраться в этом деле. Похозяйски, по-государственному взвесим все «за» и «против», а потом доложим наши соображения главу: наверху нас поддержат...». Это и критик, упрекающий драматургов прошлых десятилетий за то, что они недостаточно показали культуру, идейную зрелость своих героев, и при этом не дающий себе труда подумать: а какими были тогда прообразы этих героев, нет ли в этой неполноте своей конкретно-исторической правды, не открывается ли в пьесе какая-то определенная ступень в процессе идейного и нравственного развития советского человека — ступень, а не сегодняшний результат, который, кстати сказать, тоже не является конечной точкой движения...

Нередко театральные работники, подверженные влиянию антиисторизма, «улучшают» и Отелло, и Чацкого, и Тузенбаха... Но чаще всего их мысль «осовременивает» образы советских пьес прошлых лет. Именно эти пьесы чаще всего страдают их исторической конкретностью красок и образов.

Очень важно сразу же отделить антиисторизм от законного желания художника показать героя гражданской войны или строителя Магнитки в движении, в развитии: показать не только корявость и грубоватость человека, вышедшего из темной, веками угнетавшей массы на просторы революционной борьбы и социалистического созидания, а и те качества, которые рождает в нем новая жизнь. Но то, что герои прошлых десятилетий в некоторых совре-

менных спектаклях стали в массе своей «грамотнее» своих прообразов и выходят на сцену, фигурально выражаясь, причесанными, приглаженными, на все пуговицы застегнутыми, далеко не всегда происходит из желания показать их в движении. Иногда это просто лакировка, результат того, что художник «торопит» историю, перепрыгивая через ее реальные процессы.

Эта тенденция сказывается и в оценке пьес знаменитых, всеми признанных. Сколько раз, например, критики упрекали Тренева за то, что он сделал образ Кошкина сухим, однолинейным, не раскрыл духовной культуры, сложности чувств, человечности своего героя.

Об этих упреках стоит поговорить особо — и не только потому, что «Любовь Яровую» играют довольно часто. Уяснение особенностей характера Кошкина имеет принципиальное значение для правильного понимания и многих других образов ранней советской драматургии.

При разговоре об ограниченности Кошкина чаще всего ссылаются на ту сцену, где он намечает необъятную повестку дня ревкома, а потом разговаривает с Горностаевым. Но что же следует из этой сцены? Да, Кошкин некультурен, элементарно неграмотен. Да, он нерасчетлив, даже по-детски наивен, когда считает, что все названные им вопросы можно сходу обсудить и решить на одном заседании. Однако у него есть «пламя веры», как это заметил наблюдательный Горностаев. И есть святая любовь к культуре, столь характерная для простого русского труженика... При всей своей организаторской неопытности Кошкин очень человечен, нравственно красив и духовно богат. А грамату он штурмом возьмет! И трезвость деловой научится! Но эта трезвость вырастет не на равнодушной расчетливости, а на пламени веры.

Кошкин — это живая история, кусок жизни; он несет и тяжкий груз отсталости, темноты, на которую веками был обречен наш духовно могучий трудовой народ, и пламень революционности, и порыв к культуре. Даже суховатость характера, выпяченного Треневым, нельзя считать художественным недостатком образа, ибо Кошкин — человек суровых дней, суровой жизни. И если бы автор начал «утеплять» и «оживлять» Кошкина душевно-чувствительными разговорами или любовными свиданиями, он мог бы нарушить цельность образа.

В создании образов не канонических, рассудочно составленных, а живых героев советской эпохи наша драматургия накопила немалый опыт. Этот опыт чрезвычайно важен, он учит художественному постижению конкретности жизни, ее процессов. И он должен быть в полной мере использован современным театром.

Герои пьес прошлых десятилетий не ушли в исторические музеи. Для нас не безразлично, чем занимались в жизни афиногеновский «чудак» Борис Волгин, продикий Гай, симоноковский «парень из нашего города» Сергей Луконин... Но то, что Волгин по идейным и моральным мотивам поссорился с лучшим своим другом Игорем, Гай ночей не спал, воюя за план строительства, а Луконин пошел на крупный личный риск ради раскрытия новых возможностей советского танка, — это «человеческое» проявление идеи для нас может быть еще интереснее, важнее, поучительнее. Ведь тут открываются в становлении и развитии новые черты мироощущения и морали советского человека: эпоха входит в характеры драматических героев не только внешними «производственными» деталями, но и глубинными признаками, тем, как она формирует мотивы поведения людей, новый строй души, новую мораль.

Наивным анахронизмом покажется сегодняшнему зрителю организованный Волгиным кружок энтузиастов. С доброй улыбкой и немножко «свысока», как о своем детстве, вспомнит он о планах Гая, о луконосных попытках заставить танк форсировать речку без специальной наведенной переправы. Жизнь ушла вперед, и то, что казалось значительным, даже грандиозным в пору юности социалистического общества, ныне утратило свою первоначальную масштабность. Люди 1956 года решают иные, более крупные, более сложные задачи. Но разве не взволнует их зрелище драматической борьбы человека со всем тем, что мешало ему идти вперед? В этой борьбе человек менял свое отношение к миру и к своей профессии, раскрывал новые грани в таких вечных понятиях, как любовь, дружба, честность, страх, смелость, риск... В этой борьбе закалялась революционная воля, решались судьбы людей.

Вспоминая, как он искал «ключ» к сценическому решению образа Гая, М. Астангов рассказывал, что он увидел в Гае прежде всего сильного человека, который встречает на своем пути немало трудностей и смело идет им навстречу. И нужно было, говорит артист, чтобы Гай не проходил мимо этих трудностей, как «стальной человек», спокойно и бесстрастно, а чтобы они его задевали и царапали по живому телу.

Так тонкий артист связывает бытие исторического Гая с решением «вечных» коллизий, которыми всегда занималось искусство. — Долга и чувства, эгоизма и альтруизма, самоотверженности и самосохранения... Но эти коллизии осмысливаются им не в их вневременной отвлеченности, а в очень конкретных проявлениях. И решаются они в формах, созданных именно развитием советского общества.

Наш интерес к образам советской драматургии прошлых десятилетий не может быть только историко-познавательным. В этих образах, познавая переходящих людей, накрепко связанных лишь с

временем их появления, есть и то «общеинтересное», что Чернышевский считал предметом искусства, что вызывает и движение познающей мысли, и волнение сердца, напряженные и глубокие эстетические переживания.

Опасливое отношение к пьесам прошлых лет и десятилетий вызывается не только непохожестью их героев на нынешние представления театральных деятелей о том, каким был, вернее, каким должен был быть советский человек в те времена, когда эти пьесы создавались. В оценке этих пьес все еще нередко пользуются у нас эталонными, нормативными представлениями о том, какой должна была пьеса социалистического реализма с точки зрения ее художественной структуры и особенностей.

В первом томе «Очерков истории русского советского драматического театра» говорится, что Н. Погодин в своей пьесе «После бала» чересчур много внимания уделил разработке занимательной интриги, а язык его первых пьес засорен внешне характерными словечками и вульгаризмами. Это характерный образчик той критики, которая годами твердила, что Афиногенов чересчур лиричен, Вишневский — патетичен, Леонов — психологичен, что в пьесах Погодина стремление к широте жизненного охвата приводит к чрезмерной пестроте красок и обилию сцен, а в комедиях Шкваркина слишком много значения придается разработке комедийных ситуаций и т. д. и т. п.

Каждое из таких обвинений в отдельности может даже обладать видимостью доказательности. Взятые вместе, они образуют систему эстетических ограничителей и оговорок, глубоко враждебную искусству.

Художественное творчество — процесс синтетический. В нем нет таких примитивных членений и стадий: сначала изучение жизненного материала, потом создание замысла, затем компоновка сюжета, обрисовка характеров, отработка языка, психологических деталей... Но каждый художник в этом синтетическом процессе имеет свои пристрастия и склонности, свою хорошую односторонность, которая делает Арбузова не похожим на Погодина, а Вишневского — на Афиногенова. Каждый истинный художник, не забывая (на то он и художник!) о всех других слагаемых, образующих эстетическую гармонию произведения, выдвигает на первый план что-то особо близкое ему в искусстве драмы. Для одного это сюжет, для другого — психологическая отработка характеров, для третьего — тонкость в передаче чувств.

Но что же получится, если убрать в искусстве все «чересчур», все увлечения и пристрастия? В пьесе, решаемой остроумно, ослабить внимание к разработке интриги, чтобы она «не выпирала», в психологической драме дозировать интерес к психологии, в патетической трагедии — приглушить пафос... Не исчезнет ли вместе со всеми «чересчур» своеобразная прелесть данного произведения, неповторимость данного художника? Не станут ли все пьесы рассудочно-расчетливыми, аккуратненькими, «правильными», но нестерпимо нудными? Не воцарятся ли в них та умеренная, средняя температура, при которой актеров и зрителей не бросает ни в жар, ни в холод?

Может быть, статью о репертуарных резервах следовало бы построить как разговор о конкретных пьесах, заслуживающих возвращения на сцену. Но вряд ли тут нужны конкретные рекомендации. Если мы сообщим побором предубеждения, стоящие на пути пьес прошлых лет и десятилетий, каждый режиссер и актер назовет десятки дорогих его сердцу, созвучных его эстетическим устремлениям пьес, которые могли бы пополнить репертуар. Один вспомнит о том, что давно не игрались «Чудак», «Страх» и «Далекое» А. Афиногенова, «Двадцать лет спустя» М. Светлова; другой поставит на обсуждение труппы вопрос о сценическом возрождении погодинских «Аристократов», «Моего друга» и «После бала»; третий выберет веселую комедию В. Шкваркина или водевил В. Катаева.

А «Беспокойная старость» А. Рахманова, «Человек с портфелем» А. Файко, «Интервенция» Л. Славина, «Испытание чувств» К. Федина, «Город ветров» и «Чудесный сплав» В. Кирсона, «Первая Конная» Вс. Вишневского — разве о них не надо подумать, планируя репертуар? У нас удивительно мало используется на сцене глубокая и своеобразная драматургия Л. Леонова — от «Скутаревского» до «Ленушки», редко ставятся чудесные сценические сказки Е. Шварца. Может быть, следовало бы обсудить и вопрос о некоторых забытых пьесах таких драматургов, как Булгаков, Олеша, Эрдман... Наконец, не следует забывать, что и у таких драматургов, как Корнейчук, Лавренев, Билль-Белоцерковский, Ромашов, Тренев, есть такие «отыгранные» и забытые пьесы, к которым можно и нужно вернуться. Одним словом — есть о чем подумать.

Ясно одно: советскому театру нужны советские пьесы прошлых лет и десятилетий. И нужны не только потому, что у нас мало новых пьес. Они нужны для нормального развития искусства, для того, чтобы советский театр полнее и многограннее воздействовал на мысли и чувства зрителей. Они нужны, эти пьесы, на сцене и для того, чтобы нынешние драматурги не начинали каждый раз от печки, а смелее и увереннее опирались на опыт прошлых десятилетий, развивали традиции всех обнаруживших свою силу и жизнеспособность течений советской драматургии.

Нужно бережнее, с большей творческой активностью относиться к собственному наследию. Эта задача не заменит собой всех других задач, от решения которых зависит нынешний репертуар. Но нельзя его пренебрегать, если всерьез заниматься репертуаром.

Советская Культура
18. VIII. 56.