

Самое важное

О чем думаешь сейчас, в преддверии нового театрального года, как о задаче первой и неотложной?

Трудно ответить на этот вопрос кратко, — ведь назвав ту задачу, которая кажется тебе узловой, неизбежно приходишь к мысли: чтобы решить ее, нужно решить и десятки смежных творческих проблем.

Я думаю все же, что сегодня нашей основной и главной целью остается создание образа положительного героя наших дней. Мы немножко обесцветили этот призыв частым повторением, превратив его из боевого лозунга искусства в дежурную фразу наших статей. Хотелось, однако, заставить зазвучать его наново, ибо эта центральная задача советского театра все еще не решена достаточно ярко, сильно, талантливо.

Может быть, такой вывод чересчур мрачен? Ведь нельзя не согласиться, что в пьесах, получивших широкое распространение за последнее время, мы увидели наших знакомцев, людей, живущих с нами рядом, узнали черты их бытия.

Да, с этим можно согласиться. Но не такое поверхностное «узнавание» внешних примет сегодняшнего дня можно назвать художественным раскрытием современности, творческим постижением характера нашего современника. Масштабы не те! Кажется, что авторы остановились даже не на полпути к цели, но сделали лишь первый шаг к ней, узнали о герое лишь самые общие сведения и поторпились изложить их зрителю.

Только в крупных, острых конфликтах могут до конца раскрыться характеры. Но и в пьесах последнего сезона, много месяцев спустя после разоблачения вредоносной «теории» бесконфликтности, встречаешь ее следы, а подчас и рецидивы. Очень часто кажется, что драматурги искренне путают конфликт героев с простой ссорой героев, семейными спорами, со служебными расхождениями. Идейный конфликт должен раскрываться через сюжетные столкновения, через личные взаимоотношения персонажей, но это вовсе не равнозначные понятия!

Даже в тех случаях, когда конфликты намечены верно, когда за драматургической стычкой чувствуются реальные,

храня его простоту.

Вот этого ощущения крупного, самообитного и в то же

время типичного не хватает в положительных персонажах многих пьес последних сезонов. Иной раз знакомство с «положительным» героем, которого предлагают тебе сыграть, приводит на память посещение диетической столовой. Соли нельзя, перца нельзя, острого нельзя — словно зрителю это вредно!

Приходится наблюдать, как высокая и мужественная простота часто подменяется мелкой «простотой». словно у художников не хватает голоса, не хватает темперамента. Даже там, где самый материал решительно и требовательно подсказывает приподнятые интонации, яркие краски, писатель избегает их. Взять, к примеру, пьесы, посвященные пятидесятилетию первой русской революции. Ни в одной из них не появилось образа, по своей масштабности приближающегося к образу Пеклеванова или Вершинина, Годуна или «братишки». А ведь события революции 1905 года были овеяны благородным духом революционной романтики, и обращение к этому историческому материалу — истинное наслаждение для художника. Здесь ли не отыскаться крупным, могучим характерам!

Но, видно, литераторы отвыкли от обобщенных, укрупненных, героических образов, и это сказалось и здесь, сковав и обеднив писательские замыслы.

Задача создания крупных положительных образов, конечно, неотрывна от задачи создания образов их антагонистов. За последнее время промелькнуло немало ярких, характерных сценических зарисовок отрицательных персонажей. Но мера типизации, обобщения здесь очень невелика. Мелкие карьеристы, жулики, проходимцы — эти фигуры подчас довольно колоритны. Но подлинному положительному герою наших дней с ними не о чем спорить: они могут ему мешать, мельтешить под ногами, даже навредить ему — но такое сопоставление сил не дает возможности для возникновения конфликта. Между тем классическая драматургия дает блестящие образцы столкновений одинаково крупных и сильных характеров — вспомним Отелло и Яго. Разве не измучила бы трагедия, если бы Яго выглядел

просто карьеристом, мелким пройдохой, а не носителем определенной философии, жгуче враждебной мировоззрению благородного мавра?

Задача создания крупных, обобщенных образов — это не только задача писателей, но и задача театров. Опасность «простоты» мне представляется довольно серьезной: эта тенденция существует как в режиссуре, так и в актерском искусстве. Мелкая, частная, бытовая правдивость превращается порой в самоцель. Занимаясь лишь о ней, в театрах подчас забывают обо всем ином: о смелости творческой мысли, о темпераменте, об эмоциональной заразительности, об индивидуальности артиста. И получаются спектакли «грамотные», «честные», внешне правдивые, но вялые, скучные, монотонные, не способные возбудить в зале волнение.

Хуже всего, что эта пропаганда вялой, невыразительной «простоты» часто проводится под флагом пропаганды... системы Станиславского! Встречи с актерами периферийной сцены во время недавних гастролей Театра имени Моссовета заставили меня особенно задуматься над этим. Я убежден, что неверное, догматическое толкование учения Станиславского может принести большой вред. Горе-теоретики довели дело до того, что мне пришлось услышать такое — искреннее! — восклицание: «Да бросьте вы заниматься «системой»! Давайте просто хорошо играть!...». Из учения великого режиссера выхолащивается зачатую его живая суть. Нет ничего более враждебного Станиславскому, чем безжизненная «простота» спектаклей, поставленных иными его незадачливыми поклонниками.

Я думаю, что задача активизации режиссерской мысли также должна быть причислена к первоочередным задачам сезона.

Стоит подумать и об источниках пополнения кадров постановщиков. Сейчас единственной «кузницей кадров» стали режиссерские факультеты. Между тем большинство мастеров театра, кого сегодня мы зовем ведущими, начинали свою биографию актерами. Так было с Юрием Завадским, Рубеном Симоновым, Николаем Охлопковым, Алексеем Диким... Сейчас же этот источник пополнения режиссерских сил почти закрыт. Иссака ли он? Нет, конечно! Я уверен, например, что

М. Астангов обладает несомненным режиссерским дарованием, и если оно до сих пор находит применение лишь в постановке собственных ролей артиста, то это говорит о том, что мы «ленивы и нелюбопытны», не умеем еще сполна использовать собственные творческие богатства.

Мне кажется несомненным также режиссерское дарование Н. Свободина, Б. Петкера, Л. Свердлина, — а ведь это лишь первые имена, пришедшие сейчас на память. А сколько нераскрытых режиссерских возможностей угадываешь в актерах периферийной сцены!

Вообще дело с использованием художественного опыта мастеров старшего поколения у нас еще не очень налажено. Пора заострить внимание на вопросе о сохранении художественных традиций, о творческих школах, об «учителях» и «учениках». К каждому молодому художнику, чтобы «раскрыть» его, нужно подобрать свой ключ: каждая творческая индивидуальность — это своего рода «замок с секретом», и не всякий «слесарь» может его отомкнуть. Поэтому особенно важно, чтобы между юным артистом и воспитывающим его мастером был глубокий внутренний контакт, чтобы их объединяла общность творческих позиций. Хотелось бы, чтобы в нынешнем, наступающем сезоне мы увидели побольше таких театральных работ, в которых угадывались бы и живая преемственность лучших традиций и свежесть молодой индивидуальности.

Растить молодежь — значит заботиться о завтрашнем дне театра. И этим делом нельзя заниматься формально. А то у нас еще бывает: пока актер «числится» в молодых, пока ему еще не минуло тридцати, его окружают заботой, его выдвигают, он в центре внимания, но стоит ему перейти определенный возрастной рубеж — интерес к нему резко падает, он остается подчас без творческой поддержки. А ведь иной раз «второй шаг» в искусстве труднее и сложнее, чем первый. Забота о росте художников должна быть действительно постоянной! И тут речь не только о совершенствовании чисто профессионального мастера, а о росте художника, об его умении все ярче и глубже видеть жизнь, осмысливать ее процессы. У каждого мастера сцены должна быть своя «кладовая» жизненных наблюдений, и, как рачительный хозяин, актер должен все время забо-

титься о том, чтобы она не скудела. Но велика и другая его забота — забота о том, чтобы накопленное им не пропало втуне, чтобы его знания жизни и размышления о ней стали достоянием зрителя.

Но актер сам не пишет пьес. Это дело его друга — драматурга.

О необходимости крепить союз театров и литераторов за последнее время сказано много. Но пока конкретные результаты не пропорциональны обилию слов о содружестве. Да и верно ли понять самый призыв к нему? Дружба — это не парад и не милый разговор за чашкой чая; дружба — это общая работа!

Драматург в театре должен не только изучать специфические законы сцены. Театр — это своего рода питательная среда для творчества драматурга. Это резервуар жизненных наблюдений, которые накоплены артистами и ждут своего литературного претворения.

Поговорите по душам с артистами, товарищи писатели, поговорите с ними о людях, которых они знают и хотят сыграть. Уверяю, вы услышите немало ценного для вас.

И не сетуйте на нас, людей театра, товарищи писатели, что так часто мы обращаемся к вам с требованиями и укорами. Если мы это делаем, то не потому, что хотим сложить с себя ответственность за состояние репертуара, за его бедность. Своей вины мы с себя не снимаем. И мы знаем, что многие из тех, от кого мы годами ждем не дождемся новых пьес, вовсе не бездельничали это время, а были заняты другими, тоже важными делами. Мы радуемся, читая «Русский лес» Л. Леонова, глубоко уважаем критические труды В. Ромашова. Но у нас, актеров, нет других дел, на которые мы можем сослаться в свое оправдание. Мы должны играть спектакли. И зритель не прощает нам и не принимает никаких объяснений, если этих спектаклей мало, если вяло и тускло говорим мы со сцены о том, что требует истинного сердечного жара художника, — о нашей современности.

Зритель ждет новых пьес в новом сезоне. И он заслуживает того, чтобы эти пьесы были великолепны.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

1 сентября 1955 г.

3 стр.