



Н. К. Вальяно — Платон Кречет



Нар. арт. Е. П. Корчагина-Александровская — Христина Архиповна



Засл. арт. А. С. Любош-Бублик



Засл. арт. Л. П. Карташева — Мария Тарасовна



Н. К. Симонов — Берест

А. Е. КОРНЕЙЧУК

Сын железнодорожного рабочего, студент литературного факультета Киевского института народного образования и комсомолец, выросший в киевской партийной организации, А. Е. Корнейчук впервые соприкоснулся с театром в качестве одного из основателей киевского ТРАМА. Для этого театра Корнейчук и написал свою первую пьесу «На грани» (1928), примечательную и тем, что она говорила об овладении пролетариатом культурным наследием, и тем, что она была свободна от обычных для трамвайской драматургии грехов.

Следующая пьеса («Каменный остров», 1929) затрагивала весьма острые для Украины политические вопросы. Написанная еще до раскрытия контрреволюционной организации «Союза освобождения Украины», работавшего по заданиям интервентов и украинских эмигрантов, пьеса Корнейчука говорила об упорных шовинистических настроениях среди украинской буржуазной интеллигенции.

Третья пьеса «Штурм» (1931) была посвящена смелой попытке показать теснейшую связь, существующую между нашими хозяйственными успехами и ростом революционного движения в Украине. Благодаря своей острой политической актуальности, «Штурм» прошел в ряде театров Украины и Белоруссии, являясь своего рода образцом актуальной агитационной пьесы. Но, впервые выдвинув Корнейчука в ряды «репертуарных драматургов», пьеса особенно сильно выявила и слабые черты его творческого метода: в ней, как и в предыдущих своих пьесах, молодой драматург, исходя из правильных политических установок, не всегда умел применить свои принципиальные идейные установки к людям и событиям конкретной действительности. Поэтому и его образы рожда-

лись «заданными», схематичными. Казались написанными углем, а не красками.

В следующей своей пьесе Корнейчук сделал попытку перейти на другие творческие позиции, но, обратившись к гротескной форме («Фиолетовая штука», 1932), впал в другую крайность.

Небольшая творческая пауза после «Фиолетовой штуки» была использована Корнейчуком для углубленной работы над собой. К этой работе его обязывало не только осознание своих творческих неудач, но еще больше постановление ЦК партии 23 апреля 1932 г. и та напряженная борьба с националистическим уклоном, которая развернулась на Украине с начала 1933 г.

Корнейчук хорошо понимал, что является его недостатком. — «В чем наша, молодых драматургов, слабость?» — спрашивал Корнейчук. Равно же всего в том, что мы не знаем как следует жизни тех людей и тех процессов, которые изображаем в своих произведениях.

«Гибель эскадры» явилась в этом отношении поворотным созданием автора. Изучение яркого исторического материала, личное общение с бойцами Красного флота Черноморья, правильная оценка событий, исходящая из верного понимания ленинской политики в ответственной исторической момент, наконец, умение увидеть теснейшую связь между историей и происходившей на Украине в момент написания пьесы обостренной классовой борьбой (образ петлюровца Кобызы) — вот что обеспечило пьесе заслуженный успех. «Гибель эскадры» явилась первой пьесой Корнейчука, которая волновала не самой темой и не значительностью публицистических лозунгов, но претворением глубокого политического

содержания в убедительную художественную форму.

«Платон Кречет» написан через год после «Гибели эскадры». На первый взгляд для Корнейчука как будто бы характерно отсутствие творческой постепенности в переходе от одной пьесы к другой: сопоставив два смежных по времени произведения, не всегда можно сказать, что они написаны одним автором, и только изучение всего творчества Корнейчука убеждает нас в закономерности его творческого развития. С каждым этапом все теснее и глубже приближался драматург к конкретной действительности, рассматриваемой в основных ее ведущих явлениях.

«Платон Кречет» и интересен этой своей органической реалистичностью. Многие в этой пьесе подверглись критике (в особенности в аспекте верности отдельных бытовых деталей), но лучший аттестат «Платону Кречету» был выдан миллионным зрителем, прекрасно принимающим эту пьесу в десятках театров по всем уголкам Союза. И успех этот обусловлен, конечно, прежде всего тем, что Корнейчуку удалось создать произведение, правдиво показывающее наше сегодня, правдиво отражающее те новые качества человеческих отношений, которые хранятся в конкретной действительности и тысячами нитей переплетаются в наше вполне реальное «завтра».

Пьеса волнует и радует именно потому, что о будущем она говорит, не отрываясь от настоящего, потому что в этом настоящем она нашла людей, имеющих все права на прекрасное будущее.

Кречет, Берест, Лида, Бублик — все они знают, для какой высшей цели они существуют, и это не мешает им не забывать о своих собственных делах и интересах: вопросы любви, личного счастья, удовлетворенности своей работой, — все вопросы эти тесно связываются с дальнейшими общими перспективами и

целями. Пьеса имеет великолепный внутренний стержень, она построена на глубоко и радостно волнующей проблеме об упразднении преждевременной смерти, вся бессмысленность которой все острее вырастает с нашим приближением к бесклассовому обществу. Этой проблемой живет молодой хирург Платон Кречет, имеющий все основания любить жизнь, потому что он знает не только чем она была в прошлом для него, сына расстрелянного денкиндами машиниста, но и чем она была и чем будет для людей его класса. И если рассматривать пьесу в свете этой ведущей проблемы, то все основные события ее тесно укладываются в один закономерный ряд, в цепь одних, неотрывных друг от друга событий. Автору удалось убедительно показать, что вопросы личного счастья не являются чем то посторонним в борьбе за высокие цели.

Особенного внимания заслуживает образ председателя исполкома Береста — одна из лучших фигур большевика в театре. Своим отношением к этому персонажу автор определяет словами Бублика, называющего Береста «великим мастером жизни». Платон экспериментирует, Берест же создает те условия, которые дают

этому экспериментированию правильное направление: если Платон устал — Берест поддерживает его твердой, пусть даже немного жесткой рукой и неудивительно, что этот образ настолько увлек некоторые театры, что они обнаруживали стремление именно его выдвинуть на первый план.

Конечно, многое спорно в пьесе. Советский зритель справедливо хотел бы крепче почувствовать производственный и общественный профиль Лиды, увидеть больший интерес со стороны молодых врачей к борьбе в больнице; наконец, спорным кажется стесненный мелодраматизм пьесы, — но все это частности, все это второстепенно по сравнению с одухотворяющей пьесу проблемой, по сравнению с теплотой, говорящей о бережном обращении с людьми, о героизме повседневности в каждой профессии, о творческом отношении к труду. Корнейчуку удалось схватить главное в нашей строящейся жизни — ее творческую устремленность, ее утверждающую жизнерадостность, именно потому такую убедительную, что, строя свою пьесу, автор не уходил от нашей действительности, но творчески претворил ее в яркие образы, живые и предназначенные жить в будущем.

П. Рулин

А В Т О Р О С В О Е Й П Ь Е С Е

В „Платоне Кречете“ я хотел показать героев нашего социалистического строительства, живущих в провинции, творящих великое дело, представлять активных строителей бесклассового общества.

Жесткая эксплуатация царской России украла у трудящихся миллионы солнечных дней, украла самое дорогое для человека — жизнь.

... Платон Кречет борется с преждевременной смертью, он — образ молодого человека нашей эпохи, к которой жадно, темпераментно, вся в попытке вперед, ставит перед собой благородные идеалы социалистического человека...

А. Корнейчук

Д РА М А Т У Р Г И С О В Е Т С К О Й У К Р А И Н Ы (Окончание)

Пьеса Микитенко «Соло на флейте» также знаменует собой переход к проблемности. В лице главного героя Ярука Микитенко показал нам такой образ, которого сцена не знала еще. Это не знакомый тип вредителя, контрреволюционера, — он не выступает как носитель определенной политической идеи, представляющий определенную политическую группу и партию. Нет, он интересуется в первую очередь собственной шкурою. Эгоистический, собственнический интерес выше всего для него, и ради этих маленьких эгоцентрических, «себялюбивых» интересов он прибегает ко всем формам мимиврии. Внешне он «коммунист», «рабочий», «марксист», даже «ортодокс», а по сути это — шарлатан, лжец, подхалим, ханжа, одним словом, современный Тартюф. Именно проблема современного тартюфства, как особой формы социального поведения представителей враждебных классов, поставлена в этой пьесе. Плохо только, что в этой пьесе еще много разговоров, книжности, «эрудитности», что ряд важных положительных героев не имеют соответствующей идейной нагрузки. Но в пьесе заложено серьезное проблемное содержание и в ней имеется ряд ярких сценических характеров. Это заставляет нас утвер-

ждать, что в «Соло на флейте» Микитенко пошел дальше, не только в сравнении с «Диктатурой» и «Вадрами», но и с весьма оригинальной его лирической комедией «Девушки нашей страны». Отдельные неудачи новой пьесы Микитенко надо рассматривать в перспективе новых, более сложных задач, которые ставил перед собою автор.

Весьма симптоматическим произведением является «Ваграмова ночь» Первомайского. Это, кажется, наиболее чистый вид проблемной пьесы. Никакого значения не имеет тут быт, обстановка, бытовая характеристика (только жанровая сцена с беспризорными является некоторую разрядкою проблемного напряжения пьесы). Образы Первомайского, если позволено так выразиться, развиваются прежде всего в плане идейной характеристики. Их слитность с проблемой настолько велика, что они как бы становятся прямым выражением ее, ее схемой и символом. Тут налицо даже некоторая опасность однонаправленности, однокрасочности, однохарактерности. Но необычайно ценно умение Первомайского создать проблемное обобщение, большую тему, выразить большое чувство, вырастающее до подлинных трагедийных масштабов.

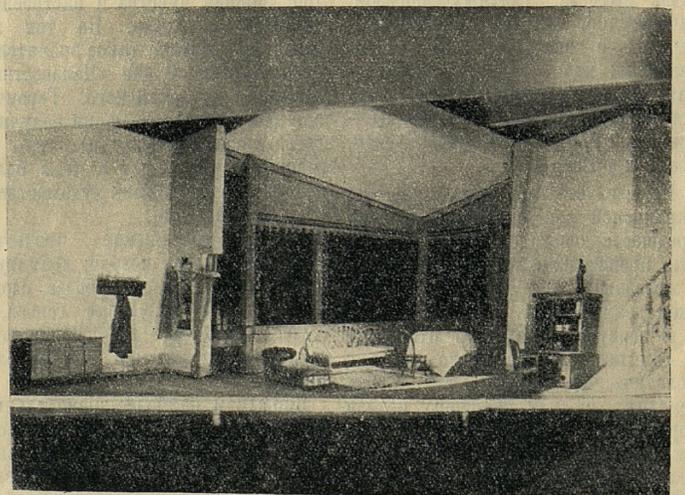
С проблемными пьесами выступает и Кочерга. Этому драматургу всегда было свойственно стремление к философским обобщениям. Иногда это стремление даже приводило драматурга к абстрактной символике. В пьесе «Часовщик и курица», однако, Кочерге удается драматургически убедительно воплотить мысль о новом значении времени: в новых условиях люди господствуют над временем, максимально увеличивают емкость его и, движимые идеей, создают большевистские темпы. Вместе с этим в пьесе проводится мысль о том, что настоящую ценность все предметы приобрели только после того, как они стали социалистической собственностью. В последней пьесе «Пойдешь, не вернешься» автор еще дальше идет в своих проблемных исканиях и выдвигает проблему простора. Большевики борются за освоение самых заброшенных пустынных земель. Это — борьба за пространство в буквальном смысле слова. Освоение пространства приближает целые народы, уничтожает рогатки старого мира. Но кроме того есть еще пространство искусственное, разделяющее людей психологически. Вот это психологическое пространство надо тоже «освоить», уничтожив индивидуалистические рогатки и границы старого мира. Такова проблема этой пьесы. Пьеса эта замечательна оригинальными ситуациями, остроумием и глубоким лиризмом. Но в ней

мало реального действия и в том же драматургические точки пьесы не всегда проходят по тем магистральным пьесам, которые раскрывают ведущую идею автора.

Недостаточность живой, реальной мотивировки, неумение правильно сочетать широкое реальное изображение с проблемным обобщением, найти необходимое сюжетное выражение борьбы героев за новые мысли, осуществить последовательное развитие сценического характера — таковы недостатки, которые

преодолевать сейчас украинская драматургия и которые вместе с тем характеризуют противоречивый процесс ее роста. Но важно то, что украинская драматургия вышла на путь широких задач, что она смело движется по этому пути. Это является гарантией того, что вместе с другими отрядами союзной драматургии, украинская советская драматургия в ближайшем же будущем обогатит советскую сцену новыми значительными произведениями.

С. Шулак



Худ. А. Ф. Босулаев

Макет 1 картины