

КАКОЙ ПРЕКРАСНОЙ представилась Юрию Гагарину наша планета, наша дорогая Земля! Голубоватая, опущенная белыми облаками, трепетно обнажавшими далекую поверхность, она явилась первому космонавту как «гений чистой красоты».

Если бы можно было взлететь в космические дали истории и охватить взором все, что было, есть и будет в ней, то и здесь возникло бы гагаринское ощущение прекрасного, чувство восторга перед красотой и мудростью исторического процесса. А ведь в самом деле, сколько бы ни было мрачного в жизни общества, сколько бы ни стремились повернуть колесо истории вспять, человечество двигалось вперед и выше, очищаясь от скверны, стремясь утвердить идеалы свободы, красоты и добра.

История никогда не была «пессимисткой», иначе остановился бы и пошел вспять исторический процесс и человечество шло бы не от феодализма и капитализма к социализму и коммунизму, а наоборот. Оптимизм истории и состоит в отборе и приумножении ценного и светлого из всего, что рождает жизнь, в поддержке передового в его борьбе с отсталым и косным. Истории чуждо слабодушие, ее не испугает ни инквизиция, ни фашизм; оптимистически настроенная, она проходит через испытания и преодолевает все преграды, предощущая торжество правды. Не потому ли «история списывает» (нет, не забывает — она все помнит!), именно списывает мелкое, случайное, наносное, второстепенное и оставляет — в поучение новым поколениям — главное и существенное: процесс борьбы человечества за лучшую жизнь.

История — не миф, не фантом, не отвлеченное понятие, это люди, это бесконечный процесс движения и развития человечества, проводимый самим человечеством.

**СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА**

вом и им запечатляемый. Поэтому так органичен людям исторически сложившийся оптимизм, так противен человеческой природе пессимизм. Безысходность, отчаяние, неверие в прогресс, испуг перед трудностями, бессилие в борьбе — явления чуждые и противоестественные. Они могут захватить на время немногих, но всех и навсегда — никогда! Отчаявшись, может застрелиться индивидум, но человечество, верное истории, восстает против атомного самоубийства — оно хочет жить, уверенное в грядущем счастье.

Искусство — слепок с жизни, та же жизнь, но художественно преображенная, образно сконцентрированная для более наглядного и впечатляющего раскрытия действительности перед человеком. Искусство — художественная история человечества, и оно столь же оптимистично, как исторический процесс. Настоящее искусство, не подделки под него, создавалось с верой и надеждой на то, что «жизнь прекрасна и удивительна», а человек — венец ее создания. И смотрите: только оптимистические (они же великие) произведения оказали не списанными историей искусств — они живут, борются и внушают людям веру в осуществимость благородных идеалов свободы, равенства и братства!

Так откуда же берутся разочарованные художники и пессимистические произведения? Я понимаю, что в «темном человеке» Запада может развиться желание покончить творческую жизнь абстракционизмом. Ну что ж, «темный человек» не заслуживает лучшей доли... А у нас?..

СРЕДИ высоких слов и понятий, с которыми еще недавно вели борьбу некоторые «свободные» художники и критики, не последнее место занимает оптимизм. Не то чтобы эти люди сами были пессимистами и их не влекло к «оптимизму», то есть к наилучшему, к наиболее благоприятным условиям... Может быть, ими руководил испуг перед тем, что требование оптимизма в искусстве приведет к «лакировке действительности»? Под «лакировкой» же обычно подразумевается принципиальное замазывание трудностей и противоре-

чий действительности, словом, метод «розовых очков».

Отображение жизни в розовом свете не составляет смысла и цели подлинного искусства, и менее всего к такому изображению склонен социалистический реализм. Этому свидетельством лучшие произведения советского искусства, сохранившие даже в годы культа личности диалектичность и здоровое критическое направление.

Но действительно, фанфарно-помпезного и умиленно-слащавого было в искусстве хоть отбавляй, и это настолько набило оскомину, что у недалеких и слабодушных развился рефлекс отталкивания от светлого вообще. Но «вообще» — это враг искусства, говорил К. С. Станиславский. Вне конкретной оценки обстоятельств, без широкого охвата явлений прошлого и настоящего, без ясной перспективы нет и не может быть подлинного искусства, того искусства, которое не только отражает жизнь, но и верит в жизнь, в ее справедливость и мощь.

Однако и конкретная оценка, и охват явлений, и ясная перспектива — это «функции» мировоззрения. И следует прямо сказать, что именно мировоззренческая «недостаточность» определила истоки испуга перед светлым вообще.

В самой действительности мажорное соседствует с минорным, порой смешивается с ним, картины радости и горя, светлого и темного, возвышенного и низменного чередуются, составляя непрерывный процесс существования и развития природы и общества, который мы и называем жизнью. Испокон веков мещанство в испуге перед жизнью трусливо выделяло и преувеличивало темное, запугивая людей и взрыхляя почву для пессимизма. И все же, говоря словами Гейне, Рубенс «поднялся в небо, несмотря на то, что к ногам его привешено сто кило голландского сыра».

Немногое осталось от искусства античного мира, но то, что обнаружено при раскопках, только и безусловно оптимистично — во всем радость и красота гармонии. Не проявилась ли высшая мудрость в законе фиван, который предписывал художникам при подражании природе облагораживать человеческую натуру и

запрещал им, под страхом наказания, уродовать ее? Пожалуй, это было самое древнее из известных нам принуждений к «лакировке действительности». Да, но ведь и фиване предлагали не приукрашивать низменное, а облагораживать возвышенное, они запрещали уродовать, но не посягали на правду. Даже античная трагедия, полная несчастий и ужасов, была призвана не подавлять зрителя, а вызывать в нем катарсис — очищение, разряжение аффектов, облегчение от чувства страдания и страха.

Искусство — борец с худшим, но борется оно с отрицательным не эстетизацией безобразного, а отбором лучшего, воплощением идеала, проекцией его в будущее. Микеланджело изобразил горбатого Медичи красавцем не потому, что хотел польстить герцогу: кто будет знать через пятьсот лет о его горбе, говорил великий художник. Воплощение прекрасного всегда прельщало гениев. «Я скажу вам, — писал Рафаэль Бальдассаре Кастильоне, — что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль». Так Рафаэль «оправдал» свою Мадонну!

ГРИБОЕДОВ также «оправдывал» своего Чацкого и проецировал его в будущее. Именно потому, что поэт не видел в самой жизни многих Чацких, он пользовался некоторой идеей, которая пришла ему на мысль. Выведя одного красавца-человека среди множества нравственных уродов, Грибоедов отразил оптимизм истории, оставившей будущее за Чацким, хотя в обществе, изображенном в комедии, в подавляющем большинстве были фамусовы и молчаливы, скалозубы и загорецкие, хлестовы и репетиловы. (А Володин того времени, искренне испугавшись порочий, вверх бы своего Чацкого, если не в безысходное отчаяние, то в сумеречный пессимизм).

За сто лет специфической истории «Горя от ума» образ Чацкого мо-

М. ЛЕВИН

ОПТИМИЗМ

дифицировался различным образом, но только модифицировался, то есть видоизменялся, не меняя сущности. Никогда он не сламылся, и зрителям своим не внушал ничего пессимистического.

Я видел Чацкого, который вместе с Софьей объезжал Москву и, наблюдая сценки несправедливой жизни купцов-обирал, чиновников-душегубов, крепостников-варваров, давал предметный урок своей избраннице, так сказать, в социальном разрезе. И другого Чацкого видел я: потребовал карету и дулей вылетел со сцены, он мигом возвращался к зрителю, но уже в сопровождении... красноармейцев с алым знаменем и винтовками наперевес. Это был предел «оптимизма»... Но, как говорится, оптимизма богу молиться, он и лоб расшибет. И не о тех речь, которые рвутся идти хотя бы на шаг вперед прогресса.

Философичный у В. Качалова, блистательный у Ю. Завладского, поэтичный у Евг. Федорова, романтик у М. Белоусова, Чацкий все равно уходил со сцены если не победителем, то уж во всяком случае непобежденным. И советский театр открыл для всех без исключения исполнителей Чацкого обобщающий нюанс, превосходную, победительную «точку» финала: курсив на слове «есть» — «где оскорбленному есть чувству уголок!».

Как же случилось, что в «Беспризорной» режиссуре Г. Товстоногова произошел жестокий расчет с Чацким? Тепер, когда отгремели атомные столкновения панегирических «частич» с саркастическими «античастичами» и можно спокойно говорить о достоинствах и недостатках ленинградской постановки, отчетливо видно, перед чем отступил талантливый режиссер.

Товстоногов всегда утверждал конечную победу человека и человеческого. Делал он это не только в советской «Оптимистической трагедии», но и в американском сценарии «Не склонившие головы», в володинской «Старшей сестре» и даже в ми-

норных «Пяти вечерах». В той или иной мере, в зависимости от талантности и целенаправленности пьесы, постановки Товстоногова звучали оптимистически и внушали веру в победу разума над невежеством, положительно идеала над анархией, мещанством, безволием и неверием.

Но в театральной среде «высокие слова», художественный пафос почему-то все чаще стали противопоставляться художественной правде. Все тише шелестели «мысли вслух», все мрачнее ведали «покойники», если и вспыхивал пафос в минорных пьесах, то лишь обличительный, но не утверждающий.

Поход В. Некрасова против А. Довженко нашел отклик и в театре. Попытки же противопоставить сумеречному психофизиологии полированные интерьеры и лакированных героев могли только скомпрометировать истинный оптимизм. Конечно, эта борьба шла на обочинах театра, главную магистраль занимали гражданственные пьесы и спектакли. Но обочина усиленно трамбовалась под магистраль, и в стремительном движении можно было принять одно за другое.

Так и случалось. Боязнь «лакировки», страх перед «идеальным», опасение создать еще одного «бодрячка» и впасть в «банальности» смущали не одного талантливого художника. Смутили и Товстоногова. Он создал резко обличительный спектакль, но обличал не Чацким, а через Чацкого, а за Чацкого, вместо Чацкого. Взамен Чацкого он подставил себя. Не режиссер умер в актере, а персонаж умер в режиссере. И если Чацкий шел войной на фамусовскую Москву, на крепостную Русь, то Товстоногов, опередивший Грибоедова на целое столетие, беспощадно обрушился на всю Россию, взяв в «союзники» Пушкина. Но не того Пушкина, который, как бы итога свой путь, незадолго до смерти писал Чаадаеву: «...клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечества или иметь другую историю, кроме истории наших

предков», а другого, в гневную минуту воскликнувшего: «Черт догадал меня родиться в России с талантом и душой». Но ведь и в этот преходящий миг Пушкин не помирал со страху, не падал в обморок, как всегда, он активно протестовал: «черт догадал». Уже само это «черт догадал» никак не вязалось с трактовкой Чацкого как пассивного и отчаявшегося человека. Но рефлекс на светлое продолжал работать...

Не нужно крайностей, не к чему возводить хулу на всю постановку Товстоногова и придумывать, что его Чацкий, восклицая: «Молчаливы блаженствуют на свете», подмигивает и кивает на зрительный зал. Не подмигивает и не кивает. Спектакль Большого драматического театра во многом очень талантлив!

Ошибка состоит в главном — в изображении самого Чацкого, именно это и нарушило пропорции, привело театр к пессимистическим выводам, лишив «Горе от ума» той радостной перспективы, того победительного духа, которые вдохновляли многие поколения прогрессивных людей. Возможно, что воображение Товстоногова было захвачено и поражено знаменитым герценовским мартирологом, в котором великий демократ горестно и гневно перечислял русских писателей, убитых самодержавием. И он занес в этот скорбный список своего Чацкого.

Вероятно, Товстоногов исходил в своей трактовке из герценовской же характеристики: «Фигура Чацкого, меланхолическая, ушедшая в свою иронию, трепещущая от негодования и полная мечтательных идеалов». И он посоветовал Юрскому читать обличительные монологи едва ли не «остраненно», как меланхолический и иронический отзвук былых боев, которые вел в молодые лета ныне «мечтательный» Чацкий. Но режиссер не пожелал «дочитать» герценовскую характеристику, а ведь она заканчивалась категорическим: «Это — декабрист». Нет, изображать Чацкого декабристом вовсе и не нужно было. Но следовало

ИСТОРИИ

ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА

помнить, что декабристы не падали с отчаяния в обморок и не уходили с поля битвы в полной прострации, влекомые лакеями. Они шли на Сенатскую площадь, а затем на плаху и в каторгу во весь рост и с гордо поднятой головой.

Не посчитался режиссер и с герценовской оценкой дальнейшей судьбы Чацкого, который «шел прямой дорогой на каторжную работу, и если... уцелел 14 декабря, то наверное не сделался ни страдальцем тоскующим, ни гордо презиравшим лицом... не оставил бы ни в каком случае своей пропаганды».

Нет, с товстоноговским Чацким комедия «Горе от ума» не стала бы «одной из самых любимых» наших книг, как говорил Чернышевский. И Добролюбов не стремился бы походить на грибедовского героя, как «вечного обличителя лжи». Вечного, а не временного! Нет, в обстановке, где обесиленные Чацкие теряют веру, надежду и сознание, декабристы не могли бы разбудить Герцена, Герцен не развернул бы революционную агитацию, ее бы не подхватили, не расширили, не укрепили, не закалили революционеры-разночинцы. Раздавленный Чацкий противостоит оптимизму истории, так как ложно подчеркивает непобедимость фамусовского общества, неизменность зоологического начала, фатальное превосходство зловещих масок, их способность изничтожить Человека.

ГОВОРЯТ, что достоинства, продолженные без меры, становятся недостатками. Честное стремление большого художника покарать зло, дойти до конца возможностей в изобличении пороков привело к забвению главного — действительного, энергического утверждения личности самого обличителя, его страстных усилий сорвать благодущные маски с уродливых лиц его оптимистической перспективы продолжить себя в грядущем, в будущих героях.

И может быть, не стоило вновь критиковать ленинградскую по-

становку «Горя от ума», если бы аналогичная диспропорция между утверждением героя и обличением зла не возникала и в трактовке современной темы. А ведь сегодня в иных невиданных, полярных прежнему общественных условиях категорически изменились не только качественные, но и количественные отношения правды и лжи, добра и зла, человечности и зоологизма. Не единственный Чацкий, восставший против чуждого строя фамусовского общества, не одинокий герой, страшно далекий от народа, скорее интуитивно, чем сознательно взявший его сторону, вышел на последний бой с собственничеством. Сегодня весь народ, вся масса героических личностей, строящих коммунизм, преследует и добивает исторически одиноких собственников, еще цепких и коварных, но уже лишенных корней в нашей социалистической почве. Тем уродливее выглядит «чистое» обличительство в произведениях на современную тему! Неужели нельзя понять, что не реестр наших недостатков, не мартиролог потерь требуется от художника коммунистического искусства, а широкая обрисовка нравственного облика современного героя, преодолевающего и карающего зло.

Народ ждет от искусства не разоблачительных фельетонов, не душещипательных мелодрам, и не жутких пиньолов. «У нас на стройке есть всякие люди...» — пишет в «Литературную газету» плотник В. Горланов из Темир-Тау. — Хорошие, плохие. И с поступками еще приходится встречаться, не согласными с нормами поведения советского человека. Так что — нужно слепо фотографировать все это? Писатель «сфотографирует», и это будет «правда», но хватит ли только этой «правды», чтобы научиться, как надо жить? Нет, товарищи писатели, мало нам «натурных съемок».

А ведь много их — «натурных съемок»! И вот в чем беда: далеко не все они безвредны, а иных сказался и зоркий глаз, и креп-

кая рука художника. Но, встретившись с ними, уходя из зрительного зала обеспокоенным, раздраженным, разбитым.

Ну зачем столько недоброго взято в постановку «Тревоги» в Литовском академическом театре драмы?! Ведь и драматург К. Сая — талантливый человек, и К. Кимантайте — хороший режиссер, и весь театр — достойный реалистический театр, славный своими постановками и даровитыми актерами. Но жажда обличить зло заставила их буквально коллекционировать недостатки, бытующие в нашей жизни. А для «оправдания» этого далеко не праздничного набора спектакль заимствует у Маяковского сказанное им совсем в ином смысле о том, что героям «довольно воздали дани. Теперь поговорим о дряни». И действительно, героям, достойным дани, не оказалось места в спектакле «Тревога» — весь сценический плацдарм заполонила дрянь, оттоесив в угол честных людей, напрасно взыскующих правды.

Можно возразить, что первым в списке действующих лиц и «сквозным» в сюжете «Тревоги» является чистый юноша Римас, а рядом с ним время от времени возникает фигура его школьного учителя, честного коммуниста Кедайниса. Но школьник Римас растерян и подавлен той ложью, что заполонила мир, в который ему приходится вступить, а Кедайнис только наблюдает, сочувствует Римасу и утешает его тем, что победа останется за правдой. Кедайнис говорит Римасу верные слова. Но ведь все это слова, слова, слова...

А вот все, что видит Римас, а вслед за ним и мы, зрители, — это и есть «дела». Что же видит Римас вокруг себя? Его отец Таутримас, коммунист, начальник отдела кадров на заводе, берет взятку, расправляется с критикующими, бросает женщину, отдавшую ему свою молодость и взирающую на Римаса, и берет в жены ровесницу Римаса. А вне дома? Компания молодых гуляк, лишенных устоев и чести, цинично оплевывает все правдивое, тру-

довое, лирическое, демагогически использует преимущества коммунистического труда». Один молодой рабочий подло захватывает место мастера Раудиса, изгнанного за критику Таутримаса. Другой парень разбивает «Волгу», принадлежащую Таутримасу, когда мчится за очередной партией выпивки, и погибает сам. Третий нагло отбивает любимую у Римаса. И все это они делают так же непосредственно, лихо и буйно, как танцуют твист и пьют водку.

И мечется от растерянности к отчаянию бедняга Римас, не способный понять, почему все светлое, о чем говорилось в школе, обернулось такой мрачной житейской изнанкой. И выплывает в юную душу холодок скептицизма, и разрастается сознание «коварными» вопросами. Например: почему подлый человек громче всех произносит первый тост за партию? И действительно, в последнем акте его собственный отец, снятый с должности, но уже получивший другое доходное место, произносит первый тост за партию. Что из этого, что в финале мерзавец Таутримас лишается машины и юной невесты, а финальной точкой становится буквально прибитый к спектаклю «плакат»: поверженные негодяи и напротив них — строй честных людей? Спектакль не воздает дани героям, он просто не показывает их — нельзя же считать героями растерянного и сомневающегося юношу Римаса или пассивного комментатора, утешителя Кедайниса, или мгновенно перековавшегося жениха Бируте.

Да, не нужно, вредно обольщать молодежь слащавыми картинками «зеленой улицы», якобы ожидающей человека на жизненном пути. Но как зарядиться оптимизмом, столь необходимым для жизни, в мрачных картинах «Тревоги»?

ВЫЗВАТЬ гнев против зла — полдела, нужно дать выход гневу, раскрыть перспективу борьбы, заставить поверить в победоносность разума, убедить, что сила зла показная, а мощь народа подлинная, и ей торжествовать. А страдать — это только гасить радость жизни,

сеять в душе плевелы пессимизма и равнодушия.

И это начинают понимать сами театры, даже те, которые считали своим первоочередным долгом воинствующее обличение зла. Недаром московский «Современник» приостанавливал показ своего спектакля «Без креста», тщательно выверял его звучание, по многу раз переписывал собственную инсценировку повести В. Тендрякова «Чудотворная». Не хотелось театру идти по облегченному пути кинематографического варианта повести и вырывать под занавес Родьку, как это сделали в фильме. Но не хотелось и утратить зрителя чрезмерным сгущением красок, приумножением доказательств чудовищной силы религии, ее влияния на нестойких людей, как это получалось в первых редакциях спектакля самого «Современника».

Слишком уж была сгущена трагическая судьба мальчика Родьки, затравленного и убитого, нет, не изуверами-сектантами, а обычными верующими людьми. Развитие действия отягощалось мрачностью колорита — иссиня-черной траурной рамкой воплощения, нескончаемой цепью истерически-взвинченных картин. Постоянное сочетание и варьирование мизансцен: икона — фанатичная. Грачиха, икона — пришибленная Варвара, икона — истеричная Катерина, икона — юркнувший инвалид, икона — насмерть перегуганный Родька; сцены молений, эпизод кладбища, страшная картина церкви, кликушество вокруг Родьки, истовое наступление на учительницу, едва не закончившееся самосудом, бесконечные метания искренне верующих и зоологические рывки злобствующих во Христе, чудовищное избиение Родьки поленом, его самоубийство, душераздирающий финал — все это не только пугало и подавляло зрителя, но и отягощало его сознание безысходностью, отчаянной непоправимостью положения.

И театр понял, что в попытке создать современную трагедию он «перетемнил» обстоятельства, что в расчете на взрыв негодования зрителей против убийц Родьки он применил такую систему доказательств, которая дала обратный, ненужный эффект. Гнетущее чувство бессильной ярости

было вызвано у зрителя видимой безысходностью обстоятельств, ложным впечатлением мощи и непобедимости религии, изуверства, ханжества, дремучей косности и воинствующего невежества.

Театр понял, что в своем положительном стремлении доказать вину убивших Родьку он подменил художественное исследование предлагаемых обстоятельств и характеров судебной следственной процедурой и вместо поэтического произведения составил обвинительное заключение против... всех. Да, против всех! Недаром инсценировка театра называлась вначале «Все виноваты». Виноватыми оказались и те, кто добивал и убил мальчика, и те, которые не сумели защитить его, и сами обстоятельства жизни. Но убийцы выглядели непреодолимо сильными, а защитники — беспомощными и слабыми, деревенская же жизнь — непроходимо мрачной и заскорузлой, будто действие происходит не сегодня, а полвека назад.

Естественно, что театр, носящий гордое имя «Современник», не мог допустить такого смещения идейно-художественного плана, такой диспропорции между крепким и сплоченным строем реакции, представленной в разном образе типов, от невежественных баб до умницы попа, и одиночками-обличителями, неспособными противостоять мракобесам. И спектакль был переделан. Театр внес много поправок, высветлил фон, создал сцены, в которых наступление ведут не только фанатики веры, но и советские люди — учительница, предколхоза, ввел молодежные массовки. Сильнее зазвучала мысль о том, что религия — зло, что именем бога убивают юную жизнь, что приемы церковников коварны и злы.

Но, как и следовало ожидать, целостного, художественного произведения не получилось: добрые слова, много хороших слов, вписанных в спектакль, не превратились в действие. И дело не только в том, что не удалось до конца вытравить из спектакля истерические ноты, натуралистические подробности. Непреодолимыми оказались первоначальный идейно-художественный замысел и метод его реализации.

Гибель героя и усиление ужасного «ме» не делает произведение трагедией. Трагедийное, трагиче-

ская коллизия возникает «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (Ф. Энгельс). Создать трагедию на религиозные темы в наших условиях, на материале нашей жизни — это значило бы признать, что исторически необходимое требование победить религию не имеет возможности для своего практического осуществления. И где же! В социалистически преобразованной стране, успешно строящей коммунизм. А уж это — вздор! Значит, попытка создать советскую антирелигиозную трагедию может привести лишь к апологетике власти, к пессимистическому взгляду на исторический процесс. Естественно, что и метод развития такого замысла оказывается ложным и несостоятельным для создания внутри «трагедии» ярких положительных сил, героев современности.

Переделать развитие такого замысла невозможно, ибо, как говорил К. С. Станиславский: «Изыскать в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театральная мишура не поможет». И очень жаль, что театр слишком поздно подумал об укреплении положительного, оптимистического начала в спектакле «Без креста», это надо было делать, когда писалась пьеса и возникло желание создать из нее трагедию. Недаром Станиславский говорил: «Пока вы не уверены, что идея пьесы верно решена автором, никогда не приступайте к работе над ней. Многие могут помочь исправить автору в пьесе театр, актер, режиссер, художник, но не идею, замысел автора — то, ради чего написана им пьеса».

Однако тот факт, что «Современник» сам ощутил жажду оптимистического в показе наших дней и усиленно перестраивал спектакль, — отрадное и перспективное явление в его жизни и лишнее доказательство несостоятельности «обличительства».

(Продолжение следует).

СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА