

У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ

П А ПОДМОСТКАХ театра идет спор. Спор о современном стиле, о новой драматургии.

Сейчас нередко можно слышать разговоры о «модных» и «не модных» театрах, о «современной» и «консервативной» манере режиссерского и актерского решения спектакля, о пьесах оригинальных и лишенных новаторских тенденций.

И вот что интересно: дискуссия велит художники, находящиеся на одной идеологической платформе, понимающие свой долг — вести огонь по буржуазной идеологии. Но у одних репертуарное вооружение более эффективно, их попадания более точные; другие велит словно бы бесприцельную, порой эффективную, но безопасную трескотню. Одни выдвигают на первый план пьесы, с большой гражданской взволнованностью трактующие важнейшие проблемы современности. Другие — замыкают своих бескрылых героев в узкий круг семейно-бытового конфликта. Герои эти чуть-чуть нигилисты, чуть скептики, чуть философы, но главное — их идейные позиции весьма неопределенны.

Репертуар — лицо театра. Поиски идейно четкого, художественно полноценного драматургического материала — первейший момент в жизни театральной режиссеры.

Мне меньше всего хотелось бы вдаваться в теорию этого вопроса, лучше на примере Харьковского театра имени А. С. Пушкина поделиться практическим опытом. Не исключено, что некоторые мысли мои вызовут возражения. Что ж, давайте поспорим.

КОГДА во главе театра стояли такие выдающиеся мастера, как Н. В. Петров и А. Г. Крамов, в его репертуаре наряду с лучшими пьесами советских драматургов Вс. Вишневского, Н. Погодина, А. Афиногенова и других в почете была русская и западная классика — Л. Толстой, А. Чехов, В. Шекспир, М. Горький. Такие постановки, как «Анна Каренина», «Три сестры», «Варвары», отличались определенностью художественных принципов режиссуры, блестящими актерскими работами не только А. Крамова, А. Волина, А. Воронович, Н. Тамаровой, И. Любича, но и артистов среднего и младшего поколений, успешно работающих в театре и поныне.

Постепенно, по разным причинам, со сцены стала уходить гражданская страстность, славялась идейно-эстетические позиции. Как и в каждом творческом организме, шла смена поколений. Процесс это очень сложный и деликатный, к нему нужно было относиться внимательно и осторожно. Но вот как раз тогда театр стал отходить от основной репертуарной ли-

нии, то есть, от добротной драматургической литературы, от страстной пропаганды гражданственности. Со сцены начали нести свои проповеди герои «Чемодана с наклейками», «Опасного возраста», «Дикарей».

Иногда всплывали «Иркутская история», «Знакомьтесь, Балухев», но они быстро захлебывались и шли на дно. Театр покрывался пеленой мелкотемья, целая группа великодушных актеров выключалась из активной творческой работы, а молодежь «успешно» постигала сомнительный и спорный «современный» стиль актерской игры.

Некоторое время даже создавалась иллюзия определенного благополучия в театре. Если выполняется финансовый план, на репертуарные погрешности смотрят порой снисходительно. Но вот все чаще и чаще люди, заинтересованные в судьбе театра, с горечью наблюдавшие за его деградацией, начали поднимать свой голос за восстановление и продолжение когда-то славных репертуарных традиций театра имени Пушкина.

Позже других пушкинцы поставили «Кремлевские куранты», не были они и первооткрывателями пьесы С. Алешина «Палата». Но все же появились первые ласточки, извещавшие о том, что театр выходит на широкую и ответственную дорогу настоящей современной темы.

К сожалению, некоторые члены коллектива, считающие себя учениками А. Крамова, явно изменили вкусу своего учителя. Всю мощь полемического задора они направили против включения в репертуар «Поднятой пелены» М. Шолохова, «Бесприданницы» А. Островского, «Чти отца своего» В. Лаврентьева. Какие только доводы не приводились против этих произведений: и их наскучившая известность, и экранизация, и перспектива пустого зала (это порой кажется самым убедительным).

Но жизнь показала обратное. Емкость и богатство языка, яркость и сочность характеров, широкая возможность эмоционального и интеллектуального воздействия на зрителя привели в движение все скрытые возможности театра. Было достигнуто главное — взаимное доверие между театром и зрителем.

ГОВОРЯ о формировании репертуара, нельзя обойти молчанием тот факт, что не всегда положительное влияние оказывают на нас столичные, московские театры. Наше уважение к ним не вызывает никаких сомнений. И тем досаднее, что и отсюда иногда доходит к нам пьесы сомнительные по идейно-художественным качествам.

Наш театр удержался от соблазна поставить «104 страницы про любовь», «Мой бедный Марат», «Где ты, брат мой Апель?». Некоторые товарищи искренне недоумевали — почему мы прошли мимо таких «верняков». Объяснить это можно только одним: наши вкусы мы не считаем непогрешимыми, но эти пьесы не соответствуют выбранному нами репертуарному профилю.

Внимание театров все чаще и чаще привлекают пьесы Брехта. Но можно ли согласиться с теми режиссерами и критиками, которые не критически относятся к наследию Брехта и порою противопоставляют его учение о театре системе Станиславского, выросшей на достижениях русского дореволюционного и советского театров?

Всякое явление искусства одних может увлекать, вдохновлять, пленять, а других оставляет равнодуш-

РАЗДУМЬЯ, ЗАБОТЫ, ПОИСКИ

ными. Меня, к примеру, драматургия Брехта не волнует. Вернее, я воспринимаю ее головой, но не сердцем. Это вовсе не значит, что не надо ставить пьес Брехта. Надо. Но только при одном единственном условии: ставить верно, а главное, понятно для широкого зрителя. Иначе получается компрометация новаторской идеи пьес Брехта.

Опять же пример из собственных наблюдений. В нашем театре поставлена «Карьера Артуро Уи». Поставлена по общему признанию хорошо и, по-моему, верно. Но зритель не принял спектакля. Это проверено не только в Харькове, но и в Донецке, во Львове, где мы были на гастролях. Смотрел я этот спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре, — тоже прием более чем скромный, я бы сказал, вежливый.

И вот здесь, мне кажется, можно сделать вывод: народ, перенесший все ужасы войны, познавший, что такое гитлеризм, не принимает авторскую манеру и форму разоблачений фашизма. Теория Брехта «выставлять великих государственных преступников на всеобщее обозрение и осмеяние» — не достигает цели. Зритель хочет видеть и понять психологию зарождения фашизма (хотя бы в резко гротескной форме), а не гангстерскую хроникку.

Был у нас в Харькове на гастролях Московский театр Ленинского комсомола. Среди других пьес — «Что тот солдат, что этот» Брехта. Кажется, идея ясна: свастике человек должен сказать «нет!». Но она так запластована авторской и режиссер-

ской формой, что зритель с трудом постигает ее. А в результате — полупустой зал. Могут сказать: Харьков — периферия, там зритель «не дорос». Но я видел этот спектакль и в Москве — реакции зрителей схожи.

Брехт-драматург, поэт-антифашист, теоретик театра является гордостью немецкого народа, его национальной культуры. Но в порыве новаторского рая зачеркивать достижения советской театральной культуры, ставить под сомнение систему Станиславского и наш приоритет лучшей театральной державы мира — дело недостойное и мало полезное.

КАЖДЫЙ ТЕАТР волен свободно выбирать темы и художественные формы. Но непреложным законом для нас должна быть четкость идейных позиций, страстная гражданственность. Только тогда могут рождаться спектакли, волнующие сердца и разум зрителя.

На этом тернистом, однако верном пути могут встретиться трудности, могут быть досадные срывы. Наш театр к двадцатилетию Победы работал над интересной, но сложной пьесой А. Салынского «Камешки на ладони». В ней рассказывается о советском человеке, оказавшемся в фашистском логове. Ему ежеминутно грозит смертельная опасность со стороны врагов, но он также знает, что если он вернется на Родину, его могут объявить предателем, вражеским агентом. Пьеса требует виртуозной актерской техники, совершенного художественно-образного решения большой культуры постановочной части. И вот мы терпим серьезное творческое поражение.

Некоторые склонны были объяснить причину неуспеха несовершенством драматургического материала, запутанностью сюжетной линии, многоплановостью и т. д. А дело совсем в другом, и это надо прямо признать: художественное руководство, постановочный коллектив не смогли найти верный ключ к воплощению авторского замысла.

Творческая дружба связывает наш театр с писателем А. Андреевым, автором широко известного романа и инсценировки «Рассудите нас, люди». Свою новую пьесу «От имени любви» он принес в наш театр, дав право первой постановки. Я далек от мысли считать эту пьесу совершенной. напротив, в ней много недостатков: композиционная рыхлость, иногда упрощенная авторская заданность, бледность отдельных образов. Но есть в пьесе главное — большая искренность, высокая гражданская мысль, позволяющая на частном, рядовом случае подняться до уровня большо-

го художественно-политического общения.

С нетерпением мы ждем окончания М. Шолоховым последних глав романа «Они сражались за Родину», чтобы создать спектакль о героических подвигах советских людей в период Отечественной войны.

В наших планах драматургическая хроника М. Шатрова «Шестое июля». В центре напряженных событий, происходящих в течение суток 6 июля 1918 года, — образ В. И. Ленина. Осторожно, с большим интересом ведем мы работу с молодым харьковским автором З. Сагаловым над пьесой о нашем великом земляке И. Е. Репине. Тема эта чрезвычайно трудная, налагает на нас большую ответственность и одновременно увлекает актеров возможностями интересных художественных поисков.

Основное свое направление театр имени Пушкина видит, прежде всего, в широте гражданской темы, в ее эпической масштабности и оригинальной форме сценического воплощения.

Коллектив живет напряженной творческой жизнью. Не все у нас проходит гладко, где-то допускаются досадные просчеты. Зритель предъявляет к нам высокие требования. Он не хочет мириться со средним уровнем искусства, он требует от нас откровенный.

Своими спектаклями мы должны ответить на эти требования.

В. НЕНАШЕВ.

Главный режиссер Харьковского драматического театра имени А. С. Пушкина.