В ОЖИДАНИИ ГЕРОЯ

Близок к завершению еще один театральный сезон. Что он принес горьковскому зрителю? Обогатил ли его представления об окружающем жизни? Помог ли ему определить свое место в борьбе за нового человека, человека радикального социалистического общества, за новые взаимоотношения между людьми? Эти совсем не праздные вопросы наверняка же возникают у многих из нас, когда мы после очередного спектакля покидаем зрительные залы горьковских театров. Об этом и стоит, как нам кажется, повести серьезный разговор.

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С ПЬЕСЫ

Даже самый поверхностный взгляд на нынешнюю горьковскую театральную афишу говорит о значительных изменениях театров. Поражает внимательное, устойчивое внимание всех без исключения творческих организмов области к пьесам, не называемым социально-нравственно-философскими. Словно другого способа поиска и утверждения истины и не существует в природе. Между тем на сценах областных театров (да и театров страны в целом) мы давно уже видели сильную, волевую личность, Человека с большой буквы, партийца до мозга костей.

Особенно таким героем обделена детская театральная сцена, наиболее нуждающаяся в нем. В самом деле, как еще можно объяснить то, что ребенок, подросток, кроме как на живым примером и действием. Вместо этого на подмостки сегодня выходят герои с затянувшимся поиском собственного «я» в лучшем случае («История одной любви» А. Соболева, «Прощание в июне» А. Вампилова, «Запах сирени айвы» И. Друце), с искривленной, аномальной психологией, с завышенными претензиями к жизни, бытовые неурядицы, не стоящие ни к общественно полезному действию амечтатели и «романтики» («Фантазии Фарятьева» А. Соколовой, «Остановите Мелаховых» В. Агранович, «Репетитор» Г. Полонского, «Следствие» Н. Воронова т. д.) — в худшем. Чему они могут научить зрителя—ребенка и подростка, какие нравственные уроки ему преподадут, какой идеал помогут ему утвердить в борьбе за себя?

Разумеется, мы помним и знаем, что наряду с воздействием на зрителя с помощью положительного примера, позитивной, утверждающей идеи сценическое искусство (равно, как и любое другое) имеет правомочность и методом доказательства противоречия, сосредоточивая внимание своих зрителей на нерешенных проблемах нашей жизни, неустоявшихся, нежелательных формах ее проявления. Но наши драматурги, а вслед за ними и театры, почему-то гораздо чаще всего и больше всего стараются нам «доказывать от противного», разоблачать и развенчивать и совсем мало утверждают, созидают.

Если судить об окружающей нас жизни по пьесам, которые идут сегодня на сценах горьковских подмостках Горького, то вряд ли получишь ясное, четкое представление о том многогранном бытии нашего современника, столь богатом своим социальным и духовным содержанием. Попробуйте понять, где и в какое время происходит действие пьесы А. Соколовой «Фантазии Фарятьева», каково участие ее — хотя бы главных персонажей! — в годовщинах дней «заветных» дерёвни. Ответ один — неизвестно, никакого. Драматургам и театрам, видимо, удобнее всего рассуждать на тему «семья вообще», «город вообще», «страна вообще», нежели переводить разговор этот на конкретную, узнаваемую тему, с реальным идеологическим зарядом.

Как часто драматург и театр, разоблачив то или иное нежелательное явление, не подказывают зрителю выхода из создавшегося положения, не противопоставляют герою-хаму, герою-нигилисту героя-Человека и героя-борца. Так вот и получается, что нам очень много, очень охотно говорят о том, как не надо делать, как поступать, и почти совсем не показывают, не учат, как надо.

Положение с драматургией, вероятно, не выглядело бы так, если бы театры отказались от роли сторонних наблюдателей, а диктовали бы драматургам свой вкус, свою «идейную и эстетическую платформу. Сейчас почти не встретишь (в Горьком это явление особенно дает о себе знать) драматурга одного театра, драматурга — в лучших традициях советской классической театральной литературы,— разрабатывающего глобальные темы социалистического бытия. Постепенно ушла из практики нашла театров такая важная форма работы с драматургами, как социальный заказ на пьесу, которая бы в высшей степени отвечала идеологическим устремлениям времени, требованиям и нормам коммунистической морали и нравственности.

РЕДКИЕ ГОСТИ

С праведливости ради следует сказать, что есть пьесы, несущие в себе позитивный, утверждающий заряд, пьесы, в которых действуют настоящие люди (как тут не вспомнить Б. Полевого с его сущностью простым и в то же время очень точным и емким определением человеческой сути, человеческого характера) с непридуманным характером, подлинными человеческими страстями и заботами. Имеются в виду спектакли «Берег» (академический театр драмы), «Мой друг» Н. Погодина, «Ключ» В. Левашова и «Бунт» А. Шагиняна (театр комедии), «Я, весной и вернусь к тебе» А. Казанцева, «Белеет парус одинокий» В. Катаева и отчасти «Веселое время» М. Бремечева (театр юного зрителя им. Н. К. Крупской), «Лед и пламень» М. Мелиорского и К. Рапопорта и «РВС» А. Гайдара (Дзержинский театр им. 30-летия Ленинского комсомола), ряд других, появившихся на сценах в последнее время.

«Не так уж мало,— скажет некоторые из читателей-любителей театра, «не так уж и много», — наверняка им возразят все те, кто внимательно следит за метаморфозами горьковского театрального процесса.

В самом деле, несмотря на то, что большинству из этих спектаклей два-три года жизни от роду, попробуйте их не то чтобы посмотреть, а хотя бы найти их имена на сегодняшней сценической или «индивидуальной» афише. Сами убедитесь, какой клопомор. Будет это занятие. Найдите «Берег», после непродолжительных поисков разыщете «Ключ» — и все. А остальные спектакли? Они, как говорят в таких случаях, предпочли долго жить.

Почему такая недолговечность? Почему театры, словно сговорившись, мало предпринимают усилий, чтобы удержать в своей афише спектакли, на которых должны строить репертуарную политику, которыми должны гордиться?

Причин здесь много. Спектакль о легендарном Николае Островском («С весной и вернусь к тебе») уже повзрос, потому что перешел в другой театр исполнитель главной роли актер Андрей Бронников. А ведь этого могло не случиться, если бы режиссер предусмотреть такой вариант, сделав ставку на этой крайне ответственной работе не на одного, а двух исполнителей.

Сходная примерно судьба у дзержинского спектакля «РВС» и арзамасской «Любови Яровой»: в том, и в другом случае постановки перестали существовать, потеряв ряд ведущих исполнителей. Причем произошло это поразительно быстро, с совершенно новыми спектаклями, у которых бы жить-поживать да добра театрам наживать.

Стоит серьезно, с полным анализом всего, что произошло, поразмышлять сегодня над сценической историей таких спектаклей, как «Мой друг» и «Бунт» в театре комедии. Тут дело гораздо сложнее. Прежнее руководство театра (Л. М. Шарогродский), скажем мягко, просто не верило в прокатную, «кассовую» судьбу этих своих детищ. И потому они и шли реже других и чаще других отменялись. А кончилось все тем, что погодинский «Мой друг», по сути, спектакль, начавший собою в театре поиск новых, на наш взгляд, весьма плодотворных форм разговора со зрителем (его продолжили, как, вероятно, знает читатель, спектакли «Бунт», «Ключ», «Горько! Горько!», но это особая тема), не выдержал столь пристального к себе отношения и из репертуара исчезнувшим был назван из «купотребленья».

Жаль, потому жаль, что в него и другие подобные спектакли вкладывалось немало государственных средств, не говоря уже об огромных, не поддающихся никакому учету затратах человеческой энергии, усилий, эмоций, таланта, наконец.

Напрасно горьковский зритель будет искать в сегодняшних афишах театра и спектакль «Бунт» (постановка А. Крутова). Его попросту там не окажется. У него теперь новое, более «звонкое», более «взывающее» — «Любовь? Любовь!». Правда, какая — Беспощадная, кстати, ничем не оправданный случай смены названия спектакля в процессе его эксплуатации. Стоило ли прибегать к этому даже ради привлечения в театр лишнего зрителя? Сделанный добротно, интересно, спектакль явно не нуждается в дополнительных «инъекциях».

Гораздо меньше, чем хотелось бы, прожили на сцене герои спектаклей «Лед и пламень»— о революционной юности Феликса Дзержинского (в этой роли очень интересно заявил о себе молодой актер, тогдашний дебютант Дзержинского драматического театра Ю. Тузов) и тюзовские постановки «Веселое время», «Белеет парус одинокий». Пусть не все сложилось в этих спектаклях, пусть их форма и состояние оставляют что бы ещё подняться в них высоких идей и мыслей—быть лучше, чем они стали на самом деле, все же спектакли эти нужно было во что бы то ни стало держать в репертуаре, строить на них свою надёжно-спонтанительную работу со зрителем.

Особый разговор — о спектакле «Веселое время», обязанном своим рождением популярнейшей повести А. Гайдара «Школа».

Не случайно акцентировали внимание читателя на имени А. Гайдара, а не М. Бременера, объявленного в тюзовском спектакле автором пьесы. Дивиться, наслала пора раз и навсегда усвоить для драматургов и инсценировщиков допустимые пределы их «замешательства» в литературных первоисточниках, тем более классические. М. Бременер этим «пределам» явно пренебрег. В результате знаменитый гайдаровский повести, ее главным идеям и персонажам тесно, а иногда и неуютно в «прокрустовом ложе» бременеровских «мотивов» (а не мотивов Гайдара, как об том объявлено в театральных программах).

Темы жизненной школы, школы революционной борьбы, гражданского и социального становления личности как-то вдруг, ни с того ни с сего, ушли на второй план, а вместо нее на первый план выдвинулась тема «суда», тема нравственной исповеди Бориса Горикова перед лицом членов бюро РКСМ и его давнего врага, идейного антипода Федора Башмакова, старающегося всячески «утопить» своего «соперника». (Мы уже не говорим о том, что из сценического варианта неоправданно убрали ряд важных персонажей, приобрели другой финал иные события и т. д.) Зачем? Уж если М. Бременеру очень хотелось выговориться про время, о котором писал Гайдар, сказать свое слово о нем, которое помогло бы нашему его зрению и стали неотъемлемыми составными нашего духа, нашей идеологии и нравственности, пусть и писал бы новую, оригинальную, собственную пьесу, — и тогда мы поспорили бы, что он есть рядом с А. Гайдаром, а не за спиной у него.

Вообще, как показала практика этого, да и ближайших к нам сезонов, в наших театрах сложилось ничем не объяснимое — прокладное — отношение к классической советской драматургии. В лучшем случае ее не замечают, в худшем — начинают «теоретически обосновывать» ее отсутствие на своих афишах: дескать, устарела она, зритель не воспринимает некоторые ее «дни» и т. д.

И еще один пробел в репертуарном политике наших театров, который в известной степени помог бы им разрешить проблему «редкого явления» на сценические подмостки больших героев в больших идей нашей литературы. Я имею в виду инсценирование — своеобразную помощь «опаздывающим» драматургам. Удивителен ли после всего этого тот факт, что горьковские театры единодушно прошли и проходят еще мимо произведений В. Астафьева, В. Распутина, М. Алексеева, С. Залыгина, А. Иванова, В. Личутина и других, составляющих ныне если уж не золотую, то весьма и весьма значительную страницу литературы советской.

НЕИДЕАЛЬНЫЙ ИДЕАЛ

Тенденция «дегероизации», довольно стойкая в драматургии последних лет, все-таки не может до конца истребить потребность каждого автора выразить свои позитивные представления о жизни, воплощенные в конкретном персонаже. Наличия, ну пусть не идеала в чистом виде, то каких-то его элементов, просто неизбежно в любом произведении искусства. Другое дело, как представляет драматургу совершенство и насколько специально точны и четки такие его представления. И с этой точки зрения репертуар горьковских театров не дает оснований для большого оптимизма.

Обратимся к спектаклю театра драмы «Фантазии Фарятьева», поставленному по пьесе модного ныне автора А. Соколовой. Драматург трактует героя, знаменательного степенью вторичности и чуждую для нашего искусства, тему взаимного непонимания и душевной разобщенности людей. Это содержание А. Соколова облекает в форму трагикомедии — труднейшего жанра, предполагающего остро философское столкновение высокого и низкого при тонкой и оправданной психологической разработке того и другого.

В пьесе, вслед за ней и в спектакле (режиссер Г. Меньшенин) полюса обозначены достаточно четко. С одной стороны—обывательщина, достигающая своего апогея в «злодее», «ненасытном жадном» Бедаудове, с другой — Павел Фарятьев, лицо, так сказать, «страдательное», на чью сторону в спектакле привлекается все зрительское сочувствие.

Личность Фарятьева, как сразу же станет ясным, вовсе не героическая. Более того, она заражена болезнью типично мещанского пустословия. Вместо того, чтобы бороться за свою любовь, за то прекрасное, что видит он в жизни, Фарятьев баюкает себя и окружающих трогательными теориями о внешнем счастье и кратко ждет, когда благодать всеобщей любви снизойдет на забулдыгу, с трубящим рогом. Вот эту «толстовщину» в самого дешевого вкуса театр заодно с драматургом выдает за квинтэссенцию социалистического гуманизма!

Не слишком далеко ушел от Фарятьева и Хорив Мироновича из «Запаха сирени айвы» И. Друце В спектакле Горьковского ТЮЗа, сделанном в целом достаточно профессионально и уверенно (постановка Б. Нарбекова), главный герой не выходит победителем из схватки с обывательской ограниченностью. Потому что не может предъявить ничего, кроме прекраснодушных фраз о любви к идеализируемому прошлому. Именно тем, а не сегодняшним дне находит он для себя великие истины, которые питают его отнюдь не деятельное вдохновение.

К сожалению, и деятельные герои, изредка появляющиеся на сцене ТЮЗа, далеко не всегда становятся героями с большой буквы. «История одной любви», «Путешествие на юг» и другие спектакли возводят на пьедестал личность социально вялую, склонную к ложной романтике самоутверждения любой ценой, когда каждый поступок, даже, на первый взгляд, благородный, совершается с одной целью — потрафить собственному горю-любимому «я».

ТРЕБУЕТСЯ ЛИЧНОСТЬ

Обидно, когда театр сопротивляется с этим мелким «я» и отказывается от поисков характера, в котором масштабно отразилась бы суть эпохи. И как результат, подмостки театров практически без бед оккупировали унылые, рефлектирующие «интеллигентные» или бодренькие кузнецы личного благополучия.

«Хочешь жить — умей вертеться». Похоже, что театр не очень склонен осуждать эту декларацию своих юных героев. Речь идет о недавней премьере ТЮЗа — спектакле «Следствие» Н. Воронова (режиссер Н. Тихонов, руководитель постановки Б. Нарвацевич), работе удивительно непоследовательной и во многом спорной. У нее серьезности молодой аудитории просто «на уре» идут обличительные монологи юных героев, разоблачающих лживость, глупость и конъюнктурность взрослых. Но театр же может заметить, что персонажи, которым он отдает свои симпатии, сами не прочь воспользоваться теми обывательскими истинами, которые они успешно заимствуют у критикуемых ими же. Инквизиторство их ошибками и слабостями, которые они допускают, — такую псевдопринципиальную и очень худобную позицию авторы почему-то оправдывают.

На его фоне спектакль Горьковского театра драмы «Репетитор» выглядит по-настоящему академической работой (режиссер С. Лерман): добротная драматургия (Г. Полонский), интересные исполнительские решения, хорошее чувство стиля. Но снова та же проблема — отсутствие масштабной, глубокой личности. Главный персонаж, Евгений Огарышев, — из тех бесспорных, рефлектирующих типов, которые не отказываются благими намерениями, сложившимися вокруг жизни со всеми своими умными истинами, да так и не могут принять-ся по-настоящему жить. От первого столкновения с отказами, отсутствием ответственности за чью-то судьбу они убегают на скором поезде. Этому наброску с натуры не отскажешь в верности и мастерстве: метко, узнаваемо, умно... Но что же дальше?

Отсутствие сильного, выявляющего начала оказывает театру плохую услугу. От спектакля к спектаклю бродят по сцене бледные, ничтожные подлинки, иллюстрируя идею глобальности, всеобщности мещанского зла. И уже не удивляет заявление Кати, второго главного персонажа «Репетитора», что ей один путь — с обрыва в воду. Так что же получается в нашем сегодняшнем сцена? Людей общества социального оптимизма или «темное царство» времен А. Островского?

Похоже, что уничать добрые человеческие начала в беззащитности стало своеобразной драматургической и театральной модой. Всеобщительность духовного ничтожества на столько велика, что даже сам Христос со всеми его чудесами человеколюбия, персонаж одного спектакля театра драмы «Телевизионные помехи» К. Саконы, бессилен пробить толстую броню обывательского равнодушия персонажей.

Да, жизнь сложна и далеко не «идейна» в своих проявлениях. Но очевидно и другое: главной и единственной миссией искусства вообще и театра в частности всегда была нелегкая задача ярко осветить душу человека, чтобы в этом свете добрых мыслей и больших чувств возникло диалектическое единство того, что в человеке прекрасно.

* * *

Положа руку на сердце, театральные работники Горького в области должны признать, что далеко не все и далеко не в полную мощность используют они имеющиеся в их распоряжении средства и резервы для «реализации программных целей нашей партии в области формирования коммунистического сознания людей», как сказано об этом в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Именно поэтому заботой номер один каждого мастера сцены должно стать указания партии о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов, создании новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников.

Г. КОСОЛАПОВ,
И. МУХИНА.