



Ю. А. Зубков

ВРЕМЯ И ТЕАТР

Ю. А. ЗУБКОВ

---

# ВРЕМЯ И ТЕАТР

---

Издательство «ЗНАНИЕ»  
Москва 1968

## СОДЕРЖАНИЕ

---

1. Человек и революция . . . . .	4
2. Пусть звучат серебряные трубы!.. .	21
3. Наше национальное достояние . .	40
4. С позиций самого гуманного общества	49

Юрий Александрович ЗУБКОВ

## ВРЕМЯ И ТЕАТР

Редактор Л. Ю. Ильина  
Художник Л. Е. Горячкин  
Худож. редактор Л. С. Морозова  
Техн. редактор Е. М. Лопухова  
Корректор Н. Д. Мелешкина

8-1-4

А 11683. Сдано в набор 16.IX 1968 г. Подписано к печати 25.XI 1968 г. Формат бумаги 60×90/16. Бумага типографская № 1. Бум. л. 1,75 + 0,25 вкл. Печ. л. 3,5 + 0,5 вкл. Уч.-изд. л. 3,68 + вкл. 0,42. Тираж 27 000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/1. Заказ 2671. Типография изд-ва «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.  
Цена 18 коп.

---

Горьковской традицией оплодотворены вся советская драматургия и весь советский театр на всем их уже более чем полувековом пути, с развитием ее связаны все их лучшие достижения. Отношение к литературе и искусству как к «боевому революционному делу» — вот сердцевина этой традиции, вот то главное, что завещал великий художник слова, основоположник социалистического реализма мастерам советской культуры. Это отношение требует от художника широты социального опыта, умения и способности смотреть на явления действительности с высоты величайшего «интеллектуального плоскогорья», созданного для нас марксизмом-ленинизмом, с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Это отношение подразумевает и высоту творческих критериев, подлинно горьковскую взыскательность к своему творчеству, ибо вне подобной взыскательности невозможно выразить правду жизни во всей ее полноте и глубине.

Горьковская традиция лежит в основе и сегодняшних исканий мастеров нашей драматургии и театра, стремящихся запечатлеть в своем творчестве героика нашего времени, раскрыть духовное богатство главного героя современности — строителя и защитника нового мира, воспитывая в читателях и зрителях высокую коммунистическую сознательность, преданность идеалам партии. И именно с верностью этой традиции, с ее творческим развитием связано и выполнение тех задач, которые поставлены апрельским Пленумом ЦК КПСС перед всеми работниками идеологического фронта и в том числе перед деятелями литературы и искусства — «направить все имеющиеся средства идейного воспитания на укрепление коммунистической убежденности, чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма у каждого коммуниста и советского человека, идейной стойкости и умения противостоять любым формам буржуазного влияния».

Эти ответственные задачи, связанные с борьбой за чистоту нашего идеологического оружия, с непримиримым отношением к попыткам «протаскивания в отдельных произведениях литературы, искусства и других произведениях взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества», обязывают, в свою очередь, нашу театральную критику, нашу

эстетику, «парадом развернув» все рода оружия нашего театрального искусства, тщательно и требовательно проверить их сегодняшнее состояние, их боевую готовность к вдохновенному, страстному утверждению социалистической действительности, идей нашей ленинской партии, к наступательной борьбе против буржуазной идеологии.

## 1. ЧЕЛОВЕК И РЕВОЛЮЦИЯ

---

Главной темой советского театра в период подготовки к полувековому юбилею нашего государства стала тема социалистической революции, защиты и утверждения ее завоеваний. Это обостренное внимание сцены к событиям революции, к образам ее героев и естественно, и закономерно. Героизм творцов и защитников революции, их высокая сознательность и идейная убежденность, беззаветная самоотверженность в борьбе с врагом обладают силой немеркнувшего примера, способного и сегодня и века спустя вдохновлять людей на подвиги во имя счастья народа.

Решая эту тему, театр обращается прежде всего к замечательной сокровищнице, накопленной нашей драматургией за полвека, значительно расширяя само понятие советской драматургической классики. Обретают новую сценическую жизнь «Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, «Двадцать лет спустя» М. Светлова, «Интервенция» Л. Славина, «Мастера времени» («Часовщик и курица») И. Кочерги, «Стройфронт» А. Завалишина, «Ярость» Е. Яновского, «Хлеб» В. Киршона и многие другие пьесы.

Успех театров, обращающихся к произведениям, имеющим давнюю и нередко многолетнюю сценическую историю, однако, ни в какой мере не сводится лишь к напоминанию о старых спектаклях, к их возрождению и повторению.

Открытие новой пьесы, ее первое сценическое воплощение всегда сложны и трудны, требуют от театра большой смелости и мужества. Но, пожалуй, не менее трудно и новое прочтение произведений, давно уже знакомых зрителям и связанных в сознании и их, и актеров с готовыми, устоявшимися представлениями. Обращаясь к произведениям, широко известным, театр всегда рискует пойти протоптанными тропами, повторить старые решения или, даже отказавшись от них, так и не найти новых, по-настоящему современных. Новое прочтение старой пьесы, убеждающее сегодняшнего зрителя, волнующее и увлекающее его,— это не просто успех, а успех принципиальный, свидетельствующий о глубоком понимании тех идейно-творческих задач, которые ставит перед театрами сегодняшняя жизнь.

В этом плане одним из самых примечательных спектаклей,

которыми искусство наше встретило пятидесятилетие социалистической революции, является постановка «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского на сцене Малого театра.

У этого произведения особо примечательная и славная история. Оно не просто обошло в свое время, в тридцатые годы, едва ли не все театры страны. Спектакль, поставленный тогда в Москве, на сцене Камерного театра, А. Таировым, стал крупнейшим событием театральной жизни. Несколько позднее пьеса была показана в революционном Мадриде, в театре, отделенном от траншей расстоянием всего в семьсот метров. Год спустя ее берлинская постановка удостоилась премии Гёте. Спектакль, осуществленный во второй половине пятидесятых годов в Ленинграде, принес режиссеру Г. Товстоногову и актеру Ю. Толубееву Ленинскую премию. Это — не просто парадная хронология. Это — яркое свидетельство жизненной силы произведения, того, что его способность воздействовать на людей не тускнеет со временем.

Все эти постановки не повторяли друг друга. Каждый спектакль был плодом самостоятельных поисков его создателей. Плодом своего времени. И тем не менее в каждом из них главным была передача высокого романтического накала, отличающего пьесу Вишневского. Ставя же ее сегодня, Л. Варпаховский предложил принципиально новое решение. Основным в его спектакле стали движение человеческой мысли, ее столкновение, ее борьба. Театр почти полностью отказался от привычных примет и признаков романтики, сосредоточиваясь и углубляясь в исследование напряженнейших раздумий героев, поединков не только характеров, но и идей.

Очерчивая замысел пьесы, сам Вишневский обращал в свое время внимание на его философскую сущность. «В трагедии,— говорил он,— надо найти общую тему — человек». Определяя момент зарождения пьесы, он писал об огромном эмоциональном толчке, «который заставил думать: как люди будут себя держать в опасности, что такое для нас смерть? Почему в некоторых пьесах говорится о страхе и не показано наше бесстрашие? Отсюда сложнейший ход мысли, отсюда сложнейшие поиски...»<sup>1</sup>. Эта особенность замысла нашла выражение в пьесе, в словах Второго ведущего. Полк, обращаясь к потомству, «предлагает молча подумать, постигнуть, что же в сущности для нас борьба и смерть». Следуя этому наказу автора, режиссер и задается целью «подумать, постигнуть» сущность проблем, волновавших писателя, и всеми доступными ему средствами вовлекает в орбиту своих раздумий и зрительный зал.

Именно из этой стороны замысла Вишневского и исходил Варпаховский, ставя пьесу сегодня. И он не одинок в этом своем стремлении к открытию в произведении, казалось бы, очень

---

<sup>1</sup> Всеволод Вишневский. Собр. соч., т. 5, ГИХЛ, 1960, стр. 331.

определенного стиля, новых возможностей. Не так давно была поставлена на сцене Московского драматического театра имени А. С. Пушкина «Поднятая целина» М. Шолохова. Режиссер этого спектакля Б. Равенских обнаружил и выявил в суровом шолоховском реализме романтическое начало, всем образным строем постановки убедил в правомерности подобного прочтения, истолкования Шолохова. И нет ничего удивительного в том, что Варпаховский открывает в романтике Вишневого реалистические и психологические глубины, делает акцент на исследовании мысли и ее движения. В этом новом открытии давно известных художников, открытии в их творчестве новых глубин и возможностей, порой контрастных установившимся понятиям, и состоит знамение нашего времени, диалектичность поисков нашего искусства.

Режиссерским замыслом, задачами, поставленными Л. Варпаховским перед собой и постановочным коллективом, обусловлен и лаконизм оформления (художник Д. Боровский).

Перед нами широкая плоскость, поднимающаяся к пламенеющему заднику. Отсветы закатного пламени падают на кулисы. Проектор сверху высвечивает светлый круг... Но вот и зал и сцена погружаются в полутьму, и на самом гребне наклонной плоскости появляются два человека в матросских бескозырках. Они спускаются, подходят к самой рампе и обращаются одновременно и друг к другу, и к зрителям. Сцена тем временем обретает очертания палубы военного корабля... Игрет труба корабельного оркестра (композитор Л. Солин), расположившегося пока в центральной ложе, что напротив сцены, и театр начинает свой рассказ о людях, живших, думавших и борющихся почти полвека назад.

Поворачивается сценический круг, и мы видим вместо бортовых цепей на гребне наклонной плоскости балюстраду в старинном помещичьем доме. На просцениуме — столик и старинный подсвечник. Здесь на привале расположилась и работает Комиссар. А в третьем акте балюстраду сменит проволочное заграждение. Палуба превратится в три узкие ступенчатые плоскости, представляющие собой крымские террасы, на которых идет бой. Затем эти плоскости образуют узкий подвал, в который окажутся брошенными пленные моряки...

Эта лаконичность — очень точная, строгая и выразительная — позволяет режиссеру сосредоточить свое и наше внимание на человеке и его духовном мире, по-новому взглянуть на героев произведения и прежде всего на образ Вожака.

Подчеркивая исключительность этой фигуры, сам Вишевский обращал внимание не только на то, что это «тяжелая кулацкая сила», «сила физическая», но и на «огромный опыт» этого человека, на тюрьмы, через которые он прошел, на тот ореол страдания, который окружал подобных людей в те годы и позволял им выдвигаться на первый план.

Играющий эту роль М. Царев отказывает Вожаку в массивности и монументальности, хотя и делает его физически сильным. Главное, на чем держатся власть и авторитет этого человека,— это его прошлое, его железная воля и его незаурядный ум, способный анализировать поведение как отдельных личностей, так и всей массы, предугадывать развитие событий и поворачивать их ход в нужную сторону.

Он немолод, этот Вожак. Молодцеватости, выправки флогской вряд ли стоит в нем искать. Да и со зрением, видимо, плоховато — носит пенсне, чеховское, на черном витом шнурочке, что сразу же придает ему некоторую видимость интеллигентности. В движениях Вожак нетороплив, на жесты скуп. Позы какой бы то ни было чужа, голос у него приглушенный, чуть даже сипловатый. Слова веские, падающие, как камни. Мысль его находится в постоянном напряжении, и чем дальше развиваются события, тем она становится накаленнее.

И вот еще характерная деталь: Вожак в исполнении М. Царева вовсе не торопится агитировать, убеждать «матросскую братву». Он больше сидит и, молча, оценивает происходящее, приберегая свое решение, свое действие напоследок, словно последнюю, решающую гирию на чаше весов борьбы, развертывающейся на корабле. Для речей, для убеждения «братвы», для горлопанства, наконец, он держит при себе Сиплого. И это ему удобно и выгодно: в любую минуту можно отказаться от того или иного решения, все свалив на Сиплого.

Простота и выдержка Вожака — Царева — результат огромной жизненной школы. Зная свою власть над людьми и вместе с тем никому не веря в отряде, Вожак со всеми сух, осторожен. Он и с Комиссаром держит себя независимо, по-хозяйски. А то, что «братву» успокаивает да руку протягивает, так это вроде бы от миролюбия своего и добросердечия. Только в сцене, когда Вожак понимает, что его карта бита и его ждет пуля, теряет он выдержку, и мы видим человека, испугавшегося своего последнего часа.

Царев создал образ большого социального звучания. Он обнажил в своем Вожаке политическую и нравственную изнанку анархизма, раскрыл его злобную, античеловеческую сущность. И оттого, что Вожак — фигура крупная, сильная своей мыслью и своим опытом, становится особенно значительной победа Комиссара, посланца большевистской партии, сумевшей вырвать матросскую массу из-под влияния Вожака, превратить отряд, зараженный анархизмом, в боевое соединение молодой Красной Армии.

Роль Комиссара играет Р. Нифонтова. Все подкупает в этой хрупкой и в то же время волевой женщине. Героиня Нифонтовой постоянно внутренне собрана, сосредоточена, она все время занята делом — кропотливым, трудным, опасным.

И она чужда позы, очень проста с людьми. Только если у Вожака простота деланная, у Комиссара она — естественное проявление ее человеческой сущности, идейной убежденности.

Как опытного и тонкого мастера человеческих душ характеризует талантливая актриса свою героиню. И это с особой силой раскрывается во втором акте, когда на беседу к Комиссару друг за другом приходят коммунист Вайнонен, Командир полка — бывший офицер и заплутавшийся в поисках своей правды Алексей.

...Комиссар сидит у стола. Левая рука ее на перевязи: вчера был бой. Вся она очень домашняя, женственная и очень усталая. С Вайноненом у нее простые, товарищеские отношения. Когда он упрямо утверждает ей об офицере, что «стенка об нем страдает», Комиссар—Нифонтова может слегка и прикрикнуть. Вайнонен все равно не обидится и, уходя, поможет ей надеть кожанку. Иное дело Командир. Когда он пытается уйти от прямого ответа на вопрос об отношении к Советской власти, Комиссар, отойдя несколько шагов в сторону, читает ему наизусть строки Гумилева о флотском офицерстве. Читает с легкой иронией, так, чтобы и не обидеть, и не оттолкнуть Командира, и дать ему одновременно почувствовать высокопарность его привычной позиции... Алексею Командир дает выговориться, а потом спорит с ним на равных, без тени иронии...

В кульминационной сцене спектакля — суда над Вожаком Комиссар — Нифонтова словно до отказа сжатая пружина. Она вся зоркость и вся чуткость. Понять, что сейчас происходит, верно оценить и верно поступить — на это направлены все ее помыслы, вся воля, все душевные силы. И поэтому следующую сцену — разговор с прибывшим пополнением анархистов — Комиссар проводит легко, уверенно, радостно. Она для нее как отдых после выигранного тяжелейшего боя.

По-новому решен в спектакле и образ Алексея. Уже самый выбор на эту роль яркого характерного артиста Е. Весника говорит о сознательном стремлении режиссера отойти от ставшего уже традиционным образа парня-рубахи. Возможно, образу, созданному Весником, и недостает широты, привольности народного характера. А возможно, что актер и режиссер и не ставили перед собой задачи раскрыть Алексея с этой стороны. Они сосредоточили внимание на глубине отчаяния этого человека, на его страстных поисках правды, в которую он мог бы поверить. И опять же — на движении его непрерывно работающей, напряженной мысли. Путь, который проходит Алексей — Весник в спектакле, огромен. Это путь от отчаяния — к свету, от неверия — к вере, от озлобления, которое несет с собой анархизм, — к человечности. Вишневский говорил об Алексее, что «это — очень сложный тип», и актер передает эту сложность характера, крутую и многотрудную биографию своего героя, его настойчивые поиски, идущие по глубинам.

Стремление к передаче мысли, ее движения характерно и для большинства участников спектакля, осмысливающего события революции с высоты философских категорий жизни и смерти, добра и зла, правды и лжи, активно вторгающегося в процесс формирования человеческой личности, ее сознания и ее нравственности.

Стремление к новому сценическому прочтению произведений советской классики, прочтению с позиций нынешнего дня определяет художественный строй, стилистические особенности и многих других спектаклей.

Сотни театров — профессиональных и народных — обошла в разные годы пьеса В. Билль-Белоцерковского «Шторм». Старые театралы и по сию пору вспоминают образ Братишки, созданный такими корифеями русской советской сцены, как А. Крамев и В. Ванин. И очень важно, воскрешая эту пьесу на сцене сегодня, найти для нее современное, свежее решение.

Иллюстративность, отсутствие сегодняшнего взгляда на события истории сделали, к примеру, спектакль Пензенского драматического театра внутренне вялым, аморфным. По сцене проходили люди с красными знаменами, произносили громкие речи, но все это оставляло зрительный зал холодным. Иным оказался результат работы над этой пьесой в театре имени Моссовета — в том, кстати, театре, где «Шторм» сорок лет назад получил свое сценическое рождение и имел колоссальный успех.

Постановщику сегодняшнего спектакля Ю. Завадскому удалось найти новый ключ к старой пьесе. Давно стало привычным слияние сцены со зрительным залом при постановке пьес о нашем нынешнем дне. Все, вроде, понятно, легко объяснимо: современники — на сцене, современники — в зрительном зале. Завадский принял смелое решение, слив сцену и зрительный зал воедино в «Шторме». Этим он как бы приблизил события истории к нынешнему дню, сделал актеров и зрителей соучастниками событий, воспроизведенных Билль-Белоцерковским.

Это же стремление характеризует и спектакль Рязанского драматического театра «Разгром», поставленный Я. Киржнером. Правда, в некоторых случаях театр выплескивает вместе с водой и ребенка, упуская в характерах иных из героев главное — их крупность, масштабность, героический настрой. Но в целом постановка значительна и интересна. Отчетливо ощутима основная особенность режиссерского стремления создать спектакль-раздумье. Ассоциируя образ Бакланова с образом самого писателя, театр как бы смотрит на происходящее его глазами. Смотрит «сквозь магический кристалл» прошедших десятилетий, стремясь обнаружить и выявить в нелегкой судьбе партизанского отряда то, что важно и нужно людям сегодня: глубокую нравственную чистоту фадеевских героев, их способность к самоотвержению ради интересов революции.

В начале тридцатых годов «Разгром» был инсценирован и поставлен на сцене Малого театра М. Нароковым. Это был яркий, красочный, романтический спектакль. Казалось, что его герои только что вышли из боя, опалены им, еще живут его ритмами. В сегодняшнем спектакле курс взят на углубление во внутренний мир героев, на постижение и передачу их мыслей, их психологии.

Когда мысленно сопоставляешь многие давние постановки советских классических пьес с нынешними, складывается впечатление, что новый образный строй спектаклей, новая художественная интонация отнюдь не случайны. Если раньше — десять, двадцать, тридцать, сорок лет назад — театр словно бы обращался к зрителю, указывая на сцену: «Вот перед тобой герой! Он могуч и прекрасен, его дела великолепны! Равняйся на него! Постарайся найти в себе силы, чтобы быть достойным его», то теперь — и это относится и к «Оптимистической трагедии», и к «Шторму», «Разгрому», и к ряду других спектаклей — театр как бы говорит зрителю: «Перед тобой обыкновенный человек. Такой же, как ты. Но в нужную минуту он становится героем. Ищи и в себе такие же силы, что до поры до времени живут в этом человеке подспудно. И если и для тебя пробьет решающий час, сумей поступить так же, как поступил он».

Плодотворен ли этот сегодняшний новый подход к изображению людей нашей героической истории? Да, если только театр всегда помнит об истинных масштабах и истинной ценности человеческой личности, о коренном отличии заурядности от скромности. Помнит о том, что способность, внутренняя готовность человека к подвигу не всегда подразумевают его внешнюю яркость. Но всегда подразумевают человеческую значительность, чувство личной ответственности перед обществом. Героем может стать и человек, внешне неприметный. Но никогда не станет человек, внутренне незначительный, ущербный, занятый лишь собой.

Вот и вахтанговцы, обратившись к «Виринею» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, не ограничились задачей реставрации старой постановки, осуществленной ими более сорока лет назад. Главное, на чем они сосредоточили внимание сегодня, — это становление личности самой Виринеи, раскрытие того, как революция раскрепощает духовные силы народа. Именно в силу этого и отказались режиссер спектакля Е. Симонов и художник Б. Волков от тщательной и подробной разработки кержацкого быта, подчинив все внешние изобразительные средства передаче атмосферы того времени.

Тоненькая и гибкая, как тростинка, сдержанная и неторопливая Виринея — Ю. Борисова резко выделяется среди людей, ее окружающих. Чувствуются в этой женщине чистота, достоинство, значительная, пусть еще ей самой не вполне осознанная,

внутренняя сила. Встреча с большевиком Павлом (М. Ульянов) преображает Виринею — Борисову и внутренне и внешне. Она вся словно бы напружинивается. В сцене, когда зовет Виринея мужиков поднимать народ против кулаков и белоказаков, звучат в ее словах гнев, страсть, убежденность.

Духовно близки Виринее сестры Сыроваровы — Марфа и Лизавета — из спектакля Московского драматического театра имени А. С. Пушкина «Метель» Л. Леонова, поставленного Б. Равенских.

Со сдержанностью Марфы, старой большевички, подпольщицы, участницы гражданской войны, ослепленной белыми (роль эту очень строго, но внутренне накаленно играет Л. Скопина), контрастирует искрометная шумность Лизаветы, «председательши» колхоза, в роли которой выступает О. Викландт, ее открытое, бурное выражение чувств. И тем не менее есть между сестрами и безусловно общее — внутренний оптимизм, рожденный ощущением своей причастности к борьбе и творчеству народа, строгая взыскательность к себе и к окружающим, привычка мерить поступки — и свои и чужие — интересами революции, Родины, нашего общества. Все это и придает сестрам Сыроваровым человеческую значительность, главное обаяние.

И что характерно: если «директор чего-то» Степан Сыроваров (Ю. Аверин) эгоист и предатель, бросающий в годину испытаний родную страну, принижает людей, отнимает у них крылья, действует на их души, как ржавчина, то Марфа и Лизавета своей бескорыстностью, своей требовательностью, силой и глубиной патриотизма помогают людям распрямиться, найти себя, обрести веру в свой завтрашний день. Определяя нравственные принципы нашего общества, писатель и театр наполняют их очень конкретным жизненным содержанием, осмысливают политически. Нравственность и патриотизм, нравственность и верность революции, служение ее идеалам спектакль утверждает как равнозначные понятия.

На примере судеб Вириней, Марфы, Лизаветы, вышедших из трудовых низов, видим мы то благотворнейшее влияние, которое оказывает революция на народ и на каждого человека в отдельности, пробуждая его к сознательной творческой жизни и деятельности, открывая перед ним простор для реализации всех потенциальных духовных возможностей.

Иное впечатление оставляет героиня спектакля «Мастера времени» И. Кочерги, поставленного на сцене Центрального театра Советской Армии молодым режиссером Л. Хейфецем, Лида. Сначала — это большевичка-подпольщица, затем — в гражданскую войну — военный комиссар, позднее — в мирные будни — директор крупного птицеводческого хозяйства. Странная, однако, метаморфоза происходит с этой женщиной!.. Интеллигент, прошедший огромную жизненную школу, Лида, став директором

совхоза, из женщины одухотворенной и романтической превращается в грубую, крикливую и вульгарную бабу, теряет привлекательность и обаяние.

Повинна в этом превращении отнюдь не актриса О. Дзисько. Повинен режиссер, не сумевший раскрыть и передать романтику трудовых буден и оказавшийся во власти иронии, уместной при обрисовке фигур и картин старого мира и совсем неуместной, а напротив, нарочитой и предвзятой при изображении мира нового. При этом Лида — не единственно потерпевшая в этом спектакле от режиссерской иронии.

Картина отправки состава с солдатами, боеприпасами и вооружением, продовольствием и обмундированием на фронт — в целом сильная, впечатляющая. Машинисты валяются с ног — и от усталости и от голода. Составы вести некому. И тогда выходит вперед коммунист Черевко (А. Белоусов). Он свой состав поведет и убежден, что не могут машинисты замарать честь рабочего класса... Но вот паровоз подан. Уже на месте — и Черевко и Лида. Звучит песня о паровозе, который «летит вперед». На сцене, однако, паровоз... пятится назад...

Почему? Непонятно!

Снова звучит эта песня в дни мира. Работницы весьма внушительной комплекции, одетые в трусы и полосатые майки, бодро маршируют по сцене, готовясь к чествованию приехавшего из Москвы Черевко, награжденного орденом. Затем эти работницы делают пирамиду, изображая паровоз. Одна из них, в центре пирамиды, становится вверх ногами.

Вероятно, сцена эта могла бы прозвучать не только весело, но и празднично и даже романтично, находишься эти самые работницы хоть в сколько-нибудь спортивной форме. Сейчас же зрительный зал дружно хохочет над нелепостью, анекдотичностью происходящего. Смешновато выглядит и само чествование Черевко. Словно не товарищи пришли его поздравить, а собралась толпа поглазеть на какую-то диковинку.

Это не значит, что неудачен весь спектакль. Многое в нем подкупает чистотой и непосредственностью, романтичностью и глубиной. И тем досаднее этот просчет режиссера, приведший к искажению образа революционного народа.

Говоря о том, что «...капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами» «...talанты, которых в народе — непочатой родник...», В. И. Ленин подчеркивал: «...в том-то и сила, в том-то и жизненность, в том-то и непобедимость Октябрьской революции 1917 года, что она *будит* эти качества, ломает все старые препоны, рвет обветшавшие пути, выводит трудящихся на дорогу *самостоятельного* творчества новой жизни»<sup>1</sup>.

Эта ленинская мысль пронизывает и многие спектакли, соз-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 195, 199.

данные в дни полувекового юбилея Советского государства на основе новых пьес, написанных в последнее время.

Картину подавления контрреволюционного заговора в Ярославле в июле 1918 года рисует пьеса И. Назарова «Мятеж на Волге», поставленная в Ярославском драматическом театре имени Ф. Г. Волкова Ф. Шишигиным.

Поднимая этот мятеж, Савинков и его покровители полагают, что, истребив всех партийных и советских работников города, они обезглавят в Ярославле революцию, восстановят старые порядки, откроют себе «северные ворота» к Москве. Контрреволюционеры зверски расправились со всем ярославским партийно-советским активом. Но на место павших встали рядовые труженики, вчера еще и не подозревавшие, что способны руководить революционной борьбой масс, организовывать и направлять ее — рабочий Волгин, солдат Столбов, работница Королева. Именно благодаря этому замысел контрреволюционеров был сорван, враги обречены на поражение.

Мы не знаем, как сложились впоследствии судьбы основных героев спектакля. Вернулись ли они домой после гражданской войны или погибли в боях с белогвардейцами. Дожили ли до наших дней, чтобы увидеть воочию труды рук своих или пали от кулацкой пули в годы коллективизации, легли на полях сражений с фашистскими захватчиками. Но одно ясно: начать жить по-новому, почувствовав в себе творческую силу и энергию, люди эти навсегда приобщились к строительству нового мира, связали свои судьбы с его судьбой. Актеры Ярославского театра, особенно исполнители ролей Столбова (Ю. Караев) и Королевой (Л. Макарова) подчеркивают и раскрывают талантливость своих героев, их поистине незаурядные душевные возможности.

Действие спектакля Белорусского театра имени Янки Купала «Люди на болоте» И. Мележа происходит в полесской деревне в двадцатые годы. Поднимается к новой жизни беднота, но не хотят сдавать свои позиции, уступать землю богатым Глушаки, которым односельчане дали прозвище Корчи. Много испытаний и невзгод уготовила жизнь любящим друг друга беднякам Василию и Ганне. По навету Корчей Василье попадает в тюрьму. Долгое время затем окружает его недоверие — вроде бы он и в самом деле причастен был к убийству деревенского активиста. Ганну силком выдают замуж за Евхима Глушака... Но только проснулся в Ганне (Л. Давидович) новый человек, не желающий мириться с несправедливостью и неправдой, распрямляется она, соединяет в конце концов свою судьбу с судьбой Василия...

В спектакле, поставленном Б. Эриным, очень естественно, органично соединяются глубокий драматизм, проникновенная, тонкая лирика и мощное эпическое начало. Естественно и орга-

нично, ибо в спектакле, как и в жизни самой, судьба человеческая и судьба народная неотделимы друг от друга...

Так, в самых разных спектаклях, самых разных театров страны живут и действуют люди, посвятившие себя революции, созиданию и защите нового мира, являя сегодняшнему зрителю пример духовной и нравственной силы, политической зрелости.

Иметь перед собой образец — это вовсе не значит слепо подражать ему, лишая себя самостоятельности в мыслях, чувствах, поступках. Пример тех, кто без остатка отдал себя делу борьбы за новый мир, за идеалы коммунизма, помогает нам сверять свою жизнь с их жизнью, сравнивать наши дела с их делами. Именно это имел в виду В. Маяковский, когда призывал «юношу, обдумывающего житье», делать свою жизнь с товарища Дзержинского.

В последнее время все большее значение в творческой практике наших театров приобретает так называемая документальная пьеса, для которой характерно непосредственное воспроизведение автором дневников и писем реальных исторических лиц, обращение к стенографическим записям совещаний, протоколам допросов и т. п. В произведениях такого рода есть сильная сторона — подлинность, достоверность факта. Однако вряд ли можно считать плодотворным чрезмерное увлечение некоторыми драматургов и театров исключительно документальностью, противопоставление ее художественному вымыслу. При всей своей достоверности документ далеко не всегда обладает качеством исторической объективности и тем более может претендовать на качества типичности, обобщенности, свойственные всем значительным произведениям искусства и достигаемые в результате синтеза авторского изучения жизни и авторского вымысла, основывающегося на этом изучении.

Следует особо заметить, что историческая беспристрастность и точность произведений документального жанра далеко не всегда безусловны и бесспорны. Документы-то ведь всегда собирает и компонует автор пьесы в соответствии со своим пониманием исторического процесса, роли и значения в нем тех или иных конкретных личностей, их взаимоотношений друг с другом, с теми идейно-творческими задачами, которые он перед собой ставит.

К примеру, в пьесе «Тридцатое августа» (в театре «Современник» она идет под названием «Большевики») М. Шатров выводит целую галерею реальных исторических лиц, показывая их на протяжении всего лишь нескольких часов. У каждого из этих людей свой путь в революцию и в революции своя биография, своя судьба, чрезвычайно, порой, сложная и внутренне противоречивая. И естественно, что раскрыть путь каждого из героев пьесы и спектакля, слож-

ность и противоречивость биографии и судеб иных из них, сделать это достаточно полно и исторически точно, показывая их лишь в такой короткий временной отрезок и, по сути дела, только в одной жизненной ситуации, попросту невозможно. И самая «наидостовернейшая» документальность оказывается здесь не в состоянии помочь драматургу достигнуть необходимой исторической полноты и точности в обрисовке и раскрытии тех или иных выведенных им на сцену лиц. Тема же, за которую взялся драматург, исключительно грандиозна, исключительно ответствена. Малейший отход от исторической истины, даже самое незначительное отклонение от нее или искажение ее совершенно недопустимы. И авторская сноска, что это — «драма не документальная, хотя и написана по документам», — ничего, по сути дела, не меняет.

Естественно, что было бы неверно отказываться от поисков в области документальной драматургии. Но было бы и неверно канонизировать лишь только этот способ решения историко-революционной темы. Вполне правомерен и тот путь, которым шли А. и П. Тур, создавая пьесу «Чрезвычайный посол», и С. Алешин, работая над «Дипломатом». Положив в основу своих произведений факты биографии конкретных исторических лиц, крупных партийных и государственных работников, авторы вместе с тем прибегли к вымышленным фамилиям своих главных героев. И поскольку драматурги ставили перед собой задачу создания не чисто биографического образа, а образа художественного, в значительной мере типического, они получили возможность более или менее свободного обращения с документами и фактами биографий исторических прототипов своих героев. Стремясь создать обобщенные образы личностей крупных, значительных, авторы пьес подчеркивали, акцентировали прежде всего сильные стороны своих «вымышленных» героев и, напротив, не привлекали внимания к известным противоречиям и сложностям в биографиях их исторических прототипов, брали некоторые черты, необходимые для создания типического характера революционера у других выдающихся деятелей революции.

Особенно в этом отношении примечательна пьеса «Чрезвычайный посол». Ее главная героиня Елена Кольцова — это собирательный образ, для создания которого драматурги использовали черты, присущие и Александре Коллонтай, и Инессе Арманд, и Ларисе Рейснер, и Конкордии Самойловой, и другим женщинам удивительной судьбы. Пьеса не свободна от недостатков, но образ Елены Кольцовой глубоко достоверен как яркое и сильное художественное обобщение, в котором документальность и образность органически сплавлены воедино, неотторжимы друг от друга.

Образ Елены Кольцовой отличает постоянное ощущение счастья, которое дает ей борьба за дело партии, за благо на-

рода, за судьбу революции. В этом — источники оптимистического склада ее характера.

Трудно складывается личная судьба героини пьесы. Постоянная разлука, годы и месяцы ожиданий, короткие, случайные встречи, дарованные ей и человеку, которого она любит и которым любима. Его направляет партия на один фронт, ее — на другой. Она на годы уезжает за рубеж, на Запад, а он назначается начальником крупного строительства на Востоке. И так всю жизнь. Без горечи, без боли здесь не обойтись. Но нет у Кольцовой чувства ущербности, сознания, что судьба ее в чем-то обделила. Кольцову отличает глубокое понимание важности порученного ей партией дела, чувство нерушимой общности с Родиной, с народом. И именно благодаря этому образ Елены Кольцовой и обладает большой воспитательной значимостью; учит нас подчинять все свои помыслы и дела главному — служению партии, народу, социалистическому государству.

В спектакле Московского Художественного театра роль Елены Кольцовой исполняет одна из лучших советских артисток А. Степанова. Она создает образ необычайного обаяния. Образ, в котором энергичность натуры, кипучей и активной, мужество души проступают сквозь хрупкость и женственность. Актриса подчеркивает в своей героине ее глубокий интеллект, склонность к иронии, лукавой, тонкой и острой, постоянное ощущение себя полпредом Советской державы. Но и в других театрах (пьеса «Чрезвычайный посол» идет в ряде городов страны) образ Кольцовой неизменно вызывает горячие симпатии зрителей своим патриотизмом, яркостью характера, непоколебимой убежденностью в правоте дела, которому отдана вся жизнь этой женщины.

Совершенно особая тема, требующая специального исследования и освещения, — это ленинская тема, драматургический и сценический образ гениального кормчего социалистической революции.

Жизнь и деятельность В. И. Ленина — это самый светлый, самый дорогой для нас пример. Сокровищница ленинских идей представляет собой огромное духовное богатство, из которого уже не одно поколение людей черпает знания и вдохновение для великих свершений.

Сценические образы В. И. Ленина, созданные Б. Щукиным в «Человеке с ружьем» Н. Погодина (театр имени Е. Вахтангова) и М. Штраухом в «Правде» А. Корнейчука (Театр революции), стали крупнейшим событием в жизни советского театра тридцатых годов. Они стали творческим эталоном, творческим критерием при оценке работы других мастеров сцены, бравшихся за воплощение ленинского образа. Не в смысле непрямого соответствия образу, созданного кем-либо из них, образам, воплощенным Щукиным или Штраухом, а в смысле

определения уровня творчества, той степени ответственности, с которой художник подходит к решению этой гигантской идейно-творческой задачи.

В образе Ленина с особой силой проявилась партийная основа творчества Щукина и Штрауха. Есть все основания говорить о том, что внутренняя, пусть даже неосознанная подготовка к воплощению образа вождя революции началась и у того и у другого актера за много лет до рождения спектаклей «Человек с ружьем» и «Правда». У Щукина — когда он играл большевиков Павла в «Вирине» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина и Антона в «Барсуках» Л. Леонова, строителя Ермолая Лаптева в «Темпе» Н. Погодина. У Штрауха — при воплощении образа Руководящего лица в «Моем друге» (да и сатирические образы в пьесах Маяковского требовали от актера и идейной убежденности, и ясности политического взгляда, и зрелости мышления). Исполнением же роли В. И. Ленина Щукин и Штраух наиболее сильно и ярко заявили о себе как об актерах нового, политического типа, положили начало плодотворной традиции сценической Ленинианы. Традиции, развитой и обогащенной такими мастерами сцены, как А. Бучма, А. Грибов, Б. Смирнов, В. Честноков и другие.

И если можно говорить о художественном подвиге первооткрывателей сценического образа Ленина, то можно говорить и о творческом подвиге нынешних мастеров Московского Художественного театра, уже четверть века сохраняющих в своем репертуаре погодинские «Кремлевские куранты» и показавших за последние десять лет спектакль во Франции и Австрии, Англии и Америке. «Это яркий пример того, — говорила на XIX Московской городской партийной конференции А. Степанова, — как большая политическая идея, воплощенная в яркой, художественной форме, буквально покоряет зрителей».

С точки зрения этих замечательных достижений советского театра особенно очевидны малейшие отступления от установившихся в нашем искусстве высоких идейно-творческих критериев, необходимых при воплощении ленинской темы, нетерпимость этих отступлений. Серьезную неудачу, к примеру, потерпел такой известный мастер театра и кино, как И. Ильинский, выступивший в роли В. И. Ленина в спектакле Малого театра «Джон Рид».

Вероятно, в связи с этим полезно вспомнить, что Н. К. Крупская, побывав на первых спектаклях «Человека с ружьем» и «Правды», оценив в целом работу и Щукина, и Штрауха, положительно подметила вместе с тем в исполнении и того, и другого актера немало недочетов, на которые сочла необходимым указать им. Щукину и Штрауху как первооткрывателям было особенно трудно. Но Надежда Константиновна, видимо, полагала и полагала совершенно справедливо, что в таком исключительно ответственном деле, как художественное воплоще-

ние образа В. И. Ленина, нет и не может быть частностей, которых можно было бы не заметить. И сегодня ни высокое звание актера, ни его талант, ни его великолепные прошлые заслуги не могут служить основанием для снижения идейно-творческих критериев к его работам вообще, а к воплощению образа Ленина в особенности.

Неудача постигла и Иннокентия Смоктуновского при воплощении образа Ленина в фильме «На одной планете». К части талантливого художника он и сам оценивает свое исполнение как неудачное. Однако приходится порой сталкиваться с мнением, что «необычность работы этого актера» состоит «между прочим еще и в том, что он не стремится к абсолютному перевоплощению, считавшемуся ранее для этой роли непременно. Все-таки он нет-нет да и напомним где-то о себе самом»<sup>1</sup>. Это утверждение вызывает самые серьезные возражения. Уже не постижение и передача образа В. И. Ленина, задача грандиознейшая и разрешимая лишь коллективными усилиями не одного поколения советской актерской школы, подчеркивается здесь, а самовыявление актера — плод «модной» в последние годы теории, уводящей художников сцены от задачи реалистического освоения мира и человека и особенно нетерпимой при воплощении ленинского образа.

Особо следует подчеркнуть, что крупнейшие достижения советской сцены в области воплощения ленинской темы и ленинского образа тесно связаны с драматургией, обладающей высокими идейными и художественными достижениями, качеством литературности, немислимы вне этой драматургии.

Более двадцати лет отдал ленинской теме Николай Федорович Погодин — и трилогия о Владимире Ильиче, за создание которой драматург был удостоен Ленинской премии, может быть рассматриваема как дело всей его жизни. Двадцать с лишним лет!.. Каким огромным исследовательским трудом были заполнены годы и дни писателя, как чутко прислушивался он к своему времени, стараясь уловить «связь времен» между годами, в которые жил сам, и годами, в которые жил Ленин.

И снова мы встречаемся с подвигом, который исключает и элемент какой бы то ни было случайности, и элемент какой бы то ни было спекулятивности при обращении к ленинской теме. Целиком погруженный до обращения к этой теме в мир современных ему образов, Погодин видел в различных гранях и аспектах ленинской темы то, что делало ее по-настоящему современной и актуальной. И тема ответственности человека перед революцией, и тема мечты, сообщающая высокий смысл будничной, повседневной работе масс, и тема революционного гу-

---

<sup>1</sup> Н. Зайцев. Правда и поэзия ленинского образа. М., «Искусство», 1967, стр. 271.

манизма, и социального оптимизма — все они обладают качеством непреходящей духовной ценности и значимости.

Трилогия Н. Погодина, как и некоторые другие пьесы о Владимире Ильиче («Семья» А. Попова, «Вечный источник» Д. Зорина, «Шестое июля» М. Шатрова), не только сохраняет сегодня свое непосредственное значение для театра, но и определяет уровень идейно-творческих поисков при воплощении ленинской темы. К сожалению, далеко не все драматурги, обращающиеся к ленинской теме, придерживаются этого уровня сегодня.

Вот лишь один пример — пьеса П. Бернацкого «Начало пути», показанная не столь давно Центральным детским театром. Слабая пьеса, естественно, привела к слабому спектаклю, хотя в нем и занят ряд ведущих мастеров театра. Слабость пьесы порождена не только включением в нее детективной линии, связанной с провокаторшей Серебряковой, но и тем, что самый образ Володи Ульянова не явился художественным открытием ни автора пьесы, ни способного актера В. Головненкова. И пьеса, и спектакль выполняют функцию чисто иллюстративную, освещая некоторые страницы юности Владимира Ильича, ранее драматургией и театром почти не затронутые.

Есть ли в пьесе Бернацкого и спектакле Центрального детского театра отдельные удачные моменты? Есть. Но они не играют, не могут играть при оценке произведений, воссоздающих образ вождя, решающей роли. Полуудача при воплощении ленинской темы, по сути дела, равнозначна неудаче. Каждая ленинская пьеса, каждый ленинский спектакль должны быть событием в жизни драматургии и театра. Если же они событиями не являются, значит они лишь частично, далеко не полностью выполняют свое идейно-художественное назначение.

Рождение драматургической и сценической Ленинианы во второй половине тридцатых годов было подготовлено всем предшествовавшим развитием советской драматургии и советского театра. Вряд ли есть необходимость перечислять сейчас все пьесы и спектакли о революции, пронизанные ленинскими идеями, ленинским мироощущением, хотя Ленин в них непосредственно на сцене и не появлялся. Достаточно вспомнить лишь пьесу Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69», ее звучание в Московском Художественном театре, самый ход репетиций, которыми руководил К. С. Станиславский.

Великий мастер театра настойчиво добивался, чтобы Пеклеванов — «посланец Ленина» стал «идейным центром» пьесы и спектакля, чтобы образ Ленина не раз возникал в воображении зрителей по ходу спектакля. Это требовало и соответствующего художественного строя спектакля в целом, точного соот-

несения всех его компонентов, сдержанной, строгой трактовки «партизанских сцен». Когда Н. Баталов, игравший Ваську Око-рока, рассказал о звонке одного из критиков, выражавшего сожаление по поводу того, что Васька не свистит «в два пальца» и что в спектакле «мало... разгула партизанщины», Станиславский решительно возразил: «Если ему хочется, пусть сидит у себя дома и свистит хоть в четыре пальца. А мы ему не поддадимся — не «проставим» наш спектакль»<sup>1</sup>.

Остро, злободневно звучат эти слова Константина Сергеевича сегодня, особенно когда думаешь о некоторых спектаклях, так или иначе отражающих ленинскую тему. Вот, к примеру, спектакль Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир». Поставленный изобретательно, своеобразно, он с первых же минут ошеломляет зрителя набором всевозможных шумовых и световых эффектов. Однако звучит ли во всю силу, «во весь голос» в спектакле ленинская тема? Нет, несмотря на то что ленинский текст читает такой великолепный актер, как М. Штраух, она заглушается этими самыми чисто внешними эффектами. Сосредоточив внимание на показе крушения старого мира, режиссер Ю. Любимов оставил в тени главную тему социалистической революции, проходящую сквозь книгу Джона Рида красной нитью, — тему рождения мира нового, героической борьбы за этот мир партии и рабочего класса, утверждения сознательной революционной дисциплины.

Готовясь к столетию со дня рождения В. И. Ленина, наши драматурги и театры, вероятно, создадут не одно произведение, где образ Владимира Ильича будет в центре разворачивающихся событий, и не одно произведение о революции, где В. И. Ленин непосредственного участия в действии принимать не будет. И в том и в другом случае необходима историческая точность, высокая требовательность как к художественной, так и к идейной стороне произведения.

Но ленинская тема в искусстве связана не только с днями минувшими, но и в меньшей мере с днями нынешними. Наша советская действительность — это ленинизм в действии, практическое претворение в трудовой практике миллионов ленинских идей и предначертаний. И сегодня перед темой современной созидательной жизни народа, перед темой партии, возглавляющей всенародную битву за коммунизм, перед образом нашего современника — человека неутомимого труда и дерзновенного поиска, остро сознающего свою ответственность перед обществом за судьбы революции, мира и коммунизма, наша драматургия и театр находятся в серьезном долгу, значительно большем, чем перед темой историко-революционной.

---

<sup>1</sup> Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., «Искусство», 1952, стр. 521, 525.

## 2. ПУСТЬ ЗВУЧАТ СЕРЕБРЯНЫЕ ТРУБЫ!..

---

Чувство крепчайшей и сердечной связи со временем, с повседневной действительностью, ее проблемами и задачами — отличительная черта нашего театра на всем его уже более чем полувековом пути. Даже беглый взгляд на этот путь непременно убеждает в том, что на каждом этапе жизни народа мастера драматургии и сцены находились вместе с ним, на передовой линии огня, откликаясь своим творчеством на идейные, духовные потребности современности.

Выступая около тридцати лет назад на Первой Всесоюзной режиссерской конференции, известный советский писатель А. Н. Толстой говорил: «Драматургическое искусство, как и всякое искусство у нас в социалистическом обществе — это дело интеллигенции, самых передовых ее слоев. Наше искусство, я бы сказал образно, — это те серебряные трубы, которые поют и зовут впереди народа, идущего в наступление. «Всякая сосна своему бору шумит», — говорит пословица. Трубы поют о том, что в сердце у каждого, поют о самом лучшем и высоком, поют, равняя шаг. Серебряные трубы зовут на высокие дела»<sup>1</sup>.

В этих словах содержится высший критерий оценки творений советского театра. Рождены же они, слова эти, самим опытом нашего искусства, которое дало уже к тому времени немало талантливых произведений, воспевающих социалистическую революцию и социалистическое творчество народа, обладающих большой воспитательной, мобилизующей силой.

Говоря эти слова, А. Н. Толстой думал, вероятно, о пьесах многих своих современников. О том, что нет ни одной стороны советской действительности, которая не была бы запечатлена в произведениях современной ему драматургии и театра искренне, правдиво, по-настоящему художественно.

Романтикой первых пятилеток, первых дней творения нового мира пронизаны были пьесы Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала», «Аристократы», «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Хлеб» В. Киршона, «Слава» В. Гусева, «Машенька» А. Афиногенова... Новые, незнакомые ранее драматургии, герои шагнули из жизни на сцену, люди самой наиповседневнейшей и одновременно героической, возвышенной действительности...

Когда фашизм еще только поднимал голову в Европе, Гитлер только еще рвался к власти, в самом начале тридцатых годов Б. Ромашов пишет пьесу «Бойцы», где напоминает о возникающей военной угрозе, говорит о том, что воевать нам с фашистами рано или поздно придется, рассказывает о боевых

---

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Собр. соч., т. X. М., ГИХЛ, 1961, стр. 424.

буднях молодой тогда Красной Армии. На героическую борьбу испанского народа с фашистскими мятежниками откликаются А. Афиногенов пьесой «Салют, Испания!» и Г. Мдивани драмой «Алькасар». Событиями у Холхин-Гола и на озере Хасачи рождена погодинская «Падь серебряная». О все нарастающей военной угрозе, о патриотическом долге и мужестве советского человека говорят «Волк» и «Половчанские сады» Л. Леонова, «Парень из нашего города» молодого Константина Симонова... Наша драматургия и наш театр укрепляют в людях священные чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма, духовно вооружают народ к предстоящим битвам. Рука искусства — на пульсе времени, радостного, героического, тревожного...

Пройдет всего два года со дня выступления А. Н. Толстого, и над страной разразится военная гроза. Опровергая мысль, проверенную веками, мысль о том, что когда говорят пушки, музы молчат, наше искусство создает в эти годы страстные патриотические произведения, в том числе замечательные по своей художественной силе пьесы и спектакли.

«Русские люди» — так назвал свою пьесу К. Симонов. Пьесу о людях, которые всегда, во всех обстоятельствах жизни, даже в тяжкий свой смертный час, остаются русскими, советскими. О людях, для которых нет ничего выше и дороже, чем Родина, страна социализма. К этим людям относятся и герои пьесы Л. Леонова «Нашествие» — старые врачи Талановы, их дети Ольга и Федор, председатель райисполкома Колесников. И герои «Фронта» А. Корнейчука — генерал Огнев, лейтенант Горлов, его «апостолы» — солдаты, прикрывающие пути вражеским танкам: русский Башлыков, украинец Остапенко, грузин Гомелаури, казах Шаяхметов. Освещавшие разные стороны всенародной битвы с фашизмом, пьесы эти обошли едва ли не все театры страны, оказывая на зрителей огромное патриотическое воздействие и утверждая даже в дни самых многотрудных испытаний мысль о неизбежности победы.

Было бы неверно думать, что та оперативность, с которой драматургия и театр отзывались на события жизни, сообщала пьесам и спектаклям качество репортажности, превращала их в однодневки, откликающиеся на злобу момента. Нет, пронизанные стремлением запечатлеть и передать нашу героическую действительность, правду жизни, осмыслить частные события и судьбы как звенья единого исторического процесса, произведения драматургии и театра того времени представляют из себя яркие и не стареющие художественные документы эпохи, насыщенные глубоким философским содержанием.

Говоря более тридцати лет назад о герое нашей драматургии, о герое, какого еще не было в истории, А. М. Горький писал: «Он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все дон-

Кихоты и Фаусты прошлого»<sup>1</sup>. Вынесший на своих плечах военные тяготы, обогащенный опытом всей нашей героической истории, этот человек предстает в послевоенные годы на сценических подмостках в новом качестве, наиболее полно проявляя все свои духовные силы и творческие возможности. В смертельных боях с фашизмом проверил он силу своего патриотизма, свою идейную убежденность, жизнью доказал, что нет для него ничего дороже, выше и святее, чем Отечество социализма.

Людьми большой душевной красоты, ясности, целостности и зрелости предстают на сценических подмостках герои таких произведений, как «Макар Дубрава» А. Корнейчука, «Братья Ершовы» В. Кочетова, «Битва в пути» Г. Николаевой, «Иркутская история» А. Арбузова, «Ленинградский проспект» И. Штока, «Чти отца своего...» В. Лаврентьева. И первыми среди них — представители старшего поколения рабочего класса. Кто из видевших может забыть замечательную журбинскую династию в воплощении мастеров Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина — В. Меркурьева, Ю. Толубеева и других! Каждого из Журбиных отличают чистота помыслов, бесстрашие духа, сила характера. Ответственность за все происходящее в мире стала внутренней сущностью характера.

Человеком необычайной требовательности к себе и к людям, слицетворением чистоты и честности перед обществом советским и советским государством предстает герой «Ленинградского проспекта» старый рабочий Забродин.

В одном ряду с Журбиными и Ершовыми, Дубравой, Забродины, Кичигины образы людей новой социалистической деревни. Старый председатель колхоза Иван Буданцев из драмы В. Лаврентьева «Они продолжают путь», бригадир Екатерина Топилина из драмы А. Софронова «Сердце не прощает», Павлина Казанец, вчерашняя повариха, сегодняшний председатель колхоза из его же «трилогии о стряпухе». Все они тоже люди нового склада, чуждые собственничества, эгоизма, корысти... Не ангелы с крылышками, а вполне земные, порой резкие, возможно, в минуту обиды несправедливые, но сильные чувством коллективизма, новой моралью, подлинной культурой...

Дух революционного гуманизма, непримиримость ко всему, что враждебно человеку, пронизывает и образ главного героя драмы С. Алешина «Все остается людям» — академика Дронова. Сердцевина пьесы — спор Дронова со священником Серафимом о смысле человеческого бытия. И самому академику и окружающим известно, что дни его на земле сочтены. Поэтому он и стремится, вопреки запрету врачей, настояниям жены, прожить их особенно напряженно, ибо глубоко убежден: смысл бытия — в деянии ради людей, их счастья. Образ Дронова,

---

<sup>1</sup> М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 602.

созданный на сцене Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина Н. Черкасовым, и образ, созданный в спектакле Московского Художественного театра В. Орловым, отличны друг от друга. В первом больше яркого темперамента крупного общественного деятеля, во втором — глубины талантливого, сдержимого ученого. Но и тот и другой являют собой типичский образ представителя новой интеллигенции, неотъемлемой от народа, от социалистической действительности.

И словно бы приняв из рук Дронова эстафету революционного отношения к действительности, передают они ее друг другу — офицер Владимир Платов из пьесы Л. Зорина «Друзья и годы», юные герои пьес В. Розова «В добрый час!» и «В поисках радости». В отличие от друзей своей юности — Юрия Державина, ловкого и умного карьериста, умело маскирующегося общепринятыми принципами нашей морали, и Григория Костенецкого, придерживающегося правила «моя хата с краю». Платов всегда в действии, всегда в борьбе во имя общего блага, не думая о последствиях для себя. Так же остро чувствуют свою ответственность перед нашим прошлым, настоящим и будущим юные розовские герои, только еще вступающие в самостоятельную жизнь.

Так, сквозь произведения разных лет, ярко запечатлевшие духовный рост советских людей, новый характер их взаимоотношений, красной нитью проходит мысль о неразрывности интересов личности и общества в условиях социализма, взаимной ответственности друг перед другом. Так в разных произведениях драматургии и театра сложился и выкристаллизовался нравственный идеал нашего искусства, связанный со служением человека обществу, делу социализма. Нравственный идеал, являющийся одновременно и политическим идеалом, неотделимый от принципа коммунистической партийности советского искусства.

Мысль о служении обществу, об ответственности человека перед ним пронизывает и лучшие драматургические произведения последнего времени, сообщает им большой заряд патриотической силы, воспитательного воздействия на людей.

...Вот он стоит на авансцене, человек, поседевший в боях с врагами революции, изрешеченный пулями, латанный и перелатанный, и рассказывает, обращаясь в зрительный зал, о своей судьбе. А судьба этого человека трудна и завидна. Работа в ВЧК, бои в Испании, первый день войны с фашизмом, встреченный в Берлине, в самом логове зверя, фронтовые дороги... Драматург Георгий Мдивани и Малый театр, поставивший его пьесу «Твой дядя Миша», знакомят нас не только с героическим характером, но и с истоками этого характера. В первые годы Советской власти, в борьбе с белогвардейскими заговорщиками, в суровейших испытаниях времени сформировался Михаил Ермаков как солдат революции.

Действие пьесы и спектакля (режиссер В. Монахов) разворачивается в двух планах: начало революции и наши дни. И это заставляет вспомнить Маяковского, его заботу о том, чтобы те, кто идет вслед людям, совершившим революцию, достроили сегодня «коммуну из света и стали». Наши дни существуют в пьесе и спектакле как оправдание всей жизни Ермакова, его борьбы, его самопожертвования. Рядом с дядей Мишей видим мы сегодняшнюю молодежь. Ей, судьбе ее, и была посвящена вся его многотрудная, героическая жизнь.

...Вот сидят они вдвоем на лавочке, во дворе старого московского дома. Два старика, два пенсионера. Один — ершистый, колючий, непримиримый. Другой — тихий, вкрадчивый, вроде бы даже жалкий. Сидят и ведут беседу, с виду мирную, непринужденную. Но только — с виду. Ненависть и ярость клокочут в груди и того и другого — и старого большевика Ермакова, и затаившегося классового врага, последыша контрреволюционного отребья Павла Тимофеевича. Испугавшись тихого голоса Ермакова, сдерживаемых им гневных интонаций, недобрых огоньков в глазах, Павел Тимофеевич спешит, опираясь на палочку, ковыляя, уйти со двора, исчезнуть из вида. Ермаков останется на лавочке один, глубоко задумавшийся над жизнью своей, отданной людям...

Как и Ермаков, атомщик Бармин — герой пьесы В. Лаврентьева «Человек и глобус» сознает, что в цепи, идущей в атаку, нельзя хорониться за спину друга, уступая право вырваться вперед соседу. На него, на возглавляемый им коллектив ученых возложена трудная и благородная задача — обеспечить такой военный потенциал Родины, чтобы перестали «господа угрожать, потрясать пальцами перед нашим лицом». Путь Бармина к цели — многотруден, связан с жертвами и потерями, небывалым риском, отказом от личной славы. Но «где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легче»! И Бармин не хнычет, не жалуется. Он благословляет свою судьбу, представляя перед нами в качестве не только ученого, но и крупного мыслителя, философа.

Иной размах жизни у героя пьесы Ю. Чепурина «Мое сердце с тобой», поставленной театрами Уссурийска и Дзержинска, готовящейся сейчас в театре имени Моссовета, председателя колхоза Мефодьева, более скромный, чем, скажем, у Бармина. Но не менее романтичны его жизнь и его труд, его каждодневные заботы и о дальних, и о ближних, и о тех, кому деревня дает хлеб, и о тех, кто этот хлеб в поте лица своего выращивает... Огнюдь не устлана соломкой, не безоблачна его дорога, нет гарантии у него ни от встреч с подлецами и шкурниками, ни от ошибок и неудач... Но труд свой, как и труд тех, кто рядом с ним, Мефодьев считает «высшей поэзией жизни». Жизни, которая «пахнет только что испеченным хлебом, топ-

ленным молоком, дымком из печных труб, в котором есть что-то такое неуловимо прекрасное, о чем и сказать нельзя...».

Несмотря на весь трагизм выпавших на их долю испытаний, внутренне оптимистичны характеры героинь пьесы Ю. Нагибина и Ц. Солодаря «Суджанские мадонны», показанной Московским театром имени Ленинского комсомола. Чего только не уготовила судьба Надежде Крыченковой — тяжкие месяцы фашистской оккупации, гибель мужа на фронте, смерть сына от руки фашистского холуя... Тут не до улыбок, не до песен. Сумрачные тени лежат на лице Надежды (З. Кузнецова), печаль застыла в больших глазах. Но односельчане, точнее односельчанки, единодушно требуют ее в председатели колхоза. И Крыченкова с отчаянием (колхоз фашистом разорен!) и верой (в людях жизнь не угасла, не угасла воля к труду!) берется за дело. Выдюжили в войну, преодолели разруху. И хоть твердая складка у губ залегла уже навсегда и печаль из глаз не уходит, каким-то особым светом напоен весь облик Надежды. Так естественно вписывается он в милый сердцу русский пейзаж, в эту белоствольную березовую рощицу, что обрамляет весь спектакль. Облик не одной «председательши», а и всех ее подруг, всех «мадонн», обыкновенных женщин такой же, как и она, закалки...

Казалось бы, что общего между этими деревенскими женщинами нелегкой, подчас трагической судьбы и героями жизнерадостной комедии А. Корнейчука «Мои друзья» — потомственными горожанами, занятыми совсем другими делами, — рабочим Касьяном, его сестрой Василиной, профессором Супруном, молодой порослью рабочего класса — завтрашними инженерами Алексеем и Ириной... А общего — много. И прежде всего — душевная стойкость, щедрая одаренность, чувство локтя, неистребимое жизнелюбие.

Действие комедии происходит в Киеве. Среди действующих лиц нет ни одного иностранца. И тем не менее именно коренным принципиальным отличием взаимоотношений между людьми в нашем обществе от человеческих взаимоотношений в обществе капиталистическом, противоположностью нашего образа жизни и образа жизни капиталистического рожден самый замысел пьесы. «Назвал я ее «Мои друзья», — говорит Корнейчук, — не случайно. Добрый смысл этих двух слов станет понятен, если рассказать для контраста об одной своей встрече, происшедшей лет двадцать назад в Америке. Я познакомился тогда с одним интеллигентным американцем; он знал русский язык, помогал мне, показывал Нью-Йорк. Однажды я его попросил: расскажите мне по-настоящему, как складывается быт ваших земляков. Что определяет взаимоотношения между людьми? Ответа его никогда не забуду.

— Ну, скажем, есть у человека семья. Есть еще две, три или пять семей — друзья его. Ходят в гости друг к другу.

Угощения скромные. Не от скупости, нет, а просто, начиная с юности, мы думаем о старости — о сбережениях. И даже не о той старости, глубокой, а просто, когда появляется седина и хозяин начинает посматривать, как бы от тебя избавиться, чтобы потом не платить пенсию. Когда у нас человек теряет работу или долго болеет, друзья уходят... Уходят. Он делается одиноким.

Или еще деталь. Не просите у друга в долг. Он, возможно, и даст, но в дом к вам больше не придет. Перестанет быть другом. Вот какое положение! Так что внешне все как будто бы хорошо. Но если у вас чуть пошатнулось экономическое положение — вы остаетесь наедине с бедой.

Не раз я вспоминал этот разговор. Особенно, когда встречаюсь со случаями большого гуманизма, искренней доброты наших людей — чертами, воспитанными советской действительностью»<sup>1</sup>.

Основное содержание и основное достоинство комедии Корнейчука в сплаве глубокого лиризма и тонкой иронии, в раздумьях большого писателя о нашей действительности, о людях, творящих эту действительность. В раздумьях, где сквозь обычное проступает необычное, скрытое от постороннего взгляда, становятся понятными и близкими характеры, приоткрывающиеся далеко не каждому.

Герой пьесы — рабочий-умелец, народный художник Касьян Римар был не понят и несправедливо обижен членами выставочного комитета. Не увидели его сатирические фигурки света, оказались в подвале. Горе постигло Касьяна и в любви — ради счастья детей вынужден он отказаться от любимой женщины. Умолкает Касьян надолго: ни лекарства не помогают, ни гипноз. Возвращают его к жизни друзья, которых у Касьяна в стране немало, и в частности, профессор Супрун, прошедший войну, как и он сам, в партизанском отряде.

Спектакль Малого театра (режиссура Е. Симонова и Е. Весника) и особенно спектакль Киевского театра имени И. Франко (режиссер В. Лизогуб) звучат как радостный праздник, гимн человеческому таланту и человеческой дружбе. Незабываема сцена у киевлян, когда приезжают друзья навестить Касьяна, а заодно и на свадьбе его дочки Ирины погулять. Семьями. Одна за другой!.. И катит глава большой шахтерской семьи дед Стратон, сопровождаемый внуками, добрую бочку вина... Упрямый дед! Никому честь порадовать подарком хозяина дома уступить не хочет!..

Мажорный, оптимистический тон — основной, определяющий тон искусства социалистического реализма. Тон этот рожден самой социальной, общественной природой нашего строя. Тем ясным, уверенным взглядом, основанным на знании зако-

---

<sup>1</sup> Александр Корнейчук. Мои друзья.— «Труд», 1968, 1 января.

номерностей исторического развития, которым мы смотрим в будущее.

Вопрос об оптимизме или пессимизме искусства, о том, что внушают пьеса и спектакль читателям и зрителям: ясную надежду и крепкую веру или безнадежность и безверие — один из самых первостепенных вопросов развития театра и драматургии. От того, уходит человек из театра убежденным в выском значении и смысле своего труда или он уходит подавленный тем односторонним, мрачным изображением жизни, которое ему преподнесли драматург и театр, в большой степени зависят жизненный тонус этого человека, его отношение к действительности, его желание или нежелание участвовать в созидательной жизни народа.

Известно, что само понятие счастья Карл Маркс связывал с борьбой. В этом — самая суть, самая сердцевина мироощущения нашего общества. Советским людям не свойственно пугаться недостатков, склоняться перед трудностями. Именно в процессе преодоления трудностей и недостатков и испытывается человек на прочность. И сегодня живы, не утратили для нас своей свежести слова Горького, написанные им в начале тридцатых годов:

«Мы живем в эпоху, глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания. Но понимают это только те, кто делает, а мы все еще живем и действуем в окружении солидного количества людей, соблазненных пошлостью безделья, среди зрителей, которые созерцают и наблюдают для того, чтобы критикой ошибок действия оправдать свое бездействие и умилиться невинностью своей, ибо они никого не трогают до поры, пока им не представится возможность безопасно и безответственно подставить ножку ближнему или положить камень на пути его»<sup>1</sup>.

Не в том ли основная причина появления унылых, безрадостных произведений, что далеко не все наши художники умеют радоваться каждому нашему дню, прожитому в борьбе, в преодолении недостатков, препятствий, трудностей? Что далеко не всем свойственно мироощущение, заключенное в словах Маяковского: «День наш тем и хорош, что труден»? Слишком мало появляется новых пьес и спектаклей, которые раскрывают героизм сегодняшних трудовых будней, запечатлевают и передают духовную красоту современного советского человека — строителя и солдата нового мира.

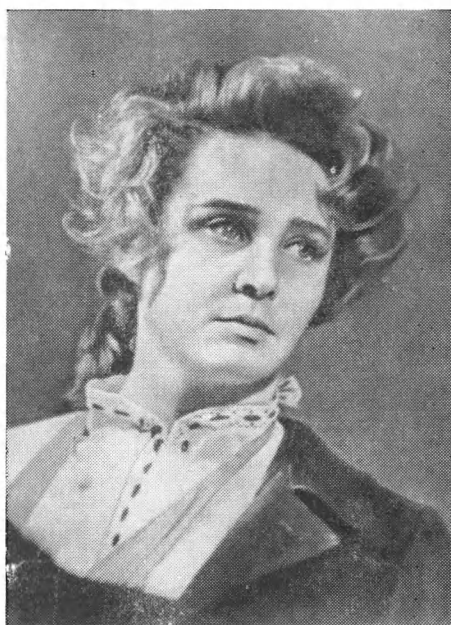
Создается впечатление, что иные драматурги пишут о нашей современной действительности без любви к ней, к своему современнику. Действительность под пером этих писателей предстает серой и убогой, люди духовно нищими, равнодуш-

---

<sup>1</sup> М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 601.



«Оптимистическая трагедия»  
Вс. Вишневого. Малый  
театр. Вожак — М. Царев.



«Оптимистическая трагедия» Вс. Виш-  
невского. Малый театр. Комиссар —  
Р. Нифонтова



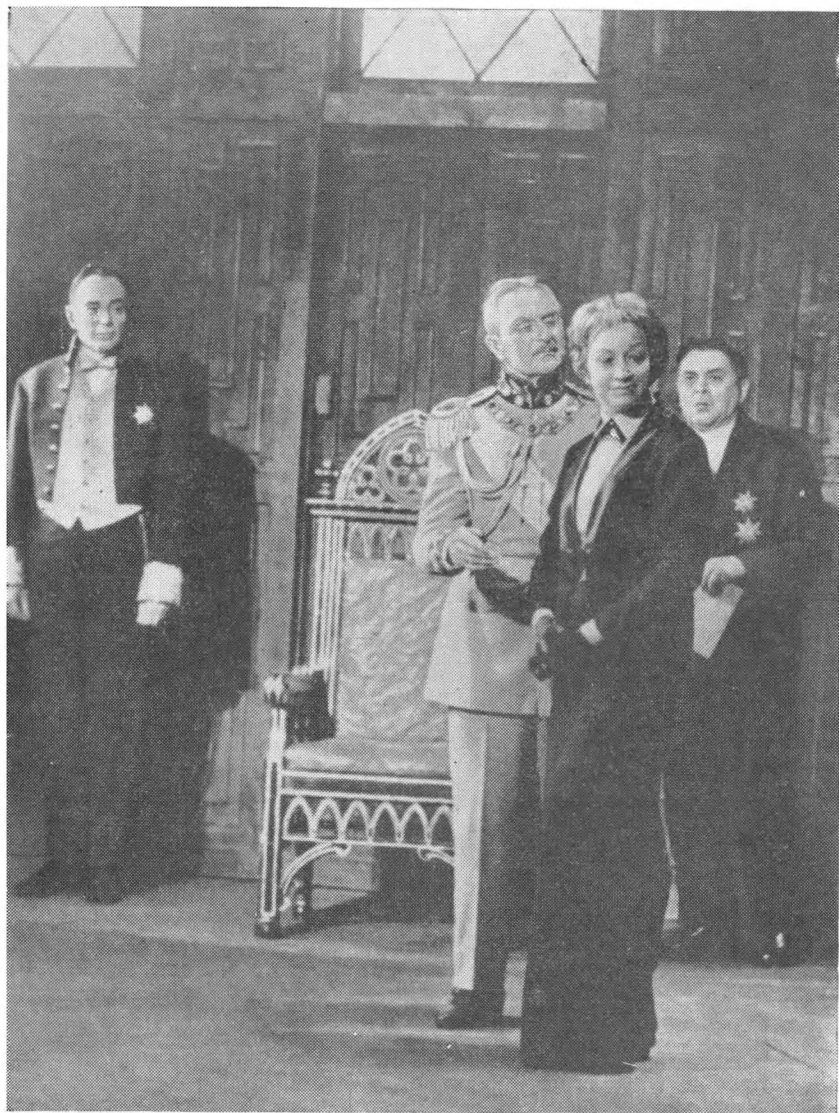
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневого.  
Малый театр. Сцена из спектакля.



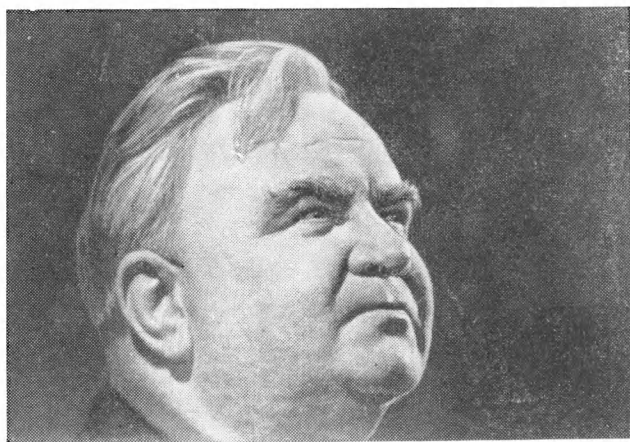
«Шторм» В. Биль-Белоцерковского.  
Театр им. Моссовета. Сцена из спектакля.



«Дипломат» С. Алешина  
Малый театр.  
Максимов—Г. Куликов.



«Чрезвычайный посол» А. и П. Тур.  
МХАТ им. Горького. Сцена из спектакля.



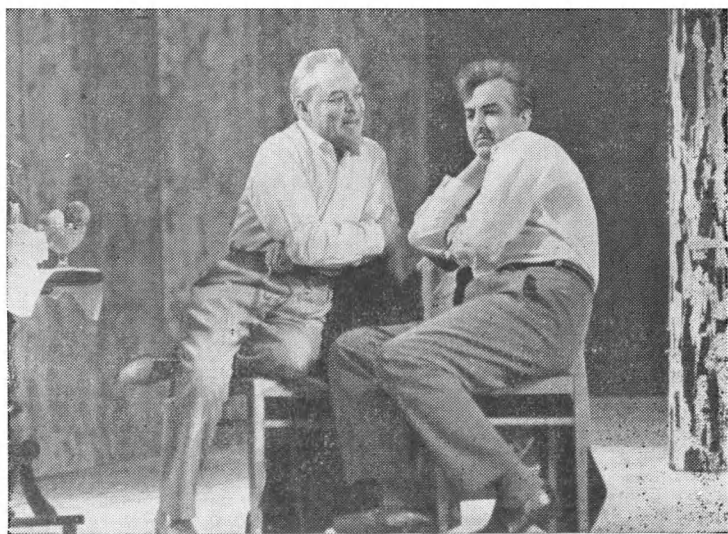
«Твой дядя Миша» Г. Мдивани.  
Малый театр. Ермаков — В. Хохряков



«Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина  
Дзержинский драматический театр  
Горьковской области.  
Меродьев — В. Белянкин.



«Суджанские мадонны» Ю. Нагибина и Ц. Солодаря.  
Театр им. Ленинского комсомола. Сцена из спектакля.



«Мои друзья» А. Корнейчука. Киевский театр им. Франко.  
Профессор — н. а. СССР Пономаренко,  
Касьян — з. а. УССР М. Задиспровский.



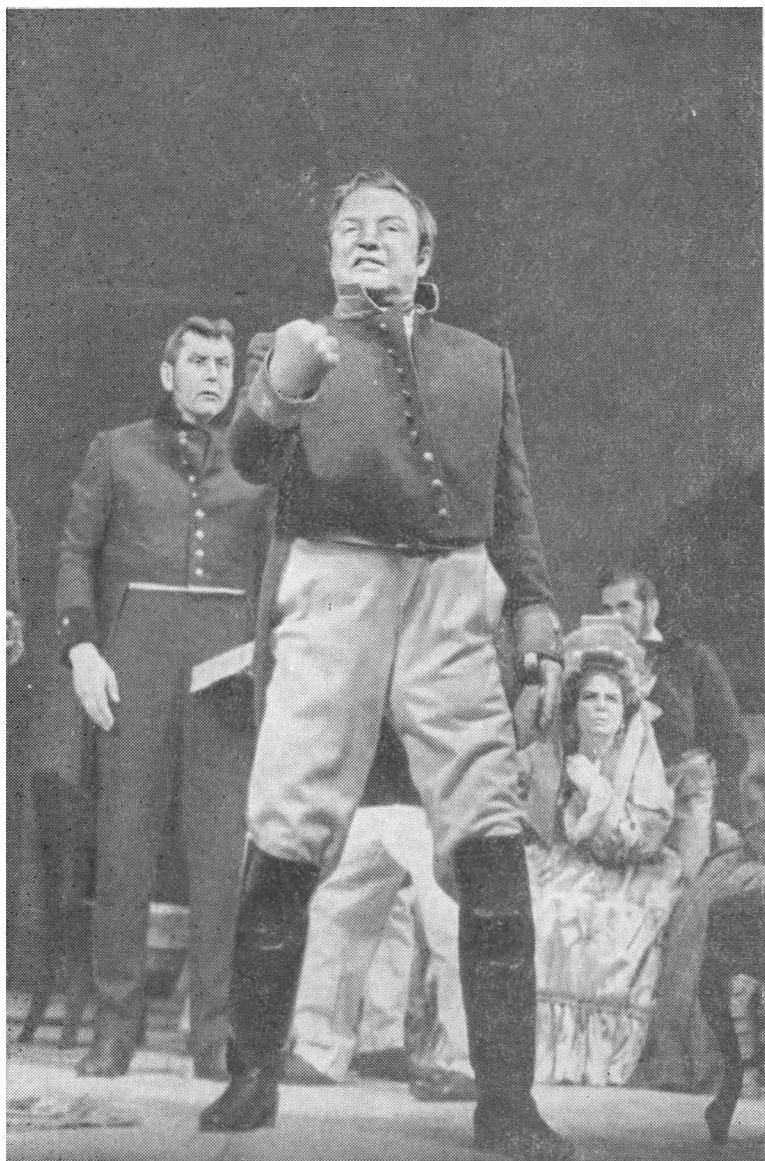
«Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина.  
Театр им. Вахтангова. Виринея — н. а. РСФСР Ю. Борисова.



«Мещане» М. Горького. АБДТ им. Горького.  
Сцена из спектакля.



«На дне» М. Горького.  
Горьковский драматический театр им. М. Горького.  
Сцена из спектакля.



«Ревизор» Н. Гоголя.  
МХАТ им. Горького. Сцена из спектакля.

ными, а то и просто враждебными друг другу. Место героя, жившего интересами общества, занимает, по самохарактеристике одного из персонажей драматурга А. Володина, «необщественный человек». Иные же режиссеры принимают этого «необщественного человека» за подлинного героя наших дней, всячески подчеркивают в своих спектаклях теневые стороны действительности, противоречия между личностью и обществом, усматривая именно в этом правду жизни, некую особую художническую смелость.

Как и авторы некоторых пьес, эти режиссеры, видимо, полагают, что, замечая в действительности одни лишь недостатки и сосредоточивая на них все внимание, они лечат общество. Но в самом ли деле наше общество больно, что нуждается в подобном лечении со стороны иных художников? Да и является ли разговор о недостатках проявлением какой-то особой смелости, если Коммунистическая партия на своих съездах, на Пленумах Центрального Комитета, во всей своей повседневной деятельности остро и резко вскрывает имеющиеся недостатки, учит нас непримиримому отношению к ним?

Нет, не сводится правда жизни, правда нашей современной действительности к недостаткам и ошибкам, к обыденщине, к душевной косности и взаимному недружелюбию людей. Подобное изображение действительности грешит односторонностью и однобокостью, является следствием узости авторского кругозора и чрезвычайно слабо развитого у иных художников, и даже порой художников талантливых, чувства нового.

Ведь для того чтобы пели серебряные трубы со сцены, они непременно должны петь в душе художника! Однако поют ли они, серебряные трубы нашего времени, в душах тех художников, которые, не замечая в жизни ее созидательной поступи, видят лишь одни негативные стороны, явления, которые мешают людям жить? В душах художников, которые не замечают характеров крупных, значительных, а связывают все свои надежды с людьми, уныло плетущимися по обочине жизни?

Спору нет, постановка пьесы В. Войновича «Хочу быть честным», осуществленная на сцене Московского драматического театра имени К. С. Станиславского М. Резниковичем, отличается внешней достоверностью. И прораб Самохин (Ю. Шерстнев) и его подруга — врач Клава (Л. Савченко), остро страдающие от всякой неправды и несправедливости, кажутся, особенно поначалу, людьми, выхваченными из самой жизни. Театр не скупится на бытовые подробности и краски, создавая галерею разнообразных лиц. Здесь — и бездушный начальник участка Силаев (Л. Сатановский), который знает одно — план, показатели (иначе сгорит премия!), а до людей, которые должны будут въехать в недоделанные квартиры, ему и дела никакого нет. Здесь — и криводушный, всячески изворачивающийся, обманывающий всех и каждого, дрожащий

перед начальством и грубый с подчиненными снабженец Богдашкин (И. Козлов). Здесь и целая группа рабочих, каждый на свой лад и все на одно лицо — каждый норовит поменьше сделать, побольше получить...

Да, внешне это фигуры вполне достоверны. Мы их уже видели лет тридцать назад в «Аристократах» Погодина. Те были, правда, более живописны. Но оно и понятно — уголовники, осужденные. Однако в стремлении словчить, обмануть ближнего, в равнодушии к людям герои Войновича и Резникова не далеко ушли от «Аристократов». Только те к концу спектакля под влиянием труда изменяли свой внешний и внутренний облик, а про этих вполне можно сказать словами песни: какими они были, такими и остались...

Кажется, Мопассан высказал мысль о том, что иные люди множеством мелких полуправд, вызывающих обычно доверие, стараются скрыть большую неправду. Так вот и здесь — внешняя бытовая достоверность оборачивается серьезной социальной неправдой. И суть не только в том, что сама-то по себе эта достоверность принадлежит началу тридцатых годов, а не концу шестидесятых. Суть в самой постановке вопроса: Самохин хочет быть честным, а кто же ему мешает? Действительность наша, — отвечают автор и театр, — наши люди, их взаимоотношения, основанные на лжи и равнодушии, ибо сверху над Самохиным находятся безразличные ко всему тупые карьеристы, а снизу — «леваки», ловчилы, шабашники... И свое стремление «быть честным» Самохин осуществляет ценою... инфаркта. За инфарктом следуют признание прессы, благодарности от начальства, цветы от подчиненных. И все это также призвано подтвердить обвинения в адрес нашего общества: вот, мол, какова его мораль — она и лицемерна и труслива, вся пропитана «показухой»...

Но почему вдруг сравнительно молодого человека Самохина настигает инфаркт? Возмущенный равнодушием рабочих (эти шабашники и леваки — рабочие!), Самохин (а у него пошаливает сердце) тащит на себе тяжелейший баллон с газом на седьмой этаж! Оказывается, нет на стройке ни подъемных кранов, ни современной строительной техники, которая в обычной жизни встречается в любом городе чуть ли не на каждом шагу. Все, все, по мнению автора и театра, липа! И новая техника, и миллионы новых квадратных метров жилой площади, массивы новых домов в самых разных городах страны, и сотни тысяч семей, переехавших лишь за последние годы в новые благоустроенные квартиры!..

Вряд ли кто станет спорить по поводу того, что нельзя неплотворно не замечать за достижениями недостатков. Но в еще большей степени неплотворно не замечать за частными недостатками крупных достижений, особенно художнику, призванному не ограничиваться натуралистическим воспроизведе-

дением отдельных фактов, случаев, явлений, а их осмыслением и обобщением. В искусстве, как и в жизни, односторонность неизбежно оборачивается грубым нарушением правды, что и произошло в спектакле «Хочу быть честным».

Вряд ли может кто-либо упрекнуть такого сурового, правдивого и мужественного художника, как Чехова, в приукрашивании действительности, в стремлении смазывать ее противоречия. Поэтому мнение Чехова о принципе подхода художника к жизни и людям, к их изображению имеет для нас сегодня особо важное значение. И вот что он говорит в письме к писательнице Е. Шавровой по поводу одного ее рассказа: «Ум, хотя бы семинарский, блестит ярче, чем лысина, а Вы лысину заметили и подчеркнули, а ум бросили за борт. Вы заметили также и подчеркнули, что толстый человек — бррр! — выделяет из себя какой-то жир, но совершенно упустили из виду, что он профессор, т. е. что он несколько лет думал и делал что-то такое, что поставило его выше миллионов людей, выше всех Верочек и таганрогских гречанок, выше всяких обедов и вин. У Ноя было три сына: Сим, Хам и, кажется, Афет. Хам заметил только, что отец его пьяница и совершенно упустил из виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир. Пишущие не должны подражать Хаму. Намотайте это себе на ус»<sup>1</sup>.

Как не вспомнить это мудрое предостережение великого писателя, знакомясь с иными пьесами и спектаклями последнего времени, ставящими во главу угла, всячески подчеркивающими конфликт человека с действительностью, с нашим современным обществом!..

В том же театре идет в режиссуре Б. Львова-Анохина пьеса Л. Зорина «Серафим или Три главы из жизни Крамольникова». И здесь опять происходит то же самое: нещадно бьет жизнь милого, незащищенного, чистого чудака Крамольникова — этакая коварная обманщица и насмешница. Смеются над незадачливым фотографом обыватели заштатного районного городишки, хохочут приезжие знаменитые вояжеры. На первый взгляд, кажется, поделом. Торжествует Серафим, что шпиона, чужестранца-лазутчика заприметил, а это, как выясняется, и не шпион вовсе, а любимый писатель Серафима Толстов, детективных романов которого он начался. Бросается Серафим в огонь спасать ребенка, а вытаскивает из огня... куклу. Мечтает о женщине, столичной кинозвезде, а она — увы! — совсем иная, нежели он представлял ее в мечтах, намного прозаичнее и любит другого.

Да, все это смешно, но напрасно, по мнению автора и театра, издевается судьба-индейка над Серафимом. Крамольников чудак, современный дон-Кихот. Но насколько же выше и чище

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 11, ГИХЛ, 1956, стр. 524.

он убогой, пошлой и скучной действительности, грубо обманывающей его на каждом шагу, людей, лишенных мечты и полега фантазии. И нет, кроме Серафима, в этом заштатном городишке рыцарей добра и справедливости, как нет их, впрочем,— это явствует из пьесы и спектакля — и за его пределами...

До недавнего времени в Московском театре имени Ленинского комсомола шло представление по киносценариям А. Володина «Атракционы», поставленное Ф. Берманом. В одной части этого представления рассказывалось о молодом талантливым зубном враче Чеснокове, удаляющем зубы без боли. Пациенты от Чеснокова без ума. Но не спит интригантка Ласточкина, завидует его успехам, строчит клеветы. И комиссия сверху в составе трех зевсов-громовержцев ищет в работе Чеснокова криминал. Предъявляет ему грозные обвинительные акты. Меркнет благодаря всему этому человеческий талант, торжествуют зависть и равнодушие. Герой другой части представления — Фокусник. Все тот же талантливый, незадачливый, одинокий человек. Он не понимает людей, и люди его не понимают... Жестока жизнь, несправедлива, холодна.

Так складывается впечатление однотонности, тусклости и бесцветности. Но не потому, что тусклы и бесцветны спектакли, что режиссерам и актерам не хватает фантазии, изобретательности. Нет, иные из спектаклей поставлены и сыграны ярко, неожиданно, с выдумкой. Другим рождено это впечатление. Унылой бескрылостью жизни и людей, о которых повествуют театры. Звучит на этих спектаклях и смех, но преимущественно над несуразностями, нелепостями, которыми будто бы изобилуют наша жизнь, наш нынешний день.

При мысли о таких людях, как володинские Чесноков и Фокусник, зоринский Серафим, неизбежно вспоминается Борис Волгин из пьесы Афиногенова «Чудак», написанный около сорока лет назад. Какие они разные, эти чудачки, тогдашний и теперешний! Далеко не все из окружающих разделяли взгляды энтузиаста социалистического строительства Волгина. Далеко не все верно понимали и оценивали его поступки. Недолгим был искренний порыв очаровательной Юлии к Волгину, который любил ее глубоко и нежно. Юлия не придерживалась пословицы — с милым рай и в шалаше — и вскоре же предпочла Борису Волгину удачливого карьериста Игоря Горского. Но, даже теряя дорогую ему женщину, Волгин не хныкал, не жаловался. Он знал, что борьба за новую жизнь, борьба, в которую он включился, может потребовать от него и не таких жертв. На все, что бы ни уготовила ему судьба бойца и первопроходчика, он шел сознательно и добровольно. Нынешние чудачки заметно поизмельчали. Они и чудачки-то лишь в силу того, что люди практического действия, охваченные жаждой созидания, им представляются «здравомыслящими» и ограниченными, так сказать, духовными мещанами.

Особенно ясно дает себя знать это измельчание, равно как и конфликт «чудака» подобного толка с обществом в пьесе Э. Радзинского «Обольститель Колобашкин», поставленной в Московском драматическом театре А. Эфросом. В роли «чудака» здесь выступает он сам, «обольститель» Колобашкин. Это он врывается в тихую обитель молодого ученого-архивариуса Ивчикова, вытаскивает его из пыльного кабинета на свежий воздух, дарит ему встречу с женщиной, любовь, полеты на кибернетической машине в прошлые времена. Но бескрылому мешанину Ивчикову ничего этого не нужно, тем более что и в прошлых временах он встречает лишь людей, подобных самому себе. Людей, которых интересовал не мудрец Сократ, а его домработница — «законная чувиха».

Жизнь, однако, в представлении автора и театра такова, что Ивчиковы блаженствуют на свете, а яркий, дерзкий Колобашкин вынужден в финале торговать мороженым да фотографировать отдыхающих. Ну, конечно, такова, если Ивчиков в конце концов обретает положение, и судьба его не исключительна, а якобы типична для нашего общества. Сродни Ивчикову и его шеф Пивоваров, крупный ученый, всю жизнь посвятивший изучению «Сказания о деде Февронье», которое будто бы является не чем иным, как фальсификацией истории. И редактор научно-фантастического журнала Зенин и завлит театра Васюков, словом, все те люди, из которых состоит наше современное общество. Пьеса написана автором и поставлена театром как злая и несправедливая пародия на нашу современную действительность...

«Аттракционы», «Серафим» и некоторые подобные им пьесы идут уже не первый сезон. И хотя широкого распространения все эти произведения не получили, влияние их как стольного примера при формировании репертуара и его воплощении в театрах страны очевидно.

В ряде городов пошла в этом году пьеса В. Собко «Сохрани мою тайну» («Далекое окна»). Но если в одних, немногих кстати, театрах режиссуре и актерам удалось преодолеть мелодраматизм ситуаций и надуманность коллизий в пьесе, подчеркнуть в характерах ее героев начало светлое, то в большинстве других по сцене мечется одинокая, озлобленная девушка, чье детство прошло без отца (не знает она, что отец ее — герой Отечественной войны потерял на фронте руки и ноги!), и встречает на своем пути лишь людей устаревших и нелепых.

Автор рекомендует зрителям как героев войны полковника в отставке, пасующего перед малейшими сложностями жизни, неспособного помочь молодым людям ответить на возникающие у них вопросы, и дьякона, не верящего ни в бога, ни в черта и поклоняющегося лишь одному золотому тельцу. Отважный фронтовой разведчик, ставший художником, трепещет перед своей ревнивой женой — директором универмага. По воле дра-

матурга он попадает в анекдотическое положение, пряча, услышав звонок, полураздетую натурщицу в шкаф для одежды. Нечего сказать, герой войны, герой современности!..

Широко пошла и пьеса В. Тура «Больше не уходи», сплошь населенная людьми, чьи судьбы в том или ином смысле не состоялись. Без отца на этот раз выросла не девушка, а парень, тоже одинокий, скопивший в душе горечь и злость. А отец, как выясняется, также ни в чем не виноват: испугавшись последствий клеветнического навета, он ушел из семьи, от сына, чтобы в случае беды не испортить ему судьбу... Впрочем, семьи в этой пьесе не сложились у всех героев, за исключением одной лишь пары — сухой и скучной. Лена уходит от Виктора, не найдя в нем романтики. Надя-большая изменяет мужу, ища легких развлечений и дешевых удовольствий. Сергей бежит от Светланы просто так — из лихости, из мнимой понятой самостоятельности...

Создатели подобных пьес и спектаклей избирают своими героями, можно сказать, принципиально людей скромных профессий, незаметных, внешне неярких — прораба, зубного врача, кассиршу, фотографа, — и в этом нет ничего плохого: любая профессия, любой труд в нашей стране почетны. Еще Горький писал о том, что у нас в стране «маленькие» герои «честной, героической, бескорыстной трудовой жизни имеют право на титул великих людей нашего мира»<sup>1</sup>. Но не случайно брал слово «маленькие» в кавычки. Человек, отдающий себя, свой труд людям, не может быть маленьким. Однако авторы произведений, о которых идет речь, не видят в своих персонажах героического начала, того, что делает их великими. Их «герои» «незаметных» профессий внутренне незначительны, общественно пассивны, в конечном счете мелки.

Обыкновенный человек, человек самой повседневности, его счастье и благо есть средоточие всех помыслов социалистического общества, нашей партии. Человек, не отделимый по своим взглядам, убеждениям, поступкам от этого общества, а не находящийся с ним в хронических и неразрешимых противоречиях и конфликтах. Человек, который живет интересами страны и планеты, а не взирает индифферентно на все происходящее в мире со стороны, как посторонний. Человек, создающий новую действительность в одном строю со всеми, а не тешащий себя иллюзией, подобно Самохину, что вся рота, мол, шагает не в ногу, а один он, как тот известный прапорщик, идет в ногу.

Было бы неверно считать преднамеренный отказ некоторых драматургов от изображения людей, завоевавших высокое общественное положение, отмеченных наградами и званиями, де-

---

<sup>1</sup> М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 339.

мократизацией нашего искусства. Нельзя забывать о том, что рядом с академиками, партийными работниками, прославленными летчиками в наших верховных органах власти заседают доярки, врачи, шахтеры. О том, что те, кто сегодня стоит у нас во главе заводов, институтов, научных учреждений, вышли из самых народных глубин, сформированы нашим обществом и нашим социальным строем, завоевали свое положение упорным и напряженным трудом.

Полагать, что едва ли не любой человек, занимающий в нашем обществе известное положение, достиг этого ценой неправды, лицемерия, равнодушия к людям, значит вступать в острейшее противоречие с правдой жизни, не любить ни действительность нашу, ни наших людей. А ведь именно подобный взгляд определяет расстановку сил в иных произведениях драматургии и театра о современности.

Уже не первый год идет на сцене театра «Современник» пьеса А. Володина «Назначение». И постановщик спектакля О. Ефремов и занятые в нем актеры отдали своей работе немало труда и сердечного жара. Спектакль отличается большой искренностью и неподдельной взволнованностью. Однако самый замысел автора, его взгляд на действительность таковы, что чем искреннее, талантливее спектакль, тем больше он способен принести вреда.

«Сколько на земле горя» — эти слова одной из героинь пьесы и составляют отправной пункт всех авторских размышлений. Разные люди собраны автором в канцелярии некоего учреждения, где происходит действие пьесы: больной, одинокий старик Егоров, выросший без отца (который уж случай в драматургии!), ущемленный жизнью Саня, постоянно мучимая мыслью о том, что ей изменяет муж, Люба, молоденькая мать-одиночка Нюта, сменившая уже не одного любовника... Обстановка в учреждении напряженная — кончается квартал, а все служащие стараются убежать с работы в середине дня для устройства личных дел... Старый начальник Куропеев, жестко требовавший с подчиненных, получает повышение, и на его место заступает служащий этой же канцелярии Лямин. В противоположность Куропееву Лямин чуток и добр, он предоставляет своим подчиненным полную свободу действий — хочешь сиди на работе, хочешь уходи по личным делам... И происходит «чудо»: все с энтузиазмом берутся за дело, бездарности оказываются талантами, планы выполняются и перевыполняются... Вот, что значит жалость к человеку и чуткость к нему! — как бы говорят автор и театр зрителю. Вот он, подлинный стиль руководства!..

Чуткость — качество необходимое. Но можно ли его путать с жалостью? И действительно ли человеку в нашем обществе так плохо живется, что он постоянно нуждается в жалости? Чуткость — один из источников всех побед, одержанных наро-

дом и государством на нашем полувековом пути. Только непониманием этого, непониманием самой природы социалистического гуманизма и можно объяснить то противопоставление чуткости и дисциплины, чуткости к подчиненным и требовательности к ним, на котором зиждется пьеса.

Видимо, чувствуя шаткость своей позиции, А. Володин заставляет «жестокого» Куропеева заниматься воровством чужих мыслей, принуждать Лямина писать за него статьи. Но какое отношение имеют эти противозаконные действия Куропеева к основному вопросу о чуткости и дисциплине, о стиле руководства — или автору кажется, что сами эти курописские действия также определяют стиль руководства у нас в стране, характер взаимоотношений начальников и подчиненных в наших учреждениях?

Совсем недавно тот же режиссер поставил здесь пьесу В. Розова «Традиционный сбор». Театр проделал серьезную и значительную работу над текстом пьесы, стремясь создать на сцене атмосферу светлую, праздничную. Но это стремление театра более всего связано с раскрытием такой темы, как встреча человека со своей юностью, и не затрагивает тему нынешнего положения этого человека. Скорее, напротив, две эти темы и в пьесе и в спектакле резко контрастируют друг с другом.

Пьеса построена на противопоставлении видимого сущности. На «традиционный сбор» в школе собираются люди, для которых последний школьный звонок прозвенел в один из первых дней войны с фашизмом. Иных, правда, уже нет — смертью храбрых пали они в борьбе за свободу и независимость Родины. Но большинство из тех, кто живы, приехали, пришли. Многие с трудом узнают друг друга — время стерло прежние черты... Обнимаются, плачут, смеются... Как же кто из бывших однокашников прожил свою жизнь? — вот вопрос, который волнует всех. Сначала собравшиеся оценивают прожитые ими годы по тому, кто кем стал, а потом задумываются уже над тем, каким человек стал. Вот здесь-то и обнаруживается это несходство и даже прямая противоположность видимости человеческой и человеческой сущности. Противоположность, составляющая суть авторского подхода к действительности, авторского взгляда на наше общество, на нашу жизнь.

Между Агнией Шабиной, известным литературным критиком, доктором наук, и Сергеем Усовым, не то начальником строительства, не то капитаном дальнего плавания, не то просто веселым человеком с гитарой, которые когда-то любили друг друга, были мужем и женой, а потом разошлись, происходит спор по поводу рассказа молодого писателя Агапкина. Собственно не спор даже! Агния написала статью об этом рассказе, отнеслась к нему критически. Сергей с ее оценкой не согласен. «Чудесный рассказ, — говорит он. — И свое лицо имеет, и правду о строителях пишет, я это знаю. А ты его в поро-

шок... Разве ты не чувствуешь, какая борьба сейчас идет? И ты меня извини, но Агапкин — личность. Уж если по крупному счету — государству в первую очередь нужны честные люди повсюду. Всякие приспособленцы, как пиявки, по огромному телу нашего государства ползают, едят, сосут, грызут. А сколько от них простым людям мучения! Может быть, в твоих литературно-критических эмпиреях одни небожители, а я по земле шатаюсь, вижу это племя».

Мрачноватый взгляд на нашу действительность в этом монологе, утверждение Сергея, что жулики водятся только среди начальства («Сколько от них простым людям мучения!») несколько настораживает своей необъективностью, но самая суть полемики, возникшей вокруг рассказа Агапкина, пока еще не ясна. Прояснится она несколько позднее, когда окончательно будет разоблачен и посрамлен своими товарищами бывший однокашник Агнии и Сергея, ныне профессор химии Илья Тараканов.

Илье поначалу, как и Агнии, на доске отметок за прожитую жизнь выставляют пятерку. Затем одно за другим обнаруживается, что профессор Тараканов не знает и не понимает молодого поколения, не умеет его воспитывать, не знает своих студентов. И сам Илья не скупится на самоизобличения («Как вас воспитывать? — говорит он, обращаясь к ребятам, только что окончившим школу. — Чего вам не хватает? Мой совершенно стал невыносим — сплошное самомнение... Что вам надо? Откровенно говоря, вызвать бы сейчас милицию...»), и другие не скупятся на черную краску при его характеристике. Наконец, одна из бывших соучениц, Лида Белова, сообщает, что в детстве, чуть ли не тридцать лет назад, застала Тараканова в школьной раздевалке — «он по карманам шарит, мелочь вытаскивает».

Вот она противоположность видимого и сущности, парадного входа и черного двора! Вот она правда жизни в понимании В. Розова. Недаром же вслед за этими словами Лидии Беловой Сергей Усов восклицает: «Видала, Агния? А ты Агапкина в пух и перья». Следовательно, Агния не согласна с Агапкиным, который видит в жизни лишь мрак и беспросветность, а Усов этот его взгляд разделяет.

Розов прилагает много усилий для того, чтобы скомпрометировать, очернить Агнию. Агния в его изображении очерствела душой, огрубела — встреча с юностью, «традиционный сбор» ее поначалу никак не волнуют. Как личность она якобы не состоялась, пишет против своей совести, с талантливыми писателями, говорящими правду, не церемонится: «перекос», «выюнец с глазами, уже отуманенными», «эти выюнцы со своими знаменами неопределенного цвета»... И тем не менее, вопреки усиленным авторским стараниям, возникает серьезнейшее сомнение в неправоте Агнии. Возможно, Сергей Усов

искренне заблуждается, как заблуждается и сам Розов, в понимании правды жизни, но в споре-то с ними Агния права! И возникают естественные сомнения в правомерности и справедливости тех обвинений, которые предъявляет ей автор. Напрасно автор вкладывает в уста Агнии слова: «Здесь — идеология. Тут порой сам черт не поймет». Куда уместнее были бы они в устах Сергея. Агния же, по всему видно, в вопросах идеологии разбирается достаточно верно и зрело.

Обрисовывая наше современное общество, В. Розов изображает дело таким образом, что люди честные, чистые, порядочные, такие, как Лидия Белова и Максим Петров, вынуждены прозябать в безвестности — она кассир сберкассы на Севере, он мойщик машин, а наверху «общественной лестницы» находятся карьеристы, приспособленцы, вроде Шабиной и Тараканова.

Виктор Розов — писатель талантливый, обладающий своим творческим почерком, умением ярко и подробно живописать человеческие характеры и человеческие взаимоотношения. Однако в искусстве важен не только талант, но важно и то направление, в котором этот талант развивается. Ложная позиция автора пьесы породила предвзятость в изображении Агнии Шабиной, а это, как известно, способно только помешать достижению жизненной и художественной правды.

Само по себе стремление драматурга, обратив своих героев к дням их юности, осудить карьеризм, чванливость, отсутствие душевной чуткости, хамство благотворно. Однако и здесь на пути писателя к художественно убедительному осуществлению этого стремления встают некоторые догматически истолковываемые художником моральные нормы.

Когда В. Розов утверждает, что не место красит человека, а человек место, с ним нельзя не согласиться. Но когда он выдвигает «просто порядочность» как высший критерий определения ценности человека вне зависимости от его деятельности во имя общества, от той пользы, которую он приносит людям, от его вклада в строительство нового мира, здесь он вступает в явное противоречие с ленинским пониманием морали, с ленинским взглядом на воспитание нового человека.

В. И. Ленин связывал воспитание коммунистической нравственности с борьбой «за укрепление и завершение коммунизма», с сознательным и дисциплинированным трудом ради всего общества, рассматривал успехи в развитии новой нравственности с точки зрения успехов коммунистического строительства. «...Нравственность, взятую из внеморального, внеклассового понятия, — говорил он, — мы отрицаем. Мы говорим, что это обман, что это надувательство и забивание умов рабочих и крестьян в интересах помещиков и капиталистов.

Мы говорим, что наша нравственность подчинена вполне интересам классовой борьбы пролетариата. Наша нравствен-

ность выводится из интересов классовой борьбы пролетариата»<sup>1</sup>.

Непонимание этого, непонимание неразрывного единства в условиях социалистического строя личности и общества, непонимание ответственности личности перед обществом и за судьбы общества, непонимание, наконец, того, что эта естественная взаимосвязь личности и общества обеспечивает духовный расцвет каждого отдельного человека и приводит художника к неким отвлеченным моральным «нормам», к искажению общей картины народной жизни.

Пьесы и спектакли, населенные мелкими, ущербными людьми, занятыми преимущественно самими собой, неспособными к активным действиям, лишенными подлинной глубины и богатства интеллекта, которые подменяются ими некой ложной многозначительностью, в значительной степени являются следствием так называемой «теории» дегероизации. «Теории», пришедшей к нам из буржуазного западного искусства и нанесшей серьезный вред советскому театру, воспитанию людей силой положительного примера.

Дегероизация подразумевает отказ от изображения ярких, крупных, героических характеров, будто бы несуществующих в действительности. В буржуазном искусстве, лишенном ясной исторической перспективы, чувства социального оптимизма, дегероизация вполне естественна. В нашем искусстве дегероизация — явление не только наносное, чужеродное, но и прямо противоестественное.

Отказ отдельных художников от изображения героических характеров связан у нас в конечном счете либо с непониманием ими самой природы, сущности советского человека — творца новой действительности, либо с низкопоклонством перед буржуазным западным искусством.

Подмена в ряде пьес и спектаклей подлинного героя наших дней, героя в горьковском понимании этого слова человеком мелких мыслей и вялых чувств, общественно инертным, связана и с забвением нашей драматургией и театром важнейших тем современности. И не о демократизации нашей драматургии и нашего театрального искусства приходится говорить сегодня, а о другом. О том, что из драматургии и театра почти полностью ушла тема рабочего класса, почти не представлена жизнь современной колхозной деревни, чрезвычайно поверхностно, часто примитивно показывается деятельность людей науки, их творческий поиск, не получают сценического отражения борьба нашего государства за мир, интернациональная тема. Это значит, что общественная жизнь народа, его исполинский созидательный труд, его великая роль в событиях, разворачивающихся на планете, наше героическое время — все

<sup>1</sup> Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 291.

это в значительной степени остается за пределами сценических подмостков. Когда же театр затрагивает проблемы общественной жизни, он не всегда оказывается в состоянии подняться до выражения интересов общегосударственных, общественных.

Советский человек, творящий ежедневно и ежечасно трудов своим чудеса, изменяющий в процессах труда и жизнь, и самого себя, созидаящий мир по «законам красоты», — вот полноправный герой советской драматургии и советского театра.

Встречая золотой юбилей социалистического государства, наш народ не только подвел итоги сделанному за полвека, но и рапортовал о новых свершениях в честь праздника. О новых плотинах и новых домах, новых заводах и новых цехах, миллионах тонн хлеба в закромах страны. А за всем этим, как и за достижениями советской космической науки, стоит он, Советский Человек, его труд, его дерзновение, его забота о славе и могуществе социалистической Отчизны, его сердечная принадлежность партии. И дальнейшие творческие успехи советской драматургии и советского театра, повышение их роли в коммунистическом воспитании народа связаны с решительным преодолением всяческих попыток дегеронизировать наше время и нашу жизнь, характеры наших людей, с развитием замечательных идейно-творческих традиций советского искусства. Эти успехи связаны прежде всего с воплощением генеральных тем современности и в первую очередь темы рабочего класса, образа того, кто является подлинным творцом, защитником и хозяином социалистической Родины.

### 3. НАШЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ

---

В одном из своих писем А. П. Чехов высказал такую мысль: лучшие писатели отличаются тем, что пишут жизнь такую, какая она есть, но каждая их строчка пропитана сознанием, ощущением того, какой она должна быть. Это и придает творениям классического искусства глубоко гуманистический характер, делает их близкими и нужными нам сегодня.

Спектаклями, созданными по произведениям русской классики, советский театр прославил себя во всем мире. Обращаясь к творениям Горького и Чехова, Островского и Гоголя, Грибоедова и Л. Толстого, других великих художников слова, театр наш всегда ищет в них то, что действительно сближает их с нашей эпохой — глубочайший гуманизм, непреложную веру в человека и гордость за него, великую силу жизнеутверждения, страстную убежденность в социальном обновлении мира.

«Самое важное, что дала революция, — писал в середине тридцатых годов Вл. Немирович-Данченко, — освобождение

творческой мысли от сковывавших ее формальных границ и предрассудков, от связывавших ее узких горизонтов. В театр вошел широкий взгляд на идейное содержание пьес, которые театр ставит. Художники по-новому и свободно глядят на классику... Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсиживаться на тихих местах»<sup>1</sup>.

Замечательных творческих успехов достигли при встрече с классикой театры, родившиеся после социалистической революции. Стоит вспомнить постановки пьес А. Островского «Таланты и поклонники» в Театре-студии под руководством Р. Симонова и «Волки и овцы» в Студии, руководимой Ю. Завадским, осуществленные в тридцатые годы. Свежий взгляд, отказ от канонов, самостоятельность поиска, стремление выделить, резко подчеркнуть классовую, социальную подоплеку событий, изображенных великим комедиографом. Зрелым режиссерским мастерством, крупными актерскими достижениями, глубиной идейного взгляда отмечены спектакли, созданные театрами в последние годы: «Маскарад» М. Лермонтова в театре имени Моссовета (постановщик Ю. Завадский и исполнитель роли Арбенина Н. Мордвинов были удостоены Ленинской премии), «Гроза» Островского в театре имени Вл. Маяковского, «Идиот» Ф. Достоевского у вахтанговцев в Москве и в Большом драматическом в Ленинграде, «Дело» А. Сухово-Кобылина и «Тени» М. Салтыкова-Щедрина на ленинградской сцене в постановке Н. Акимова.

Но особенно крупных достижений в работе над русской классикой добились старейшие, ведущие театры страны — Малый и Московский Художественный.

Уже много лет не сходит со сцены Малого театра драма Л. Толстого «Власть тьмы», смело и талантливо истолкованная Б. Равенских. В пьесе о «власти тьмы», прочитанной режиссером и театром с подлинно современных позиций, в духе ленинского взгляда на творчество Толстого, ярко прозвучала тема глубокой нравственной силы русского народа. Отказавшись от подчеркивания религиозности Акима, И. Ильинский выдвинул на первый план глубочайшую убежденность этого темного деревенского старика в силу добра, его нравственную чистоту, внутреннюю твердость. Сильное и глубокое нравственное начало оттенили М. Жаров в старом солдате Митриче и В. Доронин в Никите.

Исключительно яркую страницу в жизни Московского Художественного театра советского периода составляют такие спектакли, как «Горячее сердце» и «Последняя жертва» А. Островского, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Плоды просве-

---

<sup>1</sup> Вл. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 1, М., «Искусство», 1952, стр. 49.

щения», «Анна Каренина» Л. Толстого. А совсем недавно М. Кедров поставил здесь гоголевского «Ревизора» и создал спектакль большой художественной силы, гневно обличающий пороки социального строя, враждебного простому человеку.

Сила этого спектакля — в свежести взгляда на гоголевских персонажей. Перед зрителем предстают не привычные театральные маски, а живые реалистические характеры. Характеры, раскрывающиеся с разных сторон и граней, в своем глубинном течении и развитии. Все внимание в этом спектакле сосредоточено на актере. Можно сказать, что режиссер здесь видит свою главную задачу в создании объемных, полнокровных и многогранных человеческих характеров. В этом и проявляется его творческая воля, щедрость и глубина фантазии.

Играя Городничего откровенным солдафоном, В. Белокуров тем не менее с первого же выхода на сцену подчеркивает деловитость и напористость этого человека. Энергично и решительно, без излишней нервозности и суетливости расставляет он силы, готовясь к предстоящему сражению. Впрочем, не к сражению, а к маневру, имеющему целью обойти и завоевать ревизора.

Молодой актер В. Невинный играет петербургского вертопраха жадным до легких побед, до плотских удовольствий, который, попав в обстановку трусливого раболепия и ощутив себя центром униженного, заискивающего внимания, мгновенно наглеет и распоясывается до предела. В «сцене вранья», з пьяном бреде в воображении Хлестакова — Невинного как бы осуществляются все его несбывшиеся мечтания о головокружительной карьере в Петербурге, о богатстве и известности, о том, чтобы повелевать людьми, вершить их судьбы.

Духовную ущербность, искаженность человеческого облика подчеркивает театр и в образах людей, составляющих ближайшее окружение Городничего. Запуганность и страх Хлопова доводятся Б. Петкером до размеров, поистине гиперболических. По мере развития событий персонаж этот становится не только смешным и жалким, но и в своем, кажется, безграничном, ничтожестве отвратительным. Тупую и мрачную, одуряющую и зловещую силу олицетворяет Л. Золотухин в образе Ляпкина-Тяпкина. Как ярчайшая фигура выделяется в этой галерее трусов и лстецов, глупцов, невежд и проходимцев Земляника — А. Грибов, такая квинтэссенция подлости и продажности.

Избежав каких бы то ни было надуманных аллюзий и параллелей с современностью, театру удалось обнаружить и высветить в комедии Гоголя то, что и сегодня является существенным и важным для людей, рождает у них презрение и ненависть, требует их бдительности. Гоголь предстает в этом спектакле не музейным, не хрестоматийным, а живым, страстным, борющимся.

Совершенно особая страница в жизни советского театра — горьковские спектакли. Именно с Горьким, чьи пьесы пронизаны и насыщены мощным потоком философской мысли, и связано развитие и утверждение в советской актерской школе интеллектуального начала. С драматургией Горького связана и та слитность начала гуманистического, глубочайшей человечности с четкими классовыми, партийными позициями, которая также является одной из типических черт советской актерской школы и советского театра в целом.

«Редко в мировой драматургии встретишь текст такой весомости, такой насыщенности, как у Горького,— писал Б. Щукин, осмысливая свою работу над образом Булычова.— Нужно сказать прямо: ни у одного из наших советских драматургов нет еще такого богатства слова, образа, характера, такого количества скрытых на первый взгляд драгоценностей»<sup>1</sup>.

«Егор Булычов и другие» — на вахтанговской сцене, «Враги» — на мхатовской, «Дачники» — в Большом драматическом театре, «Васса Железнова» — в Малом (за исполнение заглавной роли была отмечена Ленинской премией В. Пашенная), «Старик» — в Камерном, «На дне» — в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина — все это спектакли крупного социального дыхания, большой психологической глубины, страстной гуманистической мысли, впечатляющей художественной силы.

С драматургией Горького связаны высшие актерские достижения не только в Москве и Ленинграде, но и во всей стране. Достаточно, вероятно, напомнить о таких образах, как Бессеменов А. Канина в Рязанском драматическом театре и Перчихин Н. Левкоева в Горьковском театре драмы в «Мещанах». К слову сказать, Горьковский театр поставил почти все пьесы своего великого земляка. На них вырос, воспитался, сложился идейно и художественно весь коллектив театра. Его последний горьковский спектакль «На дне» (режиссер Б. Воронов) полон социального оптимизма, страстной веры в человека.

Театры наши сейчас активно работают и над сценическим воплощением горьковской прозы. В этом плане особенно интересен опыт Куйбышевского драматического театра, создавшего в последние годы своеобразную сценическую трилогию — «Мать», «Дело Артамоновых», «Фома Гордеев».

Одним из крупных сегодняшних театральных событий является постановка «Мещан», осуществленная к столетию со дня рождения писателя Г. Товстоноговым в Большом драматическом театре. Это спектакль, пронизанный острым чувством классовой правды. Е. Лебедев, играющий Бессеменова, в от-

---

<sup>1</sup> Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М., «Искусство», 1965, стр. 285—286.

дельных сценах достигает высокого драматического и даже трагедийного накала и тем не менее не ему отдают свои симпатии и режиссер и зрители. Да, этого Бессеменова можно понять как отца, у которого не удались дети,— в этом его трагедия. Но все его душевные порывы, чувство к детям и даже само горе бескрылы, ограничены. «Механический человек», раб денег и тупого, раз навсегда заведенного порядка, он понятен в своем страхе одиночества, бесперспективности и жалок в нем и страшен. Режиссер нашел очень точный и емкий образ для характеристики Бессеменова — надсадно, ужасающе скрипучую дверь в его комнату. Режет уши этот скрип, бьет по нервам, по мозгам, а Бессеменову хоть бы что, он к этому скрипу привык, он его не замечает. И сам он говорит таким же скрипучим голосом, нуднейше растягивая слова. Не с Бессеменовым — правда, а с Нилом — суровым, мужественным, внутренне страстным человеком, которого очень просто и убедительно, без тени какой-либо аффектации играет К. Лавров.

Весь опыт сценического воплощения отечественной классики на сцене советского театра свидетельствует о жизненности великих творений драматургии прошлого в наши дни. О том, что, воплощая эти произведения на сцене, театр открывает в них проблемы, идеи, чувства, не только живо волнующие нашего современника, но и остро, насущно необходимые ему. Этот огромный и необычайно ценный опыт говорит, наконец, о том, что театры не ищут в классических пьесах какого-либо внешнего «созвучия» с современностью, никогда не упускают из виду ту историческую обстановку и ту социальную, классовую среду, в которых живут и действуют герои того или другого писателя.

В свете этой традиции вызывают особенно резкие возражения появившиеся в последнее время спектакли некоторых молодых режиссеров, свидетельствующие о вульгарном прочтении замечательных произведений русской классической драматургии, о насилии над идейно-творческим замыслом автора, над авторским образным строем.

Ставя на сцене театра имени Вл. Маяковского комедию А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», П. Фоменко попытался дать такое толкование ряду сцен комедии, действие которой происходит в третьей четверти прошлого столетия, чтобы они порождали у зрителя аллюзии и ассоциации с современной жизнью.

К аналогичному режиссерскому «толкованию» прибегает и М. Захаров при постановке комедии А. Островского «Доходное место» на сцене театра Сатиры. Налицо та же «переадресовка» критики, та же подгонка реплик действующих лиц, одетых в почти современные костюмы, под ложно понимаемую режиссером «злобу» дня. Выводя молодого правдолюбца Жадова на авансцену, режиссер заставляет его искать взяточников, лихо-

имцев и подхалимов, всяческих вышневских, белогубовых и юсовых не среди героев бессмертной комедии, а среди людей, сидящих в зрительном зале, делает неправомерные акценты на тех или иных репликах действующих лиц. Все это носит явно выраженный спекулятивный характер, создает неверное, искаженное представление о нашей действительности, якобы близкой к действительности, изображенной А. Островским.

Насилие над русской классической драматургией, являющейся нашей национальной гордостью, бесцеремонное обращение с ней нетерпимы уже сами по себе. И тем более, когда иные режиссеры пытаются через классику бросать тень на нашу действительность. Постановки, подобные «Доходному месту» и «Смерти Тарелкина», в которых задача раскрытия авторского содержания подменяется надуманными, искусственными сопоставлениями с современной действительностью, вызывают естественное чувство протеста.

Произвольное толкование классических произведений неизбежно приводит к тому, что авторская мысль о необходимости и неизбежности социальных перемен подменяется мыслью, принадлежащей режиссеру, о неодолимости зла, о бесперспективности и бесполезности борьбы с ним. Мыслью о том, что зло торжествовало и торжествует во все времена, при всех обстоятельствах жизни. Подобный подход резко противоречит идейно-творческим принципам и традициям нашего театра в отношении классического наследия.

В этом плане небезынтересно сопоставить между собой то толкование, которое дал пьесе А. Чехова «Три сестры» Вл. И. Немирович-Данченко в 1940 году и толкование этой же пьесы, которое А. Эфрос предложил сегодня.

Известна дружба, связывавшая Чехова в последние годы его жизни с Горьким. Известно то чувство восхищения, которое испытывал Горький по отношению к Чехову. Но известно и влияние Горького, его восприятия действительности на Чехова. Это влияние явственно ощутимо в последних чеховских произведениях — «Три сестры», «Вишневый сад», «Невеста».

Стремясь раскрыть и передать новое в творчестве Чехова — следствие этого влияния, Немирович-Данченко подчеркнул в героях пьесы силу их мечты, жажду переустройства жизни, ощущение грядущих перемен. Эфрос же поставил спектакль о людях, нищих духом, способных лишь на механическое повторение красивых слов, но лишенных глубоких, сильных чувств. И если спектакль Немировича-Данченко был проникнут духом социального оптимизма, то спектакль Эфроса, словно бы поставленный с позиции одного из персонажей пьесы — доктора Чебутыкина («Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая...»), — говорит о тупике, отчаянии, пессимизме.

Герои спектакля — низенькие люди! Незначительные, чу-

даковатые! ...Вот Вершинин (Н. Волков), напоминающий заводную игрушку. Завели его — и он начинает говорить. И говорит, говорит, говорит... Долго, длинно, утомительно. Слова, за которыми отсутствует реальное содержание. Вот Андрей (В. Смирнитский), растерянный, всегда трусливо отступающий перед натиском Наташи. И нет в нем ничего, кроме этой растерянности, пустоты душевной. Вот Тузенбах (Л. Круглый), недобро ироничный, подсмеивающийся, кажется, над всем в жизни. Он и на дуэль с Соленым, на смерть уйдет нелепо, почтаплински вывернув носки, кривляясь и балаганя...

В дни, когда отмечалось столетие со дня рождения Чехова, газета «Правда» среди изречений Чехова привела и слова Тузенбаха о буре и труде, а рядом поместила слова Горького, утверждавшего, что он «не видел человека, который чувствовал бы значение труда, как основания культуры, так глубоко и всесторонне, как А. П.».

Но с той же иронией, едва ли не переходящей местами в издевку, произносит и эти слова Тузенбаха Л. Круглый. Тузенбах в эфросовском спектакле не верит в то, что говорит, смеется, зло смеется и над тем, что «надвигается... громада, готовится здоровая, сильная буря», и над тем, что через 25 — 30 лет все будут работать, и над тем, что будет работать он сам...

Так же незначительны и сестры — Ольга (Л. Перепелкина), Маша (А. Антоненко), Ирина (О. Яковлева). Незначительны и даже вульгарны, особенно Ирина. Они лишены глубины раздумий над жизнью, душевной тонкости и интеллигентности, чувственны и принципиально ничем, кроме слабости характера, не отличаются от Наташи.

Да, Чехов был необычайно требователен к своим героям. Он не прощал им вялости, пассивности в борьбе со злом. Но и видел одновременно в таких людях, как сестры Прозоровы, Вершинин, Тузенбах, большие нравственные, духовные, творческие возможности. Гибель этих людей приобретала под пером писателя характер грозного обвинительного акта существовавшему тогда режиму, и это внушало надежды на обновление действительности. Если же эти люди столь незначительны и заурядны, то и жалеть об их гибели нечего и винить в ней некого и незачем. Поневоле наиболее заметными фигурами среди героев спектакля оказываются Чебутыкин (Л. Дуров) с его трагической опустошенностью и дошедшим до предела отчаянием да Наташа (Л. Богданова) с ее напористостью и ярко выраженной чувственностью.

Постановщик спектакля приходит в противоречие не только с отношением Чехова к своим героям, с его идейно-философской концепцией, но и с самим способом обрисовки людей, их духовного мира. Даже характеризуя Наташу, это олицетворение пошлости, писатель не только максимально точен, но и

предельно сдержан. «Зеленый пояс» на ней — вначале, определение, данное Андреем — «шершавое животное», — затем. В спектакле же Наташа, что называется, дает себе волю, не стесняется в проявлении самых грубых и пошлых страстей. В начале второго акта она валит мужа, отбивающегося от нее, на тахту и сама, задрав платье, валится на него. В третьем акте, в сцене пожара, Наташа на словах — «Говорят, я пополнила... и неправда», стоя перед зеркалом, высоко поднимает платье и жадно, с удовольствием рассматривает свои ноги...

Подобным же образом характеризует режиссер и других героев спектакля. Свободно садится на колени к Чебутыкипу и позволяет Тузенбаху, еще не мужу и в ту пору, даже не жениху, носить себя на руках Ирина. Едва появившись на сцене, она, эта-та чеховская «птица белая», олицетворение чистоты, сразу же ложится на тахту и томится, валяясь на ней... Вообще поставленная режиссером на передний план огромная тахта становится одним из главных действующих лиц спектакля. Ходят в начале первого акта вокруг тахты остальные сестры и тоже томятся и оживают только с появлением офицеров, входящих развернутым строем. Позднее, в третьем акте, ляжет на тахту Маша, и когда Кулыгин попытается примоститься рядом с ней, она грубо толкнет его на пол... В сцене расставанья Маши с Вершининым имеется авторская ремарка: «сильно рыдает». Театр эту ремарку истолковывает весьма своеобразно: Машу бьет сильная чувственная истерика. Она так вцепилась в Вершинина, что оторвать ее нельзя. Ни он сам не может, ни Ольга... Кстати, рядом стоит и наблюдает за женой Кулыгин, который по пьесе появляется здесь лишь после ухода Вершинина...

Все это резко несовместимо с поэтикой Чехова, с ее особой художественной атмосферой, чуждой упрощенности и прямолинейности. «Ведь громадное большинство людей нервно, — говорил писатель в одном из своих писем, — большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы увидите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом, не жестиком, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигент[ным] людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены? Никакие условия не допускают лжи»<sup>1</sup>.

И тем не менее все, что вызывает в спектакле, поставленном А. Эфросом, резкие, решительные возражения, отнюдь не является результатом режиссерской небрежности, чьих-либо случайных просчетов. Все в этом спектакле скрупулезно взвешено и продумано, самым тщательным образом отобрано постанов-

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12. М., ГИХЛ, 1957, стр. 382—383.

щиком. И даже то, что он одевает некоторых героев в почти современные костюмы, приближает женские прически к нынешним, добивается того, что речь чеховских героев начинает звучать примерно так же, как звучит речь современной улицы, преследует определенную цель. Цель приближения людей, находящихся на сцене, к людям, сидящим в зрительном зале.

«Это чеховские люди,— говорится в одной из статей об эфросовском спектакле,— вобравшие в себя весь горький опыт той эпохи, когда возможны стали Освенцим, Бабий яр и Хиросима, когда фашизм насильно вошел в обыденные поры общественной жизни, когда массовые уничтожения людей измелчили, принизили и обесценили человеческую жизнь». И несколько ниже: «При всех условиях «свобода выбора» сохраняется». «Надо жить» — в этой формуле нет капитуляции, подлости, нет измены себе. Что бы ни было, человек должен продолжать искать смысл, совместимость, общность. Иного не дано, иной жизни не будет: надо жить, стиснув зубы, но жить, не изменяя себе. Вот сегодняшняя трезвость гуманизма Чехова»<sup>1</sup>.

В этих словах выражена самая суть режиссерского замысла, порочного в своей основе. Нельзя, думая о современности, забывать о разгроме фашизма. О борьбе народов мира, возглавляемой народами Советской державы и стран социалистического лагеря, за мир, за нераспространение и уничтожение оружия массового уничтожения людей. О том, что разгром фашизма привел не к обесценению человеческой жизни, а, напротив, к невиданному ранее повышению ее ценности, к людям, сбросившим с себя ярмо социального строя, враждебного человеку. Нет необходимости «жить, стиснув зубы». В социалистическом мире, где человек являет собой высшую ценность, его взгляд на жизнь, на будущее ясен, оптимистичен, уверен.

Показательно, что, перерабатывая спектакль, устранив из него ряд моментов, подчеркивавших цинизм, безверие, обостренную чувственность героев, А. Эфрос все равно так и не смог преодолеть барьер, отделяющий его от Чехова и его образного мира. Тусклость, бесцветность, неинтересность людей, населяющих спектакль, продолжали напоминать об обесценности человеческой жизни и человеческой личности, что глубоко противоречило чеховскому оптимизму, тому дыханию «очистительной бури», которое пронизывает пьесу, созданную писателем в канун первой русской революции.

Попытки искусственного осовременивания классики связываются в сознании некоторых режиссеров с известными опытами Вс. Э. Мейерхольда в истолковании русской классики.

---

<sup>1</sup> М. Строева. Если бы знать.— «Советская культура», 1968, 18 января.

В мейерхольдовских постановках «Ревизора», «Леса», «Горя от ума» было немало спорного, а подчас и вызывавшего справедливые резкие возражения. И не это спорное, связанное с разрушением художественной ткани великих творений классики,— составляет сильную сторону замечательного мастера режиссуры, подлежит сегодня освоению и развитию. Создатель ряда значительных спектаклей о современности, Мейерхольд, ставя классику, был далек от спекулятивности, никогда не задавался целью вызывать у зрителей параллели между днем вчерашним и днем нынешним. Напротив, стремясь подчеркнуть, обнажить и укрупнить социальную основу тех или иных явлений, отраженных в произведениях классической драматургии, он имел в виду возбудить в зрителях ненависть к старому миру, вселить в них чувство социального оптимизма.

Значителен и плодотворен опыт работы советского театра над произведениями нашей национальной классики. Они, эти произведения,— наше художественное достояние, духовное богатство народа. Заклучая в себе высокие творческие критерии, творения классиков являются образцовой художественной школой и для наших драматургов и для мастеров театра. Пронизанные животворными идеями гуманизма и оптимизма, они активно участвуют в нашей сегодняшней созидательной жизни.

#### 4. С ПОЗИЦИЙ САМОГО ГУМАННОГО ОБЩЕСТВА

---

Как и творения русской классики, произведения прогрессивной зарубежной драматургии широко представлены на советской сцене. Прочитанные театрами с позиций социалистического реализма, они находятся в общем строю нашего искусства, помогают партии в коммунистическом воспитании трудящихся. Хорошо известно, что для многих крупнейших представителей зарубежной классической драматургии, для многих прогрессивных писателей современного Запада Советский Союз является второй родиной.

Одну из самых ярких страниц советского театра составляют его шекспировские спектакли — «Отелло» с А. Остужевым в главной роли, «Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой» в постановке Алексея Попова, «Гамлет» в режиссуре Н. Охлопкова, «Много шума из ничего» в режиссуре Р. Симонова, «Виндзорские насмешницы», поставленные Ю. Завадским, и другие. Гуманистический и жизнеутверждающий дух бессмертных творений Шекспира чрезвычайно близок нашему зрителю, он придал этим постановкам глубоко современное звучание.

Описывая в тридцатые годы зрительный зал на спектакле Малого театра «Отелло», рецензент газеты «Известия» отме-

чал, что он видел много юношей и девушек, которые впервые смотрели эту трагедию. «Многие вообще впервые смотрели шекспировский спектакль. И что же? Они впились глазами в Отелло, когда тот, потрясенный сомнениями и горем, застыл в отчаянии. Они нервно ерзали в креслах, когда Отелло обличал Яго и просил у него правды, душил его и тотчас умолял помочь. Они поникли головами, когда умирающий Отелло, трепещущий и горячий, упал подле нежной и мертвой Дездемоны.

А. А. Остужев сыграл Отелло со всей силой своего большого дарования»<sup>1</sup>.

Еще Пушкин высказал гениальную мысль о том, что трагедия Отелло — это трагедия доверия, а не ревности. В этом гуманистическом ключе, сближающем две эпохи — нашу и эпоху Возрождения, — и раскрывал Остужев образ мавра. Он сумел передать огромный диапазон чувств своего героя — от гнева до нежности, от вспыльчивости до просветленности, от надежды до отчаяния, от горечи до счастья. Он сделал зримым процесс внутреннего движения образа, приход Отелло к осуществлению своих слов: «Нет, усомнившись, я сразу все решу».

Также по-новому, с позиций самого гуманного в истории человечества общества — социалистического — прочтены нашим театром многие творения мировой классической драматургии от «Царя Эдипа» Софокла и «Медеи» Эсхила до блестящих комедий Гольдони, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Мольера. Дал советский театр сценическую жизнь и многим выдающимся произведениям прозы Бальзака, Диккенса, Теккерея, Флобера, Золя.

Среди наиболее замечных театральных явлений последних лет — «Западня» Э. Золя на вахтанговской сцене. Не падение Жервезы Лантье, а ее гибель как следствие рабского труда и нищенского существования является темой спектакля, поставленного Е. Симоновым. Раскрывая процесс гибели человека в условиях бесчеловечной действительности, театр сильно и глубоко выражает самый коренной замысел великого французского писателя, стремившегося создать произведение, которое представляло бы собой «саму правду» и в котором не было бы «лжи».

Главное, что раскрывает в образе Жервезы Лариса Пашкова, — это ее несломленная человечность. Воплощая образ женщины трагической судьбы, актриса играет светло, радостно, оптимистически. Ее героиня словно бы вся пронизана доверием и любовью к людям, счастьем, оттого что способна приносить им добро. С первого же появления Жервезы — Пашковой на сцене открывается то, что женщина эта добра, терпелива,

---

<sup>1</sup> Иоганн Альтман. Остужев в роли Отелло. — «Известия», 1935, 12 декабря.

жизнелюбива. Сердце ее распахнуто навстречу людям. Она страстно ждет, как в засуху ждет иссохшаяся земля дождя, к кому могла бы прислониться душой. Но и много позднее, когда уже все потеряно, и потеряно безвозвратно, иллюзии торжества доброты и возможности счастья в обществе, чуждом и враждебном человечности, продолжают жить в душе Жервезы — Пашковой.

Как затравленный зверь, мечется Жервеза, спасаясь от обезумевшего, разъяренного Купо (В. Этуш). Но кажется, что бежит она не из-за боязни физической боли, а движимая желанием сохранить хоть остатки любви и уважения к мужу, веры в него, каплю надежды на то, что все происходящее — лишь дурной сон, который к утру рассеется. Голод приводит Жервезу в кабачок папаши Коломба: не забрел бы сюда, опасаясь она, в день своей полочки возобновивший работу Купо. Надтреснутый, отчаянный молящий голос актрисы звенит в этой сцене, как туго натянутая струна. Голос человека, у которого почва уходит из-под ног, и кругом необозримое море трясины...

Раскрывая, кажется, неисчерпаемые потенциальные человеческие возможности своей прачки из парижского предместья, актриса с большой художественной убедительностью доказывает всю неправомомерность противопоставления повседневного и героического, будничного и романтического. Немногого хочет ее Жервеза: «работать, иметь кусок хлеба, жить в своем углу, вырастить детей, умереть на своей постели». Но не только для себя, а и для всех других. И в этом немногом проявляется страстное, активное стремление Жервезы к добру, и немного превращается в нечто огромное, в неодолимую страсть и потребность сердца, в выражение истинного величия души простой, казалось бы, ничем не примечательной женщины.

В гуманистическом и глубоко мужественном ключе раскрывает наш театр и многие произведения современной зарубежной драматургии.

Свежо и остро прозвучала на сцене театра имени Вл. Маяковского пьеса Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», поставленная М. Штраухом. Уже много лет не сходит со сценических подмостков этот страстный антимилитаристский спектакль, ярко показывающий античеловеческую сущность захватнических войн, то, как они уродуют и искажают самую сущность человека.

Умной, тонкой иронией пронизаны спектакли Московского Художественного театра, театра имени Моссовета, Ленинградского театра комедии, осуществленные по пьесе Д. Килти «Милый лжец». В них глубоко раскрывается трагическое положение таланта в мире социальной несправедливости, утверждается сила человеческого духа.

Интерес советского театра ко всему, что создано ранее и

создается сегодня мировой прогрессивной драматургией, естествен и понятен. Он основывается на известном ленинском положении о строительстве социалистической культуры: «...Только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества,— говорил Владимир Ильич,— только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить»<sup>1</sup>.

Двери советского театра, глубоко интернационального по самой своей сути, широко открыты для лучших творений прогрессивной зарубежной драматургии. Однако нельзя признать нормальным то положение, что сегодня пьесы некоторых современных западных драматургов, весьма и весьма нечеткие по своим политическим классовым позициям, как, к примеру, некоторые произведения Ж. Ануиля, идут одновременно в трех, четырех, а то и пяти московских театрах, в то время как пьесы некоторых советских драматургов, опытных и талантливых, на столичной сцене почти не представлены.

Видимо, далеко не всегда руководители театров, формируя репертуар, всерьез задумываются над идейным содержанием и классовой направленностью, принимаемых ими к постановке пьес. Ряд лет идет в театрах страны пьеса Д. Псафаса «Требуется лжец». Это пьеса с ловко закрученной интригой, где действие все время происходит как бы на острие ножа. Происходит оно в наши дни, в Греции. Главные персонажи пьесы — депутат парламента, его жена, журналист. Депутат откровенно глуп и труслив, не знает, как отделяться от наседающих на него избирателей, чьи голоса он получил обманом. За влияние на него и борются между собой его жена и журналист. Увлеченные возможностью создать яркое зрелище, театры, обратившиеся к пьесе Д. Псафаса, как, например, Куйбышевский, не заметили, что рассматривает она явления жизни в плане абстрактном, «внесоциальном», «внеклассовом». Не буржуазные депутаты и журналисты, а все депутаты и журналисты в силу своей профессии лжецы и проходимцы — вот «мораль» этого произведения. Естественно, что и спектакли, поставленные по этой пьесе, не способствуют воспитанию зрителей в духе непримиримости к буржуазным нравам, к буржуазной идеологии и морали. а, напротив, спекулируют на настроениях и взглядах людей, отсталых, находящихся в плену обывательщины.

Обошла многие театры страны и пьеса Х. Вуолийоки «Юстина», и по сию пору идущая на сцене Центрального театра Советской Армии. И в этой пьесе социальные, классовые противоречия также затушеваны, завуалированы конфликтами «чисто» моральными, добро и зло рассматриваются как некие «абстрактные», «вечные» категории. Классовый антаго-

---

<sup>1</sup> Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 287.

низм, определяющий в действительности взаимоотношения богатых и бедных, хозяев и слуг, подменен здесь противопоставлением людей злых и глупых от природы людям от природы добрым и умным. В общем, не классовый антагонизм, а классовый мир!..

Дело, однако, не только в недостаточно продуманном и ответственном включении в репертуар тех или иных произведений современной западной драматургии, но и в том, как порой эти произведения трактуются театрами и режиссерами.

В Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского под руководством главного режиссера Б. Львова-Анохина поставлены пьесы Ж. Ануйя «Антигона» и «Медея». В них, как и в некоторых других спектаклях, мы снова сталкиваемся с «внесоциальной», «надклассовой» постановкой важнейших общественных и нравственных проблем и прежде всего такой проблемы, как личность и общество, человек и государство. Игнорируя классовое, социальное содержание этих понятий, постановщики ставят в своих спектаклях вопрос о мере вины общества, государства перед человеком, вольно или невольно пытаются утвердить в сознании зрителей порочную мысль, что якобы государство «вообще», всякое государство, вынужденное опираться на силу и насилие, враждебно человеку и его интересам. Театр, правда, в «Антигоне» вроде бы пытается уточнить время и место действия. Но делает это чисто внешне, по сути дела формально, и в смысле социального, политического адреса спектакля мало чего достигает.

Иногда приходится сталкиваться и с таким положением, когда пьеса зарубежного писателя, открывающая серьезные возможности для критики капиталистического общества, истолковывается театром в ином плане.

В момент своего рождения театр на Таганке, руководимый Ю. Любимовым, обратившись к пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», создал яркий публицистический спектакль, разоблачающий самую суть античеловеческого, по своей природе капиталистического мира. Но вот прошло совсем немного лет, и театр обратился к другой пьесе Брехта «Галилей», и обнаружилось, что он свои первоначальные боевые позиции во многом утратил.

Сам Брехт связывал появление второй редакции «Галилея» с расщеплением атома, подчеркивал ее антимилитаристскую направленность. Автор страстно осуждает в этом произведении ученых, отдающих свой талант силам реакции, предательство в науке. Можно было ожидать, что в сегодняшней постановке этой пьесы на советской сцене ясно прозвучит гневный голос советских художников против организаторов массовых убийств в районах Хиросимы и Вьетнама, против ученых, способствовавших организации этих убийств. Однако в спектакле, поставленном Ю. Любимовым ярко и изобретательно, голос этот

почти не слышен. Театр скорее оправдывает Галилея, объясняет истоки его предательства, нежели осуждает его. Вместо осуждения предательства в науке режиссер предлагает вниманию зрителей мелкие уколы по поводу нашей действительности, вроде соблазнения Галилея макетом игрушечной... «волги».

Иным, а именно развлекательностью грешит постановка другой пьесы Брехта «Трехгрошовая опера» на сцене театра имени К. С. Станиславского. В режиссуре С. Туманова брехтовская злая сатира на капиталистический мир превратилась в безобидное зрелище, а гангстеры и убийцы — в людей обаятельных и привлекательных. И когда в конце спектакля главный его герой бандит Мекки Нож идет на плаху — это вызывает в зрительном зале волнение, сочувствие: уж больно симпатичным представил театр этого гангстера. Приходит королевский указ о помиловании — и по зрительному залу проносится вздох облегчения. Но не зритель в этом виноват, а театр, его облегченная, «освобожденная» от классовой основы трактовка брехтовской пьесы.

В прошлом сезоне во Владимирском драматическом театре режиссер Л. Елшанкин поставил пьесу известного писателя-антифашиста Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы». Не увидев в пьесе ее сильной, глубокой поэтичности, не услышав высокой публицистической, гражданской ноты, режиссер свел все дело к любовному, чувственному томлению запертых дома, изолированных от мужчин дочерей Бернарды. В итоге — протест против ханжеской, лицемерной «морали», религиозного изуверства, против деспотизма, пронизывающий пьесу, в спектакле не прозвучал.

Следует также отметить, что иные наши режиссеры, широко открывая дорогу на наши сценические подмостки современным зарубежным пьесам, порой идейно весьма расплывчатым, нередко проходят мимо пьес, обличающих мир эксплуатации и наживы. Достаточно, к примеру, сказать, что широкому зрителю у нас почти неизвестно творчество крупнейшего современного ирландского драматурга Шона О'Кейси. Между тем его пьесы «Костер епископа», «Пурпуровая пыль», «За зелеными шторами» и другие дают беспощадно правдивую картину жизни капиталистического общества, воспевают тружеников, их борьбу против социальной несправедливости.

В современной зарубежной драматургии есть немало произведений, достойных внимания нашего театра, способствующих дальнейшему развитию интернациональных традиций советского искусства, утверждению со сцены близких нам идеалов. Дело за мастерами нашего театра, за их инициативой, настойчивостью их репертуарных поисков.

Искусство и политика — понятия между собой неразрывные. До тех пор, пока существуют в мире классы, искусство носит классовый характер, служит интересам и целям того или иного класса. «...Абсолютная свобода,— говорил В. И. Ленин,— есть буржуазная или анархическая фраза (ибо как мирозерцание анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»<sup>1</sup>.

Советская художественная интеллигенция, сердца которой принадлежат Коммунистической партии, знаменам революции — активный и полноправный строитель нового общества. Врагам нашим, как бы они ни старались, не удастся ослабить единство народа и партии, политическую и духовную сплоченность советского общества, оторвать нашу художественную интеллигенцию от партии и народа. Партия, народ высоко ценят творческую деятельность мастеров советского искусства, их искреннее стремление вдохновенно служить своим творчеством делу революции, делу коммунизма.

Перед советской драматургией и театром стоит важнейшая задача последовательной и решительной борьбы с любыми попытками протащить на нашу сцену чуждые нам идеи и взгляды, задача всемерного развития в творческой практике каждого художника принципов социалистического реализма.

«Литературный процесс в нашей стране,— писал недавно на страницах газеты «Правда» один из руководителей Союза писателей СССР Георгий Марков,— протекает сложно, не без трудностей, а порой и в противоречиях. Но одно совершенно очевидно: идя в фарватере политики Коммунистической партии Советского Союза, чутко прислушиваясь к мудрым указаниям Центрального Комитета, советская литература движется по верному пути создания новых художественных ценностей. Литературе социалистического реализма, тесно связанной с народом, строящим коммунизм, не грозит то, что переживает буржуазная литература,— оскудение содержания, распад формы, переход на позиции антикоммунизма и человеконенавистничества. Воодушевляясь созидательной борьбой партии и народа, активно участвуя в их повседневной деятельности, советская литература будет и впредь воспевать образ советского человека, борца и строителя нового коммунистического мира»<sup>2</sup>.

Эти слова полностью могут быть отнесены и к состоянию

<sup>1</sup> Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 44.

<sup>2</sup> Георгий Марков. От высот жизни — к высотам литературы.— «Правда», 1968, 1 августа.

нашего драматургического и театрального процесса, тенденциям его развития.

Советский театр, богатый яркими художественными талантами, сегодня уверенно набирает силу. В стремлении мастеров драматургии и театра, искреннем и сильном, создать произведения, утверждающие наш общественный строй, наши идеалы, произведения, воспевающие советского человека, в стремлении делом, своим творчеством ответить партии на ее критику и требования — залог будущих художественных свершений, нового подъема советского театрального искусства — искусства социалистического реализма, достойной встречи столетия со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

## **ВЫПИСЫВАЙТЕ! ЧИТАЙТЕ!**

**Издательство «Знание» выпускает подписные серии научно-популярных брошюр**

**ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА КПСС, ИСТОРИЯ, МЕЖДУНАРОДНАЯ, ГОСУДАРСТВО И ПРАВО, МОЛОДЕЖНАЯ**

**В брошюрах этих серий будут освещены важнейшие вопросы истории нашей страны и Коммунистической партии Советского Союза, показаны успехи, достигнутые советским народом под руководством КПСС в коммунистическом строительстве. Читатели узнают об актуальных проблемах Советского государства и права, об основных событиях международной жизни, о борьбе СССР за мир, против сил империалистической агрессии, а также найдут ответы на многие вопросы, интересующие молодое поколение нашей страны.**

**ПОДПИСАТЬСЯ НА ЭТИ СЕРИИ МОЖНО ТАК ЖЕ, КАК НА ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ. В ГОД ПО КАЖДОЙ СЕРИИ ВЫХОДИТ 12 БРОШЮР. СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ НА ГОД 1 РУБ. 08 КОП.**

**Издательство «ЗНАНИЕ»**