

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 8

1983



Марк ЛЮБОМУДРОВ

СУДЬБА ТРАДИЦИЙ

М О С К В А
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«П Р А В Д А»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 8

Марк ЛЮБОМУДРОВ

СУДЬБА ТРАДИЦИИ

(РУССКИЙ ТЕАТР:
КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1983

Марк ЛЮБОМУДРОВ

Марк Николаевич Любомудров родился в 1932 году в Ленинграде. Окончил театроведческий факультет Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского. Критик, историк театра, кандидат искусствоведения. Автор ряда работ по истории русской дореволюционной и советской театральной культуры. С 1959 года работает в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии.

В последние годы вышли книги: «Вступая в совершеннолетие» (очерки о молодом герое драмы и театра), «Века и годы старейшей сцены». Лауреат премии «Огонька» 1982 года.

КЛАССИКИ И ВРЕМЯ

Наши великие драмы — вечные памятники художественного гения народа — продолжают «говорить». Они питают души современников, помогают постигать жизнь и характеры людей разных поколений. Театральные искания 1960—1970-х годов внесли в классическую традицию ощутимый вклад. В лучших спектаклях вновь открылись нам духовные глубины произведений Лермонтова и Грибоедова, Островского и Горького, Гончарова, Достоевского, Гоголя.

Русское классическое наследие являлось предметом яростных споров на протяжении всего XX столетия, в начале которого прозвучал клич футуристов сбросить Пушкина, Чехова, Толстого и других классиков с «парохода современности». Полемика развивалась в дальнейшем необычайно остро, что иногда снова приводило к огульному отрицанию классики, а в иных случаях — к противоположным тенденциям, к попыткам канонизировать однажды найденные истолкования, законсервировать традицию восприятия, сложившуюся в определенной эпохе.

Сильный разрушительный натиск со стороны «левой» режиссуры испытала русская классическая драматургия в 1920-е годы. Одновременно это была и атака на реализм, на духовные и этические ценности, которые за ним стояли.

Выражением народного взгляда служили ленинские высказывания о наследии, критика произведений авангардистского уклона. Бездуховность, эклектика и дилетантизм авангардистских исканий тогда же получили жесткую оценку Станиславского и Немировича-Данченко.

К. С. Станиславский в последних главах книги «Моя жизнь в искусстве» (созданной в 1923 году) протестовал против увлечения новизной ради самой новизны, театральности ради театральности, против пристрастия к тому, что «более доступно глазу и уху» в ущерб большим чувствам, жизни человеческого духа. Резко выступил против профанации театра Немирович-Данченко в статье «Шарлатаны» (1923). Он критиковал «наглосамоуверенных», крикливых фальсификаторов, которые властно врываются в атмосферу современных искусств, «портят воздух удушливостью», обманывают зрителей «подменом», суррогатами, мнимой новизной, подчиненной посто-

ронному, «коммерческому расчету», разрушающему чистоту и целомудренность художественной правды.

Станиславский тревожился за классическое наследие и национальные традиции отечественного театра, за судьбу реалистического направления. Его беспокойство совпадало с тем протестом против «почтения к художественной моде, господствующей на Западе», который (по словам К. Цеткин) не раз выражал В. И. Ленин. Обращаясь к труппе МХАТ в 1922 году, Станиславский говорил о нелегком положении русского национального театра, в сферу которого он включал московские Малый, Театр б. Корша, МХАТ, петроградский б. Александринский, а также провинциальные театры. Указав на «огромное количество» возникших в Москве новых театров и направлений, основатель МХАТа предостерегал: «Далеко не все из них органичны и соответствуют природе русской творческой души артиста. Многие из новых театров Москвы относятся не к русской природе и никогда не свяжутся с нею, а останутся лишь наростом на теле». Он опасался театральных деятелей, не имеющих «в своей душе зерен русской творческой культуры»...

На разных этапах развития советского театра вновь и вновь совершались попытки «осовременивания» (точнее, «вздыбливания») классических произведений, иногда до их неузнаваемости. Не случайно, конечно, и в семидесятые годы участник одной из дискуссий о литературной классике с тревогой говорил о ее судьбе в сфере зрелищных искусств: «Классические литературные произведения, веками представлявшие венцом писательского труда, все очевидней наделяются презумпцией незавершенности».

Некоторые деятели театра и литературы готовы просто перешагнуть через проблему, считая ее надуманной. Вступив в полемику «Классика: границы и безграничность» (1976), драматург Виктор Розов утверждал: «Вопрос, как надо ставить классическую пьесу, — пустой, никто не знает».

1

Едва ли не все наиболее важные аспекты взаимоотношений театра и классики сводятся в конечном счете к проблеме актуализации. Спор о том, как, сохраняя верность автору давней пьесы, достичь вместе с тем современного резонанса спектакля, неисчерпаем, как неисчерпаема и сама быстротекущая, вечно обновляющаяся действительность. Но только теоретическое осмысление и оценка практики способны ввести его в берега обоснованных, твердых критериев.

Труднее всего достигается единство взглядов на возможные пределы расхождений с пьесой, с драматургом. В круг обсуждения неизбежно включаются проблемы театральной эстетики — мера жизнеподобия среды и характеров, трактовка быта, уместность стилизации, игровой инструментовки первоисточника, степень кон-

кретности актерского творчества и т. п. Все эти проблемы далеко не новые, однако они не утратили своей остроты. Развитие сценического искусства, поиски современного, сегодняшнего претворения классики постоянно возвращают нас к необходимости сызнова отвечать на знакомые вопросы.

Вместе с тем и сегодня не перевелись трактовки, которые не выходят за рамки подобострастного, пассивного, иждивенческого отношения к классике. Еще А. А. Блок предостерегал против ложной охранительности, при которой великие драматические произведения «легко превратить в какое-то нелюбопытное зрелище «культурно-просветительного характера», если подойти к ним без любви, без вдохновения, как к печальной необходимости».

Острота мысли художника сцены, современности его мироощущения, активность театральной формы сообщают убедительность и новизну классической пьесе. Зрителям хорошо известен «Маскарад» в Театре им. Моссовета (1964). Но мало кто помнит, что впервые Ю. А. Завадский ставил эту пьесу в 1952 году. Тогдашняя постановка угнетала вялостью, приземленностью красок. Заново обратившись к лермонтовской драме, режиссер раскрыл в ней трагедию. Он показывал не подробности быта и нравов светского общества, но вырождение эпохи, гибель поколения, «прижатого к земле веком».

Заземленные, трафаретно-академические трактовки предшествующих времен преодолевали спектакли «Маленькие трагедии» в Академическом театре драмы им. Пушкина (1962), «Варвары» (1960) и «Мещане» (1967) в Большом драматическом театре, «На дне» на сцене «Современника» (1969).

Все это красноречивые примеры неожиданного для многих обновления классических, хрестоматийных пьес. Театры ломали дурное в традициях, отходя от архаики, подражательности и штампа.

Художник обязан выйти за границы обыденного сознания, трафарета. Следуя лишь за сюжетом пьесы, за впечатлениями действительности, он не сможет передать их сокровенной глубины. В свое время Немирович-Данченко связывал возможность гибели театра не с «отсутствием новых сил», а с тем, что «старые силы не хотят возвыситься над уровнем изображения обыденной жизни».

Без независимости взгляда и свободы понимания вряд ли возможно подлинно современное прочтение давней пьесы. Таким «не перегруженным традиционностью театрального искусства» отношением режиссера к пьесе были отмечены лучшие прочтения классической драматургии в нашем театре. Наряду с ними, однако, появлялись спектакли и псевдонаторские, в которых содержание исчерпывалось попытками режиссерского самоутверждения или нарочитой эксцентрикой. Такие постановки по приемам подчас мало отличались от тех, ценность которых была очевидной и беспорной.

Критерии творческой состоятельности, содержательной новизны заключены в сфере не столько стилистической, сколько духовной, нравственной, социально-исторической. Здесь, как и всюду, духовный свет и нравственный идеал — истинная мера вещей. В истолковании классической пьесы особенно заметной становится исповедуемая режиссером концепция мира и человека, родины и народа. Ее характер, направленность — главный критерий оценки спектакля. Так складывалась отечественная театральная традиция: не блеск внешних форм, не виртуозность игры, не лицедейство и маскарадность, а обнаженность правды, человеколюбие, гражданственность художника (даже самая вдохновенная фантазия и талант не дают ему права оказаться по ту сторону добра и зла) — важнейшее мерило творчества. На сцене были интересны не ряженные, а люди, не раскрашенные маски, а живые души. Маски же если и возникали (как форма человеческого поведения), то лишь для того, чтобы быть сорванными...

Роль внешних форм, категорий эстетических более опосредована, чем об этом подчас думают. В критике не раз обращалось внимание на то, как мешает делу стремление придать большее значение мере стилизации или натуральности, чем художественной концепции. Попытки игнорировать идейную доминанту искусства, к сожалению, не прекратились не только на сцене, но и в печати.

Некоторые критики оспаривали возможность ставить классику в приемах публицистики. Их корбила неожиданность, непривычность сценической формы, что мешало непредвзято оценить цели, которым эта форма служила. Публицистичность способствовала более прямому воздействию на зрителей, при этом психологические оттенки и подробности отходили иногда на второй план. Идейная глубина пьесы не только не терялась, а приобретала еще и остроту злободневности. Те, кому казалось, что подобная переакцентировка бесплодна, забывали, что содержательность и художественность спектакля не всегда обусловлены полнотой исторической и бытовой конкретности. Здесь уместно напомнить слова А. Н. Островского: «Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голой обыденной действительностью». Неплодотворно фетишизировать житейскую достоверность и скрупулезность исторических деталей, игнорируя суть спектакля.

Как было замечено критикой, слова «обновление», «новаторство» далеко не всегда на подмостках имели вид новшества. Иногда старую пьесу играли, ничего не модернизируя, и это поражало новизной. И наоборот, в иных постановках всевозможные режиссерские ухищрения казались старомодными и лишними в сравнении с воздействием текста драматурга. Скажем, в неожиданном по форме спектакле «Смерть Иоанна Грозного» (ЦТСА, 1966) наиболее современным, по общему признанию, оказался все же текст

бессмертной пьесы А. К. Толстого, имеющей уже вековую сценическую историю.

Говоря о пути «консервативного новаторства» или новаторства в «формах традиционного спектакля», критика указывала на отдельные опыты Большого драматического театра и, в частности, на спектакль «Мещане» (1967), в котором давней пьесе возвращались полнота и естественность обыденных человеческих отношений. Преодолев распространенную традицию сатирического истолкования «Мещан» (традицию, ставшую штампом), театр обнаружил содержательность драматических пластов пьесы.

Вероятно, такая же свобода творческого взгляда на пьесу — свобода от груза напластований и штампов длительной сценической истории — помогла театру «Современник» трезво, непредвзято взглянуть на героев «На дне» (1969) и вернуть их отношениям «первоначальную естественность». И прежние, долго казавшиеся единственно верными трактовки должны были потесниться. Театр отказался от романтизации босячества, раскавычивал понятие «бывшие люди», не маскируя сценическим флером их одиочность и цинизм.

Вне раскрепощенного (от шаблонности, предвзятости и т. п.) понимания театром классической пьесы вряд ли возможна подлинная современность трактовки. Но свободу творчества отличает от анархизма и сознание необходимости — в данном случае необходимости хранить верность нравственному содержанию первоисточника.

Проблема творческой свободы и необходимости в работе театра над классикой достаточно сложна. Ограничение режиссерской или актерской воли в поисках истолкования легко может превратить спектакль в «нелюбопытное зрелище культурно-просветительного характера» (А. А. Блок). Пренебрежение необходимостью влечет к произволу, подменам и искажениям.

2

Как показывает сценическая практика, осознание «необходимости» следовать за пьесой требует гибкости и, так же как категория «свободы», имеет свои границы.

Необходимость следовать за драматургией связана с верностью ее основным идейным мотивам. Там, где театр вольно или невольно вступает в спор с главными мыслями пьесы, его подстерегают серьезные издержки. Тому немало примеров. Что произошло, скажем, со спектаклем «Преступление и наказание» в Театре им. Ленсовета (1972)? Автор инсценировки и постановщик И. П. Владимиров, исполнитель роли Раскольникова Л. Н. Дьячков пытались искать оправдания герою. Создавалось впечатление, что театр видел в его поступках чуть ли не справедливый бунт против зла в мире. И только. Не были раскрыты существо и пафос кровавой идеи, ради развенчания которой и написано произведение.

Важна верность именно сути первоисточника, его духу, а не букве. Наш театр знает немало случаев, когда спектакль расходился с пьесой в воспроизведении тех или иных ее подробностей, деталей, даже иногда с особенностями сюжета и жанровыми оттенками и все-таки становился художественным открытием. Ибо режиссерский замысел формировался в единстве с глубинным содержанием первоисточника. В этом смысле примечателен успех спектакля «Петербургские свидания» в Театре им. Моссовета по тому же роману «Преступление и наказание» (1970).

Не только Завадский, но и многие иные крупные режиссеры считали, что раскованность сценической интерпретации классики не исчерпывает проблемы — необходима солидарность с драматургией. «Только интуитивное чувство и глубокое аналитическое изучение автора могут продиктовать верные задачи... Определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора», — писал Вл. И. Немирович-Данченко. «Влюбись в пьесу — иначе не ставь», — говорил Н. П. Охлопков. «Режиссерский замысел возникает на основе пьесы, ее содержания, ее идеи», — писал А. Д. Попов.

Верность пьесе важна как залог целостности возникающего на ее основе художественного произведения — спектакля. Речь, повторим, не о верности букве, не о слепом копировании и повторении. Рабский педантизм — как антипод свободы творчества — враждебен настоящему искусству. Простая иллюстрация текста пьесы в лицах разрушительна для миссии театра, ибо иллюстративный, лишенный сценической образности спектакль обычно банален, холоден и не способен увлечь публику. Известный режиссер А. М. Лобанов утверждал: «Спектакль — равнодействующая, которая объединяет авторское, режиссерское, актерское понимание жизни».

Равнодействие, цельность достигаются, по замечанию Л. Н. Толстого, прежде всего единством нравственного отношения творца к изображаемому им предмету. В спектакле таким предметом является жизнь людей в определенной среде. В конечном счете не становится ли основной, решающей предпосылкой гармонии режиссера, актеров и драматурга их изначальное единство в отношении к главному «предмету»: к родине, народу?

Единство нравственного отношения к предмету — критерий гармонии, цельности и для сценического произведения. Именно диссонансы в «отношении» обычно порождают издержки и перекосы. Например, А. Д. Попов энергично протестовал против того, чтобы в чеховских спектаклях выходило на первый план «сатирическое отношение к людям». Протест не утратил злободневности. Нарочито-обличительные трактовки не переводятся. И в 1970-е годы во многих постановках пьес Чехова персонажи были показаны жестоко, порой с сарказмом, подвергаясь уничтожению.

В «Чайке» на сцене Ленинградского театра им. Ленинского комсомола (1973) режиссер Г. М. Опорков свел к минимуму духовные начала и поэзию чувств героев, приблизив их к обывателям. Не было полноты доверия первоисточнику и в «Чайке» на сцене «Современника» (1970). Нарочитая оригинальность режиссерской партитуры, манипуляции с текстом, его перестановки запутывали и без того рыхлую композицию спектакля. Персонажи беспощадно высмеивались. Режиссер О. Н. Ефремов, впрочем, и не скрывал своих намерений: «Мы увидали в «Чайке» комедию нелепой человеческой жизни. В ней люди, искренне переживающие, искренне страдающие, в то же время кажутся нелепыми, жалкими, смешными». В «Иванове» на сцене Рижского ТЮЗа также обнаруживался знакомый режиссерский произвол. Фатально обреченные люди, декорация, символизирующая тупик, капризное переименование сюжета. Постановщик А. Шапиро проявил недюжинную фантазию, стремясь пронизать спектакль ядом безверия.

Такой подход к наследию драматурга не нов. Его корни уходят в начало нашего века. Философ Лев Шестов тогда видел в Чехове певца сумерек и беспочвенности. А. В. Луначарскому казалось, что «все персонажи «Трех сестер»... достойны осмеяния». Критик В. В. Воронский, например, относил героев Чехова к «лишним людям»: «Все они угрюмые, измученные мелкими, но безысходными страданиями и жалкие этой мелочностью своих страданий. Сквозь дымку идеализации — или, вернее, поэтической жалости и сострадания, которыми окружил своих героев автор, проглядывает все ничтожество этой серенькой, туманной жизни, грустной и отталкивающей, как дождливый осенний день...» Уже в советское время Станиславский удивлялся тому, что в Чехове «брюнеты-пессимисты устремляют свое внимание только на мрачные стороны его души и творчества и так слабо отмечают светлые».

Давний почин не остался без наследников. В 1970-е годы практики и теоретики театра из числа «пессимистов» подвергли чеховскую драматургию еще более беспощадной ревизии. Вряд ли можно объяснить этот процесс непониманием автора, заблуждениями или поверхностным отношением. После спектаклей МХАТа, достигавших необычайной, бесспорной полноты гармонии с драматургом, национальная сценическая традиция чеховианы, пройдя теперь уже полувековую проверку, сложилась. Усилиями Станиславского, Немировича-Данченко и плеяды руководимых ими артистов выработался отчетливый канон отношения к социально-нравственному и философскому содержанию произведений Чехова. Быть может, особенно глубоко он выразился в спектакле «Три сестры» (1940).

Зрители мхатовских «Трех сестер» (1940), потрясенные человечностью спектакля, ощутили его как духовную силу, помогающую жить. Вл. И. Немирович-Данченко искал сценическую трактовку в со-

поставлении «тоски чеховского пера» и существующей рядом с нею устремленности к радости жизни. «Зерно», идею спектакля режиссер определял следующими словами: «Мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим. Даже долга как необходимости жить». В прозрачной, возвышенной атмосфере спектакля, в подчеркнутом благородстве героев возникал характерный чеховский мотив — жажда пробуждения скрытых сил человека, мечта о людях-подвижниках, которые, по слову писателя, «нужны как солнце». МХАТ искал и воплотил в своих заново осмысленных «Трех сестрах» идею близости, родственности, братства и «сестринства» — как глубинной и определяющей связи людей. Немировичу-Данченко необычайно важным казалось передать, что действующие лица «очень любят друг друга, страшно родные». Спектакль был полон исторического смысла; предвоенная эпоха и вечные вопросы кристаллизовались в нем в напряженной гармонии: сознание противоречий времени, отрезвление и вера в грядущее, утверждение жизни, опирающееся на стоическое чувство необходимости «жить», исполняя долг, восстанавливая и оберегая любовь и братство. Считанные месяцы отделили премьеру от трагических дней, когда на стенах запылали плакаты «Родина-мать зовет» и непривычно прозвучало единственно возможное тогда обращение к народу: «Братья и сестры, друзья мои...»

Мы напомнили об этом спектакле, чтобы спросить: разве его опыт, традиция, сам этот сценический канон потеряли актуальность? Разве они не заслуживают продолжения и развития? И если так, то почему же снова распространяются и поддерживаются отдельными критиками концепции постановщиков, в чеховских трактовках которых просматриваются и беспощадное отрицание, и мотивы слепого рока, марionетности, фатальной обреченности, безнадежной разобщенности людей, что характерно для некогда модного на Западе театра абсурда?

В лучших из героев драматурга раскрывается стоическое мужество. Борясь с пошлостью жизни, они сохраняют верность подвижническим идеалам. Они много человечнее, благороднее, нравственно активнее, чем показывали нынешние театры. Нам видны их несовершенства и слабости, но ведь есть и то, за что можно им поклониться, за что посочувствовать. Без сочувствия героям драматурга невозможно постичь всю сложность и богатство его пьес.

Сегодня раздаются призывы разрушить завоеванный канон. Режиссеры подают пример на сцене, теоретики спешат дать обоснование в статьях и книгах. Как череду бесконечных «интерпретаций», «отменяющих» друг друга, пыталась представить судьбу «Чайки» критик Т. К. Шах-Азизова. «Театр отражает в «Чайке» и то, что видит вокруг, и то, что чувствует в себе самом — жестокость или

милосердие, насмешливость или трагизм... Пьеса — в роли зеркала, отражающего капризные гримасы («жестокость» или «милосердие») кокетливой барышни (то бишь режиссера). А также и в роли некоего вакуума, который заполняется (хотя «всегда здесь будет «неполнота») как кому заблагорассудится. Только забыв об объективном внутреннем смысле произведений, забыв о вечном, незыблом, не меняющемся подобно моде — о правде и духовно-нравственных идеалах, которые искал и утверждал Чехов в своем творчестве, — и можно оказаться на таких релятивистских по сути позициях. Проблему единства театра и драматургии Шах-Азизова подменила идеей режиссерской произвольности. Абсолютизируя «интерпретацию», оправдывая субъективизм, как «новую правду о театре», критик вынесла за скобки первостепенной важности вопрос правды о жизни, о человеке.

Среди многих таких публикаций поразительна по откровенности статья-манифест М. И. Туровской «Кино — Чехов-77 — театр». В ней уже в зачине решительно объявлялось, что «все закономерности отношений зрелищных искусств с классикой очевиднее всего именно на чеховских пьесах». Вероятно, стоит оговориться, что не «все» закономерности, а преимущественно одна — ревизия Чехова под углом зрения интегрального модернизма: отрицания, возведенного в идеологию.

Для Туровской само собой «разумелось» направление атаки: «отталкивание от сложившейся традиции, от канона», их «преодоление». Фразы звучали, как ружейные залпы. «Канон должен был быть разрушен, и его разрушили, как некогда Карфаген», — писала критик, однако, пожалуй, излишне торопясь и забегая вперед. Безошибочно указывалась мишень, одна из главных ценностей чеховского театрального наследия — мхатовские «Три сестры» 1940 года: «Полнота и совершенство этого спектакля, вобравшего в себя всю традицию искусства МХАТ в ее главном русле, должны были быть преодолены не только ввиду обращения к иной театральной традиции, восходящей к условному театру».

Симптоматичны слова «не только...» «Разумеется, безытность — удел всех современных постановок классики», — читаем в статье. В самом деле, ссылки на «условный театр», призывы к его возрождению на равноправной с реализмом основе — не пройденный ли этап?..

Маяком-ориентиром «нового» видения, достичь которого помогла «историческая перспектива», для Туровской явился «Вишневый сад» в Театре на Таганке в постановке А. В. Эфроса — спектакль, вызвавший мысли «о конце века... о свалке истории». Был отмечен его антиэстетизм, но тут же утверждалось, что суть не в нем, а в том — и это центральная идея критика, — что «речь идет... не о «разоблачении» идеала вишневого сада — речь идет об его исторической

исчерпанности»... Кто же не помнит, что понимал Чехов под идеалом «Вишневого сада»? Устами Пети Трофимова драматург говорил: «Вся Россия — наш сад».

Что же привело к выводу об «исчерпанности», к оценке чеховских персонажей как носителей «остаточной, выморочной красоты»? Об этом сказано недвусмысленно: «Исторический опыт, невольное сравнение нас с ними». После чего следовал знакомый рефрен: «Вот почему Карфагену надлежало быть разрушенному».

Станиславский и Немирович-Данченко, сравнивая себя с героями драматурга, видели в них родных и близких людей, жизнь которых полна глубокого смысла, благородных усилий и светлых надежд. Что же, Аня и Петя, Вершинин и Тузенбах, Войницкий и Соня, Астров, Нина Заречная стали ископаемыми древностями? Нет, конечно. Просто критику они чужие, они — это «они».

Призывы разрушить «Карфаген» (Карфаген сложившейся культурной традиции, — скажем мы, поставив точки над *i*) не прошли даром, как можно было убедиться, для сценического освоения чеховской драматургии.

Эхом отозвались они на трактовке многих иных спектаклей по классическим пьесам.

О том, как трудно давалось театру семидесятых постижение русской истории, свидетельствовали противоречия спектакля «Царь Федор Иоаннович» на сцене Малого театра (1973). И. М. Смоктуновский, играя Федора, главной избрал тему его физического и умственного вырождения. Философская трагедия о невозможности достичь политического умиротворения («всех согласить, все сгладить») путем даже самых гуманных компромиссов заместилась драмой душевно-больного на троне.

Надо заметить, что ответы болезненного гротеска и скomorошьях потех в спектаклях на исторические темы возникли не на голом месте. В предыдущие годы на разных сценах рождались представления, в которых отчетливо обнаруживалось старание обойти автора обновленным режиссерским маневром — путем балаганной (иногда мюзикхолльной) театрализации классики. В этих спектаклях персонажи были похожи на манекены, пространство, где они действовали, монтировалось в духе иступленно-мрачной фантазмагории или по законам эксцентриады, эстрадно-цирковых аттракционов, бульварного фарса.

Предвзятый подход, развязность, бойкий эпатаж были характерны и для ряда постановок по произведениям Н. В. Гоголя. Художественный мир писателя, искривленный режиссерской нарочитостью, использовался ради одной цели — обличить Россию как сплошное темное царство.

Таков спектакль «Ревизская сказка» в Театре на Таганке (1977). Здесь сценическая среда трактовалась как гигантская смирительная камера, стены которой наглухо обтянуты серым шинельным сукном.

Словно в саванах — спеленатые тем же сукном фигуры действующих лиц. Режиссер Ю. П. Любимов развешивал фантазмагорию мертвых или с поврежденным сознанием душ, для которых, как говорится в «Записках сумасшедшего», «Китай и Испания совершенно одна и та же земля», а Луна делается в Гамбурге... Возникал образ адского чрева, мрачного застенка, куда попадали жертвы петербургского казенно-бюрократического механизма, где властвовали прислужники бытия, управляемого демоническими законами. Кривлялись в хороводе обитатели сумасшедшего дома, лязгала железом и шуршала бумагой чиновничья машина, совершалась пьяная оргия... Один из персонажей запевал вдруг современную песню «Поле, русское поле, я твой тонкий колосок», с остервенением отплываваясь. А Чичиков тут же глубокомысленно и с намеками произносил фразу, обращая ее к зрителям: «Вы сейчас в целом свете не сыщете человека, который бы не плевался». Знаменитую «Тройку» читали загробным голосом в почти полной темноте, которую не в силах рассеять зажатый в ладони салыный огарок. Посреди этого кошмара, почти не выделяясь из массы персонажей-фантомов, бродили фигуры, изображавшие самого писателя в двух лицах...

Театр показывал тот полюс бытия, который противоположен его естественному ходу, живой органике свободного человека. Совершенно утрачивалась диалектика гоголевского взгляда на действительность. Не было и намека на вечные идеалы, на сокровища русского духа, которые так дороги писателю.

3

Мера жанрового соответствия первоисточнику — один из важнейших критериев оценки спектакля. За последнее десятилетие мы не раз оказывались свидетелями экспериментов, основанных на жанровых переключениях. Не только комедии, но подчас и драмы ставились в приемах площадного фарса, с акцентом на игровых началах и на лицедействе. В некоторых попытках просматривалось воздействие жанровых канонов западного «массового» искусства с его допингами в виде развлекательности, буффонады, эротики, культа грубой силы.

Как сказывалось это на содержании? Жанр выражает отношение — это древняя истина. Во многих случаях насмешливая тональность сценического действия мешала проникнуться его трагедийной сутью. Смена масок и превращения персонажей не давали всмотреться в лицо. Провокаторские улыбки, свойственный иронии принцип относительности подрывали столь дорогую в искусстве возможность усилить сопереживание, увлечь зал чувством сострадания.

Некоторые подобные спектакли рождались под лозунгом борьбы с консервативно-ретроградными и музейно-иллюстративными тратковками. Режиссеры декларировали свою преданность новизне и современности. Но на деле произвольное обращение с жанром вело

к неизбежной трансформации смысла, из которого выхолащивался столь органический для русской классики нравственный, возвышенно-поэтический элемент.

Это направление поиска наглядно проявилось в спектаклях «Ябеда» в Красноярском ТЮЗе, «Недоросль» в Саратовском ТЮЗе, «Горячее сердце» в Ленинградском Театре комедии, «Бедная Лиза» и отчасти «История лошади» в Большом драматическом театре, а также и в ряде других постановок.

Озирать жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы», смех, который «весь излетает из светлой природы человека» (Гоголь). Такова природа национальной иронии, неотрывной от духовного идеала. Такова традиция русской драматической сатиры. Однако горького в смехе режиссура как раз избегала.

Когда в «Горячем сердце» на сцене Театра комедии (1973) Наркис (С. С. Дрейден) опрокидывал на широкую плачу Матрену (М. А. Мальцева) и делал на ней стойку, могла вспомниться гоголевская «Женитьба». Та самая «Женитьба» из романа Ильфа и Петрова, которая шла в Театре Колумба под аккомпанемент клистирных кружек, с кульбитами и прочими цирковыми номерами. Там Агафья Тихоновна появлялась с зонтиком, на котором было написано «Хочу Подколесина». Персонажам ленинградского «Горячего сердца» подобные надписи и намеки оказались ни к чему. Там сразу от слов переходили к делу. Вслед за Наркисом Матрену подминал под себя Курослепов (Н. Д. Харитонов). Режиссер В. С. Голиков не оставлял никаких сомнений по поводу его властного успеха — истерзанная Матрена поднималась и шла, пошатываясь, перебирая руками по забору. Параша (О. В. Волкова) в сцене в лесу становилась соучастницей разнузданной оргии. Полураздетую, в одной нижней рубашке ее перебрасывали из рук в руки пьяные хлыновские молодчики. В финале разгоряченная Параша лихорадочно натаскивала листьев, устраивая любовное ложе, на которое тащила Гаврилу...

Перед зрителями развертывалось не просто темное царство, но мир, чернота которого сгущена до крайности. Персонажи спектакля — бесстыжие, похотливые и алчные твари. Воры, пьяницы, развратники, не знающие удержу в своем скотстве. Здесь утрачивались нравственные различия между Парашей и Матреной, Гаврилой и Наркисом. Один стоил другого. Режиссер и не скрывал, что его спектакль не о горячем, а о «горячечном» сердце. На сцене действовали не люди, но маски пороков. Их гнусность театр демонстрировал средствами натуралистического или, точнее, физиологического гротеска: персонажи заголялись, похабно тискались, учиняли кровопускания, вышибали зубы, садистски глумились друг над другом. На руинах произведения возникли уродливые персонажи-фантомы с весьма однозначными, плакатными характеристиками.

Немирович-Данченко писал об атмосфере добра в произведениях А. Н. Островского, о его ясной и твердой симпатии к обиженным.

Уместно также вспомнить предостережение Станиславского против «насилственно привносимых», чуждых пьесе тенденций.

Тем удивительнее была позиция некоторых защитников спектакля «Горячее сердце». Профессор Я. С. Билинкус увидел в нем «трезвость зрелого анализа, мужество исследующей реальность мысли». Профессор Г. А. Бялый одобрил трактовку Параши, в которой, по его словам, преодолена «некая абстракция добра и чистоты»... Как могло случиться, что блудливая, бесстыдная девица, изображенная Волковой, показалась Бялому «сложнее, интеллектуальнее, драматичнее, чем в некоторых других спектаклях, поставленных по этой пьесе»?! Разве таким путем достигается современность ассоциаций, интеллектуальность, драматизм? Вспоминается бессмертная мысль Пушкина о том, что «нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви». Попытка превратить горячее сердце героини в «горячее» отражала лишь крайний субъективизм режиссуры, непонимание Островского, разрыв с ним.

Подобные взгляды также имеют свои корни. Еще в начале нашего века Ю. И. Айхенвальд в книге «Силуэты русских писателей» утверждал: «Мир Островского — не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы».

Комедийно-эксцентрические истолкования давно знакомы советской сцене. Это один из наиболее распространенных путей модернизации русской классики. Театр 1920-х годов дал тому немало примеров — «классика дыбом» была обычным явлением. Режиссура, обескровливая первоисточник, заслоняла его духовную суть самодовлеющим формотворчеством. В ту пору Станиславский с болью писал о насилующих искусство «новаторах», которые «взялись за старых классиков, говорящих о больших людях и о больших чувствах, и стали перекраивать их на новый лад, придавая им с внешней стороны остроту, необходимую современному зрителю. В порыве увлечения новаторы приняли новую внешнюю форму за обновленную внутреннюю сущность».

4

В современных оценках спектаклей по классической драматургии невозможно обойти критерий традиции, то есть способность хранить и оберегать устойчивое, безусловно ценное, что есть в классике, меру достигнутого положительного опыта. Каким образом они должны сопрягаться с сегодняшним прочтением? Как познать диалектику традиций и новаторства, не разрушив их единства и связи?

С рождением в России на рубеже XIX—XX веков режиссерского театра было узаконено понятие режиссерской партитуры спектакля. Со временем возникли и стали формироваться принципы так называемой «режиссерской драматургии», чему особенно способство-

вала деятельность Мейерхольда, часто называвшего себя «автором спектакля». Подобный подход, вероятно, возможен тогда, когда очевидны несовершенства, несценичность пьесы. Но в случае с выдающимися произведениями подменять режиссерскую партитуру «режиссерской драматургией» — значило, как выяснилось на практике, наносить урон пьесе, сомневаться в ее законченности и цельности.

Чрезвычайно живучими оказались взгляды, связывающие сценические открытия с развитием условных форм, со стилизаторскими тенденциями, с изощрением технологических эффектов. Говорят о необходимости возродить свойственную 1920-м годам непрерывность «исканий». Однако практика обнаружила, что апология эксперимента, попытки утвердить культ «исканий» по большей части весьма быстро уводили художника в сторону от духовных целей искусства, заслоняли собой человека. В свое время Ф. И. Шаляпин так ответил театральным «искателям» (1913): «Мы теперь переживаем упадок искусства и театра... Господа, до каких же пор мы будем искать. Надо же и за дело приняться. Творить надо, а не искать!.. Когда мне говорят: «Я ищу», — я спрашиваю: «А что вы нашли?». Мне было бы гораздо приятнее слышать последнее... Солнце, луна, звезды светят, и никто их не искал, не придумывал. Так и искусство. В нем — душа. И жизнь этой души не всякому дано отгадать». Стремлениям привить русскому искусству чуждый ему кочевнический дух, психологию эстетического донжуанства необходимо давать отпор.

Некоторые деятели театра пытаются канонизировать все без исключения наследие Мейерхольда, в частности и его волюнтаризм в подходе к классике.

Уместно напомнить, куда подчас уводила этого режиссера его фантазия. Например, репетируя «Бориса Годунова» в Вахтанговской студии (1924), Мейерхольд в изображении бояр искал «возможности раздеть их или вообразить себе голыми». Величайший истолкователь роли Шаляпин говорил, что царь Борис умер, «замученный своей совестью». Мейерхольда привлекало иное, на репетициях он восклицал: «Нужно подсмотреть Бориса в щелочку, когда он в бане!». Важнейший в трагедии монолог царя «Достиг я высшей власти» режиссер считал у Пушкина неудачным. В момент его произнесения по воле режиссера на сцене прыгали, корчились и причитали знахари и вещуньи, горбатые, хромые уроды, зловещие старухи — текста слышно не было... Не потеряла злободневности дискуссия вокруг знаменитого спектакля Мейерхольда «Лес». Отвечая на вопрос, почему «отвращает» этот спектакль, режиссер В. Г. Сахновский указывал, что в изображении России у Островского «нет такого чувства жизни», которое обнаружил режиссер, «самое неприятное — это подмена темы. Здесь подменена тема. Тема Островского — одна, а тема Мейерхольда — другая... Можно очень широко трактовать пределы содержания текста, но каждый строгий филолог и самый

изящный, глубокий режиссер знает, что есть предел, вне которого нельзя толковать вещь».

Сходную оценку «Лесу» тогда же дал и известный критик Кугель: «Мейерхольд органически... не может принять, что бывает гармония добра, создающая спокойствие умиротворения... В сущности, нет благородных профилей. Только хари. И от «Леса» остается тяжелое впечатление — не как от спектакля, который, точно, сделан отлично, — а как от беспощадного разоблачения всякого человеческого существа, у которого под маскарадом фраз и костюма сидит непременно двойник, и этот двойник обязательно либо подлец, либо хам, либо дурак... Вечная подложность... вечный обман и вечное свинство».

Следуя за левой режиссурой, многие постановщики 1920—1930-х годов попадали в плен вульгарного социологизма и пародийной шутейности. Уничтожалась грань между положительными и отрицательными персонажами, переиначивались сюжет и текст пьесы, действие насыщалось трюками, зротикой, например, в «Недоросле» на сцене Московского театра Революции (1933), в «Горячем сердце» Московского театра имени Ленсовета (1935).

Вот куда уходили корни «Горячего сердца» в Театре Комедии, «Ябеды», «Недоросля» и иных подобных спектаклей. Они лишь возрождали опыт некоторых прошлых постановок.

Когда-то Блок писал Маяковскому: «Разрушение так же старо, как и строительство, и так же традиционно, как оно... нарушение традиций — та же традиция».

5

Проблема «подмены», или, как иногда деликатно называли, «новой гипотезы», «оригинальной версии» приобрела остроту и в литературоведении. В начале 1977 года «Литературная газета» провела дискуссию под девизом «Литературоведение: мера точности».

Главным объектом споров оказалось отношение к русской классике — и это весьма примечательно. Выяснилось, что наше духовное наследие не всегда хорошо защищается и охраняется от бесцеремонных посягательств самозванных «новаторов» и дилетантов, от произвола субъективистских истолкований. Филолог Н. Н. Скатов справедливо заметил, что «наиболее «смелые» гипотезы располагаются... в сфере «изучения» русской классики». Вполне закономерно, что обратил на себя внимание нравственный аспект проблемы: приписывать классикам собственные (часто скудоумные или не более чем экстравагантные) идеи, подменять тему — безнравственно.

В дискуссии обоснованно критиковалась попытка перелицевать пушкинскую «Русалку». Ее предпринял актер В. Э. Рецептер на страницах журнала «Вопросы литературы» (1976, № 2). Отрезав две первые сцены «Русалки» и перекомпоновав текст остальных, Рецептер

без ложной скромности объявил, что его «гипотеза» стала «совершенно законченной и новой для нас пьесой Пушкина»...

Пушкин не единственный из классиков, пострадавших за последние годы от истолкователей-компрачикусов. «Смелым» толкованиям подвергались А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь и некоторые другие авторы. Пальма первенства в этих усилиях принадлежала театральным режиссерам. Тот факт, что все чаще у них обнаруживались конкуренты со стороны более академически строгой и консервативной филологии, должен вызывать тревогу.

«Филологическому» набегу подвергся Ф. М. Достоевский. В разборе его творчества литературовед А. Р. Мазуркевич в сборнике «Повышение воспитательной роли литературы» (Киев, 1972) утверждал, будто писатель «презирал человека, унижал его достоинство, поэтизировал раздвоенность облика, пустоту души, ущербность совести, проповедовал бессильную покорность, рабское смирение и тупую жертвенность, в то же время смакуя садизм, давал простор циникам, прививал литературе зоологические инстинкты»...

Не остался без внимания теоретиков-«новаторов» Н. В. Гоголь.

Героя его «Записок сумасшедшего» Поприщина профессор Г. М. Макогоненко представил выразителем взглядов писателя на Россию и на участь живущих в ней людей. В начале его статьи («Вопросы литературы», 1979, № 6) заявлялось, будто тема безумия и абсурдности современного Гоголю общественного строя являлась «генеральной» для него. Затем настойчиво муссировалась мысль о том, что Поприщин — вовсе не сумасшедший, а обновленная личность, говорящая свободным языком, безвинный страдалец, протестующий против рабства, неравенства, бесправия и произвола. В судьбе Поприщина, по утверждению Макогоненко, Гоголь «раскрывает трагизм и безвыходность жизни в русском обществе человека с просветленным сознанием», а в повести в целом «помогает постепенному рождению у читателя мысли о тождестве порядков в сумасшедшем доме, и в королевской Испании, и в царской России». В Поприщине якобы «окончательно пробудился человек», и писателю «в этой ситуации нужно было открыто провозгласить пострадавшую мысль о трагической в России судьбе человека, осознавшего себя личностью, человека с пробудившимся сознанием».

Написанная с желчью, с полуприкрытыми намеками эта статья снова и снова напоминала читателю, что трагизм судьбы человека в творчестве Гоголя «прежде всего в том, что нет выхода, нет надежды вырваться из этого страшного сумасшедшего дома России».

Выступление Макогоненко можно было бы считать своеобразной режиссерской экспозицией «Ревизской сказки» Ю. П. Любимова. Оно также далеко от реального содержания творчества Гоголя, как и этот спектакль.

...«Мера точности» в изучении и истолковании классики — традиционно важная проблема. Она оказалась актуальной для литературоведения. Это настораживающее обстоятельство должно тем более предостерегать от легкомысленного панибратства с классиками современную Мельпомену, наших режиссеров. Взгляд на классическую пьесу как на «канву для сценических построений» (Мейерхольд) не может иметь иных последствий, кроме разрушительных.

Опыт русского театра снова и снова подтверждал несостоятельность режиссерского волюнтаризма, обнаруживал издержки игрового подхода, гипертрофированной театральности, преобладания условных, стилизаторских приемов.

Здесь возникала методологическая проблема критериев реализма в сценическом творчестве. Что отличает реалистическую условность от формалистической деформации? Существуют ли границы условных форм, за которыми понятие реализма становится проблематичным?

Уместно напомнить некоторые общеметодологические установки, которые все более активно начали утверждаться в литературной критике и филологии. Важными и для театрального искусства представляются, например, следующие положения о месте условных форм в реализме: «Дело не в мере условности, а в ее характере, в ее функциональном значении... В зависимости от меры и степени условность может приобретать разный характер, разное функциональное значение, вести к различным результатам. Если в произведении вообще условность выступает на первом плане, если она становится основным принципом изображения жизни, то это уже будет не реалистическая условность, не та частная деформация, которая подчиняется познанию правды жизни, а формалистическая деформация жизни в искусстве». Чуткий к сценической правде режиссер А. Д. Попов замечал: «Условность, к сожалению, чаще всего встречается в театре для прикрытия фальши».

Споры о современном театральном движении, о классическом наследии снова и снова ставят вопрос о доверии художника реализму, о приятии самого мира, как неистощимого источника новизны искусства. Конечно, диалектика соотношений между изображением и его реальным объектом отнюдь не прямолинейна. Здесь многое диктуется характером условности того или иного вида искусства, жанром, стилиевой доминантой. Философской основой реализма остаются принципы, закрепленные в теории отражения, а его главные критерии сформировались в недрах отечественной классической культуры. По словам Пушкина (записанным А. О. Смирновой), «выдумать форму нельзя, ее надо взять из того, что существует». Реалистическое изображение жизни предполагает существование не только ее сути, но и сообразность (что не исключает приемов гипербо-

лизации, фантазии и т. п.) ее естественному лику, ее чувственным формам, соприродным органическому бытию (и быту!) человека. Это в особенности относится к театральному искусству, в центре которого — реальная, живая личность: актер.

Сторонники «безытных» спектаклей нередко толкают искусство к абстракции, выхолощивая из него нравственный заряд и национальную самобытность. Проповедники «открытой сцены», «пустого пространства», «театра-арены» и т. п. лозунгов обычно облачают их в форму глубокомысленных концепций. Но чаще всего сквозь наукообразный флер просвечивает знакомое мировоззрение эстетического кочевника, для которого понятия жизнь, человек, родина, народ, быт, дом заместились категориями «пространство», «модель», «территория», «среда», «структура» и конечным результатом усилий которого оказывается разложение бытия в некий искусственный планктон («сенсорный коктейль» — в современной модернистской терминологии), удобный и приятный для главной цели — для поглощения...

Идеологи и практики «безытной» классики, сдвигая изображаемую жизнь с места, лишая ее защитных оболочек, внешних, бытовых форм, делали ее легкодоступной присвоению и разрушению. Надо сразу отметить, что такого рода эстетические репетиции — отнюдь не безобидные художественные шалости. От живого быта к мертвому пространству — обычная метаморфоза на сценической площадке при таком подходе. Разве не очевидны глубокая связь внешних форм и их содержания, быта и материализованных в нем представлений. Живая эстетика повседневности — обычаи, моды, обряды, формы быта и одежды — органически обусловлена внутренним миром людей, их культурой, психологией, национальными традициями. Все это, по выражению одного из критиков, — пластические символы идеалов, внутри человека созревших или готовых созреть.

Деформация образов, разрушение или искажение бытия нередко продиктованы не только враждебностью к нему, как таковому, но и неприятием «пластических символов идеалов». Поиски «небытия» иногда обусловлены также демоническими тенденциями, иррационализмом, мизантропией, характерными, например, для декадентства.

Дух человеческий, природа, народ, общество сами по себе обладают неисчерпаемым разнообразием (не теряя устойчивых признаков) проявлений и бесконечной способностью движения и развития. В этом и заключены предпосылки многообразия форм художественного реализма.

Простоту, естественность русская культурная традиция всегда ценила и в эстетической новизне, в любых исканиях и экспериментах художника. Ответ на вопрос об отношениях искусства и действительности виделся в такой их взаимосвязи, когда почти не улавливаются различия, граница между ними. Когда зритель начала нашего века

отправлялся на новаторские по тому времени чеховские спектакли Художественного театра, он ощущал себя не в театре, а «в гостях у сестер Прозоровых»... И в этом были достижение и награда артистам.

Русский театр в лучших своих образцах представлял «растеатранным», игровое начало как бы гасилось в нем. Сказывалась коренившаяся в народной культуре неприязнь к подражательству, обезьянству, к лицедейству, к проявлениям неискренности (лицемерию) в любой форме. Уважалась подлинность, ибо имелась органическая убежденность в том, что явления человеческого духа — не игра. Таковую сценическую эстетику закладывали еще «отцы русского театра» (Белинский) Сумароков и Федор Волков. В одной из своих эпистол Сумароков требовал:

Старайся мне в игре часы часами мерить.
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившись бытие.
И не греми в стихах, летя под небесами;
Скажи мне только то, что страсти скажут сами.

Выдающийся театральный деятель следующего поколения П. А. Плавильщиков ратовал за национальную самобытность сценической школы реализма. Настаивая на том, что «отечественность в театральном сочинении... должна быть первым предметом», он видел в «зрелище» нравоучительное «подобие истинных происшествий» и считал, что «представление тем совершеннее, чем более повергнет оно зрителя в забвение, что он в театре, а уверит его, что он видит самую истину». И великий М. С. Щепкин не случайно призывал «всегда иметь в виду натуру» и разницу между механически передающим, передразнивающим чувства исполнителем и «сочувствующим артистом» видел в том, что «там надо подделаться, здесь надо сделаться».

Чувство правды, сосредоточенность на нравственной природе человека, на его психологии, естественность в выражении чувств поколения русских артистов передавали друг другу как самое дорогое достояние. Заветы корифея Малого театра Щепкина были прямо восприняты Московским Художественным театром. «Не только дорогие воспоминания связывают нас с милым Малым театром — нас тесно сближают еще и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и его великих соратников... Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим», — писал К. С. Станиславский. Основатели «режиссерского театра» — МХАТа — не раз подтверждали, что первым лицом в спектакле остается актер, т. е. человек. И не потому ли модернизм с привычным ему лозунгом «театрализации театра» — несмотря на энергичные

и настойчивые усилия, предпринимаемые им с начала XX века, — так и не смог глубоко укорениться на русской сцене.

Попытки водевильно-пародийного, фарсово-карикатурного или мрачно-демонического истолкования классики осуществлялись вопреки правде характеров, нарушался этический пафос классических произведений. Ирония порой оборачивалась нравственным релятивизмом, а гипертрофия формы — искажением жизни.

Проблема остается злободневной. Циркизация и мюзик-холлизация сценического искусства на канве классики продолжают будоражить сознание. О «победном шествии этого рода паяца» сквозь искусство (одним из первых еще в начале нашего века на него обратил внимание Андрей Белый), об опасной фантазмагории клоунады писал критик П. В. Палиевский: «Идея клоуна... единственная позволяет, так сказать, законно не иметь лица, заменив его серией масок; что там под ними, — должно мерещиться чем-то одиноким, добровольно взявшим на себя страдание («Смейся, паяц!»). Дергунчик с искусственной улыбкой, умеющий страшно хохотать, если почувствует, что аудитория к этому готова, или плакать, размазывая краски по щекам, но всегда с тревожным, остановившимся взглядом — есть настоящий символ этого направления. Он улавливает внешность, меняет личности; предагает эстетическое оправдание и форму для последовательного отрицания и кочевряжества. В какой бы роли он ни выступал, к какой бы «концепции» ни присоединялся, основная его задача остается везде одинаковой: сообщить ощущение, что мир — это цирк».

Об этом предостережении вновь заставляли вспомнить некоторые спектакли. Один из них привлек особое внимание, хотя был поставлен и не по классическому произведению, но имел непосредственное отношение к наследию — «Товарищ, верь...» в Театре на Таганке, — спектакль о Пушкине (режиссер Ю. П. Любимов, 1973). Тенденциозно подобранный материал, пошловатое лицедейство исказили творчество и личность великого художника.

Характерно, что и у этого спектакля нашлись оруженосцы. Любый театр прежде и теперь искал и ищет союзников среди идеологов — их черед во втором эшелоне. По мнению В. И. Кулешова, «Товарищ, верь...» — чуть ли не эталон: «Спектакль выглядит как дань уважения к гению, как попытка воссоздать его облик, показать, чем он жив в наших сердцах сегодня. Это спектакль-исповедь на тему нашей любви к классике». Лукавые софизмы, рассчитанные на легковерных... До сей поры не бывало недостатка в лицах, облеченных званиями и степенями, которые обнаруживали готовность (порой «смеясь» и «дерзко презирая») поддержать своим авторитетом любую ересь театральных модернистов.

Ревнителю «обновленной» классики по странной закономерности, как правило, достигали одного бесспорного результата — «власть

тмы» в их спектаклях не имела берегов. О такого рода односторонних произведениях можно сказать словами Н. А. Некрасова:

...укажут они
Все недостойное, дикое, злое.
Но не дадут они сил на благое.
Но не научат любить глубоко.

Свет истины рано или поздно рассеивает зловещие миражи. Но не слишком ли мы беспечны и нетребовательны, полагаясь иногда на время, на суд Истории? Своевременность отпора «кочевнической» режиссуре и критике — насущная проблема борьбы за классические ценности нашей культуры. Стоит ли забывать, что, помимо «суда», есть еще и то, чем история обращена к будущему — ее уроки?

7

Классика все прочнее срастается с современностью, и это — важное достижение нашей культуры. Быть может, как раз неотвратимая сила этого сближения и поддерживает драматическую напряженность процесса. Гармония традиций и новаторства обретается подчас ценой издержек. К тому же велики и помехи.

Развивающаяся история на каждом этапе обновляет и углубляет свои представления о прошлом, о накопленном. И классические тексты каждое следующее поколение читает заново, «свежими, нынешними очами» (Гоголь). В новизне, а точнее, в современности истолкования пьесы — залог успеха спектакля. Однако новизна новизне рознь. Порой «новизна» оказывалась лишь дискредитацией художественных святынь. В таких случаях нетрудно обнаружить либо равнодушие к русской культуре, либо непонимание ее, а иногда и плохо замаскированную неприязнь.

В связи с более интенсивным, чем прежде, процессом освоения наследия участились и попытки помешать этому процессу, исказить его. В условиях обострения идеологической борьбы проблема русской классики становится все злободневнее. Например, критик Ю. И. Селезнев, указывая на то, что отечественная классика все более вовлекается в сферу борьбы идей и становится ее объектом, с тревогой писал (1977): «Формы этой борьбы разнообразны, однако отличительной чертой идеологических установок антисоветской деятельности (и прежде всего сионизма) становится открытая русофобия, которая проявляется, в частности, и в разного рода попытках ревизии, очернительства нашей национальной истории, нашего культурного наследия от «Слова о полку Игореве» и до «Тихого Дона».

Универсальным средством, на которое возлагают свои надежды буржуазные идеологи, и поныне считается «культурная деятельность», в сфере которой объектом особо разрушительного натиска

являются ценности классического искусства и литературы. В этом свете лозунги модернизма, призывы к «новизне» и «прогрессу» являются отнюдь не безобидными, как порой может показаться.

Работа над классикой требует обостренного чувства истории, уважения к первоисточнику, понимания и любви к сокровенным ценностям национальной культуры. Чрезвычайно существенна и проблема сценического языка. Безнадежно пытаться раскрыть богатство русского наследия с помощью чуждой ему театральной лексики, средствами сценического эсперанто. Таковы, например, попытки навязать нашему театру далекий ему стиль карнавализации, выдавать провинциальную, «жаргонную» эстетику за эталоны русской культуры, а принципы эксцентрики, эстрадно-конферансное пересмешничество за универсальную поэтику искусства. Уважение к самобытным традициям театрального воплощения — один из критериев полноценности спектакля. О необходимости хранить верность национальной форме, национальной традиции писал режиссер К. Ирд (1968): «Именно национальная особенность выразительных средств — одна из гарантий того, что наше искусство не потеряет неповторимое лицо. Эсперанто в художественных формах — это смерть искусства».

Классический репертуар всегда помогал рождению и взлету актерских и режиссерских талантов. Он трибуна разума, но и школа мастерства. Больше того, в классике — главная опора национальных традиций театра. Просветительский пафос, духовность идеалов, эмоциональная щедрость, крупность характеров — черты русского сценического реализма. Эти ценности нуждаются в бережной охране и развитии.

Принципы актерского творчества, предания сцены не всегда застрахованы от размыва, ибо особенно открыты воздействиям быстротечного времени. Для культивирования и защиты традиций репертуара и сцены во многих странах созданы так называемые «национальные театры». В свое время в России с подобным проектом выступал А. Н. Островский. Предлагая учредить товарищество под названием «Русский театр в Москве», он ставил его целью содействовать процветанию драматического искусства в России путем постановки пьес преимущественно отечественных писателей, бытового и исторического содержания. Эта невоплощенная тогда идея не потеряла актуальности. Островский предполагал, что национальный театр будет театром классики и основой репертуара станут «русские исторические драмы». Мысль важная и сегодня. Исторические драмы могли бы послужить развитию героико-патриотического направления в сценическом искусстве, так необходимого в наши дни.

Современный театр не использует в полной мере наследие отечественной культуры. И дело не только в том, что далеко не исчерпан круг классических пьес. В корректировке нуждаются некоторые принципы режиссерского подхода, сверхзадача сцениче-

ского истолкования. Неправоммерно видеть в классике лишь источник обличений «темного царства». И Островский, к примеру, должен предстать не только сатириком, но и художником, раскрывшим поэзию и идеалы народной жизни, о чем, кстати, писали и русские критики XIX века. Во многих современных трактовках утрачивается диалектика, заметна односторонность: «укора» в них куда больше, чем «примера». Некогда Ф. М. Достоевский, критикуя антидемократизм либеральной прозападнической интеллигенции, писал: «Русскому народу ни за что в мире не простят желания быть самим собой. (Весь прогресс через школы предполагается в том, чтобы отучить народ быть собою). Все черты народа осмеяны и преданы позору. Скажут, темное царство осмеяно. Но в том-то и дело, что вместе с темным царством осмеяно и все светлое».

Театральное искусство своим движением во многом обязано русской классической литературе. Ее большой мир помогал раздвигать идейные горизонты сцены. Классика потому и классика, что продолжает оставаться живой основой нашего нравственно-художественного сознания. В ней сильна та духовная самодостаточность, которая отличает произведения гениев. И потому здесь попытки изменить, дописать, переделать часто означают — обеднить, упростить, изуродовать. Не потому ли Александр Блок требовал подходить к классикам «с непокрытой головой».

Спектакли русской классики — одна из столбовых дорог нашего театра. Как часть культурного наследия, классический репертуар — опора духовного развития и патриотического самосознания народа. Беречь и развивать классическую традицию — долг художников сцены. Эта задача приобрела особую ответственность на пороге исполняющегося в близком будущем тысячелетия русской литературы.

УРОКИ ЭКСПЕРИМЕНТА

Давно стали привычными спектакли, в основе которых лежит инсценированная проза. Но рядом с привычным не оскудевает магическая, экспансивная сила театра, поражающего новизной человекопознания, неожиданностью репертуарных поисков. Под его крышей оказываются подчас произведения, еще вчера считавшиеся вовсе не сценичными.

К числу их, безусловно, можно отнести и притчу Л. Н. Толстого «Холстомер», отличающуюся законченной повествовательностью. Однако современная сцена проникла сквозь прозаическую форму произведения, почувствовав в его сути близкую себе драматическую природу.

Как случилось и ранее, постановщика «Холстомера» Г. А. Товстоногова не остановили барьеры прозы, некоторые особенности

первоисточника он доверчиво перенес на сцену. И «История лошади» (подзаголовок повести стал названием спектакля) в иные моменты просто рассказывается зрителям, и это действительно история — ожившая в сценических образах судьба лошади.

Спектакль привлекает прежде всего выдающейся своими трагедийными взлетами игрой Е. А. Лебедева в роли Холстомера.

История Холстомера раскрыта актером как страстная, горькая и мудрая исповедь, за которой встает большая, трудно прожитая жизнь. Лебедев появляется на сцене в обличье старого, больного, внешне отталкивающего существа и нигде в дальнейшем не меняет этого обличья. Ему важно обратить внимание на скрытые от равнодушных глаз достоинства «замечательно хорошей лошади», по красоте хода и быстроте не имевшей равных в России. За этот ход герой и был прозван Холстомером, по родословной же, как подчеркивает Толстой, он носил кличку Мужика-первого и был сыном Бабы. В притчеобразной повести эти имена многозначительны, ибо история лошади — это история русского крестьянина, основной тягловой силы, народа. Лебедеву удается передать его природные черты. Перед нами разворачивается судьба в высшей степени естественного существа, бытие которого пронизано светом добра, правды, обостренной справедливости. Сквозь старческую «гадость», сквозь разводы пегой масти просвечивает величественная, страданиями добытая мудрость, неразрушенная нравственная красота, ясно виден лик «гениальной» лошади, которой, как сказано у автора, нет выше в мире по крови.

Чередой показываются в спектакле взлеты и падения жизни Холстомера — Лебедева. И именно здесь отчетливее всего слышен скорбный толстовский голос. Проникновенная сила чувств автора захватывает и заставляет вместе с исполнителем остро переживать те роковые и вечные вопросы, которые терзали писателя. Торжеством и радостью сияет Холстомер, когда лихо катит хозяина по Кузнецкому или побеждает на скачках. Но быстро пролетели счастливые мгновения. И все чаще слышен стон души, которую наполняет гнев и ужас. Лошадь, которая никогда никому не причинила зла, которая всегда «ожидала только случая показать свою охоту и любовь к труду», зачастую встречала со стороны людей несправедливость и жестокость. Высоко поднимая образ лошади, Толстой мучительно переживал падение человека, указывал наиболее опасные бездны. Он восставал против небратства мира, против корысти и эгоизма, праздности и бесчеловечного собственнического инстинкта. «Христианства нет» — эта фраза из повести и выражает сокровенную ее боль. Боль за павших людей живет в душе Холстомера — Лебедева. Пристально всматриваются в зал его страдальческие глаза, а в звенящей, напрягшейся тишине слышны строгие слова истины — о добре и милосердии, о преданности и благородстве, о вечных законах природы, которым подлежит все живое.

Но пора признаться: очень многое, что существует за пределами исполнения роли Холстомера, вызывает на спор. Противоречия спектакля коренятся в общей сценической концепции, они в значительной мере предопределены особенностями инсценировки, сделанной М. Г. Розовским.

Спор начинается там, где спектакль расходится с мыслью Толстого. Ибо сразу беднеет содержание, духовные начала искажаются, замещаются «диким мясом» ложной театральности.

Театр с неотступной назойливостью стремится внушить мысль, будто главная беда Холстомера в том, что он «пегий». Текстom и режиссерским курсивом это обстоятельство подчеркнуто неоднократно. Из-за «пегости» не сложилась судьба Холстомера, по той же причине он оказывается чужим в табуне лошадей, который показан в спектакле. Для Толстого «пегость» — момент скорее фабульный, один из приемов драматического заострения, но никак не основная пружина действия. Внешняя, по масти, непородность прекрасной лошади лишь делает более очевидной глупость и близорукость людей, ее выбраковывающих. Театру же «пегость» важна как существенное свидетельство уникальности героя, его отличия от привычных тупой толпе (табуну) стандартов, — за что он и преследуется.

На сцене табун энергично нападает на чужака. Но у Толстого прочтем признание Холстомера: «Пестрота моя, так не нравившаяся людям, чрезвычайно понравилась всем лошадям: все окружили меня, любовались и заигрывали со мною». Да и среди людей нашли знатоки, кто без труда распознал выдающиеся достоинства рысака, например, князь Серпуховской. В спектакле же выбор Холстомера князем сыгран как каприз вздорного и надменного барина.

Табуну лошадей, которых играют актеры, отведено в сценическом действии большое место. Он почти не покидает сцену. Табун прежде всего и олицетворяет силу, противостоящую Холстомеру, обреченному на одиночество и непонимание. Здесь-то явственнее всего и происходит разрыв с автором и более всего ощутимы духовные, моральные потери спектакля.

Как мы помним, в повести молодые лошади «мучают» дряхлого и безобразного Холстомера. Делают они это, совсем не сознавая своих действий, — от буйства забродивших весенних сил, от беззлобного озорства. Но как же меняется табун у Толстого, когда кобыла Вязопуриха узнает старого мерина! Как сильно здесь проявляется лошадиное «братство» — в укор людям! Подтверждается добытая Холстомером из жизни истина, что лошади в лестнице живых существ стоят выше людей. Но хотя Холстомер — Лебедев и произносит эти слова, они повисают в воздухе. Более того, сценическое изображение табуна их опровергает.

Табун в спектакле напоминает злобную и мстительную шайку. С мерзким садизмом, глумливо и безжалостно избивает он хворого, беззащитного мерина. Топот и ржанье нападающих лошадей прореза-

ется стонами жертвы, в вспышках света мелькают подпрыгивающие, ударяющие фигуры, шатается и подламывается тело Холстомера, лик его искажен гневом, страхом, болью. Бесовская круговерть возникает на сцене, спазмы и судороги ненависти движут ею...

То, что у Толстого братское, общее, коллективное, в спектакле подменено стадным, скотским. Театру вовсе и не важны различия в «лестнице живых существ». Толстовскую антитезу он замещает своим «синтезом». В сцене конских скачек актеры, изображающие лошадей, в том же обличье (с минимальным прибавлением реквизита: лорнетки, зонтики, шляпки) изображают и людей — наблюдающую за бегами толпу. В иных эпизодах табун предстает уже как «хор артистов», поющих зонги на брехтовский манер. Эти перевоплощения неожиданны и театрально эффектны. Но «ряд волшебных изменений...» небезразличен смыслу происходящего. Снимается разница не просто между лошадьми и людьми. Утрачиваются границы нравственного абсолюта, который так незыблем у Толстого. Писатель не сомневался в благородных основах той стихии, к которой всем своим естеством принадлежал Мужик-первый. У театра свой взгляд на мир: все мы немножко «лошади», да и с лошадьми тоже, мол, бывают превращения. В одном из донгов спектакля прямо сказано о человеке: «Несчастный сын добра и зла, их странный плод, их помесь». Театр весьма увлечен этой мыслью, его особенно волнует все, что связано с мотивами превращений, «помеси», гибрида (пегий!!). Но всегда ли удастся при этом сохранить критерии оценки необращенного, чистого, цельного, не впасть в соблазны релятивизма?.. Толстой был захвачен совсем иными целями: «Искусство — одно из средств различения доброго от злого — одно из средств узнавания хорошего. Это одно из духовных отравлений человечества». И мысль, будто человек — сын (!) зла, глубоко чужда писательскому миропониманию.

Табун на сцене одержим разными чувствами. Но едва ли не доминирующим оказывается томление похоти. Порывы духа в спектакле связаны лишь с судьбой Холстомера. Все окружающее являет собой всеокрушающую власть плоти. Она показана с резким нажимом, в подробностях и с изощренной театральной наглядностью. Кобылки и жеребчики из табуна не устают демонстрировать бесполокство вполне определенного рода. Создается и нагнетается атмосфера сексуального экстаза. «Любовь — это похоть. Мы — животные. Мы должны уметь любить! Любовь — наука» (М. Г. Розовский), — наставляет других красавчик жеребец по кличке Милый (М. Д. Волков) и, любуясь собой, танцует эротическое танго, призывно смакует слова припева Ю. Е. Ряшенцева «моя лошадка, задерем же хвосты, так, право, сладко ликовать без узды». В этих эпизодах уже не возникает сомнений, в каком смысле лошади стоят выше всех на лестнице живых существ...

Истории несчастной первой любви Холстомера Толстой уделяет несколько строк. В спектакле она развернута в самостоятельный драматический сюжет со сценами ревности и страсти, с соперничеством двух жеребцов. Все несчастье Холстомера оказывается в том, что Милый раньше овладел Вязопурихой, отшатнувшейся от ухажера из-за его ...пегости. Но недаром же Милый распевал свои песенки «о любовном деле» — «в любовном деле стыд, ей-ей, одна помеха!.. любовь есть конская потеха!» И распаленный вожделем Холстомер вырывает растерявшуюся Вязопуриху из объятий Милого и тотчас насилует ее. Отдадим должное профессиональной изобретательности, с которой показана эта сцена. Но ход спектакля совершает здесь зигзаг в такие сферы, о которых писатель, создавая свою «историю лошади», не мог и близко помыслить.

В тот год, когда завершалась повесть о Мужике-первом, Толстой в дневниковых записях назвал нелепостью попытку «написать сочинение, в котором первое место бы занимала любовь, а действующие лица были бы мужики, то есть люди, у которых любовь занимает не только не первое место, но у которых и нет той похотливой любви, о которой требуется писать».

Некоторые критики пытались оправдать как раз плотское, чувственно-земное начало, определяющее ход вещей на сцене. «Вполне по-толстовски режиссер отказывается от моральных критериев даже тогда, когда Толстой-моралист, Толстой-проповедник их выдвигает», — писал, например, К. Л. Рудницкий. Что же заменило «моральные критерии»? Особенно удивителен восторг критика перед сценической интерпретацией жеребца Милого. Это, по его словам, «наглый, самоуверенно гарцующий, жестокий, одно слово: жеребец!» и в то же время он — «совершенное в своем роде, прекрасное создание природы, природа же — вне морали»... В нем «восхищает сила, которая... собой упивается»... Даже хруст сахара в зубах Милого — «смачный, бездумный, ко всему на свете равнодушный, даже циничный, однако же восхитительный!» И все это ошарашивающее умиление плотоядной свирепостью подается как протест против «ханжеского осуждения», против «морализаторства!» Ссылка на «внеморальность» природы также поражает уровнем восприятия: как будто Толстой и впрямь сочинил сказочку из жизни лошадей...

Низменно-физиологические мотивировки сценического действия сплетаются в достаточно плотную ткань. И это не может не накладывать отпечаток на восприятие судьбы Холстомера. Хотя Лебедев ищет (и обретает) для своей роли трагедийные краски, другими токами заряженное силовое поле спектакля приводит к жанровым и смысловым сдвигам. В иные моменты может показаться, что высокая драма жизни Холстомера сведена к животноводческим неудачам, на которые он обречен как «пегий» и как «мерин».

В мягком, солнечных оттенках, свете декорацию (художник Э. С. Кочергин) можно воспринять как уютную колыбель жизни, как укрывающий ее дом. Но по сути того, что происходит в спектакле, конюшня приобретает иной смысл. И в сознании зрителя утверждается образ живодерни, случного стойла.

Толстой почти каждую главу начинает с описания природы: всходит солнце, поют жаворонки, кудрявятся тучки, нарождается луна, потом начинает моросить дождь... У писателя земная юдоль окружена великим космосом жизни, который пронизывает собою все земное, сочувствует земному и соучаствует в нем. Красноречива самая первая фраза повести: «Все выше поднималось небо». Но как раз тверди небесной создатели спектакля и не ощущают. Мир показан на сцене темным и подлым. Угрюмые сомнения выразились и в звучащем от имени театра вопросе: «Мирозданье, чье же ты слово?» ...И в этом спектакль спорит с Толстым, взглядам которого не были свойственны ни безысходный пессимизм, ни мрачность. Он считал радость «делом жизни», и не зря Блок называл его «светлым гением».

Противоречия спектакля «История лошади» поучительны. Они снова заостряют внимание на проблеме сценической интерпретации русской классики. Мы не разделяем буквоедства тех пуристов, которые готовы лишить театр какой-либо свободы в отношении к первоисточнику. Проблема истолкования — это проблема актуализации, требующей больших усилий, напряженного сценического творчества. В одном из своих выступлений по поводу классики на сцене (в ноябре 1973 г.) Товстоногов заметил, что театральный постановщик еще и «пленник автора». В спектакле «История лошади» режиссер, хотя и обнаружил признаки противодействия автору инсценировки Розовскому, все же оказался «пленником» его, а не Толстого.

Нет сомнения в том, что Толстой, как и прежде, нужен нашему театру. Надо надеяться, что не только его пьесы, но и те его прозаические произведения, которые еще не освоены сценой, станут ее достоянием, обогатят театральную культуру.

ДВИЖЕНИЕ

(Театр в контексте современной культуры)

1

Четверть века назад стали преодолеваться тенденции нормативно-го (холодно-декларативного или слащаво-лубочного) искусства предшествующего времени, когда правда идей, героика и патриотика нередко представляли в схематичном, обезличенном виде. Иллюстративность, бесконфликтность снижали силу воздействия и тех

драматических спектаклей, которые поднимали темы благородные и важные. От общих мест и умозрительности к частной жизни, от неоклассицистского пафоса и парадности к обычному человеку и его будничным тревогам и заботам — таково было одно из направлений поворота середины 1950-х годов. Обновленный интерес к личности, к нравственным задачам, к правде быта и психологии характеризовал наметившийся подъем художественного творчества. Одновременно активизировались различные театральные течения, раздвинулись границы поисков средств сценической образности. Толчком к этому служили также гастроли зарубежных трупп, которые все чаще стали навещать нашу страну.

Особенности движения культуры определялись дальнейшим общественным развитием, вступившим в новый этап. На обогащенной историческим опытом основе продолжали осмысляться диалектика роли и взаимодействия народных масс и личности в истории, пути борьбы нашего государства за превращение «человека массы» в историческую личность, за утверждение человека как высшей социальной ценности, за его всестороннее развитие.

Более прочными становились связи искусства и действительности. Широкий отклик получили тогда спектакли по пьесам «Крылья» А. Е. Корнейчука и «Персональное дело» А. П. Штейна — в них привлекала острота реальных жизненных проблем. Прочно вошла в репертуар пьеса В. С. Розова «В добрый час!», посвященная нравственному становлению молодого поколения.

Значительными достижениями стали спектакли «Годы странствий» в Ленинградском академическом театре драмы им. Пушкина, «Дали неоглядные» и «Совесь» в Театре им. Моссовета, «Иркутская история» в театрах им. Маяковского и им. Вахтангова. Героика гражданской войны и революции в суровых и мужественных красках предстала в новых постановках «Оптимистической трагедии» (Лен. акад. театр драмы им. Пушкина), «Кремлевских курантов» (МХАТ).

В современной драматургии вновь стали возникать попытки осмыслить проблему народа как решающей исторической силы в жизни государства — к их числу принадлежали широко прошедший по сценам страны «Вечный источник» Д. И. Зорина и некоторые другие пьесы.

Театральный процесс продолжал обогащаться дальнейшими открытиями в классическом репертуаре. Здесь большой, заслуженный успех имели «Власть тьмы» в Малом театре, «Идиот» и «Варвары» в Большом драматическом, «Маскарад» в Театре им. Моссовета, «Моцарт и Салери» в Лен. театре драмы им. Пушкина.

На рубеже 1950—1960-х годов усилились поиски индивидуальных художественных путей, процесс обновления сценических стилей и форм. Обострилось внимание к наследию разных мастеров режиссуры прошлого — Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, В. Э. Мей-

ерхольда, К. А. Марджанова. Соприкосновение с их опытом оказывалось плодотворным, когда возрожденные традиции, обновленные формы, стремление к публицистической заостренности возникали на основе гармонического единства режиссерского и актерского творчества, опирались на правду актерских чувств, на достоверность живых человеческих характеров. Так происходило в «Маскараде» (позднее и в «Петербургских сновидениях») Ю. А. Завадского, в «Добром человеке из Сезуана» (позднее в «А зори здесь тихие») Ю. П. Любимова.

Однако в борьбе за многообразие сценических течений, в полемике с театральным консерватизмом, с архаикой и рутинной, в пафосе экспериментаторства проявились и свои противоречия. Нетворческое, иждивенческое заимствование форм и приемов режиссерского театра экспериментальной его поры (в частности, периода 1920-х годов) таило, как показала практика, опасность вульгаризации. Предостерегая против поверхностного изучения прошлого, против односторонности в подходе, например, к творчеству Мейерхольда и Вахтангова, к которым тогда возродился напряженный интерес, А. Д. Попов писал: «Сомнительно, чтобы этот интерес был более продуктивен (чем интерес к наследию Станиславского и Немировича-Данченко. — М. Л.)... Думаю, что вульгаризация Мейерхольда будет выглядеть куда хуже, чем вульгаризация Станиславского. Дурно понятий Станиславский может родить серый, бездушный спектакль. А вульгаризация Мейерхольда принесет нам кривлянье и пошлость. Может быть, молодежи это менее понятно, а людям старшего поколения еще памятна эта вульгарщина»... Для многих странной ретроградной показалась тогда мысль А. Д. Попова о том, что современной на театре является антитеатральность, что необходимо воспитать в себе волю быть на сцене нетеатральным, все проверять жизнью... Актуальность этого призыва, как подтвердил опыт, еще более возросла в последующие десятилетия.

Продолжались разработка и освоение наследия МХАТа. В 1961 году завершилось издание восьмитомного собрания сочинений К. С. Станиславского. Были опубликованы два тома «Театрального наследия» Вл. И. Немировича-Данченко. Важным событием театральной жизни явился выход в свет книги продолжателя мхатовских традиций А. Д. Попова «Художественная целостность спектакля». Два ее издания (1957, 1959 г.) нашли горячий прием у многих практиков сцены. Внутри самого МХАТа, переживавшего трудный период, все отчетливее слышался призыв трезво оценить достигнутое, очистить «лицо традиций» (так называлась резко прозвучавшая статья мхатовца В. А. Орлова — «Театр», 1961, № 4) от искажающих напластований.

Вместе с тем возникшие на рубеже 50—60-х годов дискуссии об искусстве режиссера, актера, о традициях и новаторстве обозначили новые противостояния и контрасты. Возросла угроза ревизии учения К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, на которое стала возлагаться (совершенно безосновательно!) ответственность за распространение псевдопсихологических, внутренне мертвых, безжизненных спектаклей. Если ранее творческому усвоению их наследия мешали начетничество, схоластика, то на новом этапе все чаще стали возникать попытки ревизовать «театр переживания», подвергнуть сомнению школу отечественного реализма, принципы воспитания актера, основы «системы» Станиславского. Отдельные деятели театра, страдая верхоглядством, пытались утверждать, будто идеи не только эпигонов, но и самих основоположников МХАТа стесняют многообразие творческих индивидуальностей и т. д. Вульгаризация идей Станиславского, попытки дискредитировать их оказались стойким недугом.

Поиски нового содержания и новой театральности были связаны с более широким, чем прежде, обращением к зарубежной драматургии. В наибольшей мере театры увлеклись произведениями Б. Брехта. В них притягивали антиираническая публицистика, пафос высвобождения человеческой воли, критика доктринерства. Однако путь сценического воплощения пьес немецкого писателя оказался тернистым, мало помогли и его театральные теории. Жесткий рационализм, непривычная условность характеров и ситуаций, программное резонерство и иносказательность эстетики Брехта, ориентированной на «театр представления», на обнажение игры, мешали укорениться брехтовскому репертуару на нашей сцене, противоречили ее исконным традициям (перевоплощение актера в образ на основе переживания и т. д.). Стремление овладеть брехтовским стилем зачастую оборачивалось поверхностным стилизаторством. Публицистика глушилась преувеличенной буффонностью, философские мотивы тонули в стихиях самодовлеющего гротеска или эстрадно-цирковой развлекательности. Попытки восполнить схематизм первоисточника энергичной мобилизацией театральных средств за немногими исключениями успеха не имели. Обнаруживались натужность усилий и то самое «кривлянье», против которого предостерегал А. Д. Попов.

Тревогой за судьбу отечественного реализма пронизаны строки дневника известного артиста Н. Д. Мордвинова, который в середине шестидесятых зорко отметил болезненные проявления театрального процесса: «Модернизм превращается в новое течение. Кажется мне, что это не русское искусство. У русской речи, например, свои законы — широкая свободная интонация, своеобразная напевность, большая звуковая амплитуда. Многие художники слова стали забывать о том, что лучшими ее выразителями были Толстой, Лермонтов, Тургенев. А Гоголь, а Достоевский...»

И в развитии советской драматургии наряду с содержательной новизной (активная разработка темы молодого человека и др.) стала обозначаться односторонность: утверждение личности, раскрепощение внутреннего мира от власти догм и мертвой умозрительности, поиск нравственного совершенствования зачастую происходили в отрыве от целого, с потерей сверхзадачи творчества. В пьесах этические идеалы не всегда сопрягались с ценностями общенародными, государственно-патриотическими. Молодые герои, энергично вторгшиеся на сценические подмостки, по-своему выразили порыв к правде, к бескомпромиссности — они бередили общественное сознание, дав повод к спорам и дискуссиям. Однако вихрастые, задиристые, колючие юноши, безоглядно нападавшие на все то, что казалось им оплотом мещанства, пошлости и черствости (иногда это была полированная мебель), не могли заменить героев, способных трезво и крупно оценить действительность, выразить полноту духовного, гражданского призвания человека. В драматических произведениях мельчала достоверность, суженная границами камерности и бытовизма, идейные задачи вырождались в сентиментальный морализм.

Этот разрыв в искусстве (не только в драматургии) обозначился как затяжная болезнь. Нельзя сказать, чтобы он не был вскоре же и замечен. Но более глубоко проблема начала осмысляться с конца 1960-х годов, когда вопросы художественной культуры энергичнее, чем прежде, осветились светом истории, когда идея связи — времен, поколений, идеалов — с обновленной силой стала проникать в общественное сознание.

2

Дальнейшее развитие социалистической демократии поддерживало рост сознательности народа. Обстоятельства исторического развития, внутренняя политика государства способствовали творческой активности людей. Важное значение имел октябрьский (1964 г.) Пленум ЦК партии, который «решительно и бескомпромиссно осудил субъективистские и волюнтаристские импровизации, чуждые ленинскому стилю руководства». Более органическим становилось течение и художественного процесса.

Со второй половины 60-х годов начался (и продолжается!) новый рост авторитета Истории, заметно усилился интерес к культурному наследию. История и культура все энергичнее включались в круг идеологической борьбы. Возросла их роль в воспитании гражданственности, в укреплении «вертикального» (на всю глубину веков) мировосприятия человека. Общественное сознание устремлялось от календарно, злободневно понятой актуальности к тому, что современно всегда, к тому, что вечно. Симптоматично, что именно в эту пору «в целях привлечения широкой общественности к активному

участию в охране памятников истории и культуры» Совет Министров РСФСР принял постановление об организации Всероссийского добровольного общества охраны памятников истории и культуры (1965). Все более напряженный смысл приобретала деятельность, направленная к познанию «тысячелетних корней русской культуры» (так называлась одна из первых конференций нового общества, проходившая в Новгороде, так был назван сборник статей и т. п.). Обострившийся интерес к истории России, к духовной сокровищнице ее народа рождал новые импульсы, раздвигал идейные горизонты, противостоял опасности обезличения, снижения критериев содержательности и актуальности. Круг развивавшихся идей, обновленных ориентиров и задач имел важный общекультурный смысл, сохранявший и сохраняющий принципиальное значение и для театрального искусства.

Как представляется, драма и театр были недостаточно вовлечены в движение общехудожественного процесса, отставали от него, хотя и имели определенные достижения. Можно согласиться с оценкой авторов «Истории советского драматического театра», которые в шестом томе (М., 1971), подытоживая шестидесятые годы, указывали и на серьезные издержки: «Надо признать, что в драматургии и на сцене не появился образ современника, который мог бы стать вровень с героями классического искусства. Старые беды драматургии и театра — иллюстративность и схематизм — все еще не изжиты. Когда они дают о себе знать, сложная, многообразная жизнь насильственно укладывается в узкую схему, подлинные противоречия уступают место сконструированным конфликтам, а герои теряют жизненность, превращаются в условных театральных персонажей».

Рост исторического сознания оказал отчетливое воздействие прежде всего на литературный процесс. Как уже бывало в прошлом, вперед активно устремились проза, поэзия, публицистика. На этой основе сформировалось и расцвело творчество плеяды выдающихся писателей, завоевавших общенародный авторитет и признание. Серьезный, плодотворный вклад в работу общественной мысли внесли также выступлений ряда критиков, публицистов, искусствоведов. Актуальным проблемам художественной культуры были посвящены, например, такие труды, как «Литература и теория» П. В. Палиевского (1974, 1978), «Мифология древняя и современная» М. А. Лифшица (1979), «Надежда исканий» М. П. Лобанова (1978), серии сборников «Контекст», альманахов «Памятники отечества» и т. д. Согласные, бескомпромиссные усилия литературы и критики одухотворялись важными целями: утвердить неотрывность судьбы человеческой не только от судьбы народной, но и от многовекового государственно-исторического пути Отечества, показать силу и немеркнущий смысл этой связи, углубить представления о гражданских, национальных и эстетических идеалах культуры, вскрыть опасность беспамяත්ства, разоблачить ложь и демагогию наших идеологических противников.

Общественное и художественное сознание, все чаще устремляясь к проблеме движущих сил истории, искало ответов на вопросы о нравственно-психологическом, культурном и политическом своеобразии русского народа, о том, что, связав череду эпох, образовало в конечном счете одно из наших главных богатств — бесценный, мудрый опыт истории, который был и остается великой школой народной жизни. Лучшие произведения, отвечая на вопрос, как жили и чем крепки наши праотцы, своим пафосом, гражданской нацеленностью были обращены к тому, как совершенствоваться нынешним поколениям, к настоящему и будущему нашей державы.

Проблемы памяти, верности заветам пращуров, патриотического долга в наши дни приобретают все большую остроту. Все яснее разрушительная сила безродности и беспамятства. Подтверждением служат атаки буржуазно-капиталистической пропаганды на наше государство. Быть может, ни одна история в мире не подвергалась столь злобным, клеветническим искажениям, как путь России. Буржуазные историографы и советологи выступают все с новыми «концепциями» якобы хронической отсталости и несамостоятельности русского исторического и культурного процесса. Как отмечала «Правда» (24 марта 1980 года), характерная особенность современного антисоветизма заключается в том, что он все чаще выступает в неразрывном единстве с русофобией, пользуясь «разжиганием антирусских настроений», возбуждая «чувства вражды ко всему, что связано с Россией».

Сращение истории и современности, заново понятая необходимость опыта прошлого, традиций для созидательной деятельности — важная особенность культуры новейшей эпохи. Все более полным и объемным, все более научным становилось осознание того, что настоящее (и будущее!) имеют глубокие корни в пространстве и времени, тесно связаны с прошедшим, переплетены и обусловлены им. Когда-то В. О. Ключевский говорил, что каждый человек должен быть в определенной степени историком для того, чтобы стать сознательно и добросовестно действующим гражданином. История дает идею движения, воспитывает «глазомер положения», помогает ощутить связь со своим народом, с другими поколениями, формирует и укрепляет исторический оптимизм. На исторической памяти основаны прочность культурных традиций, принципы их охраны и восстановления. Заботы о патриотическом воспитании поставили в повестку дня проблему экологии культуры. Процесс двигался от усвоения фактов истории к постижению их связей — закономерностей социально-общественной и культурной жизни.

«Экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды, — пишет современный советский ученый. — Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной

среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности... Если человек равнодушен к памятникам истории своей страны, он, как правило, равнодушен и к своей стране... Убить человека биологически может несоблюдение законов биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов экологии культурной... Человек — существо нравственно оседлое... Только безнравственный человек не обладает оседлостью и способен убивать оседлость в других». Без исторически обогащенного сознания невозможна плодотворная деятельность человека, немислимо гражданское и культурное творчество людей, созидających свой путь — судьбу родины и народа.

Движение народа навстречу своей истории было поддержано принятым Верховным Советом СССР законом «Об охране и использовании памятников истории и культуры» (1976). В этом событии выразилась забота государства о сохранении, приумножении и широкой популяризации духовных ценностей.

В свете сказанного особенно значительна роль таких появившихся на пороге 80-х годов произведений, как исторический трактат Ф. Ф. Нестерова «Связь времен», очерки о народной эстетике «Лад» В. И. Белова, роман «Искушение» В. А. Лебедева, очерки «Письма из деревни» Ив. Васильева, отчасти публицистический роман-эссе «Память» В. А. Чивилихина и некоторых других. Подобные книги обогащали читателя духовно-историческим опытом. Они помогали сверять направление пути, напоминали об исторических ориентирах, по которым движется и развивается культура.

Идеи связи, лада, памяти, совести, искупления — не только в историческом, но в универсальном и прежде всего в нравственно-философском смысле — центральные для русского народного сознания, для отечественной культуры. Связью времен и поколений, духовным и политическим единством, верой в высокие начала бытия, в справедливость жил и строился наш народ. Оглядываясь в минувшее, он черпал из него мужество и твердость надежд на грядущее.

3

Особый, многосторонний смысл заключен в идеях связи и единства для творчества сценического. Они коренятся в самой природе театра как искусства коллективного, вбирающего в себя «хоровод муз». Тем выше его ответственность в общем деле художественной культуры нашей страны: утверждать неразрывность красоты и благородства, воспитывать нравственное и патриотическое единодушие.

И, конечно, все более актуальной становилась проблема взаимодействия современной театральной культуры с ее историческим прошлым, с пройденными этапами. Наследие русской сцены остается неиссякаемой сокровищницей самобытного опыта и идей, которые продолжают обогащать не только советский, но и мировой театр.

Своеобразие нашего театра формировалось в единстве с общекультурной традицией. На подмостках отечественной сцены торжествовало искусство, которое пренебрегало фантазмагорией маскарадности, узорчатостью, изысканностью игры, звонами шутовских бубенцов, пряностями и чарами театральности: цель, смысл и поэзия творчества выделялись в ином. Канон древних определял прекрасное как блеск истины. Русская традиция, чуткая к задушевности, сердечности, утверждала красоту, которая, как заметил Пушкин, должна быть еще и блеском добра, добром в действии.

...На этом направлении в преддверии XX века в России происходило обновление нашей сцены, выдвинувшей тогда вперед Московский Художественный театр. Его силами осуществилась общемирового значения реформа, был совершен еще один мощный прорыв в пространство сценического реализма, в глубины художественной правды и «жизни человеческого духа».

«Наша культура духа может уцелеть и сыграть огромную, первенствующую роль в мировой жизни человечества, — с глубокой верой писал К. С. Станиславский. — Одно из звеньев такой культуры духа — театр, притом театр специфически русский, цель которого — не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актера, зрелищем, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органическим созданием живой жизни человеческого духа. Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением заграничным нашим коллегам и уже не раз получала признание первенства русской школы в мировом театре».

Сохранили силу уроки гениального художника. Как оказалось, не напрасными были и его тревоги. Наследие Станиславского, опыт Московского Художественного театра все еще являются объектом споров и подчас острой борьбы между продолжателями, наследниками и теми, кто пытается это достояние пересмотреть. Дискуссии, обострившиеся в пятидесятые годы, не потеряли своего накала. Как свидетельствует практика, наследие корифеев МХАТа снова и снова приходится утверждать, защищать, отвоевывать — от вулгаризаторов, от театральных лжепророков и прямых противников.

Сегодня наследие создателей МХАТа включается в общественно-исторический поток движения к национальной истории, культуре, к духовным ценностям нашего народа. К тем ценностям, которые, как задача, стоят перед нами, хотя и рождены прошедшими эпохами. И в этом смысле особенно глубока и злободневна мысль о том, что «в понимании гражданских, нравственных и специфических творче-

ских художественных задач сценического искусства Станиславский не позади, а далеко впереди нас», — так писал В. Н. Прокофьев в своей книге «В спорах о Станиславском». Первое ее издание вышло в 1962 году, второе — в 1976-м. Как ни парадоксально, но во второй половине семидесятых годов эта книга явилась еще более актуальной, чем при первой своей публикации. Ее идеи стали созвучнее общественной атмосфере. Наследие Станиславского поставлено здесь в исторический ряд, показаны его истоки, своеобразие и перспективы. Поддерживая борьбу реализма с антиреалистическими течениями (а разве не эта борьба составляет содержание историко-художественного процесса нашей эпохи?), Прокофьев показывал, сколь могучей опорой реализма является опыт МХАТа и открытия Станиславского и Немировича-Данченко.

В семидесятые годы активизировались попытки пересмотреть исторически сложившиеся принципы отечественного искусства, основанного на канонах правды, нравственности, духовности человека, на идеалах гражданственности и патриотизма. Критикой отмечалось, что стрелка театрального барометра качнулась в сторону исканий авангардистского толка.

Наряду со стремлением гальванизировать авангардистскую эстетику (в частности, и некритически воспринятый опыт левой режиссуры 1920-х годов) предпринимались усилия гибридизировать разные направления, создать некое сценическое эсперанто (скрестить Станиславского с Брехтом и пр.). Эти попытки видны во многих спектаклях, в статьях и книгах минувшего десятилетия.

Возникали «теории», прокламирующие необходимость соединить метод Станиславского и метод Мейерхольда, реализм с «театральностью» эстетского характера и т. д. Однако в этих настойчивых попытках не служит ли идея «синтеза», «интеграции» своеобразным камуфляжем?

Некоторые критики высказывали мысль чуть ли о не изначальном единстве Станиславского и Мейерхольда. Искусство Мейерхольда, например, трактовалось К. Л. Рудницким как «прямое следствие (!? — М. Л.) великой революции, совершенной Станиславским», как воплощение «непосредственных связей с народной театральной стихией». О том, что режиссерские искания Мейерхольда будто бы подхватывали одну из «линий русской культуры», которая «вела от Лермонтова к Гоголю и Достоевскому», писала М. Н. Строева. Утверждение равнозначности «систем» Станиславского и Мейерхольда и якобы плодотворности соединения их «обновленных традиций» подкреплялось попыткой истолковать их как выразителей «двух главных потоков режиссуры» — «театра «живого актера» и театра условно-метафорической изобразительности» (Строева).

Однако разграничение направлений только по формальным признакам (жизнеподобие — метафоричность) методологически не-

состоятельно. Что же содержится под покровом этих претендующих на научность определений?

Решающим условием реалистического театра действительно является «живой актер», а точнее, человек как воплощение (образ) Человечности («жизни человеческого духа», — говорил Станиславский), а не некоей отвлеченной субстанции, которой только и можно придать произвольное («условное») выражение — метафоры, маски и т. п.

В границах преобладания «условно-метафорических» приемов, что прочно связано с тенденцией к развоплощению человека и человеческого (и это главное!), развивается, как известно, искусство модернизма, разновидностью которого являлась эстетика театрального авангардизма. Сегодня под псевдонимом «условно-метафорической образности» эту эстетику пытаются снова ввести в театральный обиход. Говорят о плодотворности и необходимости «синтеза достоверности и условности», связывая первую из этих категорий с опытом Станиславского, вторую — с Мейерхольдом. Говорят о внешнем, отвлекаясь от... смысла творчества, игнорируя огромную дистанцию, отделявшую эстетический антропоцентризм МХАТа от эксцентризма (по отношению к человеку же!) левой режиссуры. К тому же совсем отнимать у театрального реализма «условности» — прием не корректный. Кто же не помнит, как высоко ценили острую сценическую форму (порой далекую от бытового жизнеподобия) Станиславский и Немирович-Данченко?

Уравнение в правах наследия, например, Станиславского и Мейерхольда, призывы к слиянию их опыта не означают ли уравнения в правах реализма и авангардизма? Созданные на такой зыбкой почве «синтез», смешение не послужат ли основой для расшатывания критериев, помогающих отделять разнообразие форм от идейного плюрализма?

Гипертрофия условности, метафоричности, эстетика развоплощенности (соблазнительные своей «эффектностью») опасны не только потому, что уводят искусство в сферу абстракций, новомании, самодовлеющей технологии, но и тем, что, разрывая органику связей естественных форм и их содержания (чем обусловлена характерная для реализма высокая мера правды), предоставляют абсолютную свободу смыслообразования, создают условия для подмен, фальсификации и переименования идей. Легко возникает релятивистский туман, в котором уже трудно различить добро и зло. Русские мыслители давно подметили, что перевес эстетики создает разреженность этическую.

Идейная пустота авангардизма вынуждает его к паразитированию на подлинных ценностях. Эксплуатация проявляется в различных формах присоединения — мимикрии, прямого «выедания» (например, пьеса рассматривается лишь как сырье на «обеденном столе» режиссе-

ра), иронического снижения, пародии или патетической софистики, прикрывающей фальсификат. Механизм такого паразитирования хорошо вскрыт в статье П. В. Палиевского «К понятию гения».

Попытки анализировать режиссерские течения или отдельные спектакли только в границах театральности, жанра, технологии сцены, пренебрежение духовно-нравственной позицией автора затуше- вывают мерило жизненной правды, конечную, как писал А. Д. Попов, «позицию формалиста», которая «всегда одна и та же — это позиция воинствующего мертвеца. Он воюет, дерется с кем-то и чем-то, а война эта не задевает народа».

Авангардизм бездуховен, хотя и драпируется порой эстетической изощренностью, вычурностью, мишурной «новизной», пытаясь вы- дать ее за духовность. Такая подмена может ввести в заблуждение людей, незнакомых с культурной традицией, не имеющих в сознании прочного нравственно-художественного корня,— тех, о ком Пушкин писал:

За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык...

Не должна, повторим, вводить в заблуждение и идея «синтеза» направлений. Не случайно Станиславский относился к ней резко отрицательно — он шел не к стиранию границ между школами, а к еще более четкому размежеванию их. На это, в частности, указывал и В. Н. Прокофьев, отметивший, что основатель МХАТа видел в смешении разных художественных школ, направлений и методов не благо, а одно из самых больших зол, и считал, что театр может погибнуть не от чистоты принципов, а от эклектики, от неразборчиво- сти в средствах и приемах творчества. В любом процессе идея смешения способствует лишь появлению срединного и межеумочного. В театральной культуре, органическое развитие которой предполагает многогранность форм, эклектика неизбежно ведет к обезличению, к разложению в однообразие.

Эту опасность чувствуют не только дальновидные деятели театра, но и литераторы, чуткие к национальной самобытности искусства. Рачительным отношением к «первоначальным истинам» сцены продиктованы, например, выступления писателя Василия Белова, также протестующего против эстетической неразборчивости, про- извольной жанровой гибридизации.

А не сомнительны разве попытки перенести на советскую сцену расхожие приемы современного американского мюзикла и поп- искусства, наглядным подтверждением чему явился, например, спектакль «Юнона и Авось» в Московском театре им. Ленинского комсомола? Поэтическая история возвышенной любви героев Резанова и Кончиты сведена здесь к пошлой мелодраме. Вместо живых

людей — хоровод ряженных. Сценические характеры, психология отношений, текст гибнут в рыночной броскости стиля, в обилии биомеханических, шумовых и грубо-зрелищных эффектов.

К сожалению, пропаганде наследия корифеев МХАТа, укреплению авторитета их открытий немало помешало то, что престиж самого МХАТа заметно понизился. Нынешний МХАТ — во многом иной театр, отличающийся от того, каким он был при жизни своих основателей. Уже не однажды критика предостерегала против отождествления школы Станиславского и Немировича-Данченко с современным творчеством Художественного театра. Разумеется, стремление к гражданственности, поиски сценической правды, традиции реалистического искусства на сцене МХАТа хотя и слабели — продолжались. И ряд спектаклей обнаруживал высокую меру художественного уровня, например, «Село Степанчиково», «Последний срок», «Соло для часов с боем» и некоторые другие.

Противоречия в мхатовской практике обнаруживались в 1960-е годы, сохранили свою остроту и в 1970-е, а в некоторых направлениях возросли. Происходило то, чего так опасался Станиславский: эклектика, нечеткость идейно-художественных критериев, пестрота афиши подтачивали изнутри театральный организм. Трудно решалась проблема преемственности поколений, задача создания стройного цельного актерского ансамбля (чем в прошлом славился МХАТ). Мхатовец «старшего» поколения В. А. Орлов писал в шестидесятые годы о мучительно переживавшемся им разрыве между тем, что играют актеры, и тем, как живут вокруг люди. Он указывал на причины: «Кто виноват в этом?! Прежде всего драматургия и общая атмосфера терпимости к «полуправде» в искусстве; в этой атмосфере трудно появляться новому, действительно жизненному. А кроме того, виноват и сам театр, не находящий внутренних сил сопротивления. Но как нам, актерам, сопротивляться полуправде? Ведь актер — это прежде всего выразитель идей драматурга. Всякая неправда автора, большая или маленькая, влияет на актера. И получается так, что драматургия воспитывает актера по своему подобию». В репертуаре современных пьес МХАТа последнего десятилетия соседствовали М. М. Рощин и Л. В. Гинзбург, Г. К. Бокарев и Э. Я. Володарский, Р. Ибрагимбеков и М. Ф. Шатров, А. Д. Кутерницкий и А. И. Гельман и т. п. Афиша разнообразна, но всегда ли в этой пестроте ощутимо главное направление, легко ли проследить, куда хотел театр вести своих зрителей? Уважая талант О. Н. Ефремова-актера, разделяя его декларации, в которых заявлена приверженность Станиславскому, можно задуматься — а оправдались ли наши общие надежды на него как художественного руководителя главного театра страны? Посильна ли ноша? В искусстве право называться наследником завоевыва-ется делом, практикой, верностью лучшим традициям. На словах

О. Н. Ефремов неизменно выступает за продолжение лучших традиций Станиславского, цитирует его мысли о том, в частности, что МХАТ может строить свою идейно-художественную программу только на основе пьес «длительного значения». А на практике — ставит пошловатую однодневку Гельмана «Наедине со всеми»... На словах проповедь идейности, гражданственности, высокой духовности. А на деле — продвигаются на сцену спектакли, в которых духовные ценности нарочито понижаются и даже опрокидываются, как это имело место в «Живом трупе» Л. Н. Толстого, поставленном А. В. Эфросом...

Имя МХАТа обязывает, и театру предстоит большой труд: вернуть себе авторитет, завещанный великой историей Художественного театра, преодолеть идейную и художественную измельченность.

4

...Для советского театра семидесятых годов характерен обострившийся интерес не только к богатствам театральной эстетики, традиций сценического реализма, но и к наследию русского классического репертуара. Внимание к нему продолжало расти, ширился круг привлекаемых на сцену произведений классической драматургии и прозы. Однако одновременно росла и наша тревога — наряду с удачами множились издержки, кривились подходы, удручали итоги.

В воплощении классики зачастую подхватывались не лучшие тенденции, проявившиеся в предшествующее десятилетие, когда молодая режиссура начала свои эксперименты по модернизации классической драматургии. Сценическая практика блуждала между безлико-иллюстративными и псевдосовременными, болезненно-мизантропическими или балаганно-шутовскими трактовками (а точнее, адаптациями и перелицовками), вызывающе полемическими по отношению к смыслу пьес, к тексту, а также обнаруживала эпигонское подражание модным в первое послереволюционное десятилетие авангардистским веяниям. Уместно напомнить о печальном опыте таких спектаклей, как, например, «Товарищ, верь...», «Ревизская сказка», «Вишневый сад», «Три сестры» в Театре на Таганке, «Горячее сердце в Ленинградском театре комедии, «Чайка» и «Вишневый сад» в «Современнике», «Иванов» в Московском театре им. Ленинского комсомола, «Убивец» и «История лошади» в Рижском театре русской драмы, «Недоросль» в Саратовском ТЮЗе и многих других.

Процесс развития нашего театра на всех этапах был сложен. Он богат не только достижениями, но и контрастами, спорами, напряженной борьбой. И в семидесятые годы в нем подчас причудливо переплетались талантливое и ординарное, живое и отжившее, самобытное и безликое, верность лучшим традициям и небрежение ими. Браконьерский натиск на классику не должен обескураживать.

Хотя в ряде постановок снова, как некогда в двадцатые годы, «горели «Вишневые сады» сценического реализма» (Э. М. Бескин), но все с той же непреложностью мог бы прозвучать и тогдашний ответ Вл. И. Немировича-Данченко: «Сад сгореть может, но почва никогда...»

Русскому театру, как и культуре в целом, присущи традиционно глубокие связи со Словом, с Мыслью, с Глаголом (и в пушкинском его понимании, и в том смысле, о котором говорилось, например, в «Российской грамматике» (XVIII в.) А. А. Барсова: глагол показывает «состояние лица или вещи, то есть бытие, действие или страдание»). Вот «почва», о которой стоило бы почаще вспоминать и сегодняшним искателям «театральности», страдающим недугом эстетического «кочевничества». Удивительно ли, что нынче вновь оказываются злободневными идеи, рожденные еще ранним опытом МХАТа, влиянием Чехова. Отстаивая реализм и живого человека как основу русского национального искусства, корифеи Художественного театра стремились вернуть сцене живую психологию и простую речь, искали театральные драматических произведений не в «пресловутой сценичности», отдававшей театр во власть ремесленников и отталкивавшей от него живые литературные таланты, а в скрытом, внутреннем, психологическом движении.

И в обращении к современной теме путь сцены не был свободен от противоречий и трудностей. Конечно, стремление сблизиться с действительностью не ослабевало. Ряд спектаклей имел заметный общественный резонанс. В возродившемся внимании к «производственной» пьесе отразилось стремление определить место человека в условиях современного научно-технического развития. Но результаты в целом оказались беднее, чем ожидалось. По смыслу своему многие попытки не выходили за пределы фланговых маневров. «Производственная» тема вскоре стала топтаться на месте. Обозначилась малоуместная нацеленность авторов на узкопонятые хозяйственно-экономические вопросы. Нравственная проблематика, личные отношения людей неоправданно тушевались. Плоское морализаторство (добросовестность лучше рвачества и очковтирательства) и частный характер, искусственная заостренность коллизий ряда таких пьес, резонерство и холодноватый прагматизм их атмосферы обусловили постепенное падение их престижа.

Продолжало развиваться героическое направление советского театра. На рубеже 1960—1970-х годов усилился интерес к эпохе гражданской войны и революции. Серьезным достижением стали спектакли «Шторм» (новая редакция) в Театре им. Моссовета, «Драматическая песня» — по роману «Как закалялась сталь» — в Московском театре им. Пушкина. С обновленной энергией обратились театры к военно-патриотической теме, готовясь к 30-летию со дня Победы над гитлеровской Германией. На сцены возвратились, снова обретая успех, знакомые пьесы — «Нашествие», «Русские

люди», «Фронт», «Вечно живые», «Полк идет» (по шолоховскому роману «Они сражались за Родину») и ряд других. Режиссеры всматривались в самые драматические, самые напряженные события послеоктябрьского периода нашей истории. Однако полноценных новых пьес на историко-патриотическом материале рождалось мало. Отставал и поиск самих театров, предпочитавших двигаться проторенной репертуарной дорогой.

Некоторые общегражданского масштаба события обнаружили недостаточную в этом смысле подготовленность драматургии и сцены. В 1980 году страна отметила 600-летие Куликовской победы, величайшего, поворотного момента отечественной истории, живое значение которого сохраняется и поныне. «Надо возрождать впечатление великих событий в нашем интеллигентном обществе, забывшем и оплевавшем нашу историю», — писал Ф. М. Достоевский в связи с пятисотлетием этой битвы. Сегодня, по прошествии столетия, можно с удовлетворением отметить, что к нынешнему юбилею были опубликованы значительные литературные произведения. Однако драматургия в этом ряду оказалась представленной более чем скромно. Что же касается сцены, то, к примеру, театры (и киностудии!) Москвы и Ленинграда прошли мимо замечательной даты. Не указывало ли это на то, что театральное искусство порой двигалось по обочине историко-культурного процесса, отдавая силы проблематике периферийного уровня?

Вряд ли случайна та тревога, с которой к концу 70-х годов критика, деятели театра, зрители указывали на бессодержательность и низкий художественный уровень значительной части современной драматургии, а следовательно, и сцены. Режиссеры сетовали на исчерпанность «каких-то вчерашних театральных идей», на невнимание к «содержанию по имени Жизнь», на отсутствие у режиссуры новых общих задач и т. д. «Между героями в жизни и героями сценическими все еще существует «дистанция огромного размера»... Мы в театре часто выпрямляем и приглаживаем жизнь и тем самым обманываем наших зрителей, теряем их доверие», — свидетельствовал известный артист Евгений Лазарев (1980). Заместитель министра культуры СССР Г. А. Иванов обращал внимание на недостаток в пьесах и спектаклях глубины, идейно-философского содержания, на девальвацию производственной темы, на существующую у драматургов «боязнь открыто ставить на обсуждение острые вопросы, попытки сглаживать, обходить нерешенные проблемы, замалчивать существующие недостатки» (1981). Примеры подобной критики нетрудно умножить.

5

Характерный для нашей эпохи процесс демократизации искусства и культуры означает одновременно и рост ответственности отдельного человека за их судьбы. Культурно-художественное развитие всегда

тесно связано с укреплением духовно-нравственных начал, с воспитанием идеалов. Совершенствование личности, подъем самосознания — только такой дорогой и можно стать настоящим гражданином, подлинным художником. Это глубоко понимали основатели МХАТа. «Думайте побольше о других и поменьше о себе. Заботьтесь об общем настроении и общем деле, тогда и вам будет хорошо», — завещал Станиславский в своей «Этике». Позднее к этим вопросам было приковано внимание многих сценических деятелей. В частности, выходец из мхатовского гнезда А. Д. Попов особенно много размышлял о нравственных основах искусства. Художественную и человеческую совесть режиссер считал «первым и самым верным залогом движения вперед». Он видел всю меру опасности пренебрежительного отношения художника к своему «душевному хозяйству»: «Изогвавшийся в своей частной жизни актер постепенно начинает портить свой человеческий инструмент, ибо актер не искренний в жизни неизбежно теряет критерий реалистической правды и естественности на сцене». Мысли о совести стали предсмертным завещанием одного из самых одаренных, стойких и деятельных наследников Станиславского; в последней своей статье, опубликованной в августе 1961 г., за несколько дней до кончины, Попов призывал: «Лишь бы не погасла в актерском сердце совесть — гражданина и художника». Спустя два десятилетия ему вторил Игорь Ильинский. Напоминая о том, что сцена предательски искренна и на ней фальшь сразу же становится очевидной, он подытоживал: «В театре важно бороться за правду, справедливость, ибо в противном случае легко скатиться к «полезностям»... А это очень трудно, самое, на мой взгляд, трудное — жить честно».

...В заботах о подъеме театральной культуры необходимо чаще возвращаться и к нравственным заветам Станиславского и Немировича-Данченко. Взятое во всей полноте, их наследие даст надежные ориентиры сегодняшней сцене. Не стоит забывать о том, что и в прошлом и в настоящем измельченность задач, «правденка» вместо правды, стилизаторство, иллюстративность не могли и не могут вывести театр на магистральный путь.

Этим путем теперь все энергичнее движется новейшая отечественная литература. И потому возросла важность взаимодействия сцены и прозы — романа, повести, новеллы.

Соединить наследие корифеев нашего сценического искусства с достоянием современной литературы — вот задача, которая встала перед театральной культурой. И она уже начала решаться. Проза все чаще возникает на сценических подмостках, привлекая симпатии зрителей. Не исчезают из репертуара спектакли по эпохальным романам «Тихий Дон» и «Русский лес». Получили признание инсценировки произведений В. Г. Распутина («Последний срок»,

«Живи и помни», «Деньги для Марии», «Прощание с Матёрой»), Ю. В. Бондарева («Горячий снег», «Берег», «Батальоны просят огня»), Е. И. Носова «Усвятские шлемоносцы», М. Н. Алексеева «Ивушка неплакучая», С. П. Залыгина («Соленая падь», «Комиссия»), О. М. Куваева «Территория», Ф. А. Абрамова («Две зимы и три лета», «Дом»), Вяч. Кондратьева «Отпуск по ранению», П. Л. Проскурина «Имя твое» и ряда других авторов. Заслуживают поддержки драматические опыты таких известных прозаиков, как В. И. Белов, В. П. Астафьев.

Содружество с Большой Литературой современности — вот один из путей (быть может, наиболее надежный), следуя которому театр окажется способным углубить народно-патриотические мотивы, социально-философский аспект своих отношений с действительностью и укрепит свой авторитет общественно-культурного форума, «парламента литературы» (А. И. Герцен). Особая ответственность здесь падает на режиссеров, отчасти на театральные теоретиков, подготовку и обновление кадров которых — острая, насущная проблема.

* * *

В XX веке театр в нашей стране стал подлинно демократическим. Он утвердился как общенародное дело государственной важности. Его место в системе художественной культуры достаточно велико: в 1981 г. в стране действовал 591 театр (в том числе 345 драматических и 52 ТЮЗа).

Достигнуто немало, но вместе с тем огромные потенциальные возможности советской сцены ждут более действенного развертывания, более заинтересованного соучастия в общем деле духовного воспитания людей. Нет сомнений, что несколько затянувшийся период поисков нашим театром свежего жизненного, остропроблемного содержания завершится началом его нового творческого этапа, устремленного от поверхности действительности к ее глубинам, к тому центральному, что обнимает мироздание народа и отдельной личности.

Мы ждем от современной сцены не пошлой развлекательности и празднословного лицедейства, не псевдоглубокомысленных умозрений и мишурной экзотики, не суррогатов искусства, а спектаклей, которые бы заставляли размышлять о судьбах Родины, будили бы чувство ответственности за нее.

СОДЕРЖАНИЕ

Классики и время	3
Уроки эксперимента	25
Движение	30



Марк Николаевич Любомудров

СУДЬБА ТРАДИЦИИ

Редактор В. П. Енишерлов

Технический редактор О. Н. Ласточкина

Сдано в набор 20.12.82. Подписано к печати 22.03.83. А 00646.
Формат 70×108¹/₃₂. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная».
Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 3,05. Тираж 100 000.
Изд. № 616. Зак. № 3686. Цена 20 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография
газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, ГСП, Москва,
А-137, ул. «Правды», 24.

ПЕРЕПЛЕТНЫЕ РАБОТЫ

● В погоне за книжными новинками порой забывают о старых друзьях — книгах, много раз читанных, служивших верой и правдой не один десяток лет.

Истрепанные страницы,
разорванный переплет —
несколько таких книг
найдется, вероятно, у каждого.

В ПЕРЕПЛЕТНЫХ МАСТЕРСКИХ СЛУЖБЫ БЫТА

можно реставрировать старые издания.

Здесь переплетают книги, журналы,
диссертации, дипломы,
делают тиснение на обложках.

Росбытреклама