

5. ПОИСКИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО ТЕАТРА

В последние годы много говорят об интеллектуальном театре.

Документальные формы драмы и спектакля, о чем шла речь в первой статье, есть лишь проявление, с моей точки зрения, более общего и широкого стремления к интеллектуальному театру — то есть театру, способному возбуждать мысль и помогать зрителю в поисках истины. Ведь нередко она сразу не дается и скрыта противоречиями эпохи, а путь к истине затруднен, кроме того, многообразными приемами борьбы против истины, которые изобретают наши идеологические противники.

Итак — интеллектуальный театр. Мне лично не кажется закономерным возникновение такого термина. В эпохи своего подъема сценическое искусство всегда будило и формировало мысль. Недаром в свое время Малый театр получил почетное звание «Второго университета». И все же было бы несправедливо просто отмахнуться от термина «интеллектуальный театр» и всего того, что за этим термином кроется. Те формы драмы и спектакля, в которых ищут проявления интеллектуальности, несомненно рождены нашим временем. С одной стороны, эти формы — естественная реакция на иллюстративность и бесконфликтность драмы (болезни не столь уж далеко от прошлого). С другой — это потребность пойти навстречу зрителю, на которого ежедневно обрушивается лавина, разнообразнейшей информации и сознание которого формируется в условиях динамизма нашего века, века технической и социальной революции, века капитального социалистического переустройства мира, происходящего чуть ли не в рамках одного поколения.

Наш театр стремится ответить потребностям своего времени. И это его

Окончание. Начало см. в № 3.

естественное, законное право и обязанность. Все дело в том, что при этом театр остается театром и не превращается ни в филиал общества «Знание», ни в разновидность устной газеты. Счастливая особенность театра заключается в его способности вызывать коллективное сопереживание зрителей, при котором смех становится тысячеустым, вздох — тысячерудым, а смахиваемая украдкой слеза могла бы порою заполнить драгоценнейшую из ваз.

Короче — сила театральной мысли определяется масштабом вызываемых ею эмоций; и, наоборот: ценность театральных эмоций связана с их способностью формировать мысль. Главное — во взаимодействии чувства и мысли, в способности театра направлять мысль в сторону Истины и вместе с тем культивировать чувства, которые побуждают людей тянуться друг к другу, вызывают их общую общественную, коллективную активность. В этом смысле театр интеллектуальный не является альтернативой театру эмоциональному.

Толчок этим размышлениям опять-таки дали некоторые спектакли литовского фестиваля.

Паневежисский театр показал на фестивале антифашистскую драму Г. Ошеровича «Люди и сверхчеловеки». В центре ее — эпизод борьбы литовских партизан против гитлеровских захватчиков весной 1943 года. Однако замысел драмы значительно шире. Открывая страницы недавней истории, автор бьет по неонацизму. Пафос пьесы в развенчании расизма, высокомерия «сверхчеловеков», возмнивших себя «красой господ» и утверждающих «новый порядок» с помощью войны, политики апартхеда и лагерей смерти. Простые люди, носители гуманизма, по своей морали неизмеримо выше «сверхчеловеков», выросших на почве фашизма. Именно поэтому люди побеждают «сверхчеловеков» и на поле боя, и в морально-философских поединках, составляющих основное содержание пьесы.

И в этой постановке проявилось стремление к документализму. Даются точные даты событий. К программе приложен чертеж, раскрывающий графическое развитие действия. Это разрез дома гестапо; два верхних этажа — резиденция руководителя и сотрудников гестапо, в цокольном этаже — тюрьма, а под тюрьмой, глубоко в земле, — партизанский штаб. На занавесе, изображающем каменную стену, перед каждой картиной проецируется указанный чертеж и обозначается комната, в которой происходит очередное действие. Подобная наглядность, стремящаяся подкрепить ощущение достоверности происходящего, носит вместе с тем образно-символический характер: не партизаны, хотя часть их и томится в тюрьме, находятся в руках гестапо, а весь гестаповский штаб — в руках партизан, контролирующих каждый шаг врага. Фашизм обречен. Люди не допустят его господства, будущее — за моралью гуманизма, а не чужденства. Это — главная мысль драмы, это — подлинная тема спектакля.

6. КТО «УМИРАЕТ» В РЕЖИССЕРЕ?

Необычная атмосфера царил перед спектаклем «Люди и сверхчеловеки». Во всех проходах, в партере и на балконе, толпились зрители, которым не удалось получить место. Давно я не видел такого повышенного интереса к театральной постановке. Он вызван, как мне объяснили, оригинальным направлением творчества режиссера Ю. Милтиниса, руководителя Паневежисского театра. Вернувшись после восстановления Советской власти в Литву из Парижа, Милтинис создал любительскую драматическую студию. В дальнейшем она составила группу профессионального театра Паневежиса, в составе которой ныне ряд популярных артистов респуб-

лики. В известном литовском кинофильме «Никто не хотел умирать» заняты многие артисты Паневежисского театра, в частности, Д. Баннионис, на днях получивший Государственную премию СССР.

В спектакле «Люди и сверхчеловеки» близость Ю. Милтиниса и его соратников (второй режиссер В. Бледис, композитор Я. Баркаускас, художник Е. Гюзас) к кинематографу проявилась со всей отчетливостью.

Главное средство эмоционального воздействия, которым оперирует Милтинис, — динамизм. Спектакль начинается спокойно, даже статично, картиной спора между вожаками партизан о методах борьбы, а затем сценой, в которой шеф гестапо Гемайнеке распекает подчиненных за недостаточную активность. В дальнейшем в спектакле все приходит в движение. Динамически меняется свет, начинаются двигаться декорации, своеобразный танец исполняют мебель. Сцена ни на минуту не остается в покое. Спектакль превращается в вариант кинофильма с его быстрым ритмом и динамической сменой кадров.

Вот, например, эпизод допроса руководителя партизан Адама следователем Раубфуксом. Вся длинная картина держится на двух актерах. Это моральный поединок пленника и его тюремщика. По ходу сцены кресла, в которых сидят оба действующих лица, то оказываются на сцене, то уезжают в кулисы. Моментами следователь приближается к арестованному, и вдруг они исчезают в кулисе оба. Тогда на смену обычным голосам грохочут реплики, звучащие из радиодинамиков. Создается зрительная, зву-

ковая, световая неуравновешенность, беспокойство, напряжение.

В последней картине, которая держится на единственном актере, играющем шефа гестапо Гемайнеке, весь этот динамизм достигает еще большего накала. Сдвигаются и раздвигаются стены-решетки, то появляется, то исчезает портрет Фюрера, письменный стол и конторка приходят в полное неистовство, путешествуя по всей сцене, световые прожекторы пускаются в бешеный пляс. В конечном счете все это подчеркивает сумятицу и хаос в мыслях Гемайнеке. Только что он получил известие о гибели в Гамбурге, после бомбежки, всей семьи, а незадолго до этого под Сталинградом погибли два его сына. Война поворачивается к шефу гестапо и его соратникам Немецкой империи, несущей неизбежное возмездие. И весь монолог Гемайнеке звучит под знаком метемпсихоза: начинается осознание неизбежной расплаты за все преступления.

Нельзя отрицать, что Ю. Милтинис отлично использует все сценические возможности для достижения необходимого ему эмоционального эффекта. Но привнесение в спектакль элементов кинематографа без должного чувства меры оборачивается в конечном итоге как недоверие к актеру, а заодно и к зрителю. В самом деле, основные роли спектакля исполняют актеры. Великолепные по силе личности, сосредоточенности на образе, темпераменту, наконец (Адам — С. Космаускас, Гемайнеке — Д. Баннионис, Раубфукс — Б. Бабкаускас). От встречи с С. Космаускасом я, как зритель, испытал истинное удовольствие — так пламенно, с такой глу-

бокой верой и сознанием своего превосходства над гестаповцем несет он мысли о правоте дела, за которое сражается. Сила характера партизана такова, что он укрощает овчарку, которую спускает на него Раубфукс, обессилевший в поединке с партизаном. И актер Космаускас полноценно несет эту силу внутренней убежденности. А режиссер Милтинис так настойчиво помогает актеру, что не дает нам, зрителям, возможности остаться с актером один на один: образ Адама то возникает, то исчезает, как кадры в кино. Однако законы зрительского восприятия в театре и кинематографе разные. У Милтиниса не было необходимости добиваться того, чтобы талантливые актеры в такой степени «умирали» в талантливом режиссере, а мысль автора так упорно заставляла режиссерской неукротимостью.

Здесь и возникает более общий вопрос о характере современного театра: режиссерский он или актерский? Наилучший, вероятно, ответ — синтез этих двух начал, умение режиссера в максимальной степени подчинить себе, своему замыслу актера и в то же время взять от актеров весь их гражданский и профессиональный опыт, обогатить этим опытом первоначальный план постановки.

Взаимоотношения актеров и режиссера волнуют не только нас. Студенты шведского театрального училища в Гетеборге, нанешие недавно визит Малому театру, весьма оживленно дискутировали в процессе беседы именно по этому поводу.

Что касается Литвы, то здесь я не

ПУТИ „РЕЖИССЕРСКОГО“ ТЕАТРА

А. СОЛОДОВНИКОВ

7. ТЕАТР — КОЛЛЕКТИВ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ

Постановка «Каунасского романа» явилась вильнюсским дебютом главного режиссера Академического театра Г. Ванцявичюса, до этого успешно в течение пятнадцати лет руководившего театром в Каунасе.

Пьеса А. Беляускаса — плод авторской инсценировки одноименного романа. В основе ее лежит социальное-психологическое исследование истоков беспринципности, приспособленчества.

Сигитас Селис в юности из побуждений «практического порядка» отверг большое и чистое чувство, которое пробудила в нем Геда Жельните. В зрелые годы ему поручено проверить неблагоприятные поступки одного из тех, кто толкнул его когда-то на путь компромисса. Проверяемый убежден, что Селис неспособен проявить прямоту и принципиальность. В мучительных раздумьях Селис восстанавливает события юности, определившие неполноценность его дальнейшей жизни.

Произведение полно драматизма. Драма развивается сложным путем, все время переключаясь из настоящего в прошлое. В решающие момен-

ТЕАТРА

ты Селис раздваивается. В нем спорят два человека: один, пошедший по пути бытового приспособленчества, и другой, в котором живы подлинные нравственные и идейные основы социалистической эпохи.

Как раз драматизма внутренней борьбы героя, борьбы с самим собой, а в конечном итоге — и с приспособленчеством и не возникает в спектакле. Упростив пьесу, устранив Селиса-двойника и опустив сцены, раскрывающие безрадостную личную жизнь Селиса, как она в конце концов сложилась, Г. Ванцявичюс создал спектакль-повествование без эмоциональных взлетов и падений, без драматического тона, с несколько расщепленной подачей событий нелегкой и непростой жизни главного героя.

Художник Ф. Линчюте-Вайтекунене шла в этом же направлении. Сумрачный зеленовато-синий свет, абстрактные декорации из щитов мрачно-синеватого тона, прозрачные из тюля треугольники, за которые уходят люди, возникающие в памяти Селиса, не очень четкая подача смены времен (настоящего и прошлого) — все создает ощущение нереальности действия, перенесения его из обстановки живой, трепещущей жизни в какой-то склеп или погреб, населенный призраками.

Расчет, возможно, был связан с тем, что на этом «нейтральном» фоне заиграют, заблещут актерские индивидуальности. Но исполнитель роли Селиса А. Ходаравичюс не смог преодолеть общей атмосферы рассудочности, распылчатой значительности, а скорее поддался ей. И только молодая артистка Д. Казрагите в роли

Геды живет, волнуется, искренностью и непосредственностью, заражая зрителей. Однако искусственность общего замысла спектакля не помогает ей, как и другим актерам.

Конечно, у Г. Ванцявичюса, режиссера вдумчивого и талантливого, будут в Вильнюсе и более интересные спектакли. Его дебют — пример того, как замысел, рассчитанный на создание современного интеллектуально-психологического спектакля, не был в полной мере реализован: вопервых, из-за недостаточного учета характера произведения, его эмоциональной сферы; во-вторых, из-за того, что режиссер и новая для него труппа не успели магниту и куску металла, скрепленным силой взаимного притяжения, взаимного понимания и взаимного обогащения.

Полное взаимопонимание между режиссером и актерами показал Клайпедский театр, привезший на фестиваль пьесу И. Котери «Часовщик и курица». Режиссер П. Гайдис не слишком углублялся в философско-публицистическую проблематику пьесы. У него под руками не всегда были и нужные актеры. Не везде он нашел средства для передачи стремительности действия и крутых поворотов сюжета.

Все это искупается, однако, неподдельной искренностью постановщика и большинства исполнителей, чувством юмора, с которым наше сегодня позволяет себе оглядываться на наше вчера, яркой зрелищности жанровых сцен, ненавязчивыми ассоциациями, которые помогают в сегодняшнем угадывать кое-что, оставшееся от стародавних времен и дружно осмеянное театром.

При всем при том основная направленность пьесы сохранена, а ее патетика, хотя и переведенная в русло комедии, сохраняет свой индивидуальный смысл. Мы дружно смеемся над философствующими «обломками империи», пытающимися заставить время работать на них, остановить его революционное движение. А через молодая артистка Д. Казрагите в роли

Таратуты и им подобных воспринимаем, пусть с несколько наивным простодушием, как стремительный бег времени, работающего на социализм, меняет людей, поднимает их для исторического творчества.

Живой ритм спектакля, его эмоционально-жанровую насыщенность хорошо поддерживают Р. Гринцявичюс, Х. Андрионис, В. Паукште, А. Венскунас и другие актеры, отлично понимающие задания режиссера и при всей стремительности событий умеющие «нести образ».

8. КОЕ-КАКИЕ ВЫВОДЫ

Литовский фестиваль показал, что для театра самое важное — остаться театром, то есть быть вместилищем чувств и мыслей, быть человеческим и обращенным к человеку. И не к человеку вообще, а к зрителю, который сидит в зале сегодня, сейчас.

Из этого сегодняшнего, повседневного общения со зрителем театр выводит для себя и некоторые общие нормы, помогающие идти в ногу со временем. Идейность театра связана сегодня с его способностью раскрыть в сложности явлений и характеров ведущие тенденции и тем самым через прошлое и настоящее проникать в будущее. Пусть это называется интеллектуальным театром, но его мысли — родные сестры возбуждаемых ими чувств. Эстетическое наслаждение остается основной притягательной силой самого общественно-активного, самого глубокого по мысли театра.

При этом наш театр все больше начинает учитывать возросшую способность советского зрителя к ассоциативному мышлению и ассоциативной чувств. Мы дружно смеемся над философствующими «обломками империи», пытающимися заставить время работать на них, остановить его революционное движение. А через молодая артистка Д. Казрагите в роли

Таратуты и им подобных воспринимаем, пусть с несколько наивным простодушием, как стремительный бег времени, работающего на социализм, меняет людей, поднимает их для исторического творчества.

Живой ритм спектакля, его эмоционально-жанровую насыщенность хорошо поддерживают Р. Гринцявичюс, Х. Андрионис, В. Паукште, А. Венскунас и другие актеры, отлично понимающие задания режиссера и при всей стремительности событий умеющие «нести образ».

вообще, а нашим, советским стилем, помогающим упрочению союза театра и зрителя, делающим театр социалистического реализма образно глубоким и емким.

Театр достигает результатов, когда достигнуто единство и взаимопонимание режиссера и актера, когда между ними царят доверие и готовность взаимно друг у друга учиться, друг друга обогащать. Такой режиссерско-актерский сплав делает театр активным, позволяет ему в большей мере учить и воспитывать зрителей, идти хоть немного впереди их, что, к сожалению, не всегда бывает. Наш зритель много знает, о многом думает. И не подгоняя зрителя под один ранжир, театр всегда должен помнить об опасности, которая для него возникает, когда зритель в своем развитии обгоняет театр.

Отсюда еще и еще, и еще раз — внимание к актеру, к его общественному и профессиональному росту, к развитию его индивидуальности, его способности работать над собой.

Наконец, театр не может сейчас развиваться без взаимодействия с кинематографом и телевидением. Однако это взаимодействие не есть отдала первоуродства, забвение тех изначальных основ, которые отделяют театр от других искусств. Среди них на одном из первых мест — возможность возникновения и развития контакта между актером и зрительным залом. Когда чрезмерное вторжение других искусств на сцену мешает такому контакту, спектакль в конечном счете не выигрывает, а теряет.

При этом сородичи театра должны осознать, что театр остается матерью других сценических искусств, их питательной базой, основным поставщиком кадров и для кино, и для радио, и для телевидения. Как часто последние забывают об этом и порою, потребительно относясь к театру и актеру, усердно рубят сук, на котором сидят.

Таковы некоторые общие выводы и уроки интересного литовского театрального фестиваля.