ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ

1. Прага — Братислава — Москва

ЗИМА. Конец 1966 года. Пора театральных премьер. Небольшой группой мы летим в Чехословакию: предстоит театральный симпозиум двух стран, и возникает естественное желание посмотреть, что делается у наших друзей.

Прага встретила нас первым снегом, традиционным Микулашем (родной брат нашего Деда Мороза) на людных улицах, ужинками и прыжками неутомимого Черта, не отстававшего от святителя, елочными лапами в каждой витрине и позолоченными сдыточными ветками в киосках.

Сквозь эти приметы доброй старины неудержимо прорывался дух обновления. Половина старой Праги стояла в строительных лесах. Древние фасады как бы рождались заново. Кое-где под слоем украшений в стиле барокко реставраторы открывали еще более раннюю готическую кладку.

Желание найти древнюю первооснову тоже включало в себя элемент исканий, характерных не только для восстановления знаменитого архитектурного облика города.

Поиски прочного фундамента, обеспечивающего дальнейшее социалистическое развитие Чехословакии, отличают и общественную жизнь страны, и партийные решения, в частности по вопросам культуры и искусства, и внутреннее самочувствие отдельного человека.

Социалистическая Чехословакия — вся в движении, в процессе перестройки, в стремлении творчески, применительно к своим особенностям понять и освоить великую динамику нашего века — динамику перехода от капитализма к коммунизму.

Театр органически включается в общий ритм движения. Критики и исследователи осмысливают уроки истории; режиссеры, художники и актеры охвачены пафосом нового, духом творческих экспериментов.

Гости чехословацкого театра, мы не все приняли с чувством радостного и высокого удовлетворения. Что-то показалось случайным, что-то неизбежной и преходящей реакцией на ошибки схематизма и догматизма предыдущих лет, о которых нам рассказали на симпозиуме критики и драматурги Чехословакии. Однако сама атмосфера творческой неспокойности, серьезность в анализе ошибок и одновременно стремление к поискам и открытиям — все это привлекало, заинтересовывало, будило мысли.

Из большого груза театральных впечатлений (я лично за две с половиной недели посмотрел не менее двадцати постановок) хочется отобрать самое главное. Тогда, возможно, думы, надежды и даже просчеты театра наших друзей, о чем шел открытый, дружеский и бескомпромиссный разговор на встрече двух делегаций в Москве, станут и нам ближе, понятнее, и все в чем заставят, вероятно, и поразмыслить: ошибки талантливого человека порой бывают так же поучительны, как и его победы. В свете опыта наших чехословацких коллег ясней становятся и некоторые наши собственные плюсы и минусы.

ПЕРОМ КЛАССИКОВ

Классику в Праге ставят много и охотно. Как часто бывает в годы интенсивных исканий, в классике театр ищет близкое себе, своему времени, своим зрителям. Он как бы проверяет на классике верность своего ощущения современности, а с другой стороны, под это ощущение пытается подвести более или менее надежный фундамент. Смотрите, как бы говорит театр, мои представления о человечности, дружбе, любви, революции—не только мои. Так думали Чехов, Горький, Ромен Роллан, братья Чапеки, Бабель.

Иногда это извлечение из классики концентрата современности кажется свежим, убедительным, открывающим знакомое произведение заново.

Так было, например, на премьере «Последних» М. Горького в Национальном театре. Режиссер Альфред Радок и художник Иозеф Свобода, постановщики спектакля, раздвинули рамки бытовой, социальной бы, драмы до масштабов всероссийских, даже всемирных.

Два действия идут одновременно: одно—на главном месте сцены, в семье Коломийцева, второе — на экране, замыкающем интерьер. И чем больше неистовствует бывший полицмейстер Иван Коломийцев, чем пышнее парады и придворные шествия на экране, чем бравурнее музыка военного оркестра, помост которого встроен в экран; тем настойчивее режиссер раскрывает стойкость противоборствующих сил, показывает эфемерность власти «последних».

Экран дает действию масштабность, сопоставляет, комментирует, спорит. И неожиданно психологически углубляет образы пьесы, укрупняя их, акцентируя то или иное душевное состояние. Иногда экран у Радока — только фон действия. Но чаще — это своеобразный контрапункт, усиливающий конфликты драмы, вызывающий ассоциации между процессами распада в среде «последних» старой России и нынешним маразмом и социальным безумием всего уходящего в прошлое капиталистического мира.

Своей творческой активностью Радок напоминает Мейерхольда. Он сведомо обращается с композицией пьесы, начиная, например, спектакль проходом по авансцене и словами Соколовой, трагически собранной и тем более непримиримой. Вольно расчленяя действие на главные, опорные мизансцены и находя в центре каждой из них какую-то сценически-образную кульминацию, режиссер делает купюры, перестановки текста, вводит моменты и сценические ситуации, не предусмотренные автором.

Нам кажется, что пора уже вступить с Радоком в спор. Но он покоряет публицистической страстностью постановки и монументальной масштабностью замысла. Мы уходим в конце концов, благодарные постановщикам, и уносим с собой лишь частные замечания, о которых не хочется сейчас распространяться.

Так же активен Отомар Крейча, режиссер больших творческих масштабов и пытливой мысли, в постановке «Трех сестер» (театр «За брамой»). Правда, активность здесь несколько иного характера. Крейча чрезвычайно внимателен к тексту Чехова. Он восстанавливает купюры, сделанные в свое время Художественным театром. И это не ради академизма. Наоборот, преодоление ставшее традиционным понимание пьесы. Крейча использует забытые тексты для утверждения своего режиссерского замысла.

Поэзия «Трех сестер», авторское сочувствие к тонким и милым людям, оказавшимся волею судьбы в трясине провинциального обывательского болота,— все это подчинено главной мысли: не мечтать надо о будущем, а действовать. Эпиграфом к этому спектаклю можно было бы поставить слова из гетевского «Фауста»,

Лишь тот достоин счастья и свободы,

Кто каждый день идет за них на бой...

Чеховская граница между обывательским «гусем с капустой» и патетическим «счастье и мир настанут на земле»—как-то стирается в постановке Крейчи. Ольга произносит свой знаменитый финальный монолог в пустоту. Слушать его некому, ибо удары судьбы сделали Прозоровых уже нечувствительными к самым большим словам. Чебутыкинское «та-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я» завершает этот в общем скептический спектакль —размышление о судьбах людей, неспособных перешагнуть порог собственной судьбы.

Иозеф Свобода, такой целеустремленный в оформлении «Последних», в «Трех сестрах» создал простой, серый, довольно тоскливый интерьер, более подходящий, вероятно, для «Палаты № 6». Все просто и как будто лишено чеховской душевности.

Простота эта мне, да и моим товарищам показалась известным упрощением задачи. Некоторые пражские критики объясняли, что надо учитывать темперамент и особенности зрительского восприятия в Праге, где не любят, особенно сейчас, чрезмерной психологизировки, где предпочитают поэтичность, и, так сказать, прямоту и где даже у Чехова, видимо, ищут «достоверности неприкрытой правды», не нуждающейся в дополнительных комментариях — ни авторских, ни режиссерских.

Действительно, замечаешь определенную внутреннюю связь между такой трактовкой «Трех сестер» и мотивами, которые провизировают творчество ряда современных драматургов и театров Чехословакии.

Выступления на симпозиуме чехословацких и советских критиков, режиссеров, драматургов убедительно раскрыли, однако, что театр, связанный с народом, не может развиваться под знаком только натуралистического копирования действительности, не может уходить от своего права и возможности делать открытия, способные осветить пути развития общества. Об этом говорили, например, Й. Будский и Г. Товстоногов, Ф. Павличек и О. Ефремов.

Большинство ораторов симпозиума утверждало мысль о высоком значении театра в жизни общества и о необходимости воспитания чувства ответственности театрального коллектива перед народом. Плодотворность развития сценического искусства в социалистическом обществе, говорил, например, известный драматург Ф. Павличек, состоит в сотрудничестве театров разных и свободных в выборе своего творческого кредо, но единых в понимании общественного назначения и смысла своей деятельности.

Мои личные впечатления сводятся к тому, что интересы чехословацких зрителей широки и разнообразны и они отнюдь не стремятся к упрощенной трактовке сложных произведений. Пример тому — многоплановый и тонкий по решению спектакль Реалистического театра, идущий под названием «Комедия о муках и славном воскресении Иисуса Христа». Это старинная народная мистерия, поставленная Карелом Подоуном в содружестве с художником Яном Сладеком.

Мы были примерно из 30-и представлений мистерии. Зал заполнен аудиторией поразительно разнообразной. Среди седеющих профессорского вида интеллигентов, среди густых прослоек молодежи выделялся ряд занятый монахиями, — в черном, с причудливыми, тугими от крахмала белыми головными уборами.

Сделанная в стиле наивного народного лубка, с традиционным воссозданием всех образов и событий Нового Завета, постановка несла в себе скрытый заряд иронии, даже сатиры. Это был по-настоящему безбожный, антирелигиозный спектакль, лишавший Христа со всеми его чудесами, апостолами, страстями и воскресением всякого ореола мистической божественности или непостижимой для смертного святости.

И вместе с тем ирония постановки была настолько тонкой, а наивность мистерии настолько отвечала традиционным народным представлениям о добре и зле, что профессора и монахини извлекали из спектакля каждый свое. Спектакль укреплял безбожие, не задевая при этом и не оскорбляя чувства верующих. В этой диалектике — изобразительная и артистическая сила спектакля, созданного Реалистическим театром.

«Из жизни насекомых» братьев Чапеков и «Закат» И. Бабеля в Национальном театре, «Игра о любви и смерти» Ромена Роллана в Чешском театре дали нам добавочное представление о диапазоне репертуарных и сценических исканий в Праге. Каждый спектакль был интересен по-своему и не похож ни на что другое. По каждому можно было бы и поговорить, и поспорить.

Но если думать о главном, то приходишь к выводу, что чешская режиссура в классике активна и разнообразна.

Публицистическая острота, настойчивое желание найти максимальное число «точек соприкосновения» между классикой и современностью делают постановки классических произведений свежими, живыми, яркими. Но кое-где классика для режиссера и художника в такой чрезмерной степени является лишь материалом для «самовыражения», для высказывания своего отношения к современности, что уходят объективные ценности автора, уходит его сложность и неповторимость.

Конечно, речь для меня не идет о соблюдении «установившейся традиции». Речь о более принципиальных вещах, имеющих значение и для нашего театра: о роли драматургии, авторского своеобразия в современном режиссерском театре, о диалектике отношений между объективной сущностью классика и субъективной волей, замыслами его постановщиков. В конечном итоге это вопрос о способности театра сохранить в классической пьесе классическое, то есть не умирающее, сохранить в современных постановках классики богатство, сложность и поэтическое своеобразие первоисточника.

Очень обидно наблюдать, как во имя придания классику современного звучания с произведением его производят манипуляции, подобные, скажем, извлечению квадратного корня. Классик написал пьесу, предположим, на девять баллов. А режиссер доносит до зрителя пьесу, наиболее современно звучащие. Но это значит, что зритель не воспримет остальных шести баллов и не получит полного представления о богатстве идей и образов Чехова, Шекспира, Брехта и других. Забавно еще и в том, что зритель в отличие от критиков ходит на пьесу с данным названием один раз и лишен возможности сравнивать ее звучание в разных театрах. Думается, что современность звучания классики должна оттачать у нас силу познавательного воздействия на зрителя, отнимать объективное представление о конкретной исторической эпохе, поэтически воссозданной в классическом произведении.

Следует ли вообще классику «приспособлять» к выбитым волнам злободневности, превращая неизбежные ценности в преходящие? Я понимаю, что ответ в какой-то мере предопределяется самой формой вопроса. Однако меньше всего я хочу делать «априорные» выводы. Только творческая практика театра, ее объективное изу-

(Продолжение на 4-й стр.).

Прага — Братислава — Москва

(Продолжение. Начало на 3-й стр.).

чение и обобщение способны сказать, что вносит в трактовку классики период новой общественной и творческой активности театра.

ПУТИ В СОВРЕМЕННОСТЬ

К сожалению, мне мало удалось посмотреть современных чешских спектаклей, и это не позволяет сделать сколько-нибудь обстоятельных обобщений. Театр нельзя узнать по самым лучшим книгам, пока не подышишь его воздухом. Не ошибусь ли я, если выскажу ощущение, что чехословацкая драматургия несколько оттеснена сейчас вторжением западноевропейской и американской пьесы?

Как-то в антракте я посмотрел декабрьский репертуар Камерного театра. Наряду с Роменом Ролланом и Бернардом Шоу афишу заполнили Ж. Жироду, Ф. Дюрренматт, Ф. Хохвельдер, Э. Ионеско, оставив для национальных авторов ничтожно малое место. Примерно такая же картина в Театре на Виноградах. И даже на сцене Театра И. К. Тыла, этой цитадели национальной театральной культуры, место для пьес Тыла и Ирасека нашлось только на утренних, школьных спектаклях. А вечером — Т. Уильямс, А. Миллер, Т. Уайльдер, Ж. Жироду, Г. Ибсен...

Я далек от обобщений. Может быть, декабрьская картина — случайность, хотя Петер Карваш на симпозиуме говорил, что после нескольких лет «отчуждения» от западного репертуара чехословацкие театры кинулись ставить все: и прогрессивное, и сомнительное по качеству. Произошло своеобразное репертуарное колебание, подобное движению маятника. Так или иначе в тех рекомендациях, которые мы получили от любезных хозяев, чехословацких пьес было мало. Об этом можно пожалеть, но хочется тем более внимательно остановиться на увиденном.

В чехословацкую театральную жизнь большое оживление вносят новые молодые театры. Их появление и быстрый рост — естественное последствие общественного развития. Страна ищет свой надежный путь к социализму, хочет быстрее преодолеть недостатки. Живой, творческий анализ прошлого, настоящего и будущего не может не затронуть театр. Он желает принять участие в осмыслении действительности, торопится сказать свое слово. Ведь чехословацкий театр, и искусство вообще, на всех важных этапах истории страны в формировании национального самосознания неизменно играл выдающуюся роль.

А чтобы нынешнее слово было сложным, чистосердечным, непосредственным и отвечающим назревшей общественной потребности, понадобились новые молодые театры, не связанные традициями или тяжеловесным академизмом.

Отвечая на зов времени, виднейший чешский режиссер Отомар Крейча ушел из Национального театра и пестует сейчас в здании театра «За брамой» молодую труппу. «Три сестры», о которых говорилось выше,— вторая постановка Крейчи в этом театре. Первая — «Кошка на рельсах» по драматическому этюду И. Топола.

На пустынном полустанке двое молодых людей — Эви и Вена — в ожидании поезда выясняют свои отношения. Уже семь лет они любят друг друга, семь лет связаны всем, что может связать юношу и девушку, начавших «взрослую» жизнь. Эви хочет завершить этот затянувшийся роман, как завершают его тысячи других пар, — созданием семьи. Вена не может жить без Эви и в то же время не может войти в «нормальную» колею.

Трудный, психологически усложненный, богатый эмоциональными оттенками диалог время от времени прерывается появлениями совсем молодого человека: в деревенской драке он потерял фотографию любимой девушки и воспринимает это как самый тяжелый удар для себя. С образом любимой для него связано все. Романтическая параллель юноши еще больше оттеняет сложность проблемы, которую должен решить Вена.

Но решить он ничего не может. И когда вдали возникает шум поезда, влюбленные садятся на рельсы — под колеса. Здесь возникает момент их подлинного единства. Хотят ли они погибнуть и этим разрубить узел, который не удается развязать другим путем? Автор ничего определенного не говорит.

В чем же все-таки безвыходность молодой и любящей пары? Какие обстоятельства заставляют ее положить свою судьбу на рельсы? Критика высказывалась в том смысле, что конфликт Вены и Эви имеет общественно-символический смысл: Вена — человек поиска, живущий надеждами на большую судьбу и жизнь; брак для него означал бы точку на каком-то низком, почти обывательском уровне — ведь оба плохо обеспечены, а семья свяжет навсегда, лишит смелости, риска, попыток дерзать и пробовать. Эви по-женски готова довольствоваться малым, чтобы сохранить любовь, — главное в ее жизни.

Таким образом, небольшая пьеса И. Топола ставит большие проблемы, которые ни автор, ни режиссер, ни актеры не хотят доводить до логического ясного финала. Мария Томашова и Ян Тршиска, которые вместе с Крейчей ушли из труппы Национального театра, виртуозно, с огромной психологической и жизненной достоверностью исполняют свои трудные роли. Их работа в «Трех сестрах» (Томашова играет Машу, а Тршиска — Тузенбаха) подтверждает их талантливость. Художник И. Свобода дополняет усилия режиссера и актеров, создавая на сцене атмосферу будничной, «обычной» жизни, которая цепко держит людей и сковывает их порывы.

Мне лично кажется, что в этой постановке нашла типическое выражение миссия театра, как ее понимают сегодня многие талантливые деятели чехословацкой сцены. Театр как бы говорит: я показываю жизнь такой, какова она есть. Я не хочу мешать зрителю вынесением того или иного приговора по поводу изображаемых явлений. Пусть он разбирается сам.

Привлекательность такой позиции заключается, во-первых, в бескомпромиссном стремлении к правде жизни во всех ее сложностях и противоречиях. Во-вторых, в доверии к зрителю.

Несомненно, подобная линия театрального развития определилась как продукт сложностей общественной обстановки в стране. Обнаженность тенденции или замысла в драматургии недавнего прошлого, схематизм сценических ситуаций, разрыв между декларативным характером сценического искусства и реальными житейскими впечатлениями людей — все это поставило лет десять назад чехословацкий театр в болезненно-трудное положение и вызвало «кризис доверия» к нему зрителей.

Обо всех этих процессах обстоятельно рассказали на симпозиуме критик Алена Урбанова, драматург Петер Карваш и другие.

Понятны поэтому тенденции, о которых говорилось выше. Новая опасность, мне кажется, возникает из попыток придать указанным тенденциям абсолютное значение, утвердить их в качестве непреложного закона жизни театра. Наиболее отчетливо такие попытки проявились в выступлениях, например, чехословацкого критика Мирослава Дрозды. В своей статье «Реабилитация действительности» он приветствует литературу, в героях которой «отражена скорее структура действительности, чем модель перехода к желанному будущему». Он стоит за героев, которые «перестают быть носителями принципов». Ссылаясь на высказывания Осипа Брика (сорокалетней давности), Дрозда противопоставляет литературу протокола литературе прокламации. Критик вслед за Бриком считает невозможным соединять протокол с прокламацией. В соответствии с этим ясная идейная позиция, герой-носитель принципов объявляются несовместимыми с художественностью.

Дрозда писал не о театре. Но и перед театром возникает опасность принятия прокламируемого критиком натурализма, как естественной нормы художественности. Нужно ли говорить, что такая позиция противоречит и партийности социалистического театра, и реального опыту его лучших свершений за все годы, прошедшие после Октябрьской революции.

Когда А. Урбанова, П. Карваш, Ф. Павличек, М. Опст говорили на театральной встрече двух стран об огромном влиянии советского театра на зарождение и развитие в Чехословакии сценического искусства, проникнутого духом революционной борьбы, они утверждали тем самым коренной принцип нашего театра — показывать жизнь в развитии, в ее динамическом движении к большой цели. Ведь правда действительности не есть сумма маленьких правд, не есть правда «застывшего» факта, показанного вне анализа причин, его породивших, и обстоятельств, которые приведут к изменению этого факта.

В. Розов, в свою очередь делясь своими очень положительными впечатлениями от культуры и высокого профессионализма чехословацкого театра, специально остановился на чертах натурализма, которые кочуют от одной сцены к другой. Розов говорил о «цеголянии» обнаженным телом, об избытке секса, об утере режиссерами и актерами естественного чувства стыдливости. Дело здесь не в каких-либо нормах или этических запретах. Классики воспевали любовь, были в своем творчестве страстными, но не терпели бесстыдства, лишения великого чувства любви к физиологии.

Театр, который идет по такой линии, теряет свое духовное начало.

Но, думается мне, при всем моем согласии с В. Розовым, вопрос надо ставить шире. Натурализм в своем существе проявляется в отказе от анализа и приговора жизненным явлениям, в пассивной созерцательности, в нейтрализме, который граничит с аполитичностью, а она, как известно,— болезнь буржуазная.

Можно согласиться с критиком Леошем Сухаржиной, который отставал на симпозиуме идею воспитания зрителя всем строем произведений — без того, чтобы стремиться к дидактичности, без навязывания зрителю готовых элементарных выводов.

Но у Сухаржины прозвучал мотив, согласно которому, надеясь на стойкость зрителя, следует показывать ему все, даже то, что разрушает личность. Разрушая личность, говорил пражский критик, искусство вместе с тем укрепляет, очищает ее. Несомненно, процесс воздействия искусства — процесс диалектически сложный. Однако ведь бывает и так, что сильное или ядовитое лекарство, исцеляя немногих, способно разрушить или искалечить многих. В данном случае надо ставить вопрос об идейном существе, социальном эквиваленте того, что искусство несет зрителю.

Мешать зрителю или навязывать ему умозрительные, нехудожественными средствами подготовленные выводы не нужно. Это вредит и театру, и зрителю, лишая последнего возможности активно, творчески участвовать в восприятии спектакля. Одним словом, мешать зрителю — не хорошо. Но не помогать ему, занимать в нынешней сложной борьбе идей позицию «нейтрального наблюдателя» еще хуже. Так мне кажется.

Хороший театр всегда был воспитателем, художественным воспитателем зрителя, а значит, и идейным. Почему в наше сложное, изобилующее противоречиями время театр должен отказываться от своего почетного общественного призвания? Ведь оно не имеет ничего общего ни со схематизмом, ни со скучной дидактикой.

Такие мысли возникли не только после просмотра «Кошки на рельсах», но и после комедии Алены Вострой «На кого придется слово» в маленьком театре, который носит название «Чиногерни клуб», что в вольном переводе означает «Клуб драмы».

В комедии, непринужденно и легко разыгранной молодыми артистами, показан «поток жизни», будни молодых бездельников, для которых провести три-четыре часа в кафе, «завязать» очередной роман со случайно встреченной девушкой — обычное и привычное дело. Автор и театр подают подобные приключения с явной симпатией к их участникам.

«Чиногерни клуб» существует два года. Этот молодой театр завоевал симпатии молодежи. Репертуар его разнообразен и, как правило, содержателен. Поставлены произведения Достоевского, Никколо Маккиавелли, Шона О'Кейси, Альбера Камю, Эдварда Олби и отечественного автора Владислава Смочека. Легкие комедии в этом репертуаре чередуются с серьезными проблемными пьесами. В этой репертуарной пестроте молодой театр нащупывает свою дорогу. Мне показалось, что комедия Алены Вострой не помогает серьезно решить задачу уточнения линии театра.

Можно было бы считать ее случайным явлением. Однако приходят молодые критики и не только дают театру «отпущение грехов», но и провозглашают утверждать, что линия «приспособления» ко вкусам молодых зрителей и есть генеральная линия театра и что вообще «малые» театры, «малые» формы в театрах — это, так сказать, подлинное знамение времени.

Азарт творческой молодежи приводит сплошь и рядом к «догматизму наоборот». Какая-то временная и преходящая ступень театрального развития провозглашается единственно возможной и единственно правильной. Театр социалистического общества, имеющий все возможности быть богатым и разнообразным, искусственно обедняется и суживается.

А. СОЛОДОВНИКОВ.

(Окончание следует)

Главный редактор
Д. Г. БОЛЬШОВ.

Министерство культуры СССР, Министерство высшего и среднего специального образования СССР, Академия художеств СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Московский Государственный университет им. М. В. Ломоносова, Институт теории и истории изобразительных искусств с глубоким прискорбием извещают о смерти члена-корреспондента Академии художеств СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, профессора

Бориса Робертовича ВИППЕРА,

последовавшей 24 января, и выражают глубокое соболезнование семье покойного.

Гражданская панихида состоится 27 января в 13 часов в Академии художеств СССР (Кропоткинская, 21).

Типография газеты «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.
Б00039, ИНДЕКС 50119 Зак. № 203.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ

2. Прага — Братислава — Москва

ЗАПАДНЫЕ ВЕТРЫ

Типичной для последних лет чешского театра и драматургии показалась мне сатира Вацлава Гавела «Праздник в парке», поставленная в театре «На Забрадли» Отомаром Крейчей (опять-таки в содружестве с художником И. Свободой). Это в остроумно спектакль бьет по обывательщине, бюрократизму, приспособленчеству, автоматическому восприятию хода жизни, при которых решающее значение получает не сама действительность, а лишь утвердившиеся, лишенные внутреннего смысла и содержания представления об этой действительности.

Спектакль идет с успехом уже три года. Он великолепно сыгран актерами. В гротесковых приемах он метко бьет по закостенелости жизненных форм и догматической неподвижности — этим злейшим врагам такого творческого по своей сущности общественного строя, каким является социализм. Спектакль поучителен в хорошем смысле этого слова. И только ощущение какой-то внутренней безнадежности, безвыходности, пронизывающее поставку, оставляет щемящее чувство неудовлетворенности. Стремясь обобщений пьесы такова, что критикуемые ею пороки выглядят не как извращение социалистических норм жизни, а как их истинная сущность.

Обыватель и приспособленец при всей гротесковой заостренности спектакля оказывается силой, которую почти невозможно преодолеть. Человек, думающий, волевой, подлинный хозяин жизни и революционер по призванию, оказался здесь в общем вычерчутым из жизни.

Оправдание подобной односторонности выдвигается иногда такое — театр обязан чаще говорить о болезнях общества, тревожить, колоть зрителя. Именно поэтому, дескать, трагикомический гротеск стал одним из наиболее выразительных и популярных приемов чехословацкой драматургии и театра, именно поэтому приемы театра абсурда нашли в Чехословакии подходящую почву и применение.

Возражая против такой точки зрения, Йозеф Будский указывал на симпозиуме, что нельзя зрителя все время возбуждать сигналами об опасности и болезнях: он в самом деле может заболеть. Роль театра в том, чтобы освободить человека от страха и вдохновить на жизнь и деяние.

Эта позиция оказалась близкой советской делегации.

Гипертрофия обывательщины в ряде спектаклей приходит в противоречие с объективным, поступательным ходом жизни, с динамическими устремлениями страны, партии, народа Чехословакии. Не это ли рождает подозрение, что «Праздник в парке» и аналогичные ему спектакли символизируют старое «вчерашье — род недуга» у известной части интеллигенции — собственную путаницу в мыслях и неспособность разобраться в диалектике общественного развития изобразить в виде универсальной болезни, поразившей все общество?

Театр, как и врач, силен не только умением ставить диагноз общественных болезней, но и способностью указывать пути их излечения.

Есть и другая сторона вопроса.

Некоторая часть чехословацкой драматургии и ее сценическое воплощение оказались, как мне думается, под влиянием той волны нигилизма, бесперспективности и развенчания человека, которые проникли в национальный театр вместе с западноевропейской и американской драматургией.

Выше уже было сказано о ее относительном засилье. Шлюзы, возвигнутые в свое время и почти прегражденные доступ на чехословацкую сцену даже прогрессивным произведениям Запада, теперь оказались прорванными. Под флагом ознакомления зрителей с ценностями мировой театральной культуры чехословацкие театры стали наряду с шедеврами прогрессивной литературы ставить все подряд — от драматургии абсурда до пьес, проникнутых идеями фрейдизма и экзистенциализма.

Не мне судить, насколько все это плодотворно для развития национального театра. Удивляют, однако, мотивы антигуманизма, настойчиво пробивающиеся в ряде постановок и не свойственные социалистическому театру. «Король Убу» Альфреда Жарри в том же театре «На Забрадли» несет идеи бессмысленности, случайности, стихийности всего, что происходит в истории. Человек здесь либо патологичен, либо безвольная игрушка судьбы.

Бессмысленно прожитая жизнь, разрыв между мечтой и действительностью, неспособность людей понять друг друга, мистификация, заменяющая реальность,— таково содержание пьесы и спектакля «Стулья» Э. Ионеско (Камерный театр).

По внутреннему строю сюда же относится и инсценированный роман Ф. Кафки «Процесс» в театре «На Забрадли». Хотя Кафку и нельзя для Чехословакии отнести к зарубежным авторам, он, однако, своим экзистенциалистским духом целиком поддерживает то антигуманистическое и скептическое течение, которое вместе с Ионеско, Жарри и другими проникло на чехословацкую сцену.

Чтобы понять характер театра, который привлекает сейчас некоторых чехословацких режиссеров, я позволю себе процитировать мысли Мишеля де Гельдероде о назначении театра, опубликованные в программе спектакля «Маски из Остенде».

«Театральные цели удивительны и таинственны. Разве можно всегда иметь ясное суждение о том, что происходит в призрачном свете залов, которые то внезапно освещаются, то сразу опять погружаются в фальшивую ночь? Театр? Для меня это мир, который я понимаю чем дальше, тем хуже, мир, полный символов и намеков, не отвеченных вопросов и не истребованных ответов, полный привидений, которые вызывают доверие, и живых существ, которые нагоняют страх; полный притворяющейся жизни, за которой, однако, за сценой охотится смерть... Я боюсь театра — и я не один, кто боится. Это опасное искусство — как любая великая и настоящая страсть — и не имеют к нему доступа симулянты»...

Этот мистический туман должен, видимо, создавая атмосферу таинственности вокруг театра, поднять его значение в глазах зрителей. Мне показалось, однако, что рациональное начало, ясную и глубокую мысль, реальность конфликтов, перенесенных из жизни на сцену, чехословацкий зритель ценит и уважает гораздо больше, чем неясную символику Кафки, Гельдероде и им подобных.

Подтверждение указанной мысли я почувствовал на замечательном спектакле «Наместник» по трагедии Рольфа Хоххута, поставленной Любошем Писториусом в содружестве с художником Збынеком Коларжем в Театре на Виноградах.

Содержание этой трагедии у нас достаточно известно. Молодой католический патер Рикардо Фонтана не может поверить, что человеческая совесть и тем более совесть церкви способна мириться с чудовищным истреблением «низших рас», предпринятым Гитлером. Идя по церковной иерархии, Рикардо доходит до папы Пия XII, наместника бога на земле. Однако папа давно перестал слышать зов совести. Его высокий сан — лишь прикрытие политиканской линии Ватикана, суть которой папа излагает достаточно отчетливо: пусть лучше Гитлер со всем его изувериством, чем большевики, которые могут одержать победу, если он, папа, осудит Гитлера. Рикардо в знак протеста против морального геноцида Пия XII принимает к своему костюму желтую звезду гетто и добровольно отправляется в Освенцим, где и гибнет вместе с теми, кого он пытался защитить.

Спектакль полон публицистической страсти и высокой нравственной требовательности. Его гражданский пафос органически сливается с ясностью и эмоциональной искренностью актерского исполнения. Папа Пий XII, как его играет Владимир Шмерал, и патер Рикардо в горячем и непосредственном исполнении молодого артиста Ярослава Кепки—это два полюса морали, понимания долга человека перед временем и обществом, два полюса действия, между которыми располагается многое из того, что характеризует нашу сложную и противоречивую эпоху.

Спектакль чеканен по форме, по отбору материала. Из пьесы взято только то, что развивает главный конфликт. Многословная в оригинале, пьеса в спектакле Писториуса приобретает лаконизм и непрестанно развивающуюся драматическую напряженность. Всем своим строем спектакль направлен против извращения фашизма и изуитской бесчеловечности антикоммунизма. В этом — современность его звучания.

Драматическая напряженность поддерживается и самой формой спектакля. Он идет как бы по ступенькам — от кабинета папского нунция в нацистском Берлине до покоев самого папы в Ватикане. В безбрежной сценической тьме, дающей атмосферу долгой ночи, в которую погружена зачумленная нацистами Европа, горят светильники. Чем настойчивее Рикардо приближается к папе, тем этих светильников больше. Они—символ могущества сановников церкви, с которыми сталкивается наивный в ее представлении молодой патер.

Светильники горят красным светом, Растет число красных горящих точек во тьме, и нарастает ощущение тревоги за судьбы людей. И вторая сторона этого зрительного образа: красные светильники воспринимаются как семафоры, закрывающие пути к сердцу и разуму князей церкви. В сцене столкновения Пия XII и Рикардо эти светильники-семафоры со всех сторон ограждают папу, ограждают от всякого голоса совести, от всякого порыва сердца.

Удивительно целен и органичен спектакль «Наместник», созданный Писториусом, удивительно чист он и мужественен.

НА СЛОВАЦКОЙ СЦЕНЕ

Братислава тоже встретила нас «Наместником» — своим, оригинальным и таким же сильным. В братиславской постановке, созданной в Словацком национальном театре режиссером Иозефом Будским и художником Ладиславом Выходилом, акценты сделаны на сюжетной и интеллектуальной полноте спектакля. Здесь наряду с главным конфликтом мы видим конфликты-обертоны, раскрывающие всю полноту картины нацистских преступлений.

Й. Будский сознательно избегает какой-либо театрализации постановки. Всеми средствами он подчеркивает документальность пьесы, достоверный характер изображаемых событий. Спектакль лишен декораций, действие сконцентрировано на специальном помосте. В центре действия — мысль, раскрытию которой подчиняют свое исполнение Штефан Кметик (Рикардо), Цтибор Фильчик (Пий XII), Ладислав Худик (доктор) и другие актеры.

Трудно отдать предпочтение пражскому или братиславскому «Наместнику». Оба спектакля оставили отличное впечатление единством своего гражданского темперамента, сценической формы и психологической полноты созданных актерами образов.

Широту творческого диапазона Словацкого национального театра мы почувствовали на следующий день, когда смотрели изящный, комедийно-стремительный спектакль «Учитель танцев» Лопе де Вега. Режиссер Кароль Захар соревновался здесь с художником Ладиславом Выходилом в мастерстве создания самыми скупыми, лаконичными средствами всех особенностей стиля и жанра знаменитой комедии. Преобразились и актеры, многие из которых накануне выступали в «Наместнике». Легкость, пластичность, с которыми исполнялись режиссерские «находки», естественное пользование «плащом и шпагой», тонкая грань, отделявшая подлинную комедийность от всякого «нажима» из публику,— все говорило о хорошем вкусе, об отличном уровне профессионального мастерства.

Третий спектакль в Братиславе мы смотрели на малой сцене. Шла комедия Яна де Хартога «Постель с балдахином» — своеобразный голландский вариант «Милого лжеца» Дж Килти, но только, конечно, без глубины мыслей и остроты сарказмов, свойственных пьесе, созданной по пьесе Дж. Б. Шоу и Патрик Кэмпбелл. Тем не менее исполнители Мария Преховска и Ладислав Худик рассказали нам о 35 годах супружеской жизни среднеинтеллигентной пары с такой непринужденностью перевоплощения, с таким тонким подтекстом, которые побуждали искать в пьесе, может быть, больше того, что в ней заложено.

Все мы пожалели о том, что не удалось в этот короткий приезд увидеть на сцене произведения Петера Карваша или других словацких драматургов. И все же Братислава оставила впечатление цельности, последовательности развития реалистических традиций народного театра, из которого и вырос Словацкий национальный театр.

ДВА СЛОВА О ПЕРСПЕКТИВАХ

Я не встречался с чехословацким театром около десяти лет. Единственным моим преимуществом перед знатоками этого театра была свежесть впечатлений и возможность сравнения с тем, что характеризовало сценическое искусство братской страны в переломную середину 50-х годов.

Можно искренне радоваться профессиональному росту театра Чехословакии, силе импульсов, толкающих его на творческие поиски и открытия, разнообразию и богатству театральной жизни страны, процессу непрерывного роста молодых театров и в связи с этим — молодых талантов.

Мастера чехословацкого театра завоевали широкое международное признание. Режиссеры Й. Будский, О. Крейча, А. Радок, К. Палоуш, художники Й. Свобода, Л. Выходил, З. Коларжик, драматурги П. Карваш, Й. Топол, П. Когоут, Ф. Павличек, М. Кундера, Л. Смочек, молодые дарования, которые нас радовали почти во всех спектаклях, тонкость и профессиональный уровень театральной критики, высокая культура постановочной техники — все это внушает самые большие надежды на будущее чехословацкого театра.

У меня, пожалуй, зародились два главных вопроса к нашим друзьям и коллегам.

Первое: нет ли известной стихийности в театральном движении и чрезмерной готовности «служить зрителю»? Стихийность приводит к репертуарной всеядности, к некоторому забвению идейно-качественного первородства социалистического театра, к проникновению на сцену вместе с определенного рода западной драматургией мотивов неверия в человека, в его высокое назначение на земле. А услужливость зрителю рождает черты натурализма, облегченные «малые» формы театра (причем «малые» не только по объему материала, но и по объему идей или сторон жизни, отражаемых театром). Хочется в этой связи, не приводя классических мыслей о воспитательном значении искусства сцены, напомнить слова такого мастера, как Эдит Пиаф:

«Надо уметь устоять — а это дается нелегко — перед соблазном добиться успеха самым легким путем, то есть перед соблазном уступить зрителю. Будьте осторожны! Где начинают уступки — известно, но неизвестно, куда они могут вас завести»...

Тут есть над чем подумать.

Второе: вызывает огорчение отсутствие чехословацкой сцены от советской в последние годы. Общественные причины этого явления понятны — слишком уж неразборчиво в определенные годы ставилось в Чехословакии все, что появлялось у нас. Даже лучшие советские пьесы тонули в море ремесленничества, посредственности и схематизма. Реакция на это явление была, вероятно, неизбежной.

Однако учит не только положительный, но и отрицательный опыт истории. Сейчас театры обеих стран, как показалось, ищут пути к новому, творчески более глубокому сближению, которое является составной частью укрепления содружества социалистических стран вообще. Недавние гастроли театра «Современник» в Чехословакии имели большой успех и стали интересным звеном и показателем указанного сближения. Всесоюзный смотр чехословацкой драматургии на советской сцене и прошедший вслед за ним чехословацко-советский театральный симпозиум — новые звенья явственно определяющ