

ВЫСОКАЯ МИССИЯ ТЕАТРА

— ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ —

С первых же младенческих шагов человечества его сопровождало веселое и трагическое лицедейство. Перед древним античным амфитеатром, в ритуальных африканских играх, на грубо сколоченных подмостках русского балагана, под флейты и барабаны азиатского театра, на прославленной сцене шекспировского «Глобуса» или в «Доме Мольера», или в «Доме Островского», или в «Доме Станиславского», или в каком-то ином, неизвестном и совсем не знаменитом еще театре возникал и возникает порой целый мир, способный потрясти и повести за собой человека.

Однако «модели» мира, предлагаемые театрами, весьма различны, а часто и прямо противоположны. Впрочем, как и сами цели, которые художники ставят перед собой. Одни из них, вслед за Александром Герценом, видят в театре «этический парламент века», где должны ставиться все важнейшие вопросы времени, другие помышляют о том, как от этих вопросов уйти, а третьи просто помогают своим посетителям «убить время» за определенную мзду.

Наемные убийцы времени — какое страшное ремесло! Не убивать, а давать жизнь Времени в своих созданиях, жадно слушать Время, пульс жизни современного общества — первейший долг каждого серьезного театра.

«Когда собирают тысячную толпу, чтобы ее позабавить занимательной фабулой, голой трюкшмой, режиссерским трюком или большим талантливым актером на маленькие вещи — это тоже театр. Такой театр... я ненавижу...». Станиславский писал это, вернувшись из Европы в середине 20-х годов. Ему было невыносимо видеть многочисленные свидетельства поругания театра, принижения достоинства сцены. С тех пор явление несколько усложнилось, не изменив, впрочем, своей сути: хотя циническая «вседозволенность» в театре и сочетается сегодня подчас с прогрессивными девизами, а иногда, быть может, и намерениями, — царство секса на сцене как было, так и осталось формой ухода от «проклятых» вопросов жизни.

В американском обозрении «Волосы», посвященном жизни хиппи, длинноволосые юноши сжигают на сцене свои призывные повестки в армию, бросают яростные обвинения в лицо отцам, затеявшим позорную войну во Вьетнаме, ратуют за сохранение природы. Затем под неистовые ритмы джазовых песен скидывают с себя все одежды — в знак протеста против безумного мира. Смотришь на эту оргию в дыму марихуаны, на странную

смесь лозунгов «сексуальной революции» и антивоенных манифестаций и думаешь: может быть, кто-нибудь из этих парней и девушек и найдет еще свой путь реальной борьбы, но для многих из них эта оргия — «танец над бездной».

Существует и другой аспект современного театра, равно нам далекий. Это благодатный, сытый, полный рекламного оптимизма театр, театр-утешитель, театр-лжец. Сколько я видел счастливой рожа «золушек» на американской сцене! Целые армии машинисток, секретарш, продавщиц, телефонисток, стюардесс и официанток смотрят сказки и верят, что не сегодня-завтра придет к ним долгожданный принц с миллионом.

Разумеется, иллюзии такого рода разбиваются, как хрупкие игрушки из «Стеклянного зверинца» Теннесси Уильямса — художника противоречивого, неустойчивого, совершающего порой самые неожиданные идеологические зигзаги, но все же в лучших вещах остро чувствующего боль своего поколения.

Есть немало способов уйти от «проклятых» вопросов. Можно, например, предложить искать выход... в смерти. Можно вместо смысла воссоздать на сцене бессмыслицу. Можно вместо театра пригласить вас в антитеатр...

Совсем недавно в Хельсинки я смотрел нашумевшую пьесу «Конец игры», принадлежащую перу одного из наиболее знаменитых лидеров «абсурдизма» — Самюэля Беккета. Играли ее превосходные актеры, и от этого она становилась еще страшнее. Судите сами: в каком-то сером, унылом закутке четверо искалеченных людей как извращения от своих страданий ждут смерти. Это прежде всего слепой и парализованный старик Хамм, в котором одни видят аллегория слепой власти, другие — притчу об ослеплении разумом, третьи — нового Лира и который, если уж вспоминать шекспировского героя, — очевидный Антилир, то есть озлобленный на весь мир, жалкий старик, с омерзительными физиологическими подробностями толкующий о немощах своего тела. Здесь же находятся родители Хамма. Это — два чудовищных человеческих обрубка, живущие в больших мусорных урнах.

«Полобуйтесь, — как бы говорит Беккет, — вот он, «царь природы», «венец создания», человек, о котором было сказано столько возвышенной чепухи. Видите, какая это жалкая, похотливая развалина. На свалку его, и чем скорее, тем лучше».

В мире Беккета ничего не меняется, ничего не происходит. Сколько ни жди на доро-

ге жизни работы, удачи, счастья, справедливости, подлинной любви — они никогда не придут. Так, в пьесе «В ожидании Годо» бедные бродяги — шуты ждут день и ночь некоего мифического Годо, который никогда не приходит, ждут, развлекая себя грустными сентенциями, клоуновскими трюками, да еще неудачными попытками повеситься на одиноком дереве близ дороги. Впрочем, они не способны и на это. Беккет писал как-то, что мы не понимаем не только других, но и самих себя. Если очень постараться, писал он, может быть, мы когда-нибудь поймем друг друга. Но зачем? Для какой цели?

Между тем искусство ведь и существует для того, чтобы люди лучше поняли друг друга. Но что до этого Беккету: «не забудь, умирая, убить последнюю блоху, чтобы не повторилась сначала история человечества» — это, действительно, конец игры, игры опасной и страшной.

В дни недавних гастролей Будапештского национального театра в Москве мы видели один из примеров того, как отвечают художники социалистического мира на трагические вопросы человеческой истории.

В знаменитой драматической поэме Имре Мадача «Трагедия человека» Люцифер показывает Адаму и Еве все несовершенство жизни, в котором они могут убедиться, совершив во сне путешествие по векам — от древнего Египта до того страшного дня, когда на замерзающей земле, после всех глобальных катастроф, может остаться в живых лишь жалкая горстка полудиках людей... Чреда ледяных душ картин проходит перед глазами Адама, но на границе его отчаяния возникает новая жизнь, которую готовится дать его ребенку первая мать Земли Ева... «О, человек, борись и уповай!» — этими мужественными словами кончается грандиозная фреска венгерского поэта.

Может быть, самым важным в сегодняшнем дне мирового театра является то обстоятельство, что крупнейшие его деятели, памятуя об опыте советского сценического искусства, об идеях Брехта, ставят себе вполне сознательную цель по переделке мира. Главная задача искусства, говорил Карл Либкнехт, — создание совершенного мира. Прогрессивные художники, используя самые разные жанры — от театрализованной стенограммы документального театра до фантастического гротеска и вольной импровизации на самых разных сценах — знаменитых и незнаменитых, на малых экспериментальных

площадках, в кафе, на улицах и площадях, выступают сегодня во имя того, чтобы навсегда вычеркнуть из словаря на родов такие слова, как «война» и «фашизм», «эксплуатация» и «дискриминация», «голод», «невежество», «отчаяние».

В этой благородной борьбе почетное место принадлежало и принадлежит мастерам социалистического театра; недаром самыми мощными театральными идеями века оказались идеи Станиславского и Брехта.

Я горд тем, что театр моей страны за всю свою полувековую историю не поставил ни одного спектакля, оскорбляющего сцену грязью порнографии, милитаристскими призывами или пропагандой расовой дискриминации. Вся громада советского театрального искусства (а это больше пятисот профессиональных театров, играющих на сорока пяти языках народов, населяющих СССР, и девятисот театров народных) перед лицом более чем ста миллионов зрителей, посещающих ежегодно наши театры, предстает в качестве громадной идейной и нравственной силы, отданной народному служению.

Народ и его идеалы, народ и его театр — в конечном счете вот главное. «Вы хотите создать народное искусство? Начните с создания народа... властелина своей судьбы». Это слова Романа Роллана, всю жизнь самозабвенно искавшего путь к народной сцене. Он видел его в социальном опыте революционной России.

В духовной жизни этой новой России театр, по мысли Ленина, должен сыграть роль небывалую. Владимир Ильич бережно защищал в пору буйного разлома первых дней революции непреходящие реалистические ценности русской сцены и вместе с тем с интересом относился к художественным поискам, призывая поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции.

Все было открытием в нашем театре: его невиданная ранее жгучая социальность, его умение раскрыть судьбу «исторического человека», человека эпохи, ничего не теряя в тонкости душевного анализа, его внимание к делу, к труду человеческому, его свойство видеть мир и человека в движении, наконец, смелое обновление самого сценического языка...

Разумеется, история театра — это не праздничная прогулка по дороге, усыпанной розами. У нас были заблуждения и спады в пути. Да и сегодня нам еще многого не хватает. Хороших пьес, например, в которых присутствовал бы

современный человек «со всеми определениями». Мы сами, порой, забываем, какой силы оружие находится в наших руках, сколько больших дел мы можем прославить, сколько явлений исследовать, сколько проблем поставить, сколько мусора вымести...

Давно решенный в сущности спор о соревновании театра и кинематографа, которые вполне могут мирно сосуществовать и обогащать друг друга, дает себя знать в том, что театр начинает соперничать с экраном там, где ему с ним состязаться не стоит. Театральность в кино — бранное слово, в театре — его поэзия. Театр теряет порой волшебство этой поэзии, свою звучность, свой темперамент, свою праздничность, свое достоинство. И все же в главном — советский театр был и остается верен своему долгу...

Скоро мир будет отмечать четверть века со дня разгрома фашизма, и советский театр сможет по праву участвовать, как бывалый солдат, в этом смотре, ибо он был в дни военной страды со своим народом на передовой и помог ему — в лучших созданиях нашей драмы — глубже осмыслить свою борьбу, истоки своей непобедимости.

Более, чем когда-либо ранее, стала очевидна международная роль и значение театра как института, помогающего сближению людей. Двадцатый век — не только век «отчуждения» человека в буржуазном мире, но и век великого притяжения народов друг к другу. Театр — в этом смысле один из лучших помощников. Истинному актеру не нужны переводчики. Когда мы в Москве смотрели Пола Скофилда в ролях Гамлета и Лира, когда нас восхищала элегантная игра и умная режиссура Жана Вилара, когда мы вслушивались в тихий голос Эдуардо де Филиппо, когда потрясенные следили за трагической гречанкой Аспасией Папатанасиу или за бесокойной мыслью Адама Хануш-кевича, когда недавно встречали наших венгерских гостей, — мы не чувствовали никакого «языкового барьера» так же, как и зрители Лондона и Парижа, когда они смотрели, скажем, Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте», или варшавяне — спектакли «Современника». Ныне, в год столетия со дня рождения В. И. Ленина, мы высокой мерой проверяем свой собственный путь, с пристальным вниманием следим за поисками наших зарубежных коллег.

Битва идей, ищущая, соvestливая мысль и крик боли — все живет в сегодняшнем дне мирового театра и определяет его поступь. Круг бойцов за социальный прогресс и мир на земле и идущих к ним завтрашних союзников ширится, и мы радостно и приветственно протягиваем к ним руки для дружеского рукопожатия.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ.
Вице-президент театральной секции Союза советских обществ дружбы, заслуженный деятель искусств РСФСР.