

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 вернее она сразу не дается и скрывается противоречиями эпохи, а путь и истина затруднены, кроме того, многообразными приемами борьбы против истины, которые изображают наши идеологические противники.

Итак — интеллектуальный театр. Мне лично не кажется законченным 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 пластичность и бесконечность драмы (болезни не столь уж далекого прошлого). С другой — это потребность пойти навстречу зрителю, за которого ежедневно обрушивается лавина разнообразнейшей информации и сознание которого формируется в условиях динамики нашего века, века технической и социальной революции, века капитального социалистического переустройства мира, прошедшего чуть ли не в рамках одного поколения.

Наш театр стремится ответить потребностям своего времени. И это его

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 содержание зрителя, при котором смея становится тысячестым, воздох — тысячегрудым, а смущаемая уткой слеза могла бы порою заполнить драгоценнейшую из ваз.

Короче — сила театральной мысли определяется масштабом вымыслаемых ею эмоций; и, наоборот: певучость 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 к друг к другу, вымывают их общую общественную, коллективную активность. В этом смысле театр интеллектуальный не является альтернативой театру эмоциональному.

Точкой этим размышлениям опяттаки дали некоторые спектакли литовского фестиваля.

Паневежский театр показал на фестивале антифашистскую драму Г. Ошеровича «Люди и сверхчеловеки». В центре ее — мизансцена борьбы литовских партизан против гитлеровских захватчиков весной 1943 года. Однако замысел драмы значительно шире. Открывая страницы недавней истории, автор берет быт по фашизму. Пафос пьесы в развенчании расизма, высокомерия «сверхчеловеков», возмущения себя «расой господ» и утверждения «новой породы» с помощью войны, политикиaparтеида и лагерей смерти. Простые люди, насильственно сумасшедшие по своей морали и идеологии выше «сверхчеловеков», выпрыгнули на почве фашизма. Именно поэтому люди побуждают «сверхчеловеков» и на поле боя, и в морально-философских подвигах, составляющих основное содержание пьесы.

И в этой постановке проявилось стремление к документализму. Даются точные даты событий. К программе приложен чертеж расширяющийся графическое развитие действия. Это разрез дома гестапо; два верхних этажа — отделения руководителя и сотрудников гестапо, в цокольном этаже — тюрьма, а под тюрьмой, глубоко в земле, — партизанский штаб. На завесу, изображающую ламповую стему, перед каждой картиной проецируется выданный чертеж и обозначается комната, в которой происходит очередное действие. Подобная выразительность, стремившаяся подчеркнуть ощущение достоверности происходящего, носит вместе с тем образно-символический характер: не партизаны, хотя часть их и томятся в тюрьме, находятся в руках гестапо, а весь гестаповский штаб — в руках партизан, контролирующим каждый шаг врага. Фашизм обречен. Люди не допустят его господства, будущее — за моралью гуманизма, а не чуждокаменности фашизма. Это — главная мысль драмы, это — подлинная тема спектакля.

6. КТО «УМНРАЕТ» В РЕЖИССЕРЕ?

Необычная атмосфера царилла 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 Паневежского театра. Вернувшись после восстановления Советской власти в Литву из Парижа, Милтинис создал любительскую драматическую студию. В дальнейшем она составила ядро профессионального театра Паневежиса, в составе которой ныне ряд выдающихся артистов респуб-

Театральные вечера Вильнюса

ПУТИ „РЕЖИССЕРСКОГО“

А. СОЛОДОВНИКОВ

В известном литовском кинофильме «Никто не хотел умирать» заняты многие артисты Паневежского театра, в частности, Д. Вайюнас, из числа выдающихся Государственную премию СССР.

В спектакле «Люди и сверхчеловеки» блистает Ю. Милтинис и его соратники (второй режиссер В. Бледзис, композитор Я. Баркускас, художник Е. Юозис) и кинематографу проявилась со всей отчетливостью.

Главное средство эмоционального воздействия, которым оперирует Милтинис, — динамизм. Спектакль начинается спокойно, даже статично, картинкой спора между вожаками партизан о методах борьбы, в ватек сценной, в которой шеф гестапо Гемайнек распыляет полицианта за неостаточную активность. В дальнейшем в спектакле все приходит в движение. Динамически меняется свет, начинают двигаться декорации, своеобразный танец исполняют мебель. Сцена ни на минуту не остается в покое. Спектакль оформляется в вариант кинофильма с его быстрым ритмом и динамической сменой кадров.

Вот, например, эпизод допроса руководителя партизан Азлава телезателем Раубфюгом. Все действия картины держится на двух актерах. Это моральный подвиг лерничка и его торешничка. По ходу сцены кресла, в которых сняты оба действующих лица, то оказываются на сцене, то уходят в ямы. Моментами сдвигаются приближаются к установочному.

болю, световая неуравновешенность, беспорядочность, 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 контора приходят в полное неистовство, путешествая по всей сцене, световые проекторы пускаются в бешеный пляс. В конечном счете все это подчеркивает сумятицу и хаос в мыслях Гемайнека. Только что он получил известие о гибели в Гамбурге, после бомбежки, всей семьи, а незадолго до этого под Сталинградом погибил два его сына. Война поворачивается к шефу гестапо и его соратникам Немезидой, несущей неизбежные возмездие. И весь молодой Гемайнеке звучит под знаком метафоры: означает в сознании неизбежной расплаты за все преступления.

Нельзя отрицать, что Ю. Милтинис отлично использует все сценические возможности для достижения необходимого ему эмоционального эффекта. Но прирнесение 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 искренности, «перелеточности» на образе, темпераменты, какими (Адам — С. Космачюнас, Гемайнеке — Д. Вайюнас, Раубфюг — Б. Бабукаускас). От встреч с С. Космачюскасом я, как зритель, испытал истинное удовольствие — так пламенно, в такой глу-

бойкой верой и сознанием своего предостовства над гестапом несет он мысли о правоте дела, за которое сражается. Сила характера партизана такова, что он ухитряется очарку, которую спускает на него Раубфюг, обесившей в последние с партизано. И актер Космачюнас полноценно несет эту силу внутренней убежденности. А режиссер Милтинис так настойчиво помогает актеру, что не дает нам, зрителям, возможности отстать с актером один за один: образ Азлава то возникает, то исчезает, как кадры в кино. Однако законы зрительского восприятия в театре и кинематографе различны. У Милтиниса не было необходимости добиваться того, чтобы талантливые актеры в такой степени «умирали» в талантливой режиссуре, а мысль автора так упорно заслонялась режиссерской неукротимостью.

Здесь и возникает более общий вопрос о характере современного театра: режиссерский или индивидуальный? Нанулучий, вероятно, ответ — сигнал этих двух начал, умение режиссера в максимальной степени подчинить себе, своему замыслу актера и в то же время выплзть от актера 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, являющиеся лезаво инвизи Мильму театру, весьма оживленно дискутировали в процессе беседы именно по этому поводу.

Что касается Литвы, то здесь я не

раз ощущал издержки, связанные с недооценкой значения театральной и гражданской активности актера, Союзства Паневежского театра — один пример. «Каунасский роман» в Вильнюсском академическом театре драмы — другой.

7. ТЕАТР — КОЛЛЕКТИВ ЕДИННОЙ МЫШЛЕННИКОВ

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

Пьеса А. Белюскаса — плод авторской инсценировки одноименного романа. В основе ее лежит социальнопсихологическое исследование истоков беспринципности, приспособленчества.

Сигитас Селис в юности из побуждений эпатического поризма отверг большое и чистое чувство, которое пробудила в нем Гедза Жельнине. В зрелые годы ему поручено проверить неблагоприятные поступки одного из тех, кто томился в ее когортах на путь компромисса. Проверивший убеждает, что Селис способен проявить яркость и принципиальность. В мучительных раздумьях Селис восстанавливает события юности, определяющие жизнеспособность его дальнейшей жизни.

Прочтение волю драматизма. Драма развивается сложным путем, все время переключаясь из настоящего в прошлое. В решающие моменты

Сов. Кинематограф, 1968, 9 янв.