

Состоялся очередной сезон «Театра Наций» — самого представительного смотра мирового сценического искусства, проводимого ныне каждые два года Международным институтом театра. Советский театр был представлен на фестивале Московским камерным музыкальным — оперными спектаклями «Нос», «Ростовское действо» — и Казахским академическим имени М. Ауэзова, показавшим «Чудо в пустыне» Г. Мусрепова.

Соб. Кудемира, 1980, 7 апр

повторимости, всякий раз отчетливо выраженного своеобразия, что можно было бы проследить, окинув взглядом прошедшие сезоны. Не знаю, в какой мере на нынешней программе сказались принципы отбора нансийского фестиваля, но его афиша выглядела не совсем привычно.

При всем разнообразии предлагаемых программ общим было преобладание драматических трупп. Это и понятно: главная цель «Театра Наций» в том и состоит, чтобы полное отразить особенности состояния современного мирового театра, наиболее ярко выраженные тенденции его развития, его сегодняшней уровень.

Заметное место в афише фестиваля заняли коллективы развивающихся стран — Мали, Индии, Берега Слоновой Кости, Ливана, спектакли которых вбирают в себя народно-традиционные формы творчества, будь то мелос, хореография или эпос.

Вообще этнографический «музыкальный момент», народно-эпические мотивы в нынешней программе нашли самое разнообразное отражение и преломление подчас совершенно неожиданно. Так, из США наряду с труппой из Нового Орлеана приезжал эскимосский «Персиверенс-сиэтер» («персиверенс» — упорство, настойчивость), показавший любопытную версию «Антигоны» Софокла, выдержанную в реалиях быта своего народа. Древнегреческий миф, не утратив своей трагедийной сути, приобрел крайне своеобразную окраску, ни с чем не схожую форму.

Но, пожалуй, наибольшее любопытство вызвал финский танцевальный театр «Раатикко» своим спектаклем «Танец пальцев ног» — представление, объединяющее элементы театра кукол, акробатику и пантомиму с мимансом. Вообще же «Раатикко», будучи коллективом балетным, не использует ка-

кую-то определенную технику танца, это именно универсальная балет, вбирающий в себя элементы танца современного, классического балета и пантомимы. Коллектив, состоящий из десяти профессиональных танцовщиц — это серьезнее. Он представляет собой серию танцевальных миниатюр, каждая на свое либретто. «Танец семи цветов», «Ребенок», «Грезы» и т. д. Выдержанные в стиле «буто», отрицающего как западные формы танца, так и традиционные стили японского танца, сценки эти сохраняют национальный колорит, достигая в ряде моментов исключительной выразительности и изыска. Суть же самого танца — в замедленном, почти не улавливаемом глазом изменении положения тела и мимики исполнительницы, выхваченной из полнейшей тьмы лучом света. Вся его прелесть — в этой текучей, едва улавливаемой глазом изменчивости.

Японский спектакль — один из лирических «моментов» нансийского сезона «Театра Наций». Одним из самых драматических его пиков стал, несомненно, спектакль «Дни Хияма» ливанского режиссера Роджера Ассафа, возглавляющего одну из первых профессиональных трупп арабского мира — «Масра аль-каканати», что означает «Театр рассказчиков».

Хиям — это маленькая деревушка на юге Ливана, стертая с лица земли израильской авиацией в дни израильской агрессии в Ливане в марте 1978 года. Немногое чудом уцелевшие ее жители обосновались в пригороде Бейрута, где вместе с такими же обездоленными образовали поселение без воды и электричества. Собираясь вместе, они делятся воспоминаниями, восстанавливают в деталях пережитое, затверждая в словах, полных скорби и боли, свидетельства бесчеловечности агрессора. Так, в пол-

ном согласии с многовековой традицией устного рассказа, дающей миру замечательные памятники литературы, рождается эпос наших дней — запечатленная память человечества, возвращая свой нескончаемый суд над жестокостью и вандализмом, ныне оснащенным новейшими средствами истребления людей. Вместе с этим внешне тихим, медленным в своем темпоне ливанским спектаклем на подмостки фестиваля как бы возвращается в острейшем трагедийном ключе, действительность наших дней во всей своей злободневности, в ее характернейших реалиях. Именно то, чего так остро не хватало в целом программе нынешнего сезона «Театра Наций».

Конечно, в немалой степени это связано с установкой на «этнографичность», на народно-традиционные формы молодых театральных регионов. Как это проявилось в афише фестиваля, я говорил выше, по «случай» с ливанским спектаклем свидетельствует, как та же «этнографичность» может быть пропущена, что называется, насквозь, заботами и волнениями для сегодняшнего. «Молодые» театры активно ищут живую связь наследия прошлого с реальностью, которой живут их зрители. Так, в том же спектакле «Адама чешиню» театра «Ансамбль Котеба Абиджана» (Берег Слоновой Кости), да и в комедийном представлении артистов драматической труппы Национального театра Мали в формах традиционного народного театра котеба (общество у ряда африканских стран) разыгрываются современные сюжеты, в основе которых лежат проблемы бытия, выражая весьма пестрый спектр суждений. Об этом можно было бы и не говорить, потому что так бывает всегда, когда речь идет о столь неоднозначном событии, как международный фестиваль, если бы не это бросающееся в глаза обилие именно брызжания политического толка под видом

критики. Как всегда, не было недостатка в суждениях об «официальном», затянута в «корсет государственности требований и уложей» искусстве социалистических стран и т. д. Но было и похваление — от нескольких бросающихся в глаза о мифической напряженности, якобы исходящей от Москвы, до провокационных полемик вокруг тех или иных спектаклей. В заметке, посвященной спектаклю «Ростовское действо» Московского камерного музыкального театра в постановке Бориса Покровского, где невольное восхищение («прекрасные голоса с Востока», «великолепные песнопения» и т. д.) сдобрено все тем же беспридельным брызжанием, неизвестно откуда, буквально из «нищета», вопиает пассаж: «Все это организовано мерным шагом Красной Армии» (!).

Поистине надо потерять последние капли здравого смысла, чтобы написать подобное постановление оперы, вся музыкальная фактура которой пришла к нам из XVII века! По своему убедительное свидетельство того, как все же партия (в ленинском понимании этого слова) «объективная» театральная критика, когда она хоть чуть-чуть поднимается над технологией творчества и затрагивает существо дела.

Ориентируясь на «молодые» театры, программа нынешнего сезона отражала достаточно широко пути и способы освоения ими современного материала в формах народно-традиционного, фольклорного творчества.

С «возрастом», с усвоением современных сценических средств театр переходит в новое качество: именно они становятся формой выражения жизни, в том числе способом художественного переосмысления культурного наследия прошлого. Такой естественный ход созревания каждого молодого театра. Разумеется, в зависимости от социальных условий движение это приобретает различные временные измерения. Интенсивный характер приобрело оно у нас, скажем, в театре среднеазиатских республик. Опираясь на народную основу, выбирая в себя опыт «старших» театральных культур, сцена там в короткий исторический отрезок времени стала наряду с литературой, кино, живописью важнейшей составной частью национальной культуры.

Спектакль Казахского академического театра имени М. Ауэзова «Чудо в пустыне» Г. Мусрепова, показанный на фестивале на его заключительном этапе, весьма характерен в этом отношении. В нем воплотилось именно сегодняшнее видение данной легенды. В постановке А. Мамбетова она предстает и как факт прошлой жизни народа, отдаленный диалект времени от его современной жизни, но и еще и тем, что делает старинную легенду значимой для всех, кто сегодня прибегает к этому казахскому варианту «Ромео и Джульетты». Однако достигается это через самое легкое — здесь нет никакой попытки ее «современизация», ее нарочитой актуализации.

Более радикальный, что ли, вариант сценического преломления материала прошлого можно было видеть в спектакле будапештского Театра комедии показанного на фестивале рок-оперу «Каменщик Клемент». В полном соответствии с жанром литературная основа, в данном случае тоже легенда и тоже поэтическая, бытующая в эпосе ряда балканских народов — о каменщике Клементе, замуровавшем, чтобы построить замок, в его стены свою жену, — становится явным складываемой канвой «чисто» современного спектак-

ля. Во всем ультрасовременности — от средств выразительности до заключенного в них содержания. Но это уже тот самый случай, когда избирательный литературный материал выступает не более как повод для создания спектакля, а не его целью. И такое тоже бывает.

В самом театре заложена жадная потребность каждый раз нового подхода к реализации литературного материала. В этом сила сцены, всегда плущущей неопределенности, «другого», неизведанной глубины в одном и том же сюжете. В страсти этой, присутней театру тем более, чем более он талантлив, кроется и возможность (иногда опасность!) отхода от себя на безмерные расстояния, в совсем другие миры, в иные смысловые галактики.

Ну, с мифами и легендами куда ни по — они всегда были, так сказать, питательной почвой роста и обогащения национальных культур. Истории драматургии, полна многочисленных примеров их творческой разработки. Другое дело — отношение к классике как к литературным образцам, отлитым в совершенную форму в ее гармоничном единстве с содержанием. Образец на то и образец, чтобы и отношении к себе требовать почитательного. Тут, казалось бы, все ясно и художнику, и идущему с ним рядом исследователю и судье — критику. Но за этим верхним слоем проблемы освоения театром классического наследия возникает еще много других слоев. И не будет преувеличением сказать об этой проблеме как об одной из насущнейших, стоящих чрезвычайно остро не только в области современного сценического искусства, но и — если выйти за рамки театра — всей культуры в целом.

О том, какое преломление получила эта проблема в спектаклях фестиваля, и пойдет речь в следующей статье.

В. ШИРОКИЙ,
наш спец. корр.
НАНСИ — ПАРИЖ —
МОСКВА.
(Окончание следует).