

3 ИМА. 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, ужимками и прыжками неугомонного Черта, не отстававшего от святителя, елочными лапами в каждой витрине и позолоченными святочными ветками в киосках.

Сквозь эти приметы доброй старины неуверенно прорывался дух обновления. Половина старой Праги стояла в стропильных 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 диалектику 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 неуспокоенности, серьезность в анализе ошибок и одновременно стремление к поискам и откры-

тиям — все это привлекало, заинтересовывало, будило мысли.

Из большого груза театральных впечатлений (я лично за две с половиной недели посмотрел не менее двадцати постановок) хочется отметить 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, а кое в чем заставят, вероятно, и поразмыслить: ошибки талантливой человека порой бывают так же поучительны, как и его победы. В свете опыта наших чехословацких коллег яснее 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 Чапек, 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 Йозеф Свобода, постановщики спектакля, раздвинули рамки бытовой, казалось бы, драмы до масштабов всероссийских, даже всемирных.

Два действия идут одновременно: одно — на планшете сцены, в семье Коломийцева, второе — на экране, замыкающем интерьер. И чем больше неистовствует бывший полицейстер Иван Коломийцев, чем пышнее парад и придворные шествия на экране, чем бравурнее музыка военного оркестра, помест которого встроены в экран, тем настойчивее режиссер раскрывает стойкость противоборствую-

щих сил, показывает «фемерности» 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 Радок — только фон действия. Но чаще — это своеобразный контрапункт, усиливающий конфликты драмы, вызывающий ассоциации между процессами распада в среде «последних» старой России и нынешним малярами и социальным безумием всего уходящего в прошлое капиталистического мира.

Своей творческой активностью Радок напоминает Мейерхольда. Он сво-

деланные в свое время Художественным театром. И это не ради академизма. Наоборот, преодолевая ставшее традиционным понимание пьесы, Крейча использует забытые тексты для утверждения своего режиссерского замысла.

Поэзия «Трех сестер», авторское чувство 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,

# ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ 1. Прага — Братислава — Москва

бодно обращается с композицией пьесы, начиная, например, спектакль Проходом по авансцене и словами Соколовой, трагически собранной и тем более непримиримой. Вольно расчленения 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 Радок в спор. Но он покориет публицистической страстью 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 пылливой мысли, в постановке «Трех сестер» (театр «За бра-ной»). Правда, активность здесь несколько иного характера. Крейча чрезвычайно внимателен к тексту Чехова. Он восстанавливает купюры,

Кто каждый день идет за них на бой..

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

Йозеф Свобода, такой нелегостремленный 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 учиты-

вать темперамент и особенности зрительского восприятия в Праге, где не любят, особенно сейчас, чрезмерную нюансировку, где предпочитают полноту и, так сказать, прямоту и где даже у Чехова, видимо, ищут «до-стоверности» неприкрытой правды, не нуждающейся в дополнительных комментариях — ни авторских, ни режиссерских.

Действительно, замечаешь определенную внутреннюю связь между такой трактовкой «Трех сестер» и мотивами, которые пронизывают 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 разрываться 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, И. 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 упрощен-

ной 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 Палоушем в содружестве с художником Яном Сладеком.

Мы были примерно на 30-м представлении мистерии. Зал заполнен аудиторией поразительно разнообразной. Среди сидящих профессорского вида интеллигентов, среди густых прослоек молодежи выделялся ряд, занятый монахишками, — 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, анти-религиозный спектакль, лишивший 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 отечала традиционным народным представлениям о добре и зле, что профессора и монахишки 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 Чапек и «Закат» И. Бабеля в Национальном театре, «Игра в любви и смерти» Романа Роллана в Камерном театре дали нам дополнительное 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 произ-

ведений 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 уводит объективные ценности автора, уводит 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 своеобразие 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 классике современного звучания с произведением его производят манипуляции, подобные, скажем, извлечению квадратного корня. Классик написал пьесу, предположим, на девять баллов. А режиссер доносит до зрителя три балла, наиболее современно звучащие. Но это значит, что зритель не воспримет остальных шести баллов и не получит полного представления о богатстве идей и образах Чехова, Шекспира, Брехта и других. Забывая при этом, 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 не должна отнимать у нее силу познавательного воздействия на зрителя, отнимать объективное представление о конкретной исторической эпохе, поэтической атмосфере классического произведения.

Следует ли вообще классике «приспособлять» к языку полнзавоевательности, превращая непреходящие 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-