

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 отнесена сейчас вторжением западноевропейской и американской пьесы?

Как-то в антракте я посмотрел декабрьский репертуар Камерного театра. Наряду с Ромеом Ролланом и Бернардом Шоу афишу заполнили Ж. Жироу, Ф. Дюрренматт, Ф. Ховелдер, Э. Ионеско, оставив для национальных авторов ничтожно малое место. Примерно такая же картина в Театре на Виноградах. И даже на сцене Театра Й. 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. Жироу, 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 но-

вые 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 мог 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 свежим, 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 Крейчи ушел из Национального театра и пестует сейчас в здании театра «Забраной» 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 разорвать 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 обесценены, а семья свяжет навсегда, лишит смелости, риска, попыток дерзнуть 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 логически ясного финала. Мария Томашова и Ян Тршишка, 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 Тршишка — Тузенбаху) 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 тенденций 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 велел за Бриком считать невозможным соединять протокол с прокламацией. В соответствии с этим ясная идейная позиция, герои-носители 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 реальному 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, делился своими очень положительными впечатлениями от культуры и высокого профессионализма чехословацкого театра, специально остановился на чертах натурализма, которые кощуют от одной сцены к другой. Розов говорил о «щеголянии» 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, изведения великого чувства любви к физиологии.

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

Но, думаю, 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 нейтральности, который граничит с апатичностью, а она, как известно, — болезнь буржуазная.

Можно согласиться с критиком Леошем Сухаржиной, который отстаивал 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. Од-

нако ведь бывает и так, что сильное или ядовитое лекарство, исцеляя многих, 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 и наше сложное, избыточное 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 случайной встреченной девушкой — обычное и привычное дело. Автор и театр подают подобные приключения с яв-

ной 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, Альберта Камю, Эдварда Олби и отечественного автора Ладислава 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 начинают 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 переходящая 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 приискорбием 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.