

ДВОЕ спорят на сцене. Старший — Луиджи Эйнаути, либерал, маститый уже профессор политэкономии. Младшего зовут Пьеро Гобетти, он недавний ученик Эйнаути и тоже либерал, хотя совсем иного — левого — толка. Момент спора, как и все в этой пьесе, помечен точной датой — декабрь 1923 года. Второй год Италия под властью Муссолини. Многие еще не поняли, что такое фашизм; среди них — Эйнаути. Лишь немногие знают, что возглавить борьбу с чернорубашечниками способен только рабочий класс. Среди них — Гобетти; не случайно его связывает дружба с руководителем итальянских коммунистов Антонио Грамши. Пройдет несколько месяцев, и фашисты лишат Эйнаути возможности писать и преподавать. (Еще через четверть века он станет президентом Итальянской республики, чтобы омыть своим именем реставрацию итальянского капитализма, сотрясенного до основания демократической революцией Сопротивления). Иначе сложится судьба Гобетти: зверски избитый по приказу Муссолини, он угаснет два года спустя в изгнании, в Париже.

Но в пьесе Вико Фаджи и Луиджи Скуарцины (он же постановщик) «Пять дней в порту» отсчет времени ведется не вперед, а назад. Когда Эйнаути было столько же, сколько стоящему перед ним Гобет-

Спектаклем «Один из последних вечеров карнавала» начал гастроли в Москве Генуэзский драматический театр. Театр возглавлял известный режиссер и драматург Иво Кьеца и занимающий ведущее положение в современном итальянском театре Луиджи Скуарцина.

Гости из Италии привезли в Советский Союз также спектакль по пьесе Вико Фаджи и Луиджи Скуарцины «Пять дней в порту». Ее тема — тема борьбы пролетариата — стала в последнее время актуальной для итальянского театра. О том, как решают эту тему разные театральные коллективы в Италии, рассказывает статья, которую мы предлагаем сегодня нашему читателю.

поведь: «Что ж, ты думаешь, ты один способен на самопожертвование? А рабочих считаешь марионетками? Имей в виду: мы идем за тобой, лишь пока чувствуем, что ты говоришь правду... Мы все ответственные за решения, которые принимаем».

В этих гордых словах и раскрывается самый корень той стойкости, которая в конце концов приносит победу генуэзскому пролетариату. В них одновременно и кредо самого театра, его позиция по отношению

к оному, что ежедневно двое рабочих погибают на капиталистическом предприятии. Но это-то и отходит на задний план. Классовое содержание, провозглашенное в авторском замысле, оказалось, уходит на задний план: его заслоняют натуралистические детали.

И еще одна вещь бросилась в глаза. В «третьем акте» выступали преимущественно преподаватели, архитекторы, журналисты, студенты, партийные и профсоюзные работники. Не то, чтобы в зале не было рабочих — поддержка левых партий и профсоюзов позволяет сейчас «Новой сцене» распространять абонементы по ценам, доступным и для рабочего кармана. Дело, по-видимому, было в том, что люди, пришедшие на спектакль из заводского цеха или со строительной площадки, просто не узнавали себя в тех пассивных, страдательных фигурах, какими в основном персонафицирован пролетариат в пьесах «Новой сцены».

СТРЕМЛЕНИЕ к максимальной политизации театра предопределяет строжайшую выверенность идейно-политической позиции художника. Отказ от такой углубленной проверки привел Дарио Фо не столько на левые, сколько на леваческие позиции. Об этом говорилось в откровенно критическом отзыве коммунистической печати на одну из постановок «Новой сцены».

В центре внимания — РАБОЧИЙ КЛАСС

ти, крупная буржуазная газета послала его в Геную — там в предРождественские дни 1900 года вспыхнула всеобщая забастовка. Эйнаути честно описал события. Теперь, 23 года спустя, Гобетти пришел просить его разрешения воскресить эти факты, издать корреспонденции отдельной книгой. Об этом и спор: стоит или не стоит «ворочить» историю забастовки? Спор, который в сегодняшней Италии менее всего можно назвать «академическим».

НЕСМОТРЯ на любезное приглашение директора Генуэзского драматического театра Иво Кьеца, увидеть спектакль долго не удавалось. То бастовали железнодорожники, то городской транспорт, то у самого театра в центре города полиция вела сражения с демонстрантами. Италия переживала бурные дни. Уже сам факт, что в такой момент на сцене одного из самых уважаемых в стране театров шла пьеса о забастовке, приобретал особый смысл.

На сцене оживают газетные репортажи Эйнаути. В уютном зале портовой таверны собрались делегаты цеховых союзов. Только что префект распустил палату труда: в ее руководстве оказались слишком много «смутьянов-социалистов». Это — покушение на право пролетариата организоваться, право на классовую самостоятельность. Заметьте, запрет не затронул (пока) ни заработка, ни права объединяться по цехам, для защиты чисто корпоративных интересов рабочих. Запрещено «только», чтобы этими организациями руководили те, для кого классовая борьба не сводится к одной лишь борьбе «за кусок хлеба».

Делегаты в тяжком раздумье. Их первое, инстинктивное поползновение — найти такое решение, которое позволило бы обойтись без забастовки: один день без заработка — и в семье придет голод. Вот почему, когда депутат-социалист Кьеца предлагает ограничиться телеграммой протеста премьер-министру, собравшись с облегчением торопятся одобрить предложение. Но что это? Рабочий-типограф Кальда демонстративно запирает дверь и кладет ключи в карман. Никто не уйдет домой, пока не будет найдено решение, которое вернет рабочим не только отнятое право, но и веру в собственные силы!

Возникает знакомая как будто коллизия: революционный социалист (Кальда) против реформиста-соглашателя (Кьеца). Как и в жизни, в этой пьесе не нужно торопиться с выводами. Когда после жерского спора победит предложение Кальды — бастовать и Кьеца достанет из кармана заранее написанный текст злополучной телеграммы, окажется, что в ней стоят уже слова о всеобщей забастовке... Да и Кальда не столь уже однозначен в своей революционности. В критически острый момент забастовки он признается, что положенный в карман ключ тяготит его тяжким сомнением: имел ли он право вынуждать других на борьбу, опасность, лишения? И услышит от одного из стачечников неожиданно резкую от-

к рабочему классу и как к объекту изображения, и как к зрителю. В этой позиции нет ничего от высокомерия интеллигентского желания «упростить», «изгнаться» до уровня «средняка-рабочего», против чего гневно восставал Ленин как раз в те годы, к которым относятся описываемые события. Да, утверждает своим спектаклем театр, история отвела рабочему классу роль главной и руководящей силы общественно-го развития, но эта роль не реализуется сама по себе; ее выполнение сопряжено с борьбой, жертвами, героическими усилиями по высвобождению пролетариата в первую очередь из плена рабских пережитков в собственном сознании.

ТЕМА революционного действия, борьбы за то, чтобы рабочий «стал человеком», громко провозглашена в Италии еще одним театром. Речь идет о труппе «Новой сцены», возглавляемой известным актером, режиссером и драматургом Дарио Фо. Этот коллектив программно, принципиально противопоставляет себя всему остальному, «официальному» театру. Спектакли «Новой сцены» идут, как правило, не в театральных залах, а в помещениях народных домов, палат труда, левых партий. Актеры одеты в одинаковые холщовые штаны и рабочие фуфайки. По мысли Фо и его товарищей, это воинствующее политический театр. Спектакли «Новой сцены» намеренно плакатные, публицистически заостренные. Порою это даже не пьесы в строгом смысле слова, а скорее программы скетчей, подлитические реву.

Вот постановка «Левый сон», построенная на библейской притче о блудном сыне. «Юноша из буржуазной семьи «ударяется в революцию». Он истинно восторгается пролетариатом, грезит «всесокрушающим» бунтом... Но борьба длительна, изнуряюще тяжела. Непрерывно и вкрадчиво звучат голоса прошлого. «Блудный сын» в конце концов возвращается к буржуазное лоно.

Две одноактные пьесы, объединенные в один спектакль («Похороны хозяина» и «Давай, вяжи меня — все равно я здесь все разнесу»), разоблачают нечеловеческие условия труда промышленных рабочих и рабочих-надомников (таких «независимых» производителей в Италии без малого миллион).

СПЕКТАКЛИ «Новой сцены» богаты находками, изобретательными режиссерскими решениями. Но вот одно настораживающее обстоятельство. В «третьем акте» — дискуссия со зрителями, которая обязательно завершает каждый спектакль «Новой сцены» — дебаты разгораются в основном именно вокруг этих находок. Зрители спорят, например, следовало или не следовало закалывать из глазок у зала козленка в финале «Похороны хозяина». По пьесе, этот бьющий по нервам, натуралистический акт — с настоящим миссисом и настоящей кровью — призван «встряхнуть» публику напоминани-

В начале этого года мне привелось познакомиться с еще одним интересным театральным коллективом. Это драматический театр города Акуили, столицы небольшой горной области Аббруццы. Театр молод, существует лишь десятый год, молодые актеры — исполнители главных ролей, одаренному Луиджи Проетти, едва исполнилось 29 лет. По-молодому задорно, по крайней мере на слух, звучало и название премьеры — «Оперетка».

Внешность оказалась обманчивой. Автор «Оперетки» Витольд Гомбрович, польский аристократ, покинувший родину в канун второй мировой войны и оставшийся до конца дней на чужбине, вложил в пьесу всю горечь собственного разочарования жизнью, историей, человечеством. В пьесе действует суммарно очерченная «знать»: растленная, вырождающаяся, теряющая способность мыслить и объясняться. Ей противостоят столь же схематично обозначенная «бунтующая чернь», символизирующая, по Гомбровичу, неуправляемую стихию революции. Между этими полюсами помещены два «шарнирных» персонажа. Это «законодатель мод, маэстро Флор», поглощенный стараниями «прикрыть на эту, т. е. реальность, эксплуататорского строя, и профессор, которого непрерывно «тошнит» разоблачительными словами. Пытаясь «свести счеты» с историей, Гомбрович мстит прежде всего собственному социальному окружению — буржуазной интеллигенции.

Театр, правда, попытается прочесть пьесу шире. В результате углубилась антибуржуазная и антифашистская направленность произведения. Обличение «знати» получает точный адрес, когда, достигнув предела «расчеловечивания», она трансформируется в злобные фигуры в эсэсовских мундирах и газовых масках. Театр, по сути дела, на протяжении всего спектакля борется с... автором. Но силы явно неравны. И когда в финале основной конфликт разрешается, по авторской ремарке, апофеозом «вечно юной наготы, вечно нагой юности», «респектабельная» — буржуазная — публика нагрнула актеров благодарными аплодисментами. Такого рода протест ее явно не пугал.

НЕСКОЛЬКО новинек сезона, которым посвящены эти заметки, естественно, далеко не исчерпывают всей картины современного итальянского театра.

Но премьеры, о которых шла речь, чрезвычайно характерны. Они свидетельствуют о том, что перемены, происходящие в духовном «климате» Италии под воздействием мощного подъема рабочего движения, не оставили в стороне и театр, по крайней мере его передовую, наиболее чуткую к социальным проблемам часть. Эти спектакли вместе с тем позволяют увидеть, сколь велики и многочисленны еще препятствия, которые прогрессивным итальянским художникам предстоит преодолеть прежде, чем такие пьесы, как «Пять дней в порту», перестанут быть лишь счастливым исключением из правила.

18 ИЮН 1970
СОВЕТСКИЙ КУЛЬТУРА
МОСКВА