

# БЕСЕДЫ НА АПЕННИНАХ

**«Необученной рукой нельзя меня касаться».**

Надпись на старинном клавише в музее театра Ла Скала.

**В** Поездке по Италии наша группа, состоявшая в основном из театральных деятелей, соединила приятное с полезным. Приятным было ознакомление со страной, богатой памятниками прошлого. Полезной была встреча с представителями итальянского театра на созванной по инициативе общества «Италия — СССР» конференции, посвященной проблемам современного сценического искусства.

Выступавшие от советского театра П. Марков, В. Пименов, Б. Кноблок и автор этих заметок стремились восторженно информировать итальянских коллег о том, как живет, над чем работает и какие проблемы решает советский театр. Такой же примерно характер носили и выступления итальянцев — секретаря общества «Италия — СССР» профессора Паоло Алатри, директора миланского Пикколо театра Паоло Грасси, художественного руководителя Туринского театра Джанфранко Де Бозио и критика Руджиери Якоби.

## I. ДИСКУССИЯ

Милан, где началась конференция, встретил нас караваном безудержно мчащихся автомашин, непривычным уже для советского глаза чередованием новых домов с развалинами войны, розовато-мраморным кружевом знаменитого собора, фреской Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», чудом уцелевшей после американской бомбежки, тихими, полными творческих чудес залами галерей Брера и музея театра Ла Скала. У подъезда Ла Скала мой глаз с удовольствием отметил две афиши. На одной значилось «Лебединое озеро» Чайковского, на другой — «Катерина Измайлова» Шостаковича.

Первые миланские впечатления, несмотря на их известную противоречивость, настраивали

на лад серьезный и даже романтический. В городе, полном жизни, движения, величественных памятников искусства, об искусстве театра хотелось говорить во весь голос и с самой большой сосредоточенностью.

Солнечным утром пробирались мы по оживленной Виа Данте к аданию Пикколо театра, стремясь поспеть к началу конференции. У подъезда Пикколо стоял внушительный отряд полиции. Признаюсь, мы не ожидали столь повышенного интереса властей к проблеме театра. Сквозь строй мундиров и позолоченных пуговиц наша группа прошла в небольшой, уютный, весь в темно-красных тонах, зал театра. И здесь мне стала ясной первая цель, к которой стремились, очевидно, власти: публики в зале было сравнительно немного. Позже выяснилось, что отнюдь не все приглашенные сочли возможным явиться. Оно и понятно: в условиях современной Италии, где префект может отменить издание коммуниста мэром города (как было в городе Альбано), где епископ устанавливает контроль за репертуаром музыкально-песенного фестиваля (как было в городе Сполето), в этой Италии не каждый решится выслушивать доклады советских представителей под бдительным оком полиции.

Впрочем, власти все же просчитались. На следующее утро почти все газеты дали обстоятельные отчеты о конференции, отдавая особое внимание изложению докладов советских делегатов. Отчеты были в большинстве объективными. Социалистическая «Аванти» опубликовала материалы под крупным аншлагом: «Что кажется нам утопией, то стало реальностью в советском театре».

Положение театра (как, впрочем, и кинематографии) — большое место в культурной жизни современной Италии. Несмотря на многолетние дискуссии и обсуждения, до сих пор не принят закон, который определял бы пра-

вовое положение итальянского театра и обеспечивал перопективы его развития. В большинстве городов страны театров нет. Существующие труппы работают в тяжелых условиях, под давлением жестокой конкуренции со стороны кино и телевидения. Надо добавить еще бдительный надзор церкви и послушной ей правительственной демо-христианской партии, применяющих санкции против всяких прогрессивных начинаний. Всем этим объясняется большой интерес к тем фактам и условиям деятельности советского театра, к тем формам его связи с широкими народными массами, о которых рассказали советские делегаты.

Вторая часть конференции проходила в Турине, в маленьком, полном очарования старинном зале на Виа Россини. Атмосфера здесь установилась менее официальной и благоприятствовала открытому творческому разговору. Местные театральные деятели встречали нас с большой сердечностью и дружелюбием, и беседы о советском театре закончились далеко за полночь.

Интерес к нашим сообщениям отчетливо проявился в оживленной дискуссии и в многочисленных вопросах, которые сыпались из зала конференции. Характер их говорил, с одной стороны, о слабой осведомленности аудитории, а с другой — об известных заблуждениях относительно истинного содержания деятельности и целей советского театра. У нас не было сомнений, что все это — не только от недостатка объективной информации, но в значительной степени вследствие усталости наших идейных противников, преднамеренно искажающих сущность творческих устремлений социалистического искусства.

Впрочем, наивность многих вопросов оправдывалась искренним желанием познать наконец истину.

Главное, о чем надо говорить, повторять, разъяснять, — это новаторский характер метода социалистического реализма. На За-

паде критики все еще пытаются утвердить, что метод социалистического реализма — основа развития искусства, а средство якобы его ограничения. Наша борьба против буржуазного мусора и искусства, против декаданса в злонамеренной интерпретации некоторых западных критиков тоже предстает как ограничение творческой свободы художника, как нежелание идти путем поисков, как равнение на формы застывшие и консервативные.

Нет необходимости говорить советскому читателю, насколько подобный взгляд противоречит самой новаторской сущности советского искусства.

Но в Италии пришлось говорить именно об этом. Отдельные ораторы недоумевали, например, почему советский театр не ставит пьесы Беккета и Ионеско. С самым серьезным видом они утверждали, что советский театр, игнорируя основоположников «театра абсурда», чуть ли не обкрадывает самого себя и уж по меньшей мере обедняет культуру советского народа. Такие мысли высказывал, в частности, один профессор, выступавший в качестве представителя культурного центра фирмы Пирелли. Забота представителя этой крупнейшей монополистической фирмы о культуре советского народа оказалась нам по меньшей мере забавной. Пришлось разъяснять, что декаданс, крайний индивидуализм, «самовыражение» в искусстве, изгнание из него общественно-содержательной мысли — все это для нас болезни прошлого, которые радикально излечены уже в первые послеоктябрьские годы. Двигаться вспять, к сомнительным «открытиям» буржуазного декаданса мы не будем.

Кстати, в процессе дискуссии выяснилось, что Беккет и Ионеско в самой Италии не завоевали никакой популярности. Паоло Грасси прямо заявил о том, что Пикколо театр ставить авторов «театра абсурда» не будет, и он в этом смысле солидарен с советскими театральными деятелями.

В Риме, Флоренции, Турине проповоли ставить пьесы «абсурдистов», однако широкая публика на них не пошла. Одним словом, получилось как в старинной поговорке: «На тебе, боже, что нам негоже».

Двусторонняя итало-советская театральная встреча показала всем нам добрым знаком активно растущего на Западе интереса к творческой жизни в нашей стране, хорошим средством обмена мнениями и взаимного познания.

## II. СПЕКТАКЛИ

Непосредственных театральных впечатлений в моем итальянском блокноте немного. В миланском Пикколо театре нам удалось посмотреть «Ночи гнева» Армана Салакру, в Риме — пьесу Луиджи Кандони «Зигфрид в Сталинграде», в 1963 году получившую национальную премию Валлегорси. Во Флоренции Эдуардо Де Филиппо пригласил нас на премьеру поставленной им оперы Д. Шостаковича «Нос».

Относительно первых двух спектаклей хочется отметить их внутренний значительный, как мне кажется, смысл. Итальянский театр снова и снова возвращается к размышлениям о характере и последствиях минувшей мировой войны. Не следует воспринимать пьесы Салакру и Кандони лишь в историческом плане. Наоборот, тема войны в них звучит как вполне современная тема выбора жизненного стада, поисков верного выхода из клубка сложных противоречий современности.

В спектакле «Ночи гнева» страстно и гневно осуждается предательство, жертвой которого оказались борцы Сопротивления, антифашисты. Пьеса «Зигфрид в Сталинграде» — психологическая новелла о двух влюбленных, каждый из которых хочет уйти от жгучих вопросов жизни. Она — через радости и муки любви, он — путем дезертирства. Третье действующее лицо — это немецкий офицер, погибший под Волгоградом. Его дневники в форме магнитофонных записей пережитого и документальных кинокадров войны властно врываются в жизнь затворников. Они заставляют дезертира познать все зло и

бессмысленность войны и сделать свой выбор: сидеть в четырех стенах нельзя, преступно; надо бороться против тех, кто затеял войну хотя бы во имя будущего детей. Для женщины такой выбор трагичен: потеряв мужа на войне и возлюбленного, уходившего бороться против войны, она теряет смысл жизни и кончает с собой.

Актеры в обоих спектаклях играют правдиво, вдумчиво, с тем внутренним напряжением, которое позволяет им вести зрителя за собой к верным выводам. Режиссеры, экономные в выборе выразительных средств, перебарщивают, однако в «альковной» сцене (вероятно, дань определенным зрительским вкусам) кое-где заигрывают с экспрессионизмом (свет, некоторые мизансцены), но по главной мысли верны авторам и стремятся к тому, чтобы в спектаклях преобладали мотивы гражданственности.

«Нос» Д. Шостаковича во флорентийском театре Перголи — явление сложное и эстетически противоречивое. Шостакович полна остроумных режиссерских находок, актеры играют и поют превосходно, оркестр филигранно безупречен в воспроизведении своеобразной партитуры композитора. И все же у нас, русских, преобладало чувство известного недоумения: мы не узнали Гоголя. При всей фантастичности и сатирической заостренности пьесы «Нос» в ней масса колоритных и достоверных подробностей, которые позволяют представить себе картину реального Петербурга гоголевских времен. Художник же Мино Маччари превратил сцену в собрание гигантских карикатур. Трудно представить себе жизненную основу, породившую этот хорювод уродливо гротесковых фигур, пейзажей, интерьеров. Подаром премьера «Носа» состоялась как одно из званых «Флорентийского музыкального мая», посвященного в этом году искусству экспрессионизма...

## III. РАЗМЫШЛЕНИЯ

Значительная часть деятелей искусства, с которыми нам так или иначе пришлось столкнуться, оставдала впечатлением людей, с

трудом пробиравшихся сквозь деревья к лесу. На путях интеллигенции деревья эти — уродливые, вздорно-фантастические, покрытые лишайми и колочками вымыслов, — усиленно насаждают апологеты капитализма. Они же внушают людям искусства, что пуганые дороги среди этих деревьев — это и есть дороги прогресса и развития. Кое-кто клевет на эту удочку, особенно те, кто получает поддержку и покровительство всяческих меценатов и жюри. Случилось так, что в Риме мы сразу после Виллы Боргезе, средоточия памятников итальянского Возрождения, попали в Музей современного искусства. Нигде, вероятно, нет такого кричащего противоречия между величием прошлого и духовной скудостью настоящего, как в Италии. Стоя возле «Большого мешка» Бурри, этого куска старой дерюги, помещенного в рамку и выдаваемого за современную музейную вещь, мы чувствовали себя в положении людей, присутствующих при величайшем обмене, не имеющем прецедента в истории мировой культуры.

Но пьеса «Свободный мир» живет обманом. Он заключен даже в словах, какими он себя называет и какие валты мною в кавычки. Какая уж тут свобода, когда на первом плане встречаешь полное господство чистогана и когда значительность общественного положения определяется размерами текущего счета в банке.

Снова и снова вспоминаются слова на старом клавише: «Необученной рукой нельзя меня касаться». Жадной, цепко хватающей жизнью рукой капитализма нельзя касаться искусства. От этого оно скудеет и распадается.

А. СОЛОДОВНИКОВ.

**СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА**