

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ЧТО СКАЗАЛИ бы вы о театре, ставящем своей вечной задачей волеизъявление зрителя в разыгрываемое им действие?

А между тем проект такого театра, не приемлющего в процессе действия разделения на творца и зрителя, уже существует. Едва ли, однако, есть необходимость вступать в спор с тем, что существует пока лишь «в проекте». Скажу только, что тут мы имеем дело, в сущности, с попыткой — еще одной — отрицания театра в его обычном виде, замены его своего рода ритуальными собраниями. Но идея они должны символизировать духовное единение людей, собирающихся вместе, чтобы страдать, радоваться, обидеться, обрести собственное «я», погребенное под бесчисленными наслаждениями повседневной жизни. На место драматургии тут выдвигается событие — как основа взаимопонимания участников действия, самой возможности вовлечения в него непосредственных актеров, а точнее сказать, подготовленных для этого людьми.

Не думаю, что тут все ясно даже тем, кто хотел бы видеть театр именно таким. Тем более расплывчатой представляется сама идея каждому, кто взял бы на себя труд разобраться в ней «со стороны». Что касается театра, то, как известно, лучше всего иметь дело не с теоретическими постулатами, хотя бы и поразжающими воображение, а с их воплощениями на сцене. Лучший судья здесь время: пожием — увидим. Тем более когда имеем дело с подобного рода экспериментальными увлечениями.

И можно было бы вообще не задерживать на них внимания, если бы не одно обстоятельство: сам по себе упомянутый проект есть не что иное, как доведение до крайности одной из характернейших тенденций современного театра, отчетливо проявившейся и в спектаклях проходившего в Варшаве фестиваля Театра Наций, да в некоторых работах мастеров польской сцены, отличающихся богатством и разнообразием направлений и поисков.

Тенденция эта заключается в стремлении стереть границы между сценой и залом, войти в прямое соприкосновение со зрителем, в непосредственное общение с ним. Тут уже мало одного вынесения сцены в зал, что практикуется давно, мало продолжения подмостков в проходах и между рядами кресел, тут налицо элементарное упразднение сцены как таковой, когда местом игры становится все пространство театрального здания: не только сцена и зрительный зал, но и гардероб, и буфет, и лестничные марши — решительно все.

В «чистом» виде тенденция эта — несомненная принадлежность сегодняшнего сценического авангарда. Но авангард на то и авангард, чтобы идти вперед той или иной тенденцией. О том же, что она дает себя знать не только в экспериментальном театре, можно судить по спектаклям, далеким от крайностей авангардистской эстетики, однако же, несущим на себе печать сходных примет.

Так, обращает на себя внимание довольно широкое распространение театров, играющих спектакли на сцене «арон» — круговой (или квадратной, что то же самое), с расположением зрителей вокруг самой площадки. Конечно, никакое самое наилучшее взаиморасположение сцены и зрительного зала еще не является гарантией успеха — мысль сама по себе слишком очевидная, чтобы требовать подтверждения. Скажем, американский театр «Манхэттен прожект» (Нью-Йорк), выступивший с весьма вольным переосмыслением знаменитой «Альсы в стране чудес» Льюиса Кэрролла, не спасли от неуспеха ни импровизационная на грани сомнительного вкуса бурлескная манера характеристик ситуаций и персонажей сказки, ни эта же рассчитанная на тесное взаимодействие со зрителем, рассевшимися кто как, игровая

площадка «ан рон» радиусом метра полтора — два.

Думается, в самой этой тенденции к стиранию дистанции с зрительным залом заключено своего рода театральное знание, и было бы неправомерно видеть в нем только очередную гримасу моды, завладевшей им с того, ни с сего воображением режиссеров. В широком смысле эта отражает рост социальной функции театра, ищущего новые пути расширения своего взаимодействия с общественной средой, с публикой, усиления идейного и эмоционального влияния на нее. Разумеется, театр не застрахован при этом от того, что формы такого взаимодей-

ствия могут порой принимать и эпатирующий характер. Малая сцена может быть местом как крайних «смелых» авангардистских экспериментов, так и подлинно реалистического решения.

Примером последнего может служить идущий в Малом театре (малая сцена театра «Народов») в постановке Адама Ханушевича тургеневский «Месяц в деревне». О нем уже писала в своих записках с фестиваля А. Образцова («СК») от 1 июля с. г. Хочу только сказать, что на фоне многого из того, что довелось видеть на фестивале, спектакль производит впечатление глотка свежего воздуха после длительного пребывания на загазованной улице и такого современного города, как неопознано прекрасная Варшава. Здесь не поражающее воображение богатство приема, не сложность символов и аллегорических уподоблений, а именно богатство человеческого содержания, рождающееся из глубокого проникновения в мир чувств и мышлений героев. Оно же, это содержание, выявляется в тонко подчеркнутым несоответствием красоты природы, в которой живут герои, с их несобственностью, неумением обрести внутреннюю гармонию, понять друг друга...

И что примечательно — спектакль, как он сделан, не требует ни специально оборудованной сцены, ни изощренной машинерии, ни какой-то особенной светотехники. Он может быть сыгран — без ущерба для содержания или эстетического впечатления — где угодно: в любом помещении, где только могут разместиться полтора-два человека, под открытым небом — на току, на лесной поляне, ему только пойдет на пользу окружение живой природы, в совершенстве воссозданной и на сцене Малого театра. Однако спектакль такого рода, разыгрываемый «на ходу», требует доверительной, раскованной, предельно непосредственной манеры исполнения. Иначе говоря, требует особого актера, обладающего не только отмеченными свойствами, но и владеющего техникой. Это становится видно невооруженным глазом, когда смотришь, с какой отдачей, с каким напряжением физических и духовных сил трудятся на протяжении всего спектакля актеры в спектакле «Золотой век» парижского «Театра солнца», или наблюдаешь за тончайше нюансированной лепкой характеров своих героев З. Кудувной, А. Лапинки, Я. Махульским в спектакле А. Ханушевича. В распоряжение последних отданы все проходы зала — герои гуляют, сидят, страдают, расходятся, любят, страдают, и чувства их тем сильнее воздействуют на нас, что сами герои приближены к нам, они среди нас, они — некоторые из нас...

Не могу не отметить, что такое перенесение в спектаклях малых сцен упора на актера не обошлось без последствий. Вера в безграничные возможности актерской техники породила иллюзию, весьма распространенную, — об автономности современного театра от слова, о вторичности для него слова.

В характеристике парижского «Театра солнца» не будет, пожалуй, главным то, что для показа своей новой работы — спектакля «Золотой век» — Ариана Мнушкина избрала Варшавский цирк и что представление развертывалось на его арене с «захватом» одного сектора, свободного от зрителей, занявших остальные три. (Влагодийский в варшавском шапке как таковых не имеется, в

куст, прежде всего перед лицом своих могущественных соперников — кино и телевидения. Всего же вернее усиление социальной проницательности театра, его общественной активности неимоверно обостряет его зрение в слух, обогащает (или требует обогащения, что все равно) палитру выразительных возможностей. Но только недомыслием можно считать попытки исключить из их числа слово, драматургию, более того, противопоставлять сценичность слову.

Слово — актерской технике, безоговорочно подчиняя драматургию режиссерскому всевластию, точнее сказать, произволу.

Дискуссия, развернувшаяся в дни фестиваля, показала, с какой остротой стоит перед современным театром проблема зрителя, сколь узок круг тех, на кого работает сцена (в сопоставимом плане, разумеется), как непросто освоить ей новые зрительские «территории».

Особенно много внимания было уделено вопросам привлечения в зрительные залы представителей рабочего класса, чьим трудом обеспечивается в конечном счете материальное существование самого театра. Ведь только привлекая к себе широчайшие слои трудящихся, театр сможет осуществить свою социальную функцию. И в этом никто и ничто не поможет театру больше, чем он сам, ибо, только осуществляя себя как явление общественного порядка, театр выполняет и функцию эстетического воспитания, чем и создает опять же базу для своего движения, своего развития и как явления искусства. Было бы по меньшей мере наивностью полагать, что в борьбе за самоутверждение, за приобщение широчайших слоев населения театр может рассчитывать только на специфически ему присущие средства выразительности — вне опоры на слово, на драматургию, определяющую направленность и глубину его разговора со зрителем, масштабность и правдивость показа явлений действительности. Надо сказать, что это в интересах не только тех, кто придет в театр, но и в интересах его самого. В этом — залог плодотворности поиска, который он ведет во имя своего будущего.

Только на путях широкой демократизации театра, его «очеловечивания» видится это будущее. А это предполагает и выбор самих путей: анализ связей человека с эпохой, а не понятийных категорий, раскрытие духовного мира героев, а не зашифрованных субъективных представлений художника о мире, не нагромождение отвлеченных символов и аллегорий. Проникновение в духовный мир человека — процесс бесконечный. Об этом думаешь, глядя с улыбкой на героев «Ночи трех королей» (по «Двенадцатой ночи» Шекспира) — спектакля прославленного И. Бергмана, поставленного им на сцене Королевского драматического театра в

и нацло это выражение в системе образного строя спектакля — прежде всего во фрагментарности сюжетного развития, в дробности его сценической мозаики. Такова цена пренебрежения драматургией!

На примере спектакля «Золотой век» мы вступаем в область некоего казуса, переживаемого современным театром. Он заключается в том, что рост социальной функции сцены, ее способности активно вторгаться в общественные и политические проблемы века сопровождается... обострением борьбы театра за самого себя, за свое место под солнцем в ряду других ис-

Стокгольме, или же на героях «Перекрестка» Гольдони в исполнении миланского «Пикколо-театра» (режиссер — не менее прославленный Дж. Стреллер). Уж сколько, казалось бы, было специальных версий одной из самых репертуарных комедий великого англичанина, но вот еще одна — и снова чувство волнения, добрый смех зала, радость встречи с настоящим. И веришь: жив театр, живо то, что делает его искусством, способным волновать прекрасным!

Одной из самых больших сенсаций фестиваля стало выступление театра «Абафуми-компани» из Уганды, показавшего спектакль «Ренга мон» — по пьесе, написанной и поставленной организатором труппы Робертом Серумагой. И не экзотика была тому причиной, отнюдь! Хотя едва ли в наши дни встретишь более экзотичный театр, чем этот, пока еще единственный в Уганде профессиональный театр. Даже японский коллектив «Васеда Со-гекио», руководимый Тадаси Судзуки, показавший невероятные по драматической силе и сценической оригинальности «Страсти», уступит (не в обиду будь сказано) в экзотичности искусству угандийской труппы, существующей только с 1971 года. Но след она оставила не этим своим качеством, а тем, что искусство ее настоящее.

Зрители увидели страдания людей, поставленных перед необходимостью выбора, а боль их, как и победа в них человеческих мотивов, не может никого оставить равнодушным. Прошло уже много времени, но в моей памяти живет взгляд молодой женщины, жены вождя, которым она провозглашает уносимых от нее детей, близнецов; их по требованию шамана должны, во искупление вины отца, нарушившего закон племени, и ради спасения деревни поднести на копыта. В этом взгляде все — и мука матери, и примирение с необходимостью жертвы, и понимание бесчеловечности обряда, и зреющий протест против него, освященного вековой традицией... И крик — душераздирающий, страшный по силе отчаяния, когда совершается непоправимое! И отчаянная борьба за жизнь детей... Драгоценны в искусстве эти мгновения человеческого прозрения, осознания себя личностью, выступающей на борьбу со злом! Она так и умрет, окаменевшая в своем горе, но не склонившая головы перед тем, чему отказала в человечности...

Если возвращаться к той тенденции, о которой я говорил выше, — стремлению мастеров театра преодолеть дистанцию между исполнителями и зрителем, свести ее до минимума, то, как кажется, тут, в таких вот сценах, знаменующих собой взлет искусства, она, эта дистанция, просто-напросто перестает существовать. Ее и не может быть, когда мука ли, радость ли человека, вызванного к жизни творческой силой актера, становятся моей мукой, моей болью, моей радостью... Но тогда, пожалуй, и не обязательно помешать актеру среди зрителей, заставляя их бродить за ним по залу. И уж совсем, кажется, станет ненужным, добываясь катарсиса, стягивать зрителя в действие, пусть с самыми наивными намерениями — способствовать его внутреннему совершенствованию.

Да, театр — это игра; но это и ответственность. Он не только инструмент воздействия на человеческую душу с целью ее совершенствования, но и могучий фактор преобразования действительности, ее «очеловечивания», а следовательно, преобразования и того, кто преобразует ее самое. И, может быть, его главная задача — дать людям, обществу, которое он обслуживает, истинную перспективу, веру в конечное торжество добра, социальной справедливости — как базы справедливости всеобщей.

Этим театр и нужен людям.

В. ШИРОКИЙ,
наш спец. корр.

МЕЛПОМЕНА В ЭТОМ СЛОЖНОМ МИРЕ

Стокгольме, или же на героях «Перекрестка» Гольдони в исполнении миланского «Пикколо-театра» (режиссер — не менее прославленный Дж. Стреллер). Уж сколько, казалось бы, было специальных версий одной из самых репертуарных комедий великого англичанина, но вот еще одна — и снова чувство волнения, добрый смех зала, радость встречи с настоящим. И веришь: жив театр, живо то, что делает его искусством, способным волновать прекрасным!

Одной из самых больших сенсаций фестиваля стало выступление театра «Абафуми-компани» из Уганды, показавшего спектакль «Ренга мон» — по пьесе, написанной и поставленной организатором труппы Робертом Серумагой. И не экзотика была тому причиной, отнюдь! Хотя едва ли в наши дни встретишь более экзотичный театр, чем этот, пока еще единственный в Уганде профессиональный театр. Даже японский коллектив «Васеда Со-гекио», руководимый Тадаси Судзуки, показавший невероятные по драматической силе и сценической оригинальности «Страсти», уступит (не в обиду будь сказано) в экзотичности искусству угандийской труппы, существующей только с 1971 года. Но след она оставила не этим своим качеством, а тем, что искусство ее настоящее.

Зрители увидели страдания людей, поставленных перед необходимостью выбора, а боль их, как и победа в них человеческих мотивов, не может никого оставить равнодушным. Прошло уже много времени, но в моей памяти живет взгляд молодой женщины, жены вождя, которым она провозглашает уносимых от нее детей, близнецов; их по требованию шамана должны, во искупление вины отца, нарушившего закон племени, и ради спасения деревни поднести на копыта. В этом взгляде все — и мука матери, и примирение с необходимостью жертвы, и понимание бесчеловечности обряда, и зреющий протест против него, освященного вековой традицией... И крик — душераздирающий, страшный по силе отчаяния, когда совершается непоправимое! И отчаянная борьба за жизнь детей... Драгоценны в искусстве эти мгновения человеческого прозрения, осознания себя личностью, выступающей на борьбу со злом! Она так и умрет, окаменевшая в своем горе, но не склонившая головы перед тем, чему отказала в человечности...

Если возвращаться к той тенденции, о которой я говорил выше, — стремлению мастеров театра преодолеть дистанцию между исполнителями и зрителем, свести ее до минимума, то, как кажется, тут, в таких вот сценах, знаменующих собой взлет искусства, она, эта дистанция, просто-напросто перестает существовать. Ее и не может быть, когда мука ли, радость ли человека, вызванного к жизни творческой силой актера, становятся моей мукой, моей болью, моей радостью... Но тогда, пожалуй, и не обязательно помешать актеру среди зрителей, заставляя их бродить за ним по залу. И уж совсем, кажется, станет ненужным, добываясь катарсиса, стягивать зрителя в действие, пусть с самыми наивными намерениями — способствовать его внутреннему совершенствованию.

Да, театр — это игра; но это и ответственность. Он не только инструмент воздействия на человеческую душу с целью ее совершенствования, но и могучий фактор преобразования действительности, ее «очеловечивания», а следовательно, преобразования и того, кто преобразует ее самое. И, может быть, его главная задача — дать людям, обществу, которое он обслуживает, истинную перспективу, веру в конечное торжество добра, социальной справедливости — как базы справедливости всеобщей.

Этим театр и нужен людям.

В. ШИРОКИЙ,
наш спец. корр.

ВАРШАВА — МОСКВА.