„СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА"

26 ЯНВ 1963

Зарубежная пьеса в московских театрах

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ВЫБОРА И РЕШЕНИЯ

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ в советских театрах, в частности московских, заметно стремление расширять репертуар за счет лучших пьес современной зарубежной драматургии. И это вполне закономерно: интернационализм всегда был свойством духовной культуры Страны Советов.

Имена крупнейших драматургов и писателей — Брехта и Де Филиппо, Хемингуэя и Артура Миллера, Сарояна и Сартра, Ремарка, Фигейредо, Теннесси Уильямса и многих других появились на московских театральных афишах. Не все, безусловно, приемлемо для нас во многих из их пьес. Ставя важные и серьезные проблемы современности, предлагая их решение (а иногда и не в состоянии решить их), западные драматурги часто выражают точку зрения, которая расходится с нашими взглядами. Дело в том, что творчество даже самых прогрессивных из них часто несет в себе острейшие противоречия того буржуазного мира, в котором живут и творят сами художники.

Вот, например, один из крупнейших драматургов современной Америки Артур Миллер. Он подвергает в своих пьесах страстной, беспощадной критике сегодняшнюю американскую действительность. Мы слышим в них глубокое сочувствие к честному труженику, одинокому и затравленному, нещадно эксплуатируемому, лишенному всякой надежды на будущее. И рядом с этим настойчиво звучит тема роковой обреченности человека, раба темных страстей и подсознательных импульсов, бессильного изменить что-либо в этом мире.

Эта «философия отчаяния» свидетельствует о непонимании художником законов общественного развития и, без сомнения, снижает общественное и социальное значение творчества Миллера. Однако значит ли это, что мы должны отказаться от постановки его сложных и противоречивых пьес? Конечно, нет, ибо свидетельство очевидца, с трезвой и жестокой правдой показывающего изнанку «американского образа жизни», есть одновременно и обвинительный документ большой силы, и факт большого искусства.

Но здесь возникают два вопроса: как должен советский театр, цель которого наряду с эстетическими задачами своим искусством воспитывать в советском народе коммунистическую идейность, вести непримиримую борьбу с буржуазной идеологией, как должен он ставить современную западную драму? И что должно определять выбор той или иной пьесы?

Казалось бы, ответ ясен. Конечно, идейная целеустремленность, партийность позиций советского художника, его гражданский темперамент в той же степени, как и его художественные устремления, должны определять и выбор пьесы, и постановку спектакля. И в лучших, наиболее значительных и серьезных спектаклях на «зарубежную тему» это именно так.

Умение советского художника увидеть главное в пьесе, укрупнить его звучание, раскрыть народную тему произведения, не нарушая стилистики автора, акцентировать социально-критические элементы, которые помогают объяснить жизнь с наших марксистских позиций, отличает лучшие спектакли западной драматургии.

Такова режиссура Г. Товстоногова в постановках «Смерть коммивояжера» Миллера и «Лиса и винограда» Фигейредо. Таково решение спектакля «Вид с моста» Миллера, поставленного А. Гончаровым в Московском драматическом театре. Большим художественным событием в жизни московских театров стали постановки таких демократических произведений, как «Суббота, воскресенье, понедельник» Де Филиппо в Театре имени Ермоловой, «Милый лжец» Д. Килти в МХАТе. В этих спектаклях сказываются глубокая человечность и высокая театральная культура советского сценического искусства. В них утверждается гуманная мысль о высокой ценности любви, душевного тепла, нравственной чистоты и стойкости человека, о силе его духа. Чрезвычайно интересны поиски новых форм выражения в спорном и смелом, хотя и далеко не во всем удавшемся спектакле Театра имени Вл. Маяковского «В горах мое сердце» Сарояна (хочется непременно сказать об актерском «открытии» Лукьянова в роли Бен Александера). Можно привести и ряд других примеров.

Но всегда ли наши театры подходят к постановке зарубежных пьес с сознанием своей высокой ответственности? Не встречаемся ли мы иногда с неумением режиссуры увидеть рациональное зерно пьесы, с объективизмом, отсутствием ясной идейной позиции в ее трактовке, с равнодушием мысли, со стремлением во что бы то ни стало развлечь зрителя (часто вопреки смыслу сцены) показом роскошных «западных» туалетов, непристойных «западных» танцев, всяких «западных» красивостей, протаскивая всю эту вульгарщину под флагом будто бы критики «буржуазного разложения»? И не приводят ли вялость, инертность режиссерской мысли в решении современной зарубежной пьесы к результатам, зачастую противоположным тем, к которым стремился советский художник, останавливая на ней свой выбор.

ВОТ ДЛЯ ПРИМЕРА ДВЕ трактовки московским театрами пьес Миллера.

В Московском драматическом театре при постановке «Вида с моста» режиссер А. Гончаров занял ясную, принципиальную позицию. Ведущей темой спектакля он сделал мысль о необходимости братской, товарищеской спайки, пролетарского единства людей труда, всех преследуемых и угнетенных в Америке (выраженную в пьесе в образах Марко, Родольфо, Биатрис, Майка и Луиса и других). Он приглушил мысль о темных стихийных страстях как двигателях человеческих поступков, выраженную в характере главного героя пьесы—Эдди. Режиссеру удалось передать гнетущую атмосферу беспросветной жизни грузчиков нью-йоркского порта, с ее вечным страхом безработицы, неуверенностью в завтрашнем дне, изнуряющим трудом. Активность режиссерского замысла сказалась и в работе художника — в простой и выразительной конструкции голых тоскливо-однообразных лестничных переходов большого жилого дома, где живет Эдди, в тревожной необжитости его квартиры, в мрачном колорите кривых, закоченевших, подозрительных переулков, по которым он ходит на работу. Активная режиссерская концепция нашла опору и в трактовке исполнителями главных ролей, в частности итальянского безработного Марко (его блистательно играет А. Ширшов). Марко—Ширшов, бескорыстный и добрый человек, честный труженик, любящий семьянин, верный товарищ, глубоко преданный принципу рабочей солидарности. Этот собирательный образ безработного, лишенного всех прав в капиталистическом мире, стал на сцене Драматического театра средоточием идейного пафоса спектакля. Советский режиссер увидел, почувствовал и выделил главное в пьесе Миллера — острую и гневную критику социального устройства крупнейшего оплота империализма. И на раскрытие этого главного направил все усилия творческого коллектива. От этого спектакль Драматического театра — такой цельный, ясный по мысли, идейно целеустремленный.

А вот «Смерть коммивояжера» в Художественном театре (постановка А. Керова, режиссер О. Герасимов).

В пьесе коммивояжер Вилли Ломен, выгнанный на старости лет хозяином фирмы, где он прослужил всю жизнь, мучительно ищет объяснения своих несчастий в личной судьбе, в особенностях своего характера. Постепенно драматург (при всех оговорках и противоречиях) подводит и нас, читателей, и своего героя к мысли, что не особенности личного склада, а сама социальная действительность Америки виновна в крушении всех надежд простого труженика, в прозрачности его благополучия, в тщете всех его усилий. Вот та основа пьесы, которая позволяла создать спектакль публицистически острый.

Однако в Художественном театре эта центральная мысль произведения Миллера исчезла. Она смазана и тонет в противоречиях.

Начать хотя бы с декораций (художник И. Рабинович). В пространных авторских ремарках, в самом тексте пьесы мы ощущаем, как подавляют человека каменные громады небоскребов, мы чувствуем, как невыносимо тяжко жить Вилли Ломену на дне каменного мешка, где нет глотка свежего воздуха, откуда не увидишь неба и «только кирпич и чужие окна, чужие окна да кирпич и каменные склепы равнодушно царят над его хрупким домиком. А в спектакле МХАТа над маленьким домиком Ломена — высокое, чистое вечернее небо, стройные силуэты словно тающих в синей дымке далеких небоскребов — умиротворенная элегическая панорама вечернего Нью-Йорка. И гневные, полные горечи и бессильной злобы слова Вилли о «каменных гробах», которые отнимают у него жизнь, кажутся несправедливым преувеличением, не находят опоры в зрительном образе спектакля.

В. Муравьев, исполнитель главной роли, в заданном ему режиссером рисунке играет правдиво и искренне. Но вся беда в том, что рисунок этот не верен. Его Вилли Ломен—прежде всего чудак, упрямый мечтатель и идеалист, живущий в мире фантастических грез, в чьем смятенном, полубольном, раздвоенном сознании реальный мир смещается в ирреальное. Режиссер все время убирает реалистическую основу картин прошлого, возникающих в воспоминании героя. Так, в пьесе умерший брат Вилли Бен, каким его вспоминает Вилли Ломен, — просто средний руки бизнесмен. В спектакле же — это жуткая, призрачная фигура в черном смокинге и длинном черном плаще, с бледным, как маска, неподвижным лицом, этакое инфернальное существо, элегантный Мефистофель с красным, как кровь, рубином в черном галстуке. Или Женщина, с которой свела Ломена в его бесконечных скитаниях тоска по дому, — эта немудрая потаскуха, продающая себя за пару чулок. В спектакле Художественного театра Женщина (Л. Кошукова) превратилась в таинственную обольстительницу с огненно-красными локонами, женщину-вамп с искусственным смехом и скованными движениями.

Быть может, не стоило так подробно останавливаться на второстепенном, если бы подобная режиссерская трактовка, мы убеждены, помимо желания самого постановщика, не приводила зрителя к совершенно неверным выводам об исключительности судьбы Вилли Ломена. А это искажает основную мысль пьесы, снижает ее социальное звучание, сводит большое обобщение к частному случаю. Как это ни странно, режиссерское решение почти всех образов спектакля служит именно этой цели — подчеркнуть исключительность, неординарность характера и судьбы старого коммивояжера. Так инертность режиссерской мысли, отсутствие ясного идейного замысла приводят к торжеству ложной, враждебной нам идеи.

Конечно, это чрезвычайный случай. Однако этот печальный срыв должен заставить задуматься художников, которые обращаются к современной зарубежной пьесе. Что нового, важного, нужного современному зрителю, расширяющего его представление о мире, укрепляющего идейную убежденность, его веру в превосходство нашей социальной системы, нашей жизни, нашей правды, хочет сказать театр, останавливая свой выбор на пьесе, давая ей именно такое толкование?

СО ВСЕЙ СЕРЬЕЗНОСТЬЮ следует говорить о неразборчивости, о недостаточной требовательности многих театров и в выборе зарубежных пьес.

Это приводит иногда к тому, что в репертуар попадают пьесы хотя и ловко сделанные, но спекулятивные, легковесные, преследующие чисто развлекательные цели. Как, например, оказалась «Третья голова» Марселя Эмэ в репертуаре Московского драматического театра! Очевидно, театр привлекла в ней критика буржуазного суда. Но в том-то и дело, что эта критика — только пикантная приправа к главному в пьесе, к теме буржуазного адюльтера. Вечную тему треугольника Марсель Эмэ с грацией и легкостью, достойной лучшего применения, «осовременил» — превратил ее в четырехугольник, сторонами которого сделал главного прокурора, его прелестную потаскуху-жену и двух ее любовников: мужа подруги, тоже прокурора, осудившего на смертную казнь ни в чем не повинного красавца — джазового певца, и самого этого певца.

Как же решает театр всю эту фарсовую, будуарную ситуацию? Вместо того, чтобы приглушить тему адюльтера (хотя это и трудно) и выделить те элементы критики буржуазного суда, которые в ней есть, театр и авторскому любовному четырехугольнику за уши притягивает (вопреки авторскому тексту — даже Марсель Эмэ до любовного пятиугольника не додумался) роман скромной жены прокурора с джазовым красавцем. И хотя спектакль режиссерски сделан очень крепко, технически сильно, режиссерское мастерство не спасает его от пошлости и вульгарности в показе «западного» шика. Вот куда привело недостаточно серьезное и непродуманное отношение к «расширению» репертуара современной западной пьесой.

Не продумано и включение в репертуар Театра драмы и комедии «Скандального происшествия с мистером Кеттлом и миссис Мун» Пристли. Это далеко не лучшая пьеса известного английского писателя. Она написана под сильным влиянием Бернарда Шоу в той ее части, которая касается самой парадоксальности забавной ситуации. На этом влияние Шоу кончается. Пьеса лишена и обычных достоинств, свойственных драматургическому творчеству самого Пристли: в ней нет психологического раскрытия характеров, нет и тревожного раздумья о судьбе современного человека, что отличает лучшие его произведения. Тема ее исчерпывается мыслью «да здравствует мальчишество!». И уж если театр взялся взять эту пьесу (а в ней нет адюльтерной кутерьмы и тонкой пропаганды буржуазной аморальности, как в «Третьей голове» Марселя Эмэ), то нужно было в ней что-то сказать советскому зрителю, а не только активно встать на сторону эксцентричного мальчишества мистера Кеттла. Такой прорыв в тему, которая могла стать, но не стала центральной в спектакле, тему глубочайшего лицемерия буржуазной морали, лишь намечен в режиссерском рисунке и в исполнении артиста Кабатченко в роли мистера Муна.

Театрам следует гораздо более серьезно, с большим чувством ответственности, с большей принципиальностью подходить к включению в репертуар современной зарубежной пьесы.

С чувством большой ответственности должны подходить наши театры и к трактовке зарубежной пьесы, помня о высокой принципиальности и глубокой идейности советского художника, о его долге служить своим искусством народу — строителю коммунизма.

Т. КНЯЗЕВСКАЯ.