



«ГОЛГОФА» ИОНАСА ВАЙТКУСА

Сегодня заканчивается первый круг фестиваля «Прибалтийская театральная весна». Его финальный аккорд — инсценировка романа Чингиза Айтматова «Плаха», осуществленная Ионасом Вайткусом и названная им «Голгофа», подвела итог фестиваля, и не только фестиваля.

Для самого Вайткуса спектакль завершил полет над гнездом театра в Каунасе. Четырнадцать лет длился этот полет — с набором такой высоты, от которой замирало сердце и перехватывало дыхание. И сейчас, оглядываясь назад (Вайткус уходит из театра), понимаешь, что это спектакль финальный для каунасского периода режиссера — акт прощания и прощания.

Все эти четырнадцать лет Вайткус упорно выводил идею театра из тупика прагматической, прикладной нравственности, раскрывал потенциал человека или в сторону взлета духовности («Пилигрим мечты», 1975 г., «Страдас», 1984, «Урок литературы», 1985), или под углом падения («Король Убу», 1977, «Калигула», 1983).

«Голгофа», законченная в конце прошлого года, еще раз доказала, что театр Вайткуса — театр нравственного императива, в котором все договаривается до конца и без обиняков. Поэтому он так упорно не принимался и отторгался во времена очевидной конъюнктуры и демонстративного конформизма, как отторгаются социальной средой главные герои «Голгофы» Бостон (народный артист Лит. ССР Ю. Будraitис) и Авдий (артист П. Будрис).

Вайткусу глубоко чужда любая идея смирения, покорного страдания. В романе Авдий и Бостон — герои скорее краснобайствующие и блаженные. В спектакле в них проступает кровь действительного гуманизма. Кровь и плоть Слова (Авдий), Деяния (Бостон).

Спектакль обретает энергию противостояния и конфликта, борьбы не на жизнь, а на смерть. Сценография, лишенная художником И. Арчикусасом приторной ориенталистики романа, напоминает условия, приближенные к боевым: своего рода полигон, пространство выжженной земли, где любые следы разумной деятельности человека, все знаки материальной культуры уже уничтожены, кроме автомата с «газированной», действу-

ющего от удара ноги — водопой Базарбая, железнодорожных рельсов, на которых пьяными забойщиками сайгаков будет распят наивный Иисус-Авдий, и бутылка водки. Действие происходит везде и нигде, всегда и никогда, а композитор Р. Пятронис своей невыносимо конкретной звуковой партитурой задает тему невыносимо вечной схватки.

Художественный образ спектакля вызывает чисто физическое ощущение ужаса, ибо Вайткус всеми средствами театра воссоздает мир агрессивный, циничный и ужасный. Он словно выпускает из волшебной лампы дух гнилых прошлых десятилетий. Джин вседозволенности и тупости, хамства и холопства, наконец-то показан на театре ясно и без купюр, за которыми мы привыкли прятать свой стыд и свою стыдливую бездельность. Это заставляет нас волей-неволей искать точку нравственного сопротивления развращающемуся на сцене. И тут происходит (или не происходит, это зависит от совести и нравственности каждого) то, о чем мечтал Чехов: мы начинаем по капле выдавливать из себя раба...

Так просто? Нет, так сложно, ибо спектакль вскрывает ту высочайшую меру мужества, которую обретают герои — Авдий, напоминающий Вайткуса 70-х с его идеализмом, и Бостон, напоминающий Вайткуса 80-х с его гуманистическим стоицизмом.

Однако режиссеру, несмотря на весь накал спектакля, чужда мысль, что добро должно быть с кулаками. Он полагает, что оно просто должно быть, и это уже само по себе в наше время причина конфликта, гражданский вызов любому злу, которое всегда наготове и всегда с кулаками. Вайткус в этом неизменен с первой своей программной постановки «Пилигрим мечты». Тогда еще, представляя этот спектакль о Чюрленисе, он привел кусок из письма художника: «...Человек, живя среди людей, всегда должен творить добро, и его жизнь никогда не будет прожита зря, даже если в глазах других он — ничто».

В «Голгофе» Вайткус впервые вывел на подмостки стойка, добро творящего человека. И это, действительно, звучит как финальный аккорд его неутомимого четырнадцатилетнего поиска Добра и Ответственности в

драматургии Казиса Саи и Альфреда Жарри, Максима Горького и Альбера Камю, Юозаса Грушаса и Ивана Радоева, Генрика Ибсена и Мати Унта, Винцаса Креве и Миханла Шатрова, Сигитаса Гяды и Уильяма Шекспира, Иордана Радичкова и Жана Ануйя. Но в прежних спектаклях Вайткус любил наблюдать, как в одном человеке уживается духовный глад и животная сытость. В «Голгофе» он разводит свои нравственные максимы по персонажам и выводит персонажей к барьеру.

На полюсах герои, выражающие позицию автора, — его протагонисты Бостон-Деяние и Авдий-Слово. В середине — Базарбай-Пилат (артист В. Шинкарюкас), ведущий диалог и с Бостоном и с Авдием. И хотя те не встречаются друг с другом, система координат спектакля их объединяет. Экспрессивная, гротесковая исполнительская манера В. Шинкарюкаса привносит атмосферу беззащитной продажности, абсолютной безответственности и полного эгоистического идиотизма, когда замкнутость человека на себя, доведенная до скотства, становится социально опасной, будь он в тоге, как Пилат, либо в телогрейке, как Базарбай. Актер одинаково ловко чувствует себя в любом мундире: его паразитирующий герой универсален — паразит на все времена. Образ двойится, множится, агрессивный идиотизм Базарбая-Пилата В. Шинкарюкаса заполняет все вокруг и прожорливо хрюкает что ни попадись — водку, волчат, жену, слово и деяние, творчество и чудотворство.

Но протагонистов Вайткуса сводит вместе не только Базарбай-Пилат. Их захватывает в общую орбиту и история волков Акбары и Ташчайнара — воронка природной силы и тяги к продолжению жизни. С психологической, даже бытовой подробностью прописанные в романе, они решены Вайткусом в символическом, эротико-мистериальном тоне и обращают героев к той природной мудрости и нравственности, которая также утрачена в мире, как нравственность социальная — Базарбаем-Пилатом.

Вайткус ставит спектакль не о том, как это произошло, а о том, как трудно возвратить человеческий облик заблудшим детям человеческим. И стремятся к этому каждый на своем пути —

Бостон и Авдий. Тут токи их полюсов расходятся в диаметральных направлениях и действуют в сферах разных, но внутренние схожих: везде — нежить, мороз, «кайф». В демокогическом дурмане проводят односельчане Бостона свои собрания и проработки, где правят бал одуревший от власти парторг Кочкорбаев (артист В. Валашинас) и одуревший от водки директор Чотбаев (народный артист Лит. ССР А. Масюлис). «Травка» и кровь дурманят мысли и сердца попутчиков Авдия — главарю сборщиков анаши Гришану (засл. артист Лит. ССР В. Масальскис) и фюреру забойщиков, охотников за сайгаками Оберу Кандалову (артист А. Матуленис).

Потерялись дети человеческие, ушли от мира яви в марево и бред. Вайткус оставляет за ними одну форму существования — истреблять все мешающее, пугающее, раздражающее и сложное. Геноцид Добра.

...Вспоминается фестиваль-85, когда в штывы был принят «Страдас» Вайткуса — горькое иносказание об уделе художника в мире. Иным он показался «заумным» и даже «опасным». Сильны были стереотипы искусства простого и доходчивого, мобильного и радостного — не то чтобы «хлеба и зрелищ», но «будет хлеб, будут и песни».

Театр Вайткуса — театр утоления духовного голода. Он утверждает то, что Айтматов назвал «культурным суверенитетом личности». Хотя вопреки этому «суверенитету», в своих героях писатель умилялся постоянной готовностью отдать себя на заклание, добровольно взойти на плаху.

Не по своей воле взойшли на Голгофу герои Вайткуса — их люди распяли. Слово не по своей воле возник и спектакль — весь путь режиссера от студенческой скамьи, весь его полет над гнездом театра к тому вывел. Кажется, что и с театром в Каунасе режиссер расстанется не по своей воле — труппа устала дышать разреженным воздухом вершин, утомилась от восхождений на голгофы, на которые тянет Вайткуса.

А не ставь он такие спектакли? Может, не было бы и разрыва с театром, а были бы звания, и карьера бы выписалась, и будущность...

Впрочем, такие жертвы стоят побед.

И. САВОСТИН.