

НАШИ ГОСТИ

ИНГМАР БЕРГМАН представляет тот редкий тип художника для которого активная деятельность в двух видах искусств — в театре и в кино — в равной степени органична. Нет нужды говорить о кинематографичности спектаклей Бергмана или о театральности его фильмов. Он в полной мере театрален в театре и кинематографичен в кино (хотя стоит заметить, что на экране он очень любит обращаться к людям театра, исследовать природу лицедейства). Вот уже более сорока лет существует покоряющее зрителей многих стран явление — театр Бергмана, выражающий себя в сложных философских, психологических, художественных конструкциях спектаклей. Театр, где игровая природа многозначна и обнажена, экспрессия и символ часто сознательно сближены, а действие подчинено своеобразным «хореографическим партитурам», основанным на идеальной пластической выразительности исполнителей. Это театр безмерных страстей человеческих, в нем изображены мучительные отношения личности с вечностью и с сегодняшним днем. Это трагический театр, где в яростной схватке сталкиваются силы реальные и ирреальные, театр, способный дарить духовное очищение и радость, как это бывает всегда при соприкосновении с высоким поэтическим искусством.

Лучшие ли спектакли Бергмана были привезены на гастроли в Москву Королевским драматическим театром из Стокгольма? (Кроме «Фрекен Юлии» и «Гамлета», мне довелось также посмотреть ранее «Двенадцатую ночь» и «Короля Лира» — общепризнанный шедевр режиссера). Во всяком случае мы получили возможность познакомиться с очень разными работами Бергмана, говорящими о многообразии его творческих исканий и единстве взгляда на мир.

Может быть, впервые благодаря спектаклю «Фрекен Юлиа» стало понятно, как можно и как должно играть Стриндберга — великого шведского драматурга, сценическая история которого у нас очень невелика (несомненно, самая блистательная страница в ней — «Эрик XIV» Вахтангова и Мих. Чехова), а традиций исполнения «Фрекен Юлиа» в русском театре и вообще не существует. Оказывается, во-первых, эту «натуралистическую трагедию», написанную автором с «пантомимами» и «балетами», следует играть как целостное, завершенное музыкальное произведение с тщательно выверенной сменой ритмов, продуманным чередованием взлетов и падений действия, пауз и головокружительных порывов, охватывающих героев. Во-вторых, актерам следует все время помнить, что они имеют дело не с характерами, а с душами человеческими, и эти души находятся в крайне тяжелом, критическом положении. И, наконец, в третьих, все создатели спектакля, исполнители главных ролей прежде всего, обязаны знать: театр Стриндберга — всеобъемлющее понятие, это — весь играющий мир, где позу порой нелегко отличить от естественности, а когда персонажей охватывают самые что ни на есть натуральные страсти, именно их готовы принять за розыгрыш, фальшь, театральный штамп. Одним словом, играть Стриндберга — это совсем не то же самое, что «играть в Стриндберга», чем нередко занимались в XX веке.

Спектакль «Фрекен Юлиа» — о вещих снах, сверхъестественных предначертаниях, оборачивающихся в реальности кошмарами, и о жестоких играх, что ведут главные герои — графская дочка сумасбродная Юлиа и лакей Жан. Немалое значение имеют разделяющие их социальные преграды, через которые переступить нельзя. Своего рода пунктиром через весь спектакль проходит тема женской эмансипации, ничуть не потерявшая свой смысл за столетие, отделяющее нас от времени написания пьесы, а, напротив, получившая в последние годы на Западе новую остроту. Взаимное влечение Юлиа и Жана чревато неутолимой ненавистью. Потребность быть откровенным до конца сменяется непониманием, отчуждением друг от друга. Важны даже не столько контрасты, парадоксальная смена одних чувств другими, сколько постоянное сосуществование противоположных душевных состояний.

Юлиа — современница Норы. Но в отличие от героини Ибсена, нашедшей себя, она теряет все, и саму себя в том числе, в смятенных поисках ложно понятой свободы и самоутверждения. Слово античный рок, довлеет над ней сон-предсказание о высоте, с которой надо спуститься на землю, где «жили», люди — все ведь это одна грязь, и она плывет, плывет по воде, пока вдруг не начнет тонуть, тонуть!». В исполнении Марии Иорансон Юлиа, то трогательно жалкая, то воинственно агрессивная, и впрямь будто катится на наших глазах с головокружительной быстротой с неведомой высоты в пропасть, где нет ни жизни, ни людей, а только бездна, небытие. Она обречена с самого начала. И это не Жан загипнотизировал ее, а она сама, сложенная, хрупкая, приговорила себя, уходя, как на Голгофу, в белое, пронизанное светом пространство двери, держа одной рукой бритву у горла и зеркало, данное ей Жаном, в другой.

Но обречен и элегантный Жан Петера Стурмаре, алчно жаждущий собственных отелей, а если повезет, то и графского титула. Подобно Юлиа, он также во власти сна-судьбы: во что бы то ни стало подняться вверх по скользкому стволу, добраться хотя бы до первой ветки, а там и «до самого верку легко, как по лесенке». (Два этих сна, два образа-символа — падение героини и карабканье вверх героя — подчиняют себе все остальные мотивы и темы спектакля, обретают первостепенное значение). Лакейство Жана трактуется актером и режиссером обобщенно, шире конкретного социального положения персонажа. Холоство Жана — это духовное рабство прежде всего. Любое рабство душ человеческих, порожденное насилием и в свою очередь насилие рождающее, ненавистно создателям спектакля (Юлиа



Игры и сны по Бергману

Сов. культура 1988. - Век.

тоже раба иллюзорной идеи «независимости от мужины»). Отчетливый и сильный протест против насилия над душами, против духовного рабства обуславливает своеобразную просветленность трагического спектакля.

После строгой, ясной по форме постановки «Фрекен Юлиа» «Гамлет» Бергмана озадачивает обилием изощренных театральных приемов, образов-знаков, относительно легко угадываемых, и образов-метафор, подчас тающих в себе нелегкие загадки, буквально обрушивающихся на зрителей. Режиссер дерзко вторгается в шекспировский текст, сокращает его, меняет местами отдельные эпизоды. Он совершает вместе с актерами стремительное путешествие сквозь века и эпохи, добравшись вплоть до наших дней. Время действия спектакля — скорее всего последнее столетие. Место действия не иначе как Вселенная. Бергман словно бы проверяет содержание трагедии последующими эпохами, исследует ее центральный конфликт в перспективе дальнейшего исторического развития. И пьеса обретает вдруг совершенно не свойственные ей жанровые приметы — то клонится к мелодраме, то оказывается в сфере фарсового, буффонного представления, то заимствует приемы из современных массовых зрелищ.

В черном современном костюме, в черном свитере, в черных очках, худой, болезненно нервный Гамлет П. Стурмаре выходит на авансцену и садится на старый, неудобный стул, ничуть не похожий на королевский трон. Он поворачивается спиной к условному Эльсинору — глаза бы на него не глядели! Но и зрителей в душу свою до поры до времени не пускает, резко отгородившись от всех своими темными очками.

В Гамлете Стурмаре угадываются представители разных поколений молодежи нашего века: «потерянных» после первой мировой войны, «разгневанных» после второй, участников молодежной революции 60-х годов. От лица всех этих поколений сразу рассматривает театр характер и судьбу шекспировского Гамлета. И приходит к выводу: обыкновенному современному молодому человеку, мало чем отличающемуся от всех, кто его окружает, разве что повышенной чувствительностью и экспрессивностью, никогда Гамлетом не стать. Не примет он на свои слабые плечи тяжкий груз миссии — связать давным-давно распавшуюся связь времен. Герой Петера Стурмаре — и не Гамлет вовсе, а лишь играет в Гамлета, хотя и играет с блеском. А Гамлет нынче вообще не в моде. Настало время трагических Лиров и Горацио, которого пристреливают просто так, между прочим, чтобы не болтал лишнего.

При всех отличиях у этих двух спектаклей Бергмана есть общее — неистовая одержимость почти всех персонажей то грубовато подчеркнутой, то иронически изысканной театральностью игрой. «Весь мир — театр» — так провозгласил сам Шекспир. Цель современного режиссера — показать,

как изменились игры в нынешнем мире-театре. Интимный дуэт-игра во «Фрекен Юлиа» сменяется поистине вселенским карнавалом в «Гамлете» с фейерверком розыгрышей, с толпой ряженных, снимающих и надевающих маски в ходе событий. Двойной театр, тройной театр. Персонажи-«актеры» соседствуют с персонажами-«зрителями». Истину нет, прежний драматизм жизни исчерпан себя; игра слов, игра поступков подчинила себе все и всех. Свой самый знаменитый монолог «Быть или не быть?» Гамлет-Стурмаре начинает, преклонив голову на грудь бродячего комедианта, который вскоре исполнит в «Мышеловке» роль Короля. В результате монолог обретает двойной смысл, а также известную двусмысленность. Буффоны-клоуны проникают в наимрачнейший эпизод похорон Офелии, а Первый могильщик — Ульф Юхансон распекает веселые куплеты под аккомпанемент трубы и саксофона, как заправский участник эстрадного шоу. Клавдий (Бёрье Альстедт) и Гертруда (Гуннель Линдблум) не только не стыдятся посторонних, присутствующих при их любовных утехх, но даже испытывают от публики известное удовольствие. Придворные судьи в пурпуровых мантиях, в белых периках и в масках бесшумно, одобрительно рукоплещут им...

Вне игры двое: Офелия и Горацио. Офелия — несостоявшаяся «актриса» в разыгрываемом на сцене придворном представлении. Она же — безмолвный зритель, трагический свидетель всего, что произошло. Босая девочка в венке из полевых цветов, кокетливая девушка, влюбленная в принца, безумная, что остригла себя почти наголо ножницами, похожая теперь на заключенную в лагере, с железными гвоздями вместо цветов (эта, как и многие другие находки Бергмана, поистине гениальна — проста и оригинальна одновременно), Офелия — Пернилла Естергрэн умудряется остаться естественным человеком на протяжении всего действия. Не самая ли это страшная трагедия недавнего времени — знать, что тебе дано только слушать, видеть и не проронить ни слова, не сделать ни жеста? Бергман очень ценит таких молчаливых свидетелей в своих постановках. (В «Короле Лире» свидетелем, совестью, своего рода судьей была Корделия, почти



не покидавшая подмостки во время спектакля). Офелия в спектакле Бергмана погибает не только потому, что не перенесла смерти отца. Она не выдержала груза зрелищ, перед ней представ-

Финал-шок с появлением «белокурой бестии» Фортинбраса, окруженного репортерами с ТВ, — самый спорный момент спектакля. Но следует признать, что в интерпретации Бергмана такой финал с шокирующим прорывом в будущее для героев Шекспира вполне логичен. Гамлет верил в «тишину», в единство «сна» и «смерти». А мир взорвался хаосом, скрежетом, воем, ощерился автоматами, оглушил ритмами тяжелого рока, одолевшего сентиментальный вальс из «Веселой вдовы». Старые игры сменялись новыми, политическими, милитаристскими, что в конечном счете и обусловило такую трактовку «Гамлета».

Состоялась первая встреча с Ингмаром Бергманом — театральным режиссером, представляющим собой одну из крупнейших фигур в современном мировом театре. Хочется верить, что в недалеком будущем последуют другие, которые позволят полнее, глубже познакомиться с его творчеством.

А. ОБРАЗЦОВА.

Сцены из спектаклей: «Гамлет», «Фрекен Юлиа».