



СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
Г. Москва

ПЕРЕД вами обложка книги, недавно изданной в Лондоне. «Сцена, охваченная революцией. Политический театр в Британии после 1968 года». Ее автор — театральный критик Кэтрин Итзин — давно следит за новым, необычным для Англии театральным явлением. На фотографии — актеры с транспарантами, вышедшие на улицы. На одном из транспарантов написано: «Театр не только для богатей», на другом — «Мы выносим театр в клубы, на улицы, в пивные и т. д. Не ограничивайте нас». Надписи на остальных плакатах и транспарантах, не менее энергичные и категорические, видны не полностью. Молодые и уже совсем не молодые лица актеров полны решимости, желания немедленно действовать.

«fringe» — это «край», «обочина», все то, что находится на отшибе от основного пути). Затем все чаще стали поговаривать о формировании «альтернативного театра», инициатором чего стала как раз Кэтрин Итзин. И, наконец, родилось понятие современного английского «политического театр». Время начала активной политической британской сцены указано совершенно точно: у истоков нового течения в английском театральном искусстве — бурные всплески молодежного протеста конца 60-х годов.

Но примечательно, что по мере того, как события этого протеста уходили в прошлое, интерес к политике ни у английских театральные деятелей, ни у зрителей не только не уменьшался, а, напротив, все возрастал. И сегодня легко обнаружить в сводной программе лондонских театров специальную рубрику — «фриндж», объединяющую деятельность множества разнохарактерных коллективов, далеко не всегда ориентирующихся на политический репертуар. В то же время понятие «политического театр» давно вышло за пределы «фринджа», включает в себя спектакли, поставленные на сценах ведущих театров Англии, в том числе Национального и Королевского шекспировского театров.

«Фриндж» — это «край», «обочина», все то, что находится на отшибе от основного пути). Затем все чаще стали поговаривать о формировании «альтернативного театра», инициатором чего стала как раз Кэтрин Итзин. И, наконец, родилось понятие современного английского «политического театр». Время начала активной политической британской сцены указано совершенно точно: у истоков нового течения в английском театральном искусстве — бурные всплески молодежного протеста конца 60-х годов.

Не будет преувеличением сказать, что молодежное движение дало толчок к пробуждению пристального внимания к политике в искусстве всей английской сцены, в самых разнообразных ее жанрах. «Фриндж» лишь первым зафиксировал этот порыв. Далее все настоятельное давало о себе знать намерение разобраться в насущных вопросах политической, социальной действительности среди достаточно широких зрительских кругов, охватывающих представителей различных поколений.

Может быть, никогда ранее не существовало столь резкого размежевания внутри самой публики в английских театрах. Если одни зрители приходят сегодня на спектакли исключительно для того, чтобы развеяться, уйти от действительности, то другие непременно хотят узнать правду о жизни, как бы жестока эта правда ни была. Для этой, второй, группы зрителей важны все грани современных политических тем. На демократическую, стремящуюся к правде часть английской публики ориентируются наиболее прогрессивные драматические писатели, режиссеры и актеры.

В обращении к зрителям в пьесе «Лето», поставленной им в начале нынешнего года на сцене Национального театра, видный английский драматург Эдвард Бонд пишет: «Актеры лишь тени, сцена лишь отпечаток мира, где действует зритель. Огонь не зажигается сам по себе, искусство не создает своей собственной истины. Мы пишем для тех, кто носит кирпич, а не для тех, кто за это платит. Мы помогаем зрителю увидеть его талант, мы изучаем искусство зрителя. Нетрудно заметить в этих словах Бонда связь с эстетикой

театра Бертольта Брехта, с его пониманием активного воздействия сцены на зрителя и общество. В то же время «политическое искусство всех западных стран» весьма неоднороден. Он — отражение острой идеологической борьбы, воплощение тезисов, подчас полностью противоположных. Политические события прошлого и настоящего не только истолковываются, но и фальсифицируются. Со сцены демонстрируются все оттенки взглядов и позиций — от крайне левых до ультраправых.

ДВЕ темы заняли ведущее место в английском «политическом театре» начала 80-х: тема фашизма — его исторических корней и психологических основ и тема расизма, национального гнета, притеснения малых народов. Очень часто эти темы объединяются в одном и том же произведении. Спектакль «Лето» Бонда идет на самой малой из трех сцен Национального театра — «Котеслоу». Драма Сесила Тейлара «Хороший» была разыграна труппой Королевского шекспировского театра в небольшом помещении театра «Уэрхауз» (до открытия весной 1982 года специального комплекса в Барбиконе этот прославленный коллектив выступал на двух сценических площадках в Лондоне — в «Олдвиче» и «Уэрхаузе»). Названные театральные работы заметно отличаются друг от друга, вместе с тем у них есть и общие — сознательное стремление к камерности, психологизму, намерение исследовать идеологию фашизма пристально и глубоко, осуществляя это в прямом контакте со зрителями.

Жанр пьесы Бонда — психологическая драма. Автор побуждает своих героев — Марту, участвовавшую в движении Сопротивления в Югославии, Ксению, которая была тогда дочерью богатого человека, сотрудничавшего с фашистами, а теперь вместе с мужем живет в Англии, и Немца из ФРГ, приехавшего с детьми в живописный курортный городок на берегу Адриатического моря, — вспомнить события второй мировой войны и дать им сегодняшнюю оценку. Они и делают это, проявляя усталость или широту своего кругозора, демонстрируя понимание или непонимание ответственности каждого человека за факты истории, свидетелями или участниками которых им довелось быть.

Анализ человеческих судеб сливается с яростным столкновением идей. Бонд осуждает эгоистическое отношение к жизни и людям Ксении, подсылки Немца (автор не дал ему имени) уйти от ответственности за дела фашистов в Восточной Европе — он был здесь в рядах оккупационной немецкой армии. Симпатии драматурга на стороне Марты, которая всегда умела жить, ощущая себя органичной частью народа. За несколько летних дней случается многое: любовь и ненависть, жизнь и смерть соседствуют рядом. Отмечая новый этап в развитии английского политического театра, Бонд заявляет: «Сегодня политический театр — это психологический театр». И тезис драматурга в полной мере подтверждает его собственное произведение.

То же положение о современном политическом театре как театре психологическом может быть отнесено к известным оговоркам к постановке пьесы Сесила Тейлара «Хороший». В центре драмы и спектакля, поставленного Хауардом Дэвисом, — история жизни и духовной трансформации профессора Холдера, специалиста по немецкой литературе, который в начале тридцатых годов в Германии путем мелких уступок и компромиссов предал свои гуманистические идеалы и оказался среди эссовцев. Автор (умерший вскоре после премьеры) определяет жанр своей пьесы как трагедия. Но в предисловии к ней с некоторым удивлением сам же заметил, что жанровая природа произведения оказалась значительно более сложной. В пьесе отчетливо выступает комедийная струя с самыми разными оттенками — от жестокой сатиры до откровенной буффонады. Кроме того, Тейлар запланировал обильное включение в действие музыкальных кусков — отрывков из произведений Вагнера, Бетховена, Баха, Шуберта, Легара, Вейля и других, поставив перед персонажами задачу с легкостью переходить от разгорной речи к пению. И театр охотно подхватил и выполнил все художественные задания автора.

Никаких подростков, актеры играют на полу, окруженные тесными рядами зрителей. Что это — драматический спектакль или столь модный сегодня в Англии мюзикл? Конечно, первое, но музыка отведена в нем незначительное и несколько неожиданное по своим идейно-художественным функциям место. Музыка иронизирует и издевается, высмеивает и обличает. Драма соединяется с комедией, трагедия — с фарсом. И эту жанровую многослойность великолепно передает исполнитель роли Холдера Алан Хауард. Казалось бы, все было хорошо в жизни Холдера, и сам он слыл удачливым человеком: образцовый семьянин, прекрасный знаток литературы, верный друг. И вдруг все резко, категорически стало меняться. Сначала Холдер предал жену и друга-еврея, затем любимое дело, потом свой народ и, наконец (а может быть, именно с этого все и началось?), самого себя. Последнее обстоятельство актер акцентировал особо. Человек лет сорока, еще полный сил и энергии, умный, образованный, его герой словно бы линяет на наших глазах, катастрофически утрачивая черты целостной, самостоятельной личности.

Алан Хауард, дарование которого присуще чуткое ощущение близости трагедии и комедии, беспощаден по отношению к Холдеру — интеллигенту, капитулировавшему под натиском фашистского режима. Вся жизнь его — цепь отступлений, которые Холдер осуществляет с поразительной легкостью, бездумностью и безответственностью. Лишь в финале, когда наступает час расплаты, трагедия выходит на первый план. Переодевание в черную форму эссовца обретает характер символического ритуала. А в глазах Холдера — Хауарда — ужас от осознания содеянного. Теперь ему остается лишь одно — отправиться в Аушвиц (немецкое название Освенцима) и выполнять свои обязанности офицера немецкой фашистской армии.

Фашистская идеология представлена в спектакле «Хороший» как страшная сила, способная раздавить, уничтожить личность, если человек позволит себе пойти на соглашения со своей совестью, со своими жизненными принципами. Идеи спектакля звучат более актуально в современной Англии. Театр обращается к представителям интеллигенции, в первую очередь подчеркивая, что история всегда спрашивает о себе. Человек лет сорока, еще полный сил и энергии, умный, образованный, его герой словно бы линяет на наших глазах, катастрофически утрачивая черты целостной, самостоятельной личности.

Антифашистские мотивы сохраняются и в спектакле «Доставка А. Г. в Сен-Кристо-баль», поставленном Джоном Декстером в театре «Мермейд». А. Г. — это Адольф Гитлер, якобы не погибший в 1945 году. Бесноватого фюрера спустя много лет разыскала израильская экспедиция в джунглях Бразилии. Пьесе по

одноименной книге американца Джорджа Стейнера сделал английский драматург Кристофер Хэмптон, издавна испытывающий интерес к политическим темам. Так, его пьеса «Дикари», написанная в начале 70-х годов, выражала гневный протест против проявлений расизма, запечатлев зверскую расправу над индейцами, скатаи, также в Бразилии. И в новой, открыто публицистической пьесе Хэмптона остро звучат ноты предостережения против всех возможных политических преступлений в мире. Но ни Хэмптону, ни Декстеру не удалось преодолеть серьезных недостатков романа: явление фашизма расширяется в нем беспредельно, обретает характер некоего всеобъемлющего зла. В сущности, Стейнер вовсе уходит от исторического, социального анализа природы и сущности германского фашизма. И это неизбежно приводит к исторической неправде как в драме, так и в ее постановке.

ПРОШЛЫМ летом волна возмущений вновь охватила Англию. На этот раз местом главных столкновений демонстрантов и полиции стали районы городов, где обитают выходцы из Африки, Азии и т. д. Молодежь требовала достойных условий работы, равенства во всех вопросах, включая право на образование. Вновь стали клубы удушливого газа над улицами, стычки с полицейскими нередко заканчивались кровопролитием.

Напряжение в общественной атмосфере нарастало. Это усугублялось обострением кризиса в Ольстере. Все эти обстоятельства не могли не оказать немедленного воздействия на содержание художественного творчества. В спектаклях больших и малых театров Лондона тревожно зазвучали темы борьбы за национальную независимость, протеста против расовой дискриминации, требования равных прав для всех людей, независимо от цвета кожи, языка, происхождения и национальности.

Мы на берегу Темзы, в зале второго по величине зала Национального театра, именуемого «Литтелтон», где идет пьеса ирландского драматурга Брайена Фрилла «Переводы». Ее автор, написавший около десятка пьес, хорошо известен за пределами родины, но английские театры только начинают осваивать его драматургию. Фрилл, продолжая жить в маленькой ирландской деревушке Мафф, весьма спокойно отнесся к успеху своего произведения в Лондоне. Успех не был сенсационным, шумным, и в то же время это был настоящий, большой успех.

Спектакль, поставленный Дональдом Маквинни, скромен, прост и полон внутренней драматической силы. На первый взгляд он выглядит даже старомодным: с натуралистическим добросовестностью воспроизведены на сцене обстановка сельской школы для бедняков в Ирландии 1833 года, нищенские рубища персонажей. Спокойно, неторопливо развивается действие. Но постановочная манера постановки подчинена раскрытию остро, актуального конфликта. Ирландцы местечка Беллибэг не желают изучать английский язык, не хотят, чтобы при составлении новой географической карты все названия ирландских сел, городов и рек были переведены на английский язык. Это язык коренителей, завоевателей, а ирландцы жаждут независимости, в том числе и духовной.

Бытовая ситуация обретает принципиальное, политическое значение. С достоинством, благодарно, обретает характер некоего всеобъемлющего зла. В сущности, Стейнер вовсе уходит от исторического, социального анализа природы и сущности германского фашизма. И это неизбежно приводит к исторической неправде как в драме, так и в ее постановке.

Долг путь из центра Лондона до театра, называющегося «Риверсайд студия». В переводе это означает «Прибрежная студия». Где-то за стенами театра плещутся темные воды Темзы, а само здание напоминает угрюмое помещение портового склада. На окраине Лондона или в его предместье расположены многие театры «фринджа», подтверждая до сих пор особенность не только положения, но и расположения трупп этого типа. Так, затерялся в лабиринте узеньких, темных улиц «Хаф мун тэтр», что в переводе на русский язык означает «Театр половинки луны».

В этом году театр отметил десятилетие своего существования и намеревался вскоре переехать в новое помещение. Мне довелось увидеть на старой сцене в исполнении труппы «Йорик плейерс» («Йоркширскую трагедию»), которую иногда приписывают Шекспиру, и «На большой дороге» по Чехову. Данный репертуар не говорил о политической ориентации коллектива. Но о его трудном финансовом положении свидетельствовала выразительная приписка в программе к спектаклю: «В настоящий момент труппа не получает никакой финансовой поддержки. Поэтому мы рады узнать о любом денежном пожертвовании, как бы мизерно оно ни было».

В «Риверсайд студии» играла труппа «Черного театра», созданного два года назад. Молодость и задор — суть каждого, входящего в этот коллектив: актеров, постановщика большинства спектаклей «Риверсайд студия». Где-то за стенами театра плещутся темные воды Темзы, а само здание напоминает угрюмое помещение портового склада. На окраине Лондона или в его предместье расположены многие театры «фринджа», подтверждая до сих пор особенность не только положения, но и расположения трупп этого типа. Так, затерялся в лабиринте узеньких, темных улиц «Хаф мун тэтр», что в переводе на русский язык означает «Театр половинки луны».

Бытовые зарисовки удаются труппе «Черного театра» в большей степени. Такой материал предоставил актерам Эдгар Уайт, объединив три драматических этюда в одно произведение для сцены, назвав выразительная приписка в программе к спектаклю: «В настоящий момент труппа не получает никакой финансовой поддержки. Поэтому мы рады узнать о любом денежном пожертвовании, как бы мизерно оно ни было».

В «Риверсайд студии» играла труппа «Черного театра», созданного два года назад. Молодость и задор — суть каждого, входящего в этот коллектив: актеров, постановщика большинства спектаклей «Риверсайд студия». Где-то за стенами театра плещутся темные воды Темзы, а само здание напоминает угрюмое помещение портового склада. На окраине Лондона или в его предместье расположены многие театры «фринджа», подтверждая до сих пор особенность не только положения, но и расположения трупп этого типа. Так, затерялся в лабиринте узеньких, темных улиц «Хаф мун тэтр», что в переводе на русский язык означает «Театр половинки луны».

«Театр половинки луны» вовсе не веселы и беспечны, как подобает молодежи. Каковы бы ни были их жанры — от музыкальных постановок до своеобразных социально-политических утилий, — они неизменно затрагивают едва ли не самые большие проблемы современного английского общества: национальной вражды, национальной неравенства. Очень часто в спектаклях говорится о положении в Англии эмигрантов из Африки и Азии. Уроженцами Индии являются оба автора — Фаррук Донди и Эдгар Уайт (white — белый), с пьесами которых я смогла познакомиться.

Бытовые зарисовки удаются труппе «Черного театра» в большей степени. Такой материал предоставил актерам Эдгар Уайт, объединив три драматических этюда в одно произведение для сцены, назвав выразительная приписка в программе к спектаклю: «В настоящий момент труппа не получает никакой финансовой поддержки. Поэтому мы рады узнать о любом денежном пожертвовании, как бы мизерно оно ни было».

И снова актеры выходят на улицы вместе с представителями других профессий. Теперь все чаще на транспарантах, которые они несут, написано слово: «Мир!». Политические демонстрации, организуемые регулярно, хотя и под очень различными лозунгами, свидетельствуют, несомненно, равно как и существование политического театра, об усилении политической активности в достаточно широких кругах английского общества.

Когда-то Бернард Шоу написал в предисловии к своей пьесе «Другой остров Джона Булая»: «Угнетенные народы, подобны большому раку: они не могут ни о чем говорить, кроме своей опухоли». Он имел в виду своих соотечественников-ирландцев, но слова его могут быть отнесены к любой нации, испытывающей боль от ущемления своих прав на свободу, на счастье, на труд, на образование. Всякий ли спектакль, обращенный к политической тематике, можно отнести к политическому театру? В своей книге «Сцена, охваченная революцией» Кэтрин Итзин, опираясь на слова одного из активных деятелей английского политического театра драматурга Джона Макграта, утверждает, что современный «политический театр» — это театр, критикующий капитализм как социальную систему, озабоченный изменениями жизни. С Кэтрин Итзин трудно не согласиться. Тогда, конечно, спектаклям, играющим в политику или заигрывающим с нею, а таких немало на английской сцене, нет места в таком театре...
♦

А. ОБРАЗЦОВА,
доктор искусствоведения.
ЛОНДОН — МОСКВА.