

ОБОЙДЕМся И БЕЗ «ПИРОСМАНИ»?

Громадная пещера зрительного зала ДК имени Ленсовета зияла пустотой. Гастроли Литовского театра молодежи были прерваны в середине намеченного срока. Такого в нашем городе не случалось никогда. Неужели Ленинград перестал быть театральным!

Не нашлось достаточно зрителей, которым было бы интересно наконец увидеть спектакли, занимавшие особенное и заметное место в европейском искусстве 80-х годов.

Есть много непонятного в искусстве режиссера Э. Некрошюса, во всяком случае, сильное впечатление, даже потрясение от его спектаклей объясняют по-разному. Тем более по-разному сопротивляются этому впечатлению.

В «Квадрате» — спектакле режиссерски самом лаконичном — театр разворачивает перед нами в действия метафору мира несвободы. Тьма вокруг железных нар. Резкие звонки — сигналы нарушителей Порядка. Искаженный звук человеческого голоса в мегафон. Окрики, команды, свистки. Ритмизованное, дергающееся движение. Человек из этого мира, заключенный № 372 (К. Сморгинас), вдруг получает шанс полюбить, почувствовать себя свободным. Но первый поцелуй — через решетку нар. Но дисциплинирующие звонки раздаются снова, неважно — с лагерного столба или уже из собственного сознания. Команды врача: «лыштелс», «живите!», «любите!» — оглушают из того же мегафона с той же регулирующей и подчиняющей силой. Некрошюс «собирает» спектакль так, что несвобода здесь все — и замкнутое черное пространство, и маршеподобный ритм, и красный луч прожектора, и искажение звука речи, и игра с предметами. Человеческая личность в театре Некрошюса занимает огромное, главнейшее место, но это не явизуальный характер, а философская метафора человека.

В спектакле «Пиромани» Пиромани герой, сыгранный В. Багдонасом, конечно, — не один лишь конкретный реально живший на земле художник. Он существует одновременно в

своей реальности и своем времени, и в изображенном им странном живописном мире, и как бы уже отходя от земного бытия — в вечности, которая прикоснулась ко всему в этом Доме, — замедлила, опустошила, огородила. Смерть грохочет железными воротами за сценой, о ней напоминает тихий воющий звук, когда немой сторож дует в горлышко бутылки. Художник уходит из жизни, оставленный всеми, кроме героев своего воображения и своего двойника Сторожа (В. Пяткявичюс), который тоже резан лишь отчасти, объединяя образы всех сострадавших и мишши духом, изображенных и не изображенных художником.

Все элементы спектакля — видения за огромным окном, стихи Руставели, звуки, передающие ощущение нереальности, замедленный ритм, символические предметы, связанные с пасхальным ритуалом, приход актрисы Маргариты, марionеточной, как воспоминание, — соединяются в развернутое во времени инсценирование, финалом которого становится появление незнакомки не то с табличкой площади, не то с картины художника. Гордая, отрешенная, она деловито обустривает дом Пиромани, занимая все пространство, чистит ему жирной черной ваксой сапоги — в Путь. Смерть художника сыграна как бы всем спектаклем, отразилась во всех его элементах, чтобы в конце воплотиться в один образ.

В основе построения «Дядя Вани» развитие инсценировки менее наглядно, действие наполнено множеством почти мезамистных значений. Режиссер эстетически остраивает этот тоскливый и нелепый мир: вокруг черное пустое пространство вне времени, горит настоящее пламя в темноте, звучит древнейший псалом, потом тихо и

траурно играет орган, и какая-то тень нереальности проникает в само действие.

Чеховская пьеса поставлена резко, откровеннее, чем обычно, ситуации лишены благообразия, над людьми не господствует «духовное начало». Тоска героев от пустой жизни сильна, но их отношения не достигают хоть какой-нибудь высоты. Необычная, красивая, какая-то нездешняя Елена Андреевна (Д. Сторик), праздничная, скупая, не может не привлекать здесь всех. Но ничье отношение к ней любовью не названо, лишь что-то чувственное описывает от скуки, неудовлетворенности. И крики Войничко (В. Пяткявичюс) о том, что из него мог бы получиться великий человек, — не более чем отчаяние, истерика, бред, и дуэль с профессором Серебряковым — срыв, шок.

Отношения и притязания чеховских героев снижены, но и фарс здесь с болью сердечной. Вот мучительный момент прощания перед отъездом: Елена Андреевна собирает флакончики с духами, которые для всех стали как бы частью ее образа, хочет забрать с собой, а потом вдруг прощальный фокус — духи выливаются в шляпу Телегина, шляпу надевает, а флакончики рассыпает на пол перед всеми на память. А что еще она может оставить здесь несчастливому людям, для которых она значила что-то немалое? Тут Серебряков, грубо зацепив тростью за шее, уводит ее, разрушая магическую связь, соединявшую всех на миг.

В этой сцене — суть режиссуры Некрошюса, подержанного его актерами, — преодолеть буквальный смысл, и тогда невысказанные человеческие драмы, театральные шутки, грубость натуры соединяются в то, что и есть ТЕАТР.

Особняком в гастрольном пертурбате стоял спектакль «Дуо кишки» режиссера А. Латюнаса, попытка аллегорического и бытового трагического повествования о разрушении традиционной гармоничной жизни простых литовцев с приходом советской власти. Нам было бы очень важно увидеть этот принципиальный для литовцев спектакль, чтобы понять их идею...

Но ленинградские зрители прошли мимо входа в театр. В настоящий, современный, волнующий, глубокий театр.

Н. ПЕСОЧИНСКИЙ,
кандидат искусствоведения