

«МУЗЕЙНОЕ» отношение делает классику, детские пропавших времен, отстраненной, лишенной точек соприкосновения с нашими делами и заботами, с нашими духовными «вопросами». Насильственное же притягивание ее к нам чревато разрушением той самой художественной целостности, благодаря которой классическое произведение и сохраняет свою «протяженность» в веках. Коренной вопрос здесь, применительно к театру в особенности, в том, как на практике, в сценическом воплощении, установить живую связь с последним прошлым, как актуализировать заложенный в нем смысл, не сотворив при этом насилия над его природой, его сутью? Иначе говоря, как сопоставить его с нашей жизнью, нашими духовными запросами, нравственными исканиями, не впадая в модернизацию, не допуская амиконопского волюнтаризма в обращении с произведением, сценическая судьба которого порой насчитывает столетия? Не просто и неистовое дело, а в немислосности какого бы то ни было небрежения, переинициализации, перекройки на свой рост.

Речь, таким образом, идет об активном отношении к классике, достигнутом не за счет актуальности «любой ценой». В общекультурном смысле это означает сохранение преемственности духовной жизни поколений ушедших и живущих, а тем самым и обогащение бесценной сокровищницы народа.

Можно было бы и не касаться общих вопросов, при всей их остроте и злободневности, сценического воплощения классики — в афише нынешнего сезона «Театра Наций» ее было непривычно мало. В сущности, помимо «Ростовского действия» и «Иоса» нашего камерного театра, был всего лишь еще один такой спектакль, называемый «Антик проект». Его привозил в Нанси Мекленбургский театр (Шверин, ГДР). Сметалось сказать, что он один стоил целой афиши, во всяком случае трех спектаклей он уж точно стоил, потому что основывался на трех пьесах.

(Юнончанье. Начало в номере от 7 августа с. г.)

РАЗНОЛИКИЙ МИРСЦЕНЫ

Вернее было бы сказать, что в один вечер немецкие артисты давали три спектакля, объединенных единой идеей, острым своим обращением против войны, подвергнувших плевому, яростному разоблачению и изничтожению самой сути милитаризма. Эта идея и делала представление единым и цельным, хотя каждая из его частей представляла собой самостоятельное драматургическое произведение. В первой части это была трагедия Еврипида «Ифигения в Авлиде», во второй — другая трагедия того же автора — «Троянки» и, наконец, в качестве третьей была взята комедия Аристофана «Ахарняне».

Все его три части поставлены режиссером театра Кристофом Шротом. В первой — перед нами высокая трагедия, еще сохраняющая у Еврипида всю возвышенность страстей и божественность человека с роком. Но и тут же подспудно живущая у этого самого младшего из «отцов трагедии» мысль о жестокости безусловного подавления человеческого ради «божеского». Такой трагедией и разыгрывают немецкие артисты — серьезно, основательно. Ирония, если и пробивается по ходу действия, то только во вздохах и репликах хора. В остальном — торжество трагедийного начала, боль и смятение человека, обреченного на заклятие. Тщетно пытается Ифигения (Ульрика Крэмбигель) пробиться к душе отца (Аксель Вернер). Полный любви и сострадания к дочери, Агамемнон становится каменным, когда облачается в доспехи. Он говорит о счастье быть принесенным в жертву ради общего успеха, — о чем, собственно, речь, дочь моя дорогая! О том же, что возвращение Елены всего лишь повод, главное же — военная добыча, вот об этом речи нет и не может быть. Все сводится к одному — нужна жертва, а она будет принесена.

В исполнении немецких артистов выворачивание изнанки

милитаристской идеологии приобретает дополнительный смысл, ассоциируемый с обывательскими кровавой из войн, что была развита фашистскими агентами XX века, залившими кровью народов, в том числе и своего собственного, полмира. Вот она, исконая переключка старого текста с современностью, органичная и нештатная!

Во второй части — «Троянки» — тема войны берется в ее самом трагическом ракурсе — торжества захватчиков. Пала Троя. Мужчины истреблены, женщинам уготована судьба павловниц, их ждет рабство. Но не отношение к ним победителей или их к победителям находится в центре происходящего. Боль переживает их, соплящих в лагерь. Как нестерпимо человеческое, как живет оно в них, потерявших все. Вел! Они доискиваются причин злокачественного исхода, утешают слабодушных, судят трусов и предателей. А значит, их дух не сложен. Будучи во власти победителей, побежденные противостоят им. А разве не то же самое было в XX веке? В тех же фашистских концлагерях, где наперекор всем ужасам фашистского ада люди оставались людьми, доказав превосходство человечности над жестокостью и садизмом. Современная мысль? Несомненно. Но здесь она не столько ассоциативного характера, как в первой части, сколько напрямую декларируется, сознательно заостряется. Действие происходит в пространстве круга, огражденного высокой сеткой, нависающей над мыслью о колючей проволоке концлагерей. Однако и здесь осовременивание не идет дальше намека, внешнего абриса действия, заложенного в тексте первоисточника.

Но вот третья часть — аристофановская. Возникает сам собой вопрос, почему после трагедии комедия? К чему смещение жанров в одном спектакле? Логика, однако,

есть. Мысль постановщика идет дальше — показать абсурдность, противоречивость самой сути войны как средства достижения захватнических целей путем истребления себе подобных. Идея эта доводится до абсурда, до буффонады. Потому и взята комедия.

Но берусь судить, не зная немецкого, в какой мере текст, звучащий со сцены, близок Аристофану. Но происходящее на сцене с сюжетом его комедии имело связь, несомненно, Судите сами — в «Ахарниках» рассказывается о том, как предприимчивый афинянин Дикеополис, которому надоело поистощенные призывы сограждан напасть на Спарту, заключает с ней, так сказать, приватный мир и лущает к своему удовольствию его плоды. В спектакле ситуация иная. Герой, однажды проспавшись, оказывается во власти человека, олицетворяющего собой возмущенную машину. Его заставляют маршировать, выкрикивать утарно-шовинистические лозунги и т. п. Дикеополис всячески уклоняется от всего этого. Он находит больше смысла в том, чтобы быть в обществе молодухи, с которой они в чем мать родила плещутся в огромном, вполсены чане. Военная машина приговаривает героя к смерти, но от петли его спасают сограждане, завоженные вном однополой скучающей в чане молодухи. Сбросив с себя не только амуницию, но и исподнее, они дружно сияют к ней. Военная машина посрамлена; даже человек-автомат, управлявший ими, не в силах преодолеть искушения и кидается вслед за всеми.

Так доводится до логического завершения — полного посрамления — антивоенная идея, положенная в основу триптиха. Пути, которыми шел постановщик, как видим, различны, что проявилось в его отношении к тексту. В первой части спектакля идея звучит как трагедия — трагедия личности, приносимой в жертву войне, и не случайно взят Еврипида в переводе Шиллера, сохраняющем весь строй оригинала. Вторая часть насыщена столкновениями противоборствующих позиций, идет философский спор, касающийся в большей степени нас, сидящих в зале, чем героев. И потому Еврипида берет уже в современной адаптации. И, наконец, в третьей — создается специальная версия Курта Барна «по мотивам» комедии Аристофана.

Перед нами весь, так сказать, спектр работы с классикой: выявление ее внутреннего созвучия духовному настрою современников, когда это созвучие достигается углублением в ее идейные пласты; типичное осовременивание путем заострения идейных задач, которые ставит перед своими современниками постановщик; и, наконец, крайний случай: классика становится всего лишь поводом, отправной точкой разговора с современниками, когда выдвигаемая режиссером идея, попросту говоря, вписывается в ее структуру, меняя ее до неузнаваемости. Зачем? Не прогне ли поискать «своей» собственный текст, не «мучая» старый, могущий «сработать» заполненным в нем содержанием без всякого насилия над ним, как было в первом случае. Сама идея того стоила. Актуальность немецкого спектакля трудно переоценить в драматических обстоятельствах сегодняшней борьбы за мир, когда и в непосредственной близости от границ ГДР устанавливаются американские ракеты первого удара, когда по всей Европе одна сильнейшая другой прокатываются волны антивоенного движения.

На эту же тему спектакль польского режиссера Януша Вишневского «Конец Европы», показавшего здесь еще один свой спектакль — «Паноптикум а ля мадам Тюссо».

Молодой художественный руководитель Нового театра (Познань) работает в стиле театра

кабаре — имею в виду именно стилизовую особенность его манеры, а совсем не род театра. Напротив, во всем, кроме пластических приемов и композиционной построты действия, строгой, как пош, его театр ничего общего не имеет ни с легкостью, ни с развлекательностью. Это серьезный и вместе остроумный театр. Ни в одном, ни в другом спектакле сюжета как такового не имеется. Это именно действие, составленное на ту или иную программу и состоящее из сменяющихся друг друга персонажей типажного свойства, повторяющих затверженные движения.

Отсутствие сюжета, драматургии в привычном смысле делает спектакли простыми для восприятия. Судя по предложению законному либретто, спектакль «Мадам Тюссо» направлен против утраты, вымывания духовных ценностей в наш индустриальный век. Фигуры спектакля — это своего рода знаки стереотипов и смысловых клише, потребляемых современным «массовым» человеком в виде духовной пищи. Глядя на мелькающих, подобно мотылькам, монстров — лжепророков, шпионов, утративших сексипильный флер кабаретных див, добродетельных барышень, галантных честяков — их каландра, словно сошедших со страниц романов Вербиди, наглых убийц и маньяков, коими полон теле- и киноэкран Запада, — глядя на все это, подавленное в невообразимой мешанине, можно подумать и так, особенно если тебе подскажут такой ход мысли.

Более определенно в своей концепции спектакль «Конец Европы», призванный, по идее постановщика, донести до зрителя порожденную очередным витком натовой ядерной истории зыбкость балансирования на грани жизни и смерти самого цивилизованного материка планеты. Ход мысли режиссера заостренно ассоциативный — типаж сегодняшней жизни вступают во взаимодей-

ствие с представителями поколений ушедших, герои реальные — с литературными, в данном случае персонажами Шолом-Алейхема, искавшими земли обетованной не где-нибудь — в Америке. «Америка, Америка», — кричат, сменяя друг друга, герои спектакля, то награждая, то снова растаскивая гору чмодамов. Вторя им, непристойно кривляется Обезьяна Кики, ведомая циничным Крикуном, с безумно отрешенным видом вещает свои пророчества Мерзкий Аккордеонист, ерничают клоуны, делает ружейные приемы Солдат с разнудым ртом — все это клубком перекатывается по сцене, снова и снова возвращаясь «на круги своя», символизируя конец Европы. Ибо вполне реальная угроза ее существованию, доводящая до крайней черты новой порции заоканских ядерных ракет на европейском материке, размещаемых вблизи культурных центров мирового значения, убивает и самое культуру, грозя ей вырождением, деградацией самой цивилизации.

Сложным ходом ведет к своей мысли режиссер. Сложны прежде всего его способы выразительности, сама система полиграфично-знаковых компонентов, из которых складывается смысловой итог. В ней есть немалая доля «зашифрованности», ребусной метафоричности, не всегда понятной и искусственно зрителью. Отвечая на вопрос об истоках, которыми питается его творчество (на традиционном обсуждении критиками показанных здесь спектаклей), Вишневский сказал, что идет не от «литературного театра, а от театра пластического», который тоже в традиции польской сцены. Спорить тут не приходится, театр обостренной пластической выразительности имеет немаленькие сценические гражданственности, чем литературный. Важно не противопоставить один другому. Их резкое, «категорическое» разграничение обедняет обе традиции, самому же «пластическому театру» гро-

зит отрывом от слова, что и было свойственно авангарду, особенно в период его пика в конце 60-х — начале 70-х годов. Едва ли имеет смысл в наши дни, после того как мировой театр основательно переболел этой болезнью, быть «авангардом авангарда». А такая позиция тоже нашла место в нынешней программе «Театра Наций». Я имею в виду спектакль английского режиссера Майка Фиггиса «Животные города».

Он начинается произвольной нотой — монологом, грустным и ироничным, о таком большом городе, как Нью-Йорк, где все разумно и целесообразно устроено, начиная от планировки и кончая занятиями на все вкусы. Откуда же тогда ироничная нота? Она от ощущения неприкаянности, от жуткого одиночества, наступающего человека в многомиллионном человеке ему подобных. Так рождается тема душевной неустроенности его обитателей — «животных городов». А дальше разворачивается история одного из них. Некий артист, оперный певец, ослепший и бесприютный, возвращается туда, где некогда был славен, где у него была когда-то возлюбленная. Но и он, «как многие многими», был за давностью лет забыт. Не найти ему душевного пристанища, и весь ужас бездомности, тоску одиночества никому не нужного старика в громадном городе режиссер пытается воплотить, используя самые разнообразные приемы в средства. Во всю сцену — макет города, на его фоне возмывается фигура старца, вперившего в бесконечность незрячие глаза, его боль прорывается похожим на рев раненого зверя пением. Воспоминания о прошлом материализуются с помощью кинопроекции, но нет в них ничего индивидуального — это обычные клише любовных фильмов: укромные встречи в отелях, встречи в аэропортах и прочий расхожий пирипортреб, коим пичкает город своих «животных». И

спеничные, и «киношные» сцены тянутся замедленно, почти без слов, сцепляются без видимой логической связи, от всего этого изнемогаешь уже к середине действия. Установка на обобщенно-метафорическое выражение темы не достигает цели, ибо замысел не получает никакого развития.

Поиск театра в современной теме, может быть, еще более мучителен, чем в классике. Неудивительно, что и диапазон метаний здесь огромен. Об этом можно судить, если рядом со спектаклем Майка Фиггиса поставить спектакль мюнхенского «Каммершпила» — «Ниррыба, ни мысы». Имя воистину можно обозначить крайние точки, два полюса на материке сценической современности западного театра. Условно-синтетическому, претендующему на «потоки сознания» созданию Майка Фиггиса противостоит абсолютно иллюзионный, до мозга костей бытовой спектакль Франца Кретца по его собственной пьесе. Он тоже не из коротких, состоит из трех длинных актов, дающих как бы три среза повседневной жизни двух супружеских пар. Вот тут все «под жизнь» — из спальни действие переходит на кухню и обратно, из кранов течет вода, пульт холодильника в морозной дымке всамделишного агрегата и детское белье гладят на наших глазах без всякой «этичности».

Да и помыслы героев заняты сугубой повседневностью, в ней ведь тоже непросто найти взаимопонимание. У Эдгара и Эммы расхождение во взглядах на личную жизнь: для него личная жизнь — все, для нее все — ее работа. Она вся — в карьеристских помыслах, стремясь подняться еще на одну ступеньку в социальной иерархии. Их друзья — Германи и Хельга «несчастливцы по-своему» — он в ужасе от ее сообщения о том, что она беременна (у них уже двое детей), его мучают страхи о завтрашнем дне — в типографии, где они с Эдгаром

работают, реконструкция, и можно вполне оказаться за воротами, пополнив армию безработных... Здесь не просто говорят — исходят словами, жизнь как бы «застынула врасплох», подсмотрена в ее текучке, над которой театр словно бы и не хочет подняться. В конечном счете это оказывается скучным, хотя и по-другому, чем в замысловато-сложном спектакле Фиггиса. Перед нами театр, анализирующий спонтанное течение будней. Зритель исматривается в него, что-то примеряет на себя и тем самым находит пользу, как, наверное, и в чтении газет, толкующей ему о том же самом. Но я не больше.

Не просто оно, нахождение «вечного живого», без чего нет искусства!

Каждый сезон «Театра Наций» имеет свою эмблему. Эмблемой нынешнего стал «Взорванный архангел». Над городом, в темном грозовом небе, светящемся горизонту, висит бронзовый торс крылатого юноши с заломленной рукой и искаженным в крике боли и тоски лицом. На месте груди у него черный, ирландский край металла зев разрыва с сияющим — цветом надежды — огромным цветком.

Замысловатый символ этот можно, наверное, прочитать по-разному, как, кстати, и отдельные, не уступающие ему по сложности спектакли сезона. Хочется же видеть в нем знак надежды, умеряющей боль. И прилип к действию. Сегодня мир, как никогда, нуждается в ясности — позиций, суждений, выводов, решений. И прежде всего по главным вопросам, которыми он живет. Быть ему, этому миру, или исчезнуть вместе с нами? Как защитить обездоленных, накормить голодных? Утвердить неизменно принципы равенства людей разных рас и социальной справедливости?

Будучи во всем разным и непохожим, театр может и должен сказать свое слово, не потеряв эти главные ориентиры своего движения.

В. ШИРОКИЙ,
наш спец. корр.
НАНСИ — ПАРИЖ —
МОСКВА.

Сов. культура, 1984, 9ав.