

У РАМПЫ, КАК НА ЛИННИ ОГНЯ

Заметки с первого фестиваля латиноамериканского театра

ное соучастие в организации и осуществлении всевозможных политических акций марксистско-ленинской направленности — публикация манифестов, декларации и театральные представления в защиту политических заключенных как в нашей стране, так и в других странах (Испания, Парагвай и др.). «Иезуитская солидарность с пропагандистской, ведущей к ухудшению политической, экологической и социальной ситуации деятельностью, руководимой Национальной конвенцией трудящихся», «очевидное стремление к идеологическому проникновению в ряды студентов и трудящейся молодежи исповедующего марксистско-ленинизм искусства»... Ограничивая эти меры канцелярской стеной диктатуры, отметил, что на основании подобных обвинений театр был закрыт и разграблен полицией, похитившей все — золотые медали, полученные на фестивалях, кассу и архив, книги, предметы искусства, документы... Едва избежав тюрьмы, актеры оказались в изгнании. Это была настоящая фашистская расправа. Те, кто нанесла безжалостный удар по «Галльону», не скрывали, что стремились уничтожить искусство, являющееся глашатаем идеи свободы.

Они просчитались. За годы изгнания «Галльон» дал более двух тысяч спектаклей. В таких постановках, как «Педро и капитан» Марио Бенедетти, в композиции «Голоса любви и борьбы», театр заклеил зверства, творимые в застенках хунты, и показал нарастание народного гнева. Он выступал в различных уголках Мексики, перед рабочими, служащими, крестьянами, учащими, гастролировал в Сальвадоре и в Колумбии, в Советском Союзе и на Кубе, в Бразилии и Венесуэле, в Италии и Испании, в Канаде и Эквадоре.

Схожей оказалась и история театра «Алеф». Созданный в 1968 году в Чили, он стал выделяться среди трупп, существовавших при правительстве Сальвадора Аленде. После фашистского переворота в 1973 году театр пытался противостоять диктатуре, прибегая к

В. СИЛОНАС,
СТОКГОЛЬМ — МОСКВА.

ходимости музыкальной формы. Песня здесь — не вставной номер, она действенна и активна.

Передовой театр Латинской Америки вбирает в себя дух и приемы карнавала, балаганских и ярмарочных масок, популярных песенно-танцевальных жанров, своеобразных частушек — «коллаж» и исторических баллад — «корридо»... В Европе латиноамериканские труппы позволено ведут более замкнутый образ жизни, не забывая, однако, своих традиций. В их лучших выступлениях ощущаются раздолье фиесты, праздничность, получающая крайнее концентрированное выражение и рвущаяся на простор, встреча публике.

Агитационный пафос, зажигательность латиноамериканских ритмов, энергичное общение с залом, потребность установить самый тесный контакт с ним — свидетельство того, что солидарность определяет и идеальные устремления, и эстетические особенности латиноамериканского театра.

Вместе с тем стокгольмский фестиваль показал, что подобное единство предполагает не однообразие, а плодотворные творческие споры: здесь шли оживленные дискуссии о связях искусства с борьбой за социальное освобождение, о том, какова должна быть мера близости театра революционным задачам... Один из ведущих актеров театра «Галльон» Рубен Янес говорил о том, что искусство должно быть свободно от коммерции и от буржуазного государства, но есть нечто такое, от чего оно себя не считает свободным, — это нужды народа.

Вся история «Галльона» подтверждает это. Перед тем как оказаться в изгнании, театр проработал двадцать семь лет в Уругвае, став ведущим передовым сценическим коллективом страны. «Галльон» в Уругвае называют сарай, клеть, склад. 2 сентября 1949

года три небольшие труппы слились воедино и сняли знаменитую старую конюшню; актеры, превратившись в каменщиков, плотников и маляров, перемещались по театральное помещение. Все было сделано на собственные средства, и «Галльон» с первых своих шагов начал существовать при самой непосредственной пародной поддержке. Театр, играющий Лопе де Вега и Гарсиа Лорку, Чехова и Горького, Брехта и Миллера, Аристофана и Шекспира, целый ряд произведений латиноамериканских драматургов — «Обманщика» Р. Усагиле, «Центр нападений умрет на заре» А. Кусани, «Туапак Амару» О. Драгуна, «Стефан» А. Диссеполо, «Вторжение» К. Дласа Гомеса и другие. — быстро завоевал широкую популярность в республиканских провинциях.

В середине 70-х годов театр стал важнейшим культурным центром, в двух его залах выступали драматическая и кукольная труппы, кишла рабуча в актерской школе, в семинарах для драматургов и кукольников, в библиотеке и в архиве... «Галльон» сыграл огромную роль в приобщении рабочего и студенчества к передовой культуре, такие его спектакли, как «Свобода, Свобода» Фернандеса и Ратхеля, стали манифестами антифашистской борьбы. Коллектив выступал на фабриках и заводах, в его помещениях устраивались праздники коммунистической газеты «Популар», предвыборные митинги Широкого фронта...

Фашистствующие молодчики не раз падали на театр, взрывали в нем бомбы, а после реакции военного переворота в июне 1976 года был опубликован президентский декрет, звучавший красноречивее любых комментариев. В декрете среди прочих «преступлений» театру инкриминировались следующие: «постоянно

сознанием, что вырвался из тисков смерти, и спешит поделиться радостью в непринужденно звучащей песенке — разговоре с самим собой... Надо, правда, еще найти хоть какое-нибудь жилище, а в кармане судяще гроши — и Мателуне оказывается по средствам лшшь... стремлянка. На ней приходится спать сидя, обхватив чмодан руками, но не беда: стремлянка высокая, она стоит в одном из дворов Мон-мартра и с нее открывается прекрасный вид на древнюю столицу. Хуже, что французские чиновники митарят бедного эмигранта, отсылают одна к другой за очередной справкой: без бумаг не найти работу, а деньги тают на глазах... Простодушные иллюзии Мателуны начинают оборачиваться едким скепсисом, восторг — горечью. Песня, просящаяся в Париж — город Робеспьера, Гого, Алена Делона и Шарля Азнавура, — застревает в горле от зычного окрика консержки, не перемняющейся в «нирррднннн». Все более гнетущей становится неприкаянность; единственные пись-

прохожих, младший, Мигельито, чистит сапоги, срдний, слабоумный Карлитос, просит милостыню... Папу-осла играет актриса, мать-осляку — актер: происходит как бы двойное остраение, позволяющее актерам вольно обращаться с «осляными масками». Но исполнители не выносят безаляпного приговора своим героям — подобное высокомерное суждение неизбежно привело бы к прямой декларации, — потешаясь над ними, актеры сливаются с персонажами, заодно с ними озоруют. Так, Кармен Самайо играет и разбитную служанку, спешащую воспользоваться отсутствием хозяев, чтобы посмотреть очередную серию телефильма, и героиню этого сериала, сентиментально-высокомерную, мелодраматическую страдальцу — жертву коварного соблазителя. Юмор здесь — средство духовного преодоления принимающей, отвергающей в атаку здесь — прежде всего язык к делу, искусство — инструмент преобразования реальности, и даже стоящие у власти диктаторы признают, что оно — эффективное, бьсе прямо в цель оружие. Оно поэтому они бросают героя и режиссера в тюрьму, подвергают их пыткам, уаают. Театр, погруженный кипение жизни, в ее водоот, способный выступать наперекрестках и в царках, в вдовском чехе, во дворе жид дома плав в студенческой улитории, в глухом поселении в сельве, не только обрел к народу, но часто говор народным языком, языко площади, митинга и «шерцым языком плаката». Эстетское здесь це отделяемо с человеческого — между тем другим не должно быть никого зазора. Но в чем же, бственно, состоит его художественное своеобразие?

Стремление к мощной обобщенности, к тщательнейшему отбору деталей присуще спектаклю «Эльмо» Сесара Родригеса, который показал на фестивале Латиноамериканский театр в Кельне (ФРГ). Среди удающихся высь черных ширм в кромешной тьме прожектор высветил лицо заключенного, напряженно прислушивающегося к гулко звучащим голосам стражников, вздрагивающего от побоев невидимых мучителей. Страшны звуки слов, терзающих сознание, страшны удары, терзающие тело, — атмосфера террора, разлитая в воздухе, не воплощается здесь в конкретные фигуры палачей, чьи контуры как бы расплывались в мареве боли. Постепенно возникающие короткие фрагменты воспоминаний Эльмо о том, как он встал на сторону тех, кто предчувствовал рост фашистской опасности в Чили, — возмущают, оно — эффективное, бьсе прямо в цель оружие. Оно поэтому они бросают героя и режиссера в тюрьму, подвергают их пыткам, уаают. Театр, погруженный кипение жизни, в ее водоот, способный выступать наперекрестках и в царках, в вдовском чехе, во дворе жид дома плав в студенческой улитории, в глухом поселении в сельве, не только обрел к народу, но часто говор народным языком, языко площади, митинга и «шерцым языком плаката». Эстетское здесь це отделяемо с человеческого — между тем другим не должно быть никого зазора. Но в чем же, бственно, состоит его художественное своеобразие?

Таков спектакль «Мир ослов» гватемальской труппы «Театро виво», принадлежаний к древнейшей народно-карнавальной традиции, сходным образом проявляющейся на разных континентах. Несчастные «ослики» — крестьяне, подавленные в городе, дабы спастись от голода, попадают из огня в полями я вынуждены промышлять чем поало: старший сын, Альфредито, грабит

земельных соседей как свою чину, готовы и сейчас, это многократно бывало ошмо, идти на любые бы авантюры, чтобы защитить свои притязания. Недавно в Никарагуа вертолет А напомнил о всевозрастающей угрозе прямого вторжения в эту суверенную страну, добная интервенция могла привести к самым серьезным последствиям в нынешней напряженной международной обстановке.

Станя очевидно, что от развития событий в Латинской Аике в немалой степени зат судьбы мира. И передов латиноамериканский те привлекает особое внимание барометр, чутко реагирующ на грозную атмосферу, выходя на линию рампы к линии огня, и переацт ее, устремляясь в атаку. Здесь — прежде всего язык к делу, искусство — инструмент преобразования реальности, и даже стоящие у власти диктаторы признают, что оно — эффективное, бьсе прямо в цель оружие. Оно поэтому они бросают героя и режиссера в тюрьму, подвергают их пыткам, уаают. Театр, погруженный кипение жизни, в ее водоот, способный выступать наперекрестках и в царках, в вдовском чехе, во дворе жид дома плав в студенческой улитории, в глухом поселении в сельве, не только обрел к народу, но часто говор народным языком, языко площади, митинга и «шерцым языком плаката». Эстетское здесь це отделяемо с человеческого — между тем другим не должно быть никого зазора. Но в чем же, бственно, состоит его художественное своеобразие?

Латинскую Америку не зря в последние десятилетия называют «пылающим континентом». Установление народной власти на Кубе, революция в Никарагуа — самые значительные свидетельства мощи революционных движений, подавить которые пытаются при помощи фашистского террора. Народное сопротивление фашизму в Чили, повстанческая борьба в Сальвадоре и Гватемале, несмотря на зверства карателей, разгораются все сильнее. Соединенные Штаты, привыкшие на самых выгодных условиях получать у задыхающихся от экономической кабалы латиноамериканских стран нефть, редкие минералы, сырье, рассматривающие плодородные

способный перевернуть существующие устои. Когда во время спектакля в театре «Вильягуэва» в Гаване 22 января 1869 года один из актеров произнес реплику: «Да здравствует земля, поросшая сахарным тростником!», в зале раздались неистовые аплодисменты и возгласы, требующие свободы Кубе: зрители стали размахивать национальными флагами, и шovinистски настроенные испанцы открыли огонь по публике. Многие кубинцы поплавились жизнью за посещение театра, весть об этом всколыхнула всю страну.

Пытаясь осмыслить причины успеха фестиваля, одна из шведских газет писала, что латиноамериканцы привлекают сегодня новыми открытиями в сфере политического искусства, в то время как пик прямо обращается к злобе дня западноевропейского театра пришлось на конец 60-х — начало 70-х годов. Тогда стремление сделать сценическое представление максимально действительным порой сочеталось с «свободой» и культурным пинализмом, но нередко в его основе лежал смелый и энергичный протест против многих консервативных институтов буржуазного общества. В поисках аудитории куда более широкой, чем та, которую составляли традиционные завсегдатаи лож и партера, театр уничтожал раздельную линию рампы чтобы втянуть всех в общий хоровод: агитационный пафос и будоражащая обнаженность приемов сплетались в вольной, не только эстетически но и социально раскрепощающей игре. Эти тенденции в западноевропейском театральном искусстве, которые к середине 70-х годов начали предавать забвению, продолжали ярко и своеобразно утверждаться в Латинской Америке, и стали уже раздаваться голоса, что европейцам есть чему поучиться у Нового света.

В течение веков колонизаторы отказывали Латинской Америке не только в политической, но и в духовной самостоятельности и независимости, пытались искоренить саму память о том, что когда-то расцветало, не зная ита европейцев: замечательные творения доколумбовских цивилизаций подлежали уничтожению, как «дикарские». Великое культурное наследие инков, ацтеков и майя все же сохранило такую силу, что завоевателям приходилось с ней считаться. Устраиваемые миссионерами спектакли на религиозные сюжеты пользовались успехом лишь тогда, когда давались под открытым небом, как и индейские культовые праздники и церемонии, когда они прямо включали песни и танцы местных жителей.

Особый характер латиноамериканского театра стал складываться с первых же его шагов. В поставленном в 1538 году, вскоре после захвата Мексики, представлении «Завоевание Иерусалима» индейцы играли защитников города, которых берут в плен и обращают в христианство. Крещение при этом совершалось отнюдь не символическое, а вполне реальное! Исчезало различие между игрой и действительностью, образом и фактом. Театр на континенте часто воспринимался не как праздное зрелище, а как нечто, имеющее самое кровное отношение к коренным потребностям жизни, как рычаг,

Сов. культура, 1984, 14 апр., № 46.