



ЖИЗНЬ В КОНЦЕ XX ВЕКА - АПОКАЛИПСИС

25.05.91
Молодые Эстонии - Матискин - 1991 - 25 апр

Заметки о некоторых спектаклях международной "Прибалтийской театральной весны-91"

Три постановки фестиваля - мощная инъекция непривычного для нас своею мерой условности театра, выход за традиционные рамки громоздких театральных торжеств с празднично одетой публикой в фойе и буфете. Дело, впрочем, не в том, что спектакли шли на неосвоенных пока что у нас площадках. И даже не в отказе от традиционной сцены-коробки. "Макбет" Мюнхенского "Фрайес театера" шел на сцене Эстонского театра драмы, в привычном театральном окружении. В принципе мог бы идти на обычной сцене и спектакль Стокгольмского театра "Галеасен" "Служанки", для которого организаторы фестиваля сняли павильон "Таллиннфильма". И только "Песчаные клавиры" Каунасского театра, которые у себя дома идут в преобразованном в особый театральный зал цехе заброшенной цементной фабрики, в Таллинне могли быть показаны только в одном помещении - заброшенном ледовом холле в Кадриорге, где в помещении так же холодно, как и на улице, и зрители, сидевшие в пальто, жались друг к другу, чтобы согреться.

Необычность этих спектаклей в другом. В их резком разрыве с убаюкивающим жизнеподобием привычного для нас театра, который мы называем "реалистическим", "психологическим" и т.д., хотя очень часто и реального отражения жизни он не дает, и насчет психологичности очень можно поспорить... Да Бог с ними, с терминами! Часто они нам нужны для того, чтобы хоть как-то обозначить явление - и на том успокоиться. Постановщика "Служанок" Линуса Тунстрема, симпатичного парня 21 года от роду, на обсуждении спектакля спросили о его взаимоотношениях с авангардистской драматургией (Жан Жене, автор "Служанок", был в свое время авангардистом, другая постановка Тунстрема тоже сделана по авангардной пьесе). Швед с обезоруживающей искренностью ответил: "Ни о каком авангардизме мы не думали, мы просто хотели хорошо поставить хорошую пьесу!"

Условный, воскрешающий древнее балаганное лицедейство ("Служанки", отчасти

"Макбет") или мистерии ("Песчаные клавиры") и, вместе с тем, пользующийся современнейшими техническими средствами, театр соединяет старинное искусство с мироощущением и техническими возможностями конца XX века, осторожно обходя за версту традиции просвещенного XIX века, свято верившего в то, что человеческую природу и общество можно объяснить с помощью логики, разума. Увы, мы слишком хорошо знаем сегодня, насколько иррационален человек, насколько непредсказуемы его поступки, сколько странного и темного вдруг поднимается со дна его души. Логически объяснить все это - задача непосильная. Возможны только прозрения, прорывы к сути. Вот эти прорывы мы и видим во всех трех спектаклях.

Человеческая жизнь в конце XX века - Апокалипсис. Не только у нас, несчастных объектов трехчетвертьвекового эксперимента, но и там, у них. Просто нам, замордованному постоянной нищетой и творящимся на улицах, площадях и в парламентах театром политического абсурда (как правило, бездарным, и часто - кровавым), этого не понять. Однако это так; правда, их Апокалипсис - на три четверти, в духовной сфере. Иначе откуда было бы взяться кошмару не знающего границ лицедейства, Апокалипсису бесконечных зеркальных отражений стокгольмских "Служанок" и веселенькому солдатскому Апокалипсису мюнхенского "Макбета"?

Впервые на "Театральной весне" нет синхронного перевода. Шведского и литовского я не знаю. Ну, ладно, на "Служанках" выручало знание текста, но ведь и "Песчаные клавиры", при том, что в программе к спектаклю был только вкратце изложен сюжет, оказались совершенно понятными, разве что за исключением каких-то деталей. Язык театральных выразительных средств был настолько мощен и внятен, что вникать в подробности словесной ткани не было особой надобности.

"Служанки" и "Макбет" не шедевры (да и часто ли вообще встречаются шедевры?), но в них есть то, с чем мы не привыкли встречаться: актеры отлично владеют своим телом, а сценография (в "Служанках") и движущаяся аппаратура, которой оснащен спектакль (в "Макбете"), сделаны чисто и превосходно работают на общий эффект. Еще одна вещь, объединяющая шведских "Служанок" и немецкого "Макбета", заклю-

чается в том, что женщин (в "Служанках" - все роли; в "Макбете" - только Леди) играют мужчины.

Шок? Разумеется, нет. Если уже мы давным-давно согласились с тем, что Баба-Яга - сугубо мужская роль, то логично было бы сделать следующий шаг и решить, что сыграть женственность извращенно-агрессивную, женщину, отказавшуюся от своей истинной сущности (любовь, ласка, материнство), извращенно мстительную (как в "Служанках") или извращенно властолюбивую (как в "Макбете") гораздо лучше сумеет мужчина. Тем более, что и традиции - за такое решение. При жизни Шекспира женщины вообще не играли в театре; Жене сам хотел, чтобы в "Служанках" играли мужчины.

В "Служанках" и в "Макбете" при этом нет ни капли модной нынче темы смешения или перепутанности полов, транссексуальности, темы, которая решается либо на уровне бытовой "развлекаловки" (американский полковник оказывается женой французского депутата), как в пьесе Ж. Брикера и М. Ласега "Не верь глазам своим", которая идет в Эстонском театре драмы и в Русском театре, либо на уровне изысканного эстетизма (китайский шпион много лет находится в интимных отношениях с французским дипломатом, который принимает его за женщину), как в нашумевшем спектакле Романа Виктюка "Баттерфляй". Шведские актеры Бернт Остман, Лейф Андре и Матс Флинт вводят нас в мир особой игры, где все роли перепутаны (вначале одна из служанок, Клэр, изображает хозяйку, а другая, Соланж, в свою очередь - Клэр), где актеры-мужчины не скрывают свою мужскую природу (не только в переносном, но и в самом прямом смысле), но поверх нее, вместе с костюмами и париками, надевают условную, утрированную, однако по сути совершенно верную, женственность.

Мы, конечно, воспринимаем этот спектакль совсем не так, как шведский зритель. (Отсутствие перевода - не в счет, я о другом!). Грязь на

сцене, которой мажутся актеры, убогость обстановки ("Мы подбирали детали оформления прямо на улицах, - рассказывал Линус Тунстрем. - Видим, валяется в мусорном ящике подходящая вещь - берем!") аккуратных шведов должны были шокировать. Для нас же этот быт, увы, вполне возможен; зато мы, со своим историческим опытом,



На снимке: Рута Сталилюнайте в спектакле "Песчаные клавиры".

как-то острее воспринимаем зависть служанок к своей Мадам, да и сюжетная завязка (служанки настучали на любовника Мадам, и того арестовали) нам кажется вовсе не условным драматургическим ходом, а суровой реальностью. Однако безысходность существования, о которой рассказывает театр "Галеасен", понятна, наверно, любой публике.

"Макбет" в постановке Георга Фрошера - не трактовка трагедии Шекспира и не комментарии к Шекспиру, а просто демонстрация возможностей, которые предоставляет современному экспериментальному театру Шекспир. В "Гамлете" Дания - тюрьма. В мюнхенском "Макбете" Шотландия, разумеется, казарма; сам Макбет - удачливый сержант Иностранного легиона, ведьмы - солдатские шлюхи и т.д. Спектакль, направленный против насилия; не в полном смысле

политический театр, но театр, не отворачивающийся от политики, - это точно. Бетонномешалка на колесиках превращается то в военную колесницу, то в плаху, то в хирургический автоклав, то в трон... Ведьмы катаются на скейтбордах, коронация изображается с помощью двух точильных камней, из-под которых густыми снопами летят

сем...

Песок, устилающий игровое пространство спектакля - символ времени, точнее, связи и взаимопроникновения времен: нашего, времени действия (1936 год) и времени, к которому обращаются в своих духовных поисках герои спектакля (XVIII век). Время в спектакле строится по своим особым законам: эпохи проникают друг в друга, как песчаные потоки. В песке роются археологи: из-под наслоений времен они извлекают прошлое, историческую память... Время-песок - одна из стихий, существующих в спектакле; вместе с водой, символом очищения и рождения, и огнем...

Песок в этом спектакле - все. В нем увязают люди и эпохи; он мертвенно сыплется из пивных кружек, и звук его, так не похожий на плеск льющейся влаги, подчеркивает особость происходящего, его сложные отношения с реальным миром: никакого жизнеподобия, одна только концентрированная суть. Театральные метафоры величественно просты: сквозь все пространство игровой площадки протягиваются нити, связывающие людей между собой и эпохи между собой, людей с эпохами и эпохи с людьми... Игровая зона, созданная художниками Виргинией Идзелите и Адомасом Яцовским, подчеркнуто вырвана из бытовых реалий: здесь, как и во всем спектакле, опора делается на первоэлементы, естественные фактуры - песок, некрашеное дерево, кирпич. Заброшенный крытый каток перестает быть самим собой, он становится пространством мистерии... И такая же могучая изначальность и условность - условность расподобления, непохожести на повседневный предметный мир - заключена в музыке Видмантаса Бартулиса...

Собственно говоря, этот спектакль и воспринимается как музыкальное произведение: достаточно принять его правила игры, проявить эмоциональную готовность жить по этим законам - и твое сознание (и подсознание!) окажется внутри происходящего. По своей форме спектакль, конечно, элитарен, но здесь нет стены, разделяющей понимающего зрителя и "обычную" публику. Главное - уметь понимать чужую боль и разделять страдания других людей. И тогда: либо - либо. Либо уйдешь потрясенным, либо - если Бог не дал! - провертишься на жесткой скамье, ежась от холода и переживая, что не понимаешь текст...

Борис ТУХ.