

ТЕАТР УМНЫЙ И ТЕАТР БЕЗУМНЫЙ

Две премьеры на одной будапештской сцене

Наталия Якубова

Рампа и жизнь

К ДОСТОИНСТВАМ нового театра «Кама» в переводе: погреб, чулан — экспериментальной сцены театра «Катона» и венгерского телевидения — следует отнести не только камерность, но и большие возможности для игры с пространством. Приходящий на очередную премьеру зритель почти всегда сталкивается с новым решением проблемы «сцена — зрительный зал». Так, поставленный в прошлом сезоне «Гамлет» игрался на небольшой площадке-перекрестке, окруженной круто поднимающимися рядами кресел — как на гладиаторской арене. В «Танцовщиках Мюллера» публику пропускают в зал только после того, как в арочном дверном проеме разыгрывается мистический-жуткий пролог пьесы.

Перед спектаклем «Благая весть» зрителю тоже долго приходится дожидаться, прежде чем его проведут в полутьме по мозаичному полу сцены и усадят в зрительный зал.

Пьеса чешского драматурга М. Угды посвящена эпизоду из личной жизни некоего преобразователя человечества по имени Карл Макс. События разворачиваются в основном между спальней Максов и комнатой служанки Лени, частично же — в страшных снах Карла, которые начинают его посещать, как только выясняется, что Лени ждет от него ребенка. Пьеса, однако, уходит от копания в грязном белье и запоздалого сарказма: скорее, персонажи истории предстают просто вполне земными людьми. И зритель смеется над безволием Макса (П. Андораи), над чрезмерным честолюбием его жены (К. Такач), над простодушным бонзизмом недотепы Фридриха (Я. Бан), охотно покрывающего Максозы шашины. История, происшедшая в семействе великого революционера и чуть было не помешавшая написанию его будущих великих трудов, сегодня ближе и понятнее, чем горы этих самых трудов, увы, годящихся лишь на то, чтобы выложить ими мозаичный пол сцены. И, покидая зал, зритель с недоумением разбирает у себя под ногами полужабытые слова: Капитал, Краткий курс, Манифест, Основы марксизма-ленинизма...

Другой спектакль «Камеры», о котором хотелось бы рассказать, — это «Китаец». Его постановщик Петер



Сцена из спектакля «Благая весть»

Халас — легендарная фигура театрального андеграунда первой половины 70-х годов. Его «домашний театр» тех лет был не только форумом «духовной оппозиции», но и местом оригинальных артистических экспериментов.

Халас всегда интересовали проблемы экзистенциального толка, он пытался пробиться к подлинной реальности, к подлинному — истинному существованию. Сила воздействия «квартирного театра» заключалась, в частности, в том, что его актеры во время спектакля совершенно органически продолжали «жить своей жизнью», какой бы страшной она ни казалась постороннему взгляду. Некоторые называют это театром самоидентификации, путь к которой, однако, пролегал через остраение и мифологизацию алогичной, абсурдной реальности. Это был один из вариантов внутренней эмиграции с ее проблематичным освобождением от окружающего маразма.

Во второй половине 70-х, когда труппа была вынуждена уехать на

Запад, а затем в Америку, встал вопрос: как играть перед чужой, незнакомой аудиторией? Ответ оказался гениально прост: артисты решили дать голос этой новой для них реальности. Театр (теперь он назывался «Скуот») стал играть в помещениях бывших магазинов, используя витрины для общения-игры с текущей по ту сторону стекла жизнью. В ход пошли видеоматериалы, славящие элементы реального и ирреального. Персонажи утренних газет вечером становились героями причудливого зрелища, входящего в цикл «Жизнь и смерть в Нью-Йорке». Так возник в 1984 году «Китаец», ставший одним из значительных спектаклей театра. Он был показан во многих странах мира, а в 1992 году возобновлен Петером Халасом с артистами театра «Катона».

Отправной точкой для спектакля послужило газетное сообщение о побеге из китайского посольства эмигранта, которого власти хотели было вернуть на родину. В версии Халаса оставшийся без присмотра

Независимая сцен — 1993 —

китаец попадает в «Скуот» на репетицию «Чудесного мандарина» Бартока. Работа над спектаклем явно не клеится, и истеричный режиссер как за спасательную соломинку хватается за аутентичного и ни слова не понимающего китаец — ему естественно, поручается роль мандарина. Последствия оказываются разрушительными.

В притче Бартока таинственный пришелец с Востока вдруг начинает требовать от уличной соблазнительницы страсти — подлинной, самоубийственной. Так и забредший в нью-йоркский театр «дикарь»-китаец неадекватно восстает против иллюзорности «продажного западного искусства». Искусства, коварно соблазняющего, но ничего не дающего.

Проблема «реальности — фикции» раскрывается в спектакле через соотношение «кино — театр». Кино воспроизводит реальность выборочно — только то, что произвольно попадает в кадр. Фильм, по Халасу, дает иллюзию реальности происходящего, но это всего лишь ничтожная фикция, обман. Поэтому абсурдна ситуация, когда в театре начинают «играть кино».

Именно такую ситуацию и моделирует Халас: актеров отделяет от зрителей стена (не «четвертая», а настоящая), их можно увидеть только через окошко-экран — такое маленькое, что появляющееся в нем «изображение» неизбежно вызывает ощущение кинематографического крупного плана. Зрителя начинают посещать странноватые чувства: покажи ему то же самое в кино или даже на обыкновенной сцене — он чувствовал бы себя нормально, а здесь... Ему начинает казаться, что он просто-напросто подсматривает.

Искусство имеет дело с интимным в жизни человека, и актер выносит на обозрение публики единственное, чем располагает, — свою личную жизнь. Как сделать так, чтобы и это не становилось профанацией, имитацией, как сделать, чтобы искусство не становилось фикцией, а реальностью, более истинной, чем повседневный ход событий? Ответа мы не получаем. Нельзя же назвать ответом на этот вопрос разбужившегося на репетиции китаец.

Умный и ироничный спектакль Халаса рождает скорее эфирическое ощущение легкости и свободы — искусство, способное остротой самого себя, сморгнуть на жизнь весело и непринужденно.