

Зарубежный театр в российской критике

Том 1

1956–2000

ВЕЧНО ЖИВОЕ ИСКУССТВО

Г. Бояджиев



Завершив свою книгу главой «Комедийность», А. К. Дживелегов не смог смириться с ролью итальянского народного театра в современном бытовании. А между тем милая с успехом показывала спектакль, который для теоретического решения этой проблемы. Речь идет о постановке комедии двух господ, осуществленной театром

Не зная об этом, ученый в заключительной главе просит о влиянии традиций комедии дель арте на наш театр и ничего не мог сказать о нынешней восприимчивости театра масок, о значении опыта этого театра в современной сцене.

...Летом 1960 г. «Слугу двух господ» в постановке увидели тысячи советских зрителей. Каждый спектакль завершался бурными аплодисментами, и публика одобряла не только актеров, но и ту неведомую доселе манеру игры, которая неожиданно полюбилась. Будто бы уже издавна существовали какие-то связи между зрителями и тем стилем игры, в котором выступали участники этого представления.

Увы, в партере театра уже не было того человека, который лучше всех мог бы понять то, что творилось на сцене и лучше всех объяснить значение нами увиденного: не было автора книги о итальянской народной комедии.

Спектакль «Слуга двух господ» дал живое представление о традициях народного итальянского театра. Поэтому говорить о комедии дель арте и современности, не упоминая о спектакле миланского театра нельзя. Это и заставляет меня взять на себя смелость и дописать в книгу учителя последнюю главу, которую, как мне кажется, будь А. К. Дживелегов жив, он написал бы сам.

* * *

215



Московский наблюдатель 3-4'94

Ежемесячный иллюстрированный журнал

Учредители: Союз театральных деятелей России, Министерство культуры России и журналистский коллектив редакции.

Выходит с января 1991

М. Швядкой

Питер Брук и Ежи Гротовский

Опыт параллельного исследования

У Питера Брука и Ежи Гротовского разные истоки, разные корни, разная судьба. Их разделяет исторический опыт разных стран, разных поколений (миланский режиссер родился в 1925 году, польский — в 1933-м), наконец, разные социальные системы, в которых они родились и сформировались.

Но два эти имени неизбежно вторгаются в любое сколько-нибудь серьезное исследование о судьбе мирового театра 50–80-х годов. Они обособились и сблизились одновременно — пожалуй, во второй половине 60-х годов. Вместе со Стрелером они первыми ощутили опасность утилитарного подхода к искусству, растворения театра в театральности политических эскапад «новых левых».

Атмосферный пролокационный театр, где актер хэппи-эндом в театральности «ис-

тинга, готовые к своеобразной действительности, театр улиц разрушивший стены театральности создававший новое художественное пространство, — стали своеобразными «бурными 60-х». И одновременно возникновение творческой оппозиции рода «заговор сверхпрофессора для которых важно было не театра в жизни, не прямой линии сцене жизни в театр, но создание «равного бытия». Они пытались «театр как таковой», в его сущности действительности, от прозы диалектической реальности, творимую не

его. цензур на у
лишты сгрудятс
вушка, прорисук
даст тонкую жел
заж организован
Попробуем м

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



первый, останав
Брука, который

Государственный институт искусствознания

Зарубежный театр в российской критике

Том 1

1956–2000

УДК 792.072

ББК 85.33

З 34

Публикуется по решению

Ученого совета Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Ю. Силюнас, доктор искусствоведения

И.В. Климова, кандидат искусствоведения

А.Б. АРЕФЬЕВА, кандидат искусствоведения

Редколлегия:

А.В. Бартошевич, З.В. Бороздинова, М.В. Львова, М.В. Хализева, И.В. Холмогорова

Зарубежный театр в российской критике: Сборник статей. Том 1: 1956–2000 /
Отв. ред. А.В. Бартошевич. – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. –
404 с.

ISBN 978-5-98287-208-1

Двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» (I том: 1956–2000 годы, II том: 2001–2021 годы) представляет собой антологию более чем полувековой истории отечественной театральной критики. Он сосредоточен на путях развития критики, обращенной к драматическому театру, и не претендует на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран. Два тома чрезвычайно разнятся между собой, как разнятся сами эпохи и принятые в эти эпохи стили критического письма. По сравнению со сдержанным первым томом, где представлено гораздо меньше авторов и преобладают многостраничные неспешные рассуждения мэтров, академические по лексике и смыслам, во втором складывается самая настоящая мозаика из имен и событий бурного театрального двадцатилетия. Статьи этой части оказываются гораздо более краткими и в то же время емкими. Во втором томе отражена не только панорама зарубежного театра начала XXI века, но и небывалые для российских критиков возможности в эти годы видеть и осмыслять свежие мировые премьеры.

Сборник посвящен памяти В.И. Шадрина, создателя и генерального директора Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова.

ISBN 978-5-98287-208-1

© Коллектив авторов и наследники, текст, 2024

© Государственный институт искусствознания, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

Памяти
Валерия Ивановича Шадрина

СОДЕРЖАНИЕ

- 7 От редколлегии
- 10 *Александр Аникст*
Как стать Бернардом Шоу.
Вместо юбилейной статьи
- 20 *Ю. Юзовский*
Гамлет и другие
- 39 *Григорий Бояджиев*
Московские гастроли ТНР
- 53 *Татьяна Бачелис*
Воинствующая мысль и ее театральная форма
- 57 *Борис Алперс*
Шекспировский Мемориальный театр
- 62 *Наум Берковский*
Манера и стиль.
По поводу спектаклей Гамбургского драматического театра
- 77 *Инна Соловьева*
Сцена на сцене
- 80 *Григорий Бояджиев*
L'anima allegra (веселая душа)
- 90 *Ю. Юзовский*
Bonjour, Vir!
- 93 *Павел Марков*
Пять спектаклей Театра Эдуардо
- 100 *Татьяна Бачелис*
Тревоги и надежды Франции, как их выражает Жан-Луи Барро

- 112 *Ирина Мягкова*
Мольер, Дюма, Планшон
- 119 *Борис Зингерман*
Шекспировский театр в Москве
- 127 *Борис Алперс*
«Месяц в деревне» на французской сцене
- 135 *Александр Аникст*
Отелло – Лоренс Оливье
- 139 *Наум Берковский*
Драматический театр и дух музыки
- 154 *Александр Демидов*
«Птицы»
- 157 *Галина Макарова*
«Разбойники» Фридриха Шиллера
- 160 *Андрей Якубовский*
Вглядываясь в человека
- 162 *Валерий Семеновский*
Леди казнить не полагается
- 165 *Римма Кречетова*
Сложность простого
- 167 *Светлана Бушуева, Галина Холодова*
Маленькая великая плебейская поэма
- 178 *Ирина Холмогорова*
Старый Бург
- 184 *Михаил Швыдкой*
Эстетика сопротивления
- 187 *Анна Образцова*
Игры и сны по Бергману
- 192 *Михаил Швыдкой*
Питер Брук и Ежи Гротовский.
Опыт параллельного исследования
- 215 *Наталья Крымова*
Милые мои сестры

- 218 *Майя Туровская*
Играем Чехова...
- 222 *Вадим Гаевский*
Час волка
- 233 *Видас Силюнас*
Лир и другие
- 244 *Алексей Бартошевич*
«Бездны мрачной на краю...»
Энтони Шер в роли Ричарда III
- 259 *Андрей Якубовский*
Новое в известном
- 262 *Александр Соколянский*
Свое и чужое
- 265 *Лев Гительман*
Триптих зарубежных гостей
- 275 *Мария Иванова, Владислав Иванов*
Туда и обратно.
Заметки о гамбургском фестивале «Театр мира»
- 283 *Ирина Холмогорова*
«Неформалы» из Мюнхена
- 286 *Светлана Бушуева*
Воспоминания об одном театральном фестивале
- 291 *Алексей Бартошевич*
Он был забавным
- 306 *Анатолий Смелянский*
Тот, кто получает пощечины
- 310 *Владимир Колязин*
Пост-Брехт-ретро-арт
- 313 *Анатолий Смелянский*
Деконструкторы
- 317 *Мария Седых*
Верю!

- 320 *Анатолий Смелянский*
Упрямый дистиллер
- 325 *Галина Макарова*
Сцена сбывшихся пророчеств.
Западный театр на исходе тысячелетия
- 351 *Алексей Бартошевич*
Сэр Алек и сэр Джон
- 354 *Инна Соловьева*
Человек, который...
- 359 *Борис Зингерман*
Человек в меняющемся мире
- 394 **Указатель имен**

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Театральная критика, фиксируя и осмысливая движение театральной реальности, одновременно с ясностью отражает существенные свойства развития общественного сознания. Особенно ярко это проявляется в тех случаях, когда отечественный критик воспринимает явления иных театральных культур, продукты иных социальных условий. Тогда, в процессе этого диалога, может быть, яснее выступает суть его, этого критика, театральных воззрений, сформированных в русле нашей собственной театральной традиции – даже если критик этой традиции хочет противостоять или, по крайней мере, быть от нее независимым.

Предлагаемый сборник не претендует ни на полноту отражения более чем полувековой истории нашей критики (I том: 1956–2000, II том: 2001–2021), ни на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран. Последнее и вообще было невозможно, в том числе потому, что наши авторы, во всяком случае, большая часть авторов первого тома, как правило, писали лишь о тех спектаклях, которые приезжали в СССР на гастроли. Видеть театральный Запад «на месте» они, за редким исключением, начали только в годы перестройки.

Мы сознательно оставили в первом томе вне поля внимания как бурный и мутноватый поток рецензий из повседневной прессы, обычно пустовато-комплиментарных, спешивших засвидетельствовать русское гостеприимство, так и многочисленные образцы официозной критики, с лакейской угодливостью прислуживавшей властям, старательно разоблачая носителей чуждой нам идеологии. Почти без исключения эти казенные сочинения глубоко бездарны, для чтения сегодня совершенно непригодны – разве что для узких специалистов, изучающих социальную психологию советской и постсоветской эпохи.

Сборник сосредоточен лишь на путях развития критики, обращенной к драматическому театру: судьба критики, пишущей о музыкальном театре, о балете и опере, требует отражения в специальных изданиях.

Двухтомник открывает знаменитая статья Александра Аникста «Как статья Бернардом Шоу». Напечатанная в 1956 году на страницах быстро обновлявшегося в первые послесталинские годы журнала «Театр», она, полная духа веселой свободы, написанная с блеском и ослепительным юмором, с точностью выразила атмосферу начинавшейся оттепели: не случайно статья произвела на театральных людей тех лет впечатление настоящего взрыва. В каком-то смысле она обозначила собой поворот в жизни советской театральной критики: вскоре после ее появления на страницы журнала хлынула волна текстов молодого оттепельного поколения критиков.

Это поколение, которому на протяжении нескольких десятилетий предстояло в постоянной – то явной, то скрытой борьбе – с господствующей казенной идеологией стать своего рода лидером свободомыслящей части театрального сообщества, представлено в сборнике именами Инны

Соловьевой, Майи Туровской, Татьяны Бачелис, Бориса Зингермана, Вадима Гаевского. Вряд ли в истории русского театра бывали времена, когда суждения критиков играли столь важную роль в жизни отечественной сцены, как это было в 1960–1970-е годы, в эпоху Георгия Товстоногова, Анатолия Эфроса, Театра на Таганке, молодого «Современника». А с другой стороны, это были времена режиссеров Питера Брука и Джорджо Стрелера. Об их искусстве писали не только ровесники Туровской и Натальи Крымовой, но и их учителя, люди старшего поколения, пережившие в отечественные и послеотечественные годы новый расцвет: Ю. Юзовский, чья обширная статья о бруковском «Гамлете» стала первой его большой публикацией после испытанных им жутких ударов «незабываемого сорок девятого»; Г.Н. Бояджиев, одна из главных жертв «антикосмополитической» кампании, надломившей всю его жизнь, написал классическую статью о стрелеровском «Арлекине». Обе эти статьи включены в первый том нашего сборника.

Понятно, что к перечисленным выше именам содержание двухтомника не сводится. В 1970–1980-е годы в театральную литературу пришли профессионалы следующего поколения. Лучшие из их работ о зарубежном театре мы также включили в настоящий двухтомник.

Первый том завершает последняя, предсмертная статья Бориса Зингермана. Выдающийся театральный мыслитель бросает прощальный взгляд на историю сцены столетия, подводит итоги целой театральной эпохи. В его выводах нет безнадежности: ее и быть не могло, когда речь шла о веке, давшем миру Юрия Любимова и Питера Брука.

Статья Зингермана была написана в самом конце прошлого столетия, на пороге нового века и тысячелетия. На грани двух эпох стремительно меняются смысл и язык театрального искусства. Меняется и театральная критика: в профессию приходит, вернее, бурно врывается молодое поколение с принципиально новыми взглядами на самую суть и задачи театра, а, стало быть, и театральной критики.

Этой теме посвящена вторая часть сборника. В нее включены статьи поколения критиков, воспитанного в условиях перестроечной и постперестроечной политической свободы, отсутствия цензуры и, что не менее важно, привычной для прежних времен самоцензуры. В центре внимания этого поколения – главным образом новые, экспериментальные формы театра, стремительно расширяющие эстетические возможности сценического искусства. Порой более чем понятная исторически увлеченность критиков радикальными опытами авангарда способна приводить к полемическим крайностям – вызовы, которые они бросают авторитетам театральных и театроведческих «отцов» и «дедов» иногда бывают слишком резкими. Но критические тексты с достоверностью отражают процессы, происходящие в живом современном театре. Причем, что для нас особенно важно, – не только явления театральной жизни разных стран мира, о которой пишут критики, но, косвенным образом, и ход нашей собственной, быстро меняющейся театральной реальности. Отечественный театр с уверенностью и правотой в начале XXI века начинал ощущать себя

органической частью мирового театра, и театральная литература немедленно отразила эту ключевую значения метаморфозу.

Помимо всего прочего критики, как и практики театра, как и все, кто интересуется театром, получили беспрецедентную возможность видеть все то, что появлялось на зарубежных сценах, на Западе и Востоке. Бесчисленные фестивали, прежде всего – Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова, а затем «Новый европейский театр», Международный фестиваль-школа современного искусства «Территория» и другие, открывают перед публикой и критикой едва ли не все значительное в мировом театре. Брук, Штайн, Касторф, Бонди, Лепаж, Гёббельс, Митчелл – перечень крупных режиссерских фигур современной сцены можно длить и длить – показывают в России свои новейшие спектакли, и критика немедленно отзывается на идеи, заключенные в них. С другой стороны, критика нового поколения начинает путешествовать по всему свету. В первые два десятилетия XX века не было в мире серьезного фестиваля, на котором не присутствовали бы театральные литераторы из России, которые анализировали в своих текстах увиденное в Авиньоне, Зальцбурге, Вене, Берлине, Эдинбурге или Варшаве.

Читая второй том, мы можем заметить, как быстро меняется стиль критического письма, как изменяется стилистика даже одного и того же автора, начавшего писать в середине 1950-х годов и продолжавшего нести свою миссию критика на протяжении более чем полувека. Как на смену обширным, порой слишком академическим по лексике и смыслам статьям старших коллег приходит стремительный бег строчек и мыслей молодых критиков. В обыкновение входят тексты краткие и емкие, публикуемые вскоре после театрального события, и пишут о зарубежных спектаклях не узкие специалисты по театру той или иной страны, а рецензенты самые разные, в первую очередь сотрудники отделов культуры ежедневных изданий. Исчезает нужда в долгих описаниях сценической материи – читатели, как правило, способны увидеть эту материю своими глазами, им подавай смыслы, четко и лаконично выраженные. Да и журналы не слишком любят публиковать длинные тексты: дело не только в желании сэкономить печатное пространство, но более всего – в стремлении быть на уровне сегодняшнего ритма.

Во втором томе складывается самая настоящая мозаика из имен и событий. И представляет он не только российских театральных критиков и панораму зарубежного театра начала XXI века, но и небывалые возможности этих критиков видеть и осмыслять свежие мировые премьеры.

Полное (или почти полное) отсутствие в сборнике некоторых известных критических имен объясняется лишь тем, что эти авторы почти не писали о зарубежных спектаклях.

Статьи в обоих томах расположены по принципу хронологии, публикуются по указанным источникам; в первом томе есть случаи, когда дата написания расходится с датой первой публикации, тогда дата написания указана в скобках после названия.

Александр Аникст

КАК СТАТЬ БЕРНАРДОМ ШОУ ВМЕСТО ЮБИЛЕЙНОЙ СТАТЬИ

Журнал «Театр». 1956. № 7

Уверяю вас, дорогой читатель, что это совсем просто. Для начала проштудуйте сей трактат, перелистайте несколько пьес Шоу, и вы овладеете секретом его драматургического мастерства. Вы сможете тогда последовать его примеру и напишете блестящие пьесы. Не говорю о личной выгоде, которую это доставит вам, ибо полагаю, что вы любите искусство бескорыстно и не принадлежите к числу тех, для кого писание пьес представляет интерес только с точки зрения доходности данного занятия.

Если вы воспользуетесь предоставленной возможностью, то принесете большую общественную пользу. Кто знает, может быть, именно вам удастся преодолеть затянувшийся репертуарный кризис и заслужить благодарность театров и зрителей.

Попробуйте! Ведь не боги горшки обжигают.

Бернард Шоу тоже совсем не собирался сначала становиться драматургом. Его побудило к этому плачевное состояние театров в конце XIX века. В Англии тогда было много театров, имелись замечательные актеры, но с драматургией дело обстояло из рук вон плохо. За неимением хороших новых пьес обходились Шекспиром. Шоу работал в то время театральным критиком. Ему приходилось видеть большое количество шекспировских спектаклей, и великий бард, сладостный лебедь Эйвона – осточертел ему... Я не ошибся в выражении. Каждая рецензия Шоу на постановку пьес Шекспира представляла собой каскад остроумных нападок на автора «Гамлета».

По-своему Шоу был прав. Наличие пьес Шекспира и других классиков не дает права на творческое бесплодие. Наоборот! Чем выше образцы искусства, оставленные предшественниками, тем более это обязывает последующие поколения создать свое великое искусство.

Конечно, классики создали общечеловеческие ценности. Но они не могли предусмотреть всех случаев жизни. Кстати, как известно, существует довольно распространенное мнение, будто жизнь развивается, а если это так, то всякое время нуждается в своем искусстве.

Шоу не удовлетворяла та игра в прятки, которой занимались тогда английские театры: за широкой спиной Шекспира прятались от современности.

Про нас этого сказать нельзя. Шекспир у нас в почете, но все мы единодушно хотим иметь искусство, отвечающее требованиям нашего времени. И многие чувствуют, что, к сожалению, как-то не получается ничего толкового с драматургией в последние годы.

Вот и возникла у меня идея: попробовать один из методов, уже оправдавших себя однажды в искусстве. Тем более, подворачивается удобный случай: столетний юбилей со дня рождения Шоу. Почему бы не почтить классика продолжением его традиций? Как вы думаете?

Я вам сейчас изложу все необходимое, отвечу на вопросы, которые могут у вас возникнуть, и – принимайтесь за работу.

Секрет драматургического метода Бернарда Шоу, как все гениальное, очень прост. В общем, это даже и не секрет. Надо выбрать самую обыкновенную ситуацию и затем перевернуть ее, поставить с ног на голову, вверх дном, задом наперед или вывернуть наизнанку.

Вот и все.

Вы, конечно, сейчас же возразите: а какую ситуацию выбрать? Да где ее найдешь? На это может быть только один ответ: берите ту, какую знаете. Не следуйте примеру тех писателей, которые взяли себе за правило писать о том, чего они не знают. Правда, такой писатель не поленится съездить на «объект». Это называется «изучать жизнь». Изучают по большей части ту жизнь, которую не знают. А ту, которую знают, считают ненужным изучать.

Так вот, я вам советую не изучать. Попробуйте написать о том, что вы знаете, о том, что вас интересует. И, если уж изучать, то только то, что вам в самом деле интересно узнать. Писать о том, что изучил, не следует. Писать нужно о том, что пережил. Не ищите ситуаций за тридевять земель от вашего дома. Жизнь рядом с вами.

Как найти ситуацию, сюжет? Не ищите их, а возьмите то, что вас взволновало. Ситуаций вокруг полно, сюжет же рождается от взгляда на вещи.

Если у вас нет своего взгляда, то не беритесь. У Шоу такой взгляд был. Он любил по этому поводу рассказывать следующий случай.

У него был приятель, глазной врач. «Как-то раз, – пишет Шоу, – он осмотрел меня и объявил, что я для него не представляю интереса, так как у меня нормальное зрение. Я, конечно, понял это в том смысле, что у меня такое же зрение, как у всех людей; но он возразил, что я говорю парадоксы: нормальное зрение, то есть способность видеть точно и ясно, величайшая редкость; им обладают всего каких-нибудь десять процентов человечества, тогда как остальные девяносто процентов видят ненормально, и я, стало быть, представляю собой отнюдь не правило, а редкое и счастливое исключение... Мое духовное зрение, так же как телесное, было “нормальным” – я видел все не так, как другие люди, и притом лучше, чем они».

Проверьте свое «духовное зрение». Если события и люди представляются вам такими же, какими их видят ваши друзья и знакомые, значит, вам

нечего садиться за написание пьесы: вы им не скажете ничего, чего бы они и сами не знали. Но если вы обладаете способностью видеть в обыкновенных вещах и явлениях то, что недоступно взору окружающих, немедленно садитесь за письменный стол.

Возьмите любую пьесу Бернарда Шоу – и вы убедитесь, что у него было особенно острое зрение, помогающее пробиться сквозь оболочку вещей и докопаться до их сердцевины.

Вот, например, его первая пьеса – «Дома вдовца». Очень приятный молодой человек ухаживает за весьма симпатичной девушкой, дочью чрезвычайно уважаемого отца.

Ситуация совершенно банальная.

Молодой человек принимал как должное, что отец его возлюбленной богат. Неожиданно он узнает, что тот нажил состояние, сдавая беднякам под квартиры ужасающие трущобы.

Молодой человек возмущен. Он произносит речи, полные благородного негодования. Но владелец трущоб растолковывает ему, что и он, этот нравственный молодой человек, тоже живет на средства с доходов, получаемых из грязного источника. Вот, в сущности, и все, что составляет сюжет пьесы.

Возьмите любого известного вам человека и попытайтесь установить, какими путями он достиг занимаемого положения, на чем основано его жизненное благополучие, и вы увидите со всей ясностью проявление одной из двух возможностей – либо он достиг этого трудом, испытаниями, самопожертвованием, либо обманом, посредством случайной удачи, тем, что так или иначе эксплуатировал других. И то, и другое содержит в себе зародыш драматизма. Шоу часто поступает именно так: сначала показывает, какими люди кажутся, потом – каковы они на самом деле. Раскрытие этого и составляет сюжет не только «Домов вдовца», но также «Профессии миссис Уоррен» и ряда других его пьес.

Такое построение является аналитическим. Его суть состоит в том, что настоящее постигается через раскрытие прошлого.

Второй вид назовем динамическим. Исходная ситуация содержит проблему, противоречие. Пример: пьеса Шоу «Кандида» – Кандида стоит перед выбором: ее любят двое мужчин. Один из них – ее муж – пустозвон и совершенное ничтожество. Другой – молодой поэт, привлекательный своей искренностью, пылкостью чувств.

Кого выбрать Кандиде? Кажется, сомнений быть не может – поэта. И мы ждем, что она покинет ради него семейный очаг; а она остается с мужем. И в этом есть глубокий смысл. Кандида решает жить не с тем, кто ей нужен, а с тем, кому она нужна. В этом сущность ее характера, и это то понимание любви и брака, которое – утверждает Шоу – не эгоистическое, а альтруистическое.

Динамическим является и сюжет «Ученика дьявола»: бунтовщик Ричард Даджен совершает акт христианского самопожертвования, а священник Андерсон становится бунтовщиком и возглавляет восстание.

Персонажи, которых изображает Шоу, как правило, поступают не так, как мы ожидаем. этому драматургу интересны именно такие характеры и такие поступки. Люди, уверенные в своей порядочности, оказываются равнодушными к чужой беде, а бродяга, которого считают отпетым мерзавцем, проявляет настоящую отзывчивость («Разоблачение Бланко Поснета»). Судья может оказаться преступным человеком, а разбойник – честным и бескорыстным («Обращение капитана Брасбаунда»). Безумный более трезво понимает жизнь, чем окружающие его «нормальные» люди («Дом, где разбиваются сердца»).

Еще одна особенность «духовного зрения» Шоу: он обнаруживает, что причина явлений противоположна той, которую принято предполагать. Пример: первый акт пьесы «Горько, но правда».

Большая девушка лежит в кровати. За ней ухаживают мать и врач. В комнате находится некое Чудовище, не видное другим. Оставшись наедине с врачом, Чудовище вступает в разговор с ним. Врач недоумевает.

Врач. Так кто вы такой? Или что вы такое? И где вы? Что это, фокус?

Чудовище. Я только несчастный, больной микроб.

Врач. Больной микроб? (Для краткости опускаю несколько строк. – А.А.) Так, значит, вы и есть неоткрытый микроб кори и вы заразили мою пациентку?

Чудовище. Нет. Она заразила меня. Эти твари, называемые людьми, носят в себе столько отвратительных болезней! Они заражают ими нас, бедных микробов. А вы, врачи, утверждаете, что это мы заражаем их...».

Парадокс? Да, обычный для Шоу парадокс. Кажется, что его утверждение противоречит естественному положению вещей. На самом деле положение вещей противоречит естественности. В данном случае писателем проводится мысль, что болезнь имеет не внешние причины, а коренится в самом образе жизни человека. Героиня пьесы больна потому, что ведет нездоровый образ жизни: она не трудится, все за нее делают слуги, ей не приходится заботиться о хлебе насущном. Как любил говорить Шоу: «Самая невероятная невероятность – человек, который ничего не делает». Для нормального человека такое существование равносильно смерти.

Парадоксы Шоу заставляют думать. И не только те, которые он вкладывает в уста персонажей. Драматургу недостаточно изобрести остроумные изречения, которые будут произносить персонажи. В пьесах Шоу парадоксальны ситуации и драматическое действие. Композиция его произведений состоит из цепи парадоксальных ситуаций, взаимоопровергающих друг друга. Перечитайте под этим углом зрения любую из его пьес, хотя бы «Пигмалион», – и вы увидите это. Общепринято: речь человека – выражение его личности. Цветочница Элиза говорит вульгарно. Но в душе она не вульгарна. Хиггинс в совершенстве владеет речевыми средствами, а за душой у него пусто. Внешний облик противоречит внутренней культуре человека. Язык разделяет разные слои общества, но люди из низов тянутся к культурной речи, а «образованные» любят щеголять вульгарными словечками. Хиггинс, приобщая Элизу к более высокому уровню

жизни, одновременно хочет сделать из нее свою служанку, а вместо этого достигает того, что она хочет стать госпожой над ним.

И, наконец, развязка у Шоу всегда не только неожиданна – она в ряде случаев вообще не развязка. Когда опускается занавес или когда мы закрываем книгу, всегда остается ощущение, что ничего не кончилось. Все только начинается. И прежде всего приходится начинать думать. Автор ставит столько вопросов, так взбудораживает нас, что, когда, казалось бы, мы расстанемся с ним, он не покидает нас.

В этом, может быть, одна из величайших хитростей драматурга. Когда, мой друг, вы решитесь написать пьесу, забудьте о тех моих собратях-критиках, которые упрекают авторов за то, что они «не решили» того или иного вопроса. Разве дело в том, чтобы решил автор? Оно в том, чтобы решал зритель. Искусство драматурга в том, чтобы сделать для любого зрителя невозможным увернуться от поставленной проблемы, чтобы он и в антракте, и по окончании спектакля решал вопрос для себя. А если вы все решите за зрителя, ему ничего не останется делать.

Единственный способ создания действенного искусства не в том, чтобы думать за зрителя, а в том, чтобы заставить думать его. Правда, у нас есть драматурги, которые не утруждают мысль ни себя, ни зрителя. Культивируемый ими тип пьес не требует этого. Должен признать, что такие пьесы писать легче. Можно выдавать каждый сезон один, а то и два опуса. Такая драматургия была известна Шоу по репертуару театров Лондона, и он писал о ней, что она не представляет никакого интереса «для культурных людей, имеющих привычку пользоваться своими мозгами».

И здесь мы возвращаемся к тому, с чего начали. Вы не заставите никого думать, если будете говорить то, что люди знают и понимают без вас. Следовательно, надо поразить их чем-то новым. Шоу избрал метод противоречия. Он противоречил общепринятому, общепризнанному, очевидному, само собой разумеющемуся.

Последуете вы его примеру? Боюсь, что вы не решитесь на это. И вот почему.

Во-первых, скажете вы, вся эта затея подражать Шоу в корне порочна. Шоу жил и творил в условиях капиталистического общества. Ему было легко писать по своему методу.

Такое возражение часто приходится слышать: и Грибоедову было легко, и Гоголю было легко, и Бернарду Шоу было легко...

Шоу должен был бороться чуть ли не против всего общества и созданной им государственной машины подавления. Тот, кто полагает, что ему было легко вести эту борьбу, очевидно, не читал Шоу, его пьес, предисловий, статей, но, главное, просто забыл, что такое капитализм. Я позволю себе напомнить долгую борьбу, которую Шоу пришлось вести против официальной и неофициальной цензуры как в Англии, так и в США. Когда в 1905 году в Нью-Йорке была поставлена «Профессия миссис Уоррен», то театральные антрепренеры Дэли и вся труппа были за это арестованы полицией. В статье, посвященной данному факту, Шоу, между прочим, отметил, что «одна из руководящих нью-йоркских газет, одна из тех, которые,

грубо издеваясь, требовали запрещения “Профессии миссис Уоррен”», строго наказана за то, что источником части ее доходов являлась публикация объявлений уорреновских домов.

Смешно говорить о том, что Шоу было легко. Легко не ему, а нам. Мы-то ведь боремся не против нашего общества, а вместе с ним против всего, что мешает действительному благополучию людей.

Никто лучше самого Шоу не показал, что драматургия, созданная им, встречалась в штыки буржуазным обществом и, наоборот, отвечает самому духу общества социалистического. В предисловии к одной из своих последних пьес – «Надуманые басни» (1948) – Шоу писал о том, что нетерпимость к свободной критической мысли составляет характерную черту всей духовной жизни буржуазного общества.

Шоу пишет: «Мне говорят, что в России меня расстреляли бы, посмей я так же часто выступать против правительства, как я это делаю здесь, ибо Свобода Печати, эта слава Англии, не существует и не может существовать при коммунистической тирании». На эту обычную для буржуазной прессы клевету Шоу отвечает особым разделом своего предисловия, озаглавленным: «Расстреляли бы меня в России?»

«На самом деле русские газеты полны жалоб и критики. Там существует специальное Министерство, чьей функцией является рассмотрение и удовлетворение жалоб. Как старый журналист и агитатор я слишком хорошо знаю, что у нас в Англии трибуне и прессе затыкают рот безответственная тирания частных владельцев газет и бесстыдных лжецов-рекламодателей, а также законы против мятежа и богохульственной клеветы, и что моих речей не печатают, а добиться опубликования моих писем и статей я могу только посредством хитроумных комбинаций того, что я хотел бы сказать, с чем-то, что хотела бы сказать газета, или тогда, когда я это маскирую под видом занимательной критики произведений искусства...

Как драматурга меня объявили безбожным порнографом, а следовательно – врагом общества, чтобы не сказать просто отъявленным мерзавцем, – таковым меня в течение многих лет считала безответственная цензура, против которой нельзя было выступить нигде, в том числе и в парламенте. Никаких подобных злоключений со мной не произошло в России».

Социалист Шоу имел вполне трезвое представление о «свободе слова и печати в буржуазной стране». И он правильно понимал, что у нас драматург, подобный ему, должен был бы опираться на поддержку общества и государства.

Основные социальные язвы нашим строем уничтожены. Нет больше антагонистических классов, нет вопиющего неравенства, нет национального гнета. Но еще немало осталось всяких недостатков, и у нас есть все основания для непримиримости по отношению к ним. А вдохновлять должна реальность перспектив для искоренения всех отрицательных явлений.

Поэтому долг писателя – зорко высматривать, что у нас еще плохо, возбуждать против этого общественное негодование, заставить думать о том,

как решить нерешенные вопросы. Для этого и нашим драматургам необходимо острое «духовное зрение», умение подмечать противоречия, устранение которых поможет нашему продвижению вперед. Вот почему не следует соглашаться с теми, кто полагает, будто нам не нужен свой Бернард Шоу. Нужен, и очень нужен!

Но есть еще одно возражение, которое мой читатель может выдвинуть. Мы установили, что метод Шоу состоит в том, чтобы переворачивать все вверх ногами, а это противоречит основному методу нашего искусства – реализму.

Пусть это вас не смущает. Ведь никого еще не спасало знание правильных формулировок о том, что такое реализм вообще, а социалистический, в частности.

Надеюсь, вы не забыли, что еще не так давно нас убеждали весьма вескими, я бы даже сказал, увесистыми доводами, что «Зеленая улица» и «Рассвет над Москвой» – самый что ни на есть социалистический реализм. Теперь мы знаем, что это не так. Очевидно, что формула, под которую можно подвести даже такую, с позволения сказать, драматургию, не решает всех вопросов, связанных с художественным творчеством. Да и вообще формулы и уставы не самое главное для искусства.

Мы не очень хорошо умеем определять, что такое социалистический реализм, но зато есть у нас мудрецы, знающие или думающие, будто они знают, что не является социалистическим реализмом. Они наверняка скажут, что метод Шоу нам не подходит, так как известно, что – это метод критического реализма.

А не подходит Шоу иным жрецам социалистического реализма потому, что он сатирик. Ибо, хотя и декларировано, что сатира нам нужна, но она вызывает опаску: а где границы ее, а где ее пределы? Этак не заметишь, и сатира перехлестнет за рамки!

То ли дело реализм «благополучный», «розовый». Как все хорошо, ясно и спокойно с этим реализмом! Вы садитесь и пишете пьесу, в которой все мы изображены в качестве ангелов или архангелов (в зависимости от занимаемой должности). И как чудесно выглядит конфликт между серафимами и херувимами, озабоченными выполнением плана лесопосадок в Эдеме или внедрением усовершенствований в и без того совершенном раю. Конечно, среди персонажей есть и сатана, которого сразу можно узнать по рогам, хвосту и копытам, но прилетает руководящий архангел и, выполняя директиву всевышнего, снимает его с райской должности, низвергает в пучину ада со строгим предупреждением.

Пьесы такого рода подобны методу психотерапии в медицине. Больному внушают, что он здоров. Иногда это помогает. Но медицина признает также горькие пилюли, а иногда даже прибегает к хирургическому вмешательству. Почему же ограничиваться в искусстве только психотерапией по методу положительного героя?

До сих пор беседа шла только между мной и вами, дорогой читатель. Но тут в нее вмешивается третье лицо – редактор. Он долго терпел, и наконец его прорвало:

«Позвольте, – восклицает он, – о чем идет речь? Кто болен? Это мы-то больны? Ну, знаете!!!»

Да, есть люди, которые хотят думать, что у нас не бывает болезней, страданий, катастроф. По их мнению, есть только «отдельные недостатки».

Очень утешительная позиция – до тех пор, пока вы не заболели сами, не лишились того, что вам дороже всего, не попали в катастрофу. Надеюсь, сейчас уже мало кто думает, что у нас не может быть исковерканных жизней, невинно пострадавших, что справедливость торжествует сама собой, что вашей правоты достаточно для победы над неправым.

Мы признали, что без конфликта драмы быть не может. Но все же предпочитаем не конфликты, а конфликтности, а желательнее всего милые конфликтюсики, посвященные борьбе с пережиточками.

Странное дело, кажется, не вызывает сомнений (теоретически!), что социалистический реализм – метод самого революционного искусства. Но вот я вам, дорогой читатель, предлагаю стать Бернардом Шоу, а, наверно, иные из вас все время ищут способа увернуться от этого. Вы считаете, что это слишком хлопотное дело. Столько беспокойств, когда можно жить тихо и мирно, ни с кем не ссорясь, никого не задевая, не подвергая себя опасности. А если уж и в самом деле кому-нибудь нужно стать Бернардом Шоу, так пусть это буду не я. С меня хватает своих забот.

Искусство должно радовать, успокаивать, а не доставлять неприятности. Если вы так думаете, тогда, конечно, вам не подходит предлагаемая роль. Тогда живите в сиреневом саду и убеждайте всех, что они тоже прописаны в нем. Это тоже своего рода искусство, только не то, которое любил Шоу. Он принадлежал к числу тех, чье искусство возникает из волнения, неудовлетворенности, возмущения, восхищения, восторга, негодования. Только не из спокойствия. И не из равнодушия.

Не успокаивать стремился он, а будоражить. Один критик, желая польстить Шоу, назвал его однажды мастером, доставляющим тонкое интеллектуальное удовольствие. Шоу сердито ответил: «Театр не может доставлять удовольствие. Он нарушает свое назначение, если он не выводит вас из себя... Назначение театра в том, чтобы возбуждать людей, заставлять их думать, испытывать страдание». Ему как драматургу доставляло удовольствие, когда по окончании пьесы он видел зрителей, возмущенных им «потому, что он заставил их думать, вызвал их противодействие и родил в них чувство стыда за самих себя».

«Стыда? Но ведь человек – это звучит гордо!» (Вы уже узнаете, чей это голос, и поэтому я не поясняю.) Да, если надо, то и стыда, ибо гордо человек звучит лишь тогда, когда он не боится правды, какой бы она ни была.

Нашему зрителю довольно долго льстили, показывая ему, какой он хороший. Результат получился совершенно неожиданный: он перестал ходить в театр на такие пьесы. Надо привлечь его пьесами другого типа. Но мы подчас еще слишком робки...

Да, я все-таки повторяю свой совет – попробуйте стать Бернардом Шоу. Конечно, это вам дастся нелегко, и главным образом потому, что придется вкладывать в пьесы больше от самого себя, чем это позволяют себе

некоторые коллеги по перу, предпочитающие писать не то, что они думают, а то, что думают за них другие. Конечно, легче писать по готовой схеме. А вы возьмите эту схемку, да переверните ее, как это любил делать старик Шоу. Увидите, получится очень забавно.

Эксцентризм и экстравагантность были вообще свойственны Шоу во всем. Две из своих пьес – «Тележка с яблоками» и «Женева» – он сам обозначил в подзаголовке как «extravaganzas», что у нас принято переводить как «экстраваганцы».

В воспоминаниях о Ленине М. Горький рассказывает о том, как Владимир Ильич «интересно говорил об “эгоцентризме”» как особой форме театрального искусства.

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а – интересно!».

Вот видите, Ленин терпимо относился к эксцентриаде, так что вам нечего бояться, если вас упрекнут, когда вы воспользуетесь приемами эксцентриады Бернарда Шоу.

Конечно, путь Шоу – не единственный в искусстве. У вас есть право выбора. Это дело вкуса. Но если мне удастся уговорить вас, и вы попытаетесь стать на этот путь, то учтите, что эксцентриада не означает права писать одно, а думать и делать другое. Поэтому, если вы любите выпить – не проповедуйте укрепление семьи. Не требуйте от других, чтобы они отказывали себе в том, в чем не желаете отказать себе. Продвигая свою пьесу в поддержку новаторов на производстве, не затапывайте молодых драматургов.

Предыдущая тирада может подать повод для мнения, будто я впал еще в один грех и солидаризировался с порочной концепцией «искренности». Спешу отмежеваться. Но, хотя статья Померанцева не верна, это вовсе не означает, что литература может существовать без искренности.

Мне кажется, что вы начинаете поддаваться моим доводам, и я позволю себе только несколько дополнительных замечаний.

Когда я предлагаю вам последовать примеру Шоу, то имею, в частности, в виду то немаловажное обстоятельство, что он был социалистом. Правда, он был социалистом всего-навсего фабианским. У Вас есть возможность быть последовательным социалистом, свободным от мелкобуржуазных влияний.

Боритесь за то, чтобы всем жилось лучше, а не только вам одному, за то, чтобы прочно утвердились социалистические отношения между людьми. А это дело серьезное.

В нашей литературе вдруг возникла тема улыбки: бюрократам доказывают, что они должны улыбаться. Улыбками не отделаешься. Тем более, когда видно, что это всего лишь хорошая мина при плохой игре. А также и потому, что улыбка обнажает те самые зубы, которые больно кусали. И еще могут укусить...

Итак, мое предложение изложено. Вам остается только последовать ему, если вы сочтете это подходящим для себя. Я исчерпал все аргументы. Если я вас не убедил – вина моя.

Надеюсь, никто не понял меня в том смысле, что я поощряю графоманов. Как известно, у нас их достаточно – как признанных, так и непризнанных. Если кто-нибудь истолкует меня так, будто я своим призывом поощряю писать тех, кто не умеет, – значит, меня не поняли. Я предлагаю им как раз обратное – прекратить писать.

Одним словом, речь идет о том, что надо писать хорошие пьесы, – разные, конечно, но в том числе и такие, какие создавал Бернад Шоу. Я сознаю всю неоригинальность моего предложения, но оно не такое простое, как может показаться на первый взгляд. Конечно, без плохих пьес не бывает и хороших. Но будем считать, что создано уже достаточное количество плохих пьес, чтобы наконец появились хорошие. Объявляем неприимимую войну плохим пьесам. Лично я советую писать только хорошие и даю этот совет совершенно бескорыстно. Меня могут спросить, почему я сам не следую своему совету, но на это я отвечу парадоксом Бернарда Шоу:

«Кто умеет – делает, кто не умеет – учит».

P.S. Перечитав статью перед тем, как отдать ее в редакцию, я увидел, что забыл написать об одном существенно важном качестве Бернарда Шоу – о его чувстве юмора. Надеюсь, что читатель сам обладает им и простит мне этот промах, а заодно и все другие.

Ю. Юзовский

ГАМЛЕТ И ДРУГИЕ (1956)

Юзовский Ю. О театре и драме. М.: Искусство, 1982. В 2-х т. Т. 1
(«Гамлет». Шекспировский Мемориальный театр, Стратфорд-на-Эйвоне.
Питер Брук)

Я прочел статью Питера Брука в брошюре, посвященной его «Гамлету», в которой английский режиссер объясняет свой взгляд на трагедию и свой подбор актеров, призванных воплотить его замысел.

Я прочел его статью уже после того, как посмотрел спектакль, ночью, вернувшись из театра, и был несколько озадачен тем, что то, что я читал, не совсем совпадает, а то и совсем не совпадает с тем, что я перед тем видел и что произвело на меня впечатление – впечатление, с которым я не спешил расстаться.

Подобные расхождения известны каждому интересующемуся искусством. Возможно, что в данном случае виноват был я, который видел вовсе не то, что было мне показано и ради чего старались актеры и режиссер. Впрочем, режиссер, так сказать, успокаивая меня, не собирается спорить со мной, когда говорит, что в «Гамлете» «каждый находит нечто свое». Вот, стало быть, и я нашел «нечто свое», и режиссер, со свойственной ему вежливостью, может сказать, что и этот результат для него награда, хотя она, естественно, была бы большей, если бы я нашел в его «Гамлете» то, что он в него вложил.

Возможно, однако, и другое: режиссер вложил в своего «Гамлета» не то, или не только то, что, как ему кажется, он вложил. Ведь не раз бывало, что художник сказал своим произведением нечто даже противоположное тому, что он думал сказать, и случалось порой, он последним узнавал о том, что он, собственно, сказал.

Так или иначе, я решил не торопиться со своим суждением до поры, пока вторично не посмотрю спектакль и беспристрастно не разберусь в том, кто из нас прав, а пока что у меня было время поразмыслить над другими вопросами, которые поставили в своем «Гамлете» английские гости.

Начну с того, что Питер Брук называет Чехова главой новой драматургической эпохи – взгляд, совпадающий со мнением, сложившимся и у нас

в споре с теми, кто ограничивал значение Чехова дореволюционным временем, кто немало удивляется его возрастающему мировому влиянию в настоящее время и кто не подозревает, что Чехов, как мы по крайней мере считаем, все еще будущее, что его полный расцвет еще впереди.

Впрочем, это особый вопрос, а упоминание Чехова в статье о Шекспире, предваряющей театральные гастроли английской труппы, имеет свои, в том числе психологические мотивы. Я выражусь, вероятно, несколько общо, высказав такое соображение: если у нас, в советском театре, даже Чехова пытаются трактовать по-шекспировски, то на Западе даже к Шекспиру стараются подойти по-чеховски – переключка, знаменательная во многих отношениях.

В качестве ближайшего примера сошлюсь на английскую же постановку «Ромео и Джульетты», которую мы видели в Москве по телевизору за несколько дней до приезда английской труппы – это был своеобразный пролог, возбудивший оживленные толки на тему стиля предстоящего спектакля, как его понимают английские актеры. Телевизионная постановка оставила у нас двойное впечатление. Театр добивался, чтобы шекспировская пьеса была не только понятна, но и близка, не только исторична, но и современна, и, по-видимому, вторая точка зрения брала верх над первой.

Драма Ромео и Джульетты – хотел сказать театр – относится ко всем и каждому; это не только вчерашняя драма, но также сегодняшняя и завтрашняя: разве исчезли причины, которые разлучают влюбленных, и разве не осталось уже сердец, которые разлуке предпочитают смерть? Поэтому перед вами обыкновенные молодые люди и обыкновенные старые люди, которые даже когда дело касается любви и смерти, не впадают в раж и дают понять, что ведь и любовь, и смерть – тоже дело обыкновенное, и, пожалуй, еще более обыкновенное, чем другие дела, которые мы привыкли считать обыкновенными.

Понятно, что подобного рода антипретенциозность и призыв к естественности, выраженные в постановке и игре, не могут не вызвать у нас сочувственного отклика. Однако театр приводит слишком много доказательств, чтобы быть убедительным. Обыкновенное, за которое он ратует, довольно быстро превращается в будничное – крупная монета разменивается на мелкие, и из спектакля ускользает сначала муза трагедии, которой становится не по себе от бытового грима, непрерывно на нее накладываемого, затем – героика, наконец, поэзия, которую заставляют сложить свои крылья и спуститься вниз, чтоб уныло прохаживаться в отведенной ей загородке.

Ушла поэзия, хотя и осталась та милая, привлекательная и, так сказать, портативная поэтичность, та славная непритязательность юности, которая, конечно, не может не подкупать, но не в состоянии слишком увлечь и захватить, – а разве это не подходит к разряду «обыкновенного»? Исчез масштаб трагедии, к которому зовет хотя бы стих, права и достоинства которого не были здесь соблюдены, – театр использовал стихи как обычный словесный строительный материал, игнорируя их благородное назначение.

И вот наш зритель, который помнит «Ромео и Джульетту» в Театре Революции, который не устает наслаждаться гениальной увертюрой Чайковского, проникновенной сюитой Прокофьева, да и просто каждый, кто читал Шекспира, почувствовал себя лишенным чего-то весьма существенного, если угодно – принципиального. И возникло известное предубеждение против приезжающего к нам «Гамлета»: не окажется ли он таким же заурядно домашним?

Постановка Питера Брука рассеяла наши опасения – режиссер избег обоих крайностей. Он отказался от декламационно-романтического самолюбования, от той лирической надсадности и заранее обдуманного восторга перед Шекспиром, когда знаменитая мысль привлекает к себе внимание не потому, что она мысль, а потому, что она знаменитая; разве не это приводит к тому, что великие монологи, подобные «Быть или не быть», которые должны быть вечно свежими и вечно неожиданными, звучат как запетая, заезженная пластинка, и даже добросовестный актер в отчаянии бегаёт вокруг да около, тщетно стараясь попасть в самую суть и «почувствовать» мысль.

Поостерегся режиссер и другой крайности – обывательской тривиальности, семейно-комнатной интимности. Режиссер при этом не искал простого баланса, примирения крайностей, какой-нибудь обтекаемой золотой середины – нет, видна у него потребность органического синтеза, уже в одном этом обнаруживается режиссерское дарование Питера Брука.

Он не уводит Гамлета от нашего времени, ссылаясь на историю, – дело, дескать, было лет триста назад, – он приближает Гамлета к нашему времени, ссылаясь на историю, – ибо разве история не повторяется? И если так, как будто хочет сказать режиссер, то пусть Гамлет будет близок каждому, мне и вам, любому из нас, и пусть никто не посмеет уклониться от ответственности, а если Гамлету не удалось выполнить свою миссию, то кто мешает нам с вами продолжить его дело?

Брук отнесся к истории почтительно и уважительно, однако без лишней аффектации, умеренно. В общем, можно сказать, что в Эльсиноре живут довольно скромно, что одеваются скорее со вкусом (Гертруда, Офелия), чем «богато», и что не только в будни, но и по праздникам, например во время приемов или театральных представлений, не чувствуется особой атмосферы – все просто, по-домашнему, «как у людей», а не как «у царей»: и говорят просто, не куражатся друг перед дружкой или перед зрителем, и если страсть – любовь, ненависть, зависть, страх – захватывают их, то окрашивают их речь, их жесты то слабее, то сильнее, но без всякой экстраординарности, без котурнов и прочих, так сказать, архитектурных излишеств. И сам король, которому очень нравится, что он король, что наконец-то он король, и который хочет, чтоб и другим нравилось, что он король, показывает тем самым, какой он все еще «человек».

А старый король, дух отца Гамлета, – разве не образцовый пример такого антипафоса? Он появляется, согласно сюжету, в своей торжественной феодально-героической униформе, однако не красуется с тем грозным щегольством, которое завещала ему традиция, а скорее стесняется ее.

Он исчезает при крике петуха, торопливо уходит – и этой торопливостью обнаруживает в себе человеческое, а не потустороннее. Обращаясь к сыну, он отнюдь не вешает, как положено призраку, а *разговаривает*; он старательно доказывает, не теряя при этом достоинства и шлема с пышным пером, что ему, собственно, от сына нужно; весьма деловито и энергично растолковывает ему суть дела, опять-таки стараясь не уронить своего загробного авторитета и шлема с пером. А в дальнейшем, когда он появляется в спальне Гертруды в домашнем халате, мы, собственно, таким его и ждали.

В этой сцене мать и сын объясняются настолько резко, что приход отца, будь он даже жив, был бы просто неизбежен – оттого появление призрака выглядит весьма естественно. Старый Гамлет смотрит на жену с горестным упреком, с молчаливым обожанием, он даже протягивает к ней руки – вот-вот коснется ее. Смелый режиссерский штрих! Но если бы режиссер был здесь еще смелее, то есть если бы призрак прикоснулся к волосам Гертруды, вызвав у нее тревожное и смутное ощущение, которым она без того полна, если бы он даже сел рядом с ними – с женой и сыном, – продолжал разговор, согласно тексту, то есть удерживая Гамлета от излишней запальчивости в разговоре с матерью, – это нас ничуть не «шокировало» бы. У нас, правда, нет подробных данных насчет того, как ведут себя призраки, но люди ведут себя именно так. Это не разошлось бы ни с режиссерскими замыслами, ни с нашими собственными чувствами – ведь близкие нам умершие люди, разве они не с нами более или менее постоянно, и когда мы говорим, что память о них навеки сохранится в наших сердцах, разве не в этом проявляется наша память, если мы только не лицемерим и не хвастаем, что у нас есть сердца. Сама любовь Гамлета к отцу подчеркнута в пьесе и спектакле таким способом. И все-таки, глядя на картину этой встречи, никто не скажет: «домашняя ссора» или «семейная сцена» – нет, режиссер доводит естественность до определенной грани, не дальше, подчиняясь звучанию того внутреннего камертона, на который он настроил свой спектакль.

Прислушаемся к речи действующих лиц. Она не опускается до житейского правдоподобия – стих здесь служит регулятором не только ритмическим, но и тематическим. Стих дает приподнятость, и не только над обычной речью, но и над обычным бытом, над близорукостью быта, над текучестью быта, над «текучкой», позволю себе так выразиться; он способствует рождению масштабности, *обобщения*, без которого «Гамлет» – не «Гамлет».

Я сравнил бы роль стиха с ролью декорации в этом спектакле. Ее создал художник Жорж Вакевич, отлично понявший Питера Брука и давший ему в руки дополнительный «камертон». Одна-единственная декорация на весь спектакль (черно-серая масса арок, сбегających кверху и застывающих в сводчатом куполе), как бы одна тяжелая, непрерывно однотонная нота; когда еще до открытия занавеса раздается тяжелый бой часов и затем раздвигается занавес, кажется, что этот бой продолжается в архитектуре. Принцип декорации не центробежный, когда есть,

где прогуляться глазу, – по царским палатам, по тронным залам, по галереям, – а центростремительный – все сходится, скапливается и замирает в одной точке, в одной, и эта точка *звонит*, призывая нас к строгой и жесткой сосредоточенности.

Конечно, подобная скупость форм и эта молниеносная перемена, когда сцена отличается от другой характеризующей деталью – пушечные дула в первой сцене, малиновые балдахины во второй, морские якоря в третьей и т.д., – вызваны тем, что режиссер не считал себя вправе тратить ни свое, ни чужое время, ни тем более время автора, который, очевидно, желает, чтоб его выслушали полностью, – почему режиссер старался по возможности избегать купюр. Однако эта «страсть» убирать со сцены не только все лишнее, но подчас и необходимое, кроме разве уже неизбежного, эта придирчивая требовательность к зрителю – не давать ему отвлечься, отдохнуть на какой-нибудь детали, даже если он испытывает в этом потребность, – вызваны заботой о нем: собери все свое внимание на том, что происходит перед тобой, так же как и Гамлет.

Режиссер настойчиво ищет желательного ему синтеза. Провозглашая простоту и естественность, он не допускает, чтоб действие текло по инерции, он использует достижения шекспириологии, обнаружившей противоречивый характер развития у Шекспира образов, сюжета, речи, то, что он называет принципом «контрастов», и чем смело пользуется.

Диалог по большей части быстрый, так что даже знающий английский язык с трудом поспевает за ним, зато монолог, как правило, медлительный, так что знающий только русский язык начинает его понимать, припоминая слово за словом. И в самом деле, как оправдан этот контраст между диалогом и монологом. Гамлет общается с людьми, непрерывно наблюдает, следит, изучает, вбирает в себя весь этот мир для того, чтоб, уединившись, осмыслить, осознать, подытожить свой горький опыт. Но и самый монолог его кипит от противоборствующих в нем течений – ведь и с самим собой герой в разладе!

Свет тоже распределяется согласно партитуре контрастов – то нейтральный световой фон, то луч прожектора, пронзающий, как шпага. (Хотя в скобках скажем: на сцене почти все время темень; мы понимаем, что тут есть высший смысл и прочее, а все же, честно говоря, темновато, попросту говоря, плохо видно!) Не будем останавливать, однако, режиссера всякий раз, когда нам кажется, что он вот тут или вон еще там перешагнул через край, то есть через «традиции», как в случае с безумием Офелии.

Спору нет, об этой Офелии не скажешь «нимфа», и призыв Гамлета «уйти в монастырь» вряд ли когда-нибудь достигнет ее маленьких ушей, да она и не старается, чтоб ее заподозрили в том, что она «нимфа» и что соберется когда-нибудь в монастырь, она слишком современна для этого. Она даже не озабочена тем, чтобы произвести впечатление «невинности» – прелесть самой юности в ней настолько естественна, что ей незачем об этом думать, а нам беспокоиться за чувства к ней Гамлета. Вероятно, и лукавства в ней чуть больше, или она хотела бы выразить его больше, чем ей полагалось бы, а когда Гамлет позволяет себе рискованно шутить

с ней в сцене «мышеловки», то, кажется, она не очень уклоняется от этой «игры», из одного озорства, конечно, что только подчеркивает ее чистоту.

В течение двух действий перед нами – просто милая, воспитанная барышня, по- английски говоря, мисс, и иной знаток Шекспира, чего доброго, впадет в глубокое раздумье по поводу того, способна ли «данная» Офелия замолить грехи Гамлета в своих молитвах? Тем более неожиданный сюрприз готовит режиссер, который не будет, думается, спорить, что его Офелия сходит с ума не по Шекспиру.

В пьесе Офелия «тоске и скорби, муке, даже аду очарование придает», иными словами, в своем ужасном неведении преображает в некую красавицу самую жизнь, погубившую ее. Правда, эта мысль принадлежит Лаэрту, но она слишком глубока, чтоб ее не разделил Шекспир, да и сама смерть Офелии, когда она плывет по лону вод среди венков и песен, не подозревая, что идет ко дну, выражает ту же мысль. Почему же режиссер так демонстративно разошелся с традицией? Не потому ли, что она раскрашена «цветами», и режиссер отреагировал на эту слащавость тем, что так резко повернул к жестокой правде лицо зрителя вместо того, чтоб исторгнуть из этих глаз слезы сострадания и умиления?

В результате вместо поющей Офелии с голубыми глазами и русалочьиими волосами до пят – эта страшенькая фурия с всклокоченной коротко стриженной головой, в помятом черном платье, с резким голосом, словно нарочно бьющим по нервам – по нервам всех тех, кто жаждет здесь растрогаться. Допускаем, это перегиб, но *направление*, в котором он сделан, искупает в наших глазах его чрезмерность.

Если же этот контраст между иллюзорным благополучием и катастрофой, изображенной с безжалостным реализмом, сочтут слишком рискованным – скорее экспериментальным (кто-то уже назвал его аттракционом), то спектакль предлагает пример другого рода, и с ним, думается, примирится всякий.

Гамлет, говоря Офелии, что не любит ее, с нежной печалью ее обнимает, и она без слов прижимает к его плечу свою усталую головку, она *понимает* Гамлета, не *удивляется* расхождению его речи с его поступком: ибо есть любовь, а нет ей места, ибо чем она сильнее, тем обреченнее; так и стоят они, обнявшись, бедные дети человеческие, и гибель их не за горами. С шекспировской рельефностью выражена мысль «Гамлета» этим контрастом слов и объятий.

Таков стиль этого спектакля, эмоционально сдержанного, на наш вкус, может быть, и чрезмерно «флегматичного», но внутри наэлектризованного. В рамку этого спектакля и вписан Гамлет.

Каков же этот Гамлет?

Три дня, которые отделяли меня от новой встречи с ним, я вспоминал его *глаза*, глубоко обращенные и в себя, и в мир, и в меня – зрителя. Да, и в зрителя, с которым он словно хотел бы разделить свои размышления, один он не способен в них разобраться.

В самом деле, единственное существо, с которым поистине общается Гамлет, – это не его отец, не мать, даже не Офелия, даже не Горацио,

а зрительный зал – не потому ли Шекспир в самые важные минуты оставляет его наедине со зрителем. И характерно, что Пол Скофилд обращается со своими мыслями не к векам и пространствам, а к зрителю. Обращается без всякого заискивания, без всякого отчаяния. Вызывает уважение его внутреннее спокойствие, рожденное брожением духа, его достоинство, которое он не теряет, с какими бы угрозами ни подступала к нему жизнь.

Мне хочется сказать – неофициально, что ли, – что это симпатичный мне Гамлет, что он хороший, славный парень этот Гамлет. И хотя он принц и вряд ли это качество оспорит в нем какой-нибудь Озрик из придворных или критических сфер, надо сказать, что у этого Гамлета простое открытое лицо мужественного и честного человека, и я почувствовал желание встретиться с ним снова, независимо от спорного вопроса, который был упомянут вначале. И вот почему.

Полу Скофилду тридцать три года, Питеру Бруку – тридцать, остальным (играющим положительные образы), пожалуй, еще меньше – это молодые люди, которые помнят себя только с периода войны с фашизмом и зрелость приобрели уже в послевоенное время.

Понятна ли потребность увидеть в этом спектакле нечто большее, чем самый спектакль? Я слышу голос: «И вы хотите в этом послевоенном европейском Гамлете увидеть, чем жива современная западная интеллигенция, почувствовать ее душу?». А почему бы и нет? – спрошу я в свою очередь. Шекспир говорит в «Гамлете», что задача театра – «держать зеркало перед природой» и показывать «каждому возрасту истории его неприукрашенный облик». Заметим, что Шекспир говорит здесь не о драматургии, а об актерах. Драматург умер столько-то сотен лет назад, а актеры вновь и вновь поднимаются на сцену, и цель их «была и будет» – подносить «зеркало» к лицу истории.

Требования, которые предъявил Шекспир и в своем «Гамлете», и своим «Гамлетом», свято исполнялись, и на протяжении этих трехсот пятидесяти лет актеры всех стран и народов, в том числе в Англии и России, подносили зеркало к лицу своей страны, своей эпохи, чтоб запечатлеть ее облик. Почему бы не случиться этому и ныне? И почему бы Гамлету, который в начале виденного нами спектакля так проникновенно обращается с этим заветом к заезжей театральной труппе, не предъявить тех же требований к театральной труппе компании «Теннент», играющей этот спектакль?

Обратимся же к Гамлету.

Уже с первого своего появления он производит впечатление человека сильного по природе, и этого не надо особенно доискиваться – это прямо бросается в глаза, его сила, нравственная и физическая, его цельность нас завоевывают с первой же, повторяю, встречи. Более того, в нем чувствуются еще нетронутые силы, в этом смысле Гамлет весь впереди – мы сказали бы: *он создан для деятельности*.

Вчера еще юноша, сегодня уже мужчина, созревший за одну ночь под влиянием обрушившегося на него удара, он появляется перед нами налившимся неторопливой, спокойной энергией. Нет, это не умственный

и умозрительный, отвлеченно-витающий, рафинированно-одухотворенный Гамлет. Он твердо стоит на земле, и не так-то просто ему уйти с нее.

Взгляните, как он посматривает на Клавдия, – словно отмечает про себя его ничтожность перед покойным королем, послушайте, какой сарказм он вкладывает в первые реплики, которыми обменивается с Клавдием, – ни тени в них нервозности, взвинченности.

«Король. Ну, сын мой и племянник, Гамлет милый...

Гамлет. Отнюдь не милый, хотя вдвойне родной.

Король. Что все еще над вами виснут тучи?

Гамлет. Напротив, мне от солнца не укрыться».

Этот Гамлет сильнее всех прочих в этом спектакле, не только Клавдия или Лаэрта, но даже Фортинбраса, очень «нежного» и еще даже не «расцветшего» у Ричарда Паско. Перед этим Гамлетом выглядят слабее и Клавдий, который достиг, чего хотел, и большего не желает, и Лаэрт, задорная юность которого еще только обещает и неизвестно, выполнит ли. Гамлет таких сомнений не вызывает.

Глядя на него, я представляю себе его жизнь в Виттенберге до приезда в Эльсинор – не верится, чтобы он просиживал до зари над фолиантами, чтоб неразрешимые вопросы бороздили его светлое чело. Он не был последним среди виттенбергских студентов, но и не первым – кажется, он отдал там дань, и немалую, что называется, увлечениям молодости, – и сейчас мелькнет в нем это прошлое, когда он с юношеской живостью и беззаботностью прогуляется по комнате и вдруг, вспомнив, что он *Гамлет*, замедлит шаг... Ведь еще недавно его собутыльниками были не только Горацио, но и Гильденстерн и Розенкранц; он с ними много лет дружил – на какой же почве?

Короче, это не был человек исключительный, гениальный, во всяком случае, до его приезда в Эльсинор; здесь обычные, свойственные *каждому* человеку мысли и чувства – мысли и чувства, закрадывающиеся в душу *каждого* человека, – приобрели у него характер *исключительный*; здесь на плечи этого, такого же, как *каждый*, человека сваливается «непосильная задача».

В чем же она? В том, что ему надо действовать, а он пассивная натура? Напротив – он страдает от избытка энергии, и едва ли не лучшее в игре Скофилда – это контраст реальной силы с ее нереализованностью. Или он не хочет запятнать себя убийством Клавдия? Скорее, мы бы сказали, – замарать себя. Он ни разу не давал нам понять ни жестом, ни мимикой, ни интонацией – во всяком случае, мы не заметили, – что нельзя-де загубить душу человеческую, какая бы она ни была.

Когда призрак пространно рассказывает сыну историю о том, как его убивали, и упоминает по ходу дела имя матери, Гамлет вскакивает с криком: «Мать!» – и, если мне не изменяет память, выхватывает при этом шпагу. У Шекспира нет ни этого восклицания «Мать!», ни этой шпаги. Я понимаю режиссера – он драматизирует действие и, того больше,

объясняет, почему дух предупреждает Гамлета побережь мать – именно потому, что Гамлет вознегодовал при ее упоминании. В режиссерском смысле это превосходно; но как это связать с сомнением Гамлета: убить или не убить?

Та же история при вторичном появлении духа. Гамлет врывается к королеве, бешено выхватывает шпагу, крик королевы подхватывает спрятавшийся за ковром Полоний, и Гамлет прокалывает Полония. Удар, предназначенный королеве, пришелся по Полонию. Это не совсем то, что мы привыкли читать в пьесе.

Там Гамлет обнажает шпагу *после того*, как он услышал голос Полония, он против Полония (думая, что это король) поднимает свое оружие, а не против матери, как это получилось в спектакле, где Гамлет, насмешливо полемизируя с режиссерской экспликацией, настойчиво дает понять, что он готов и на несправедливое насилие!

Стало быть, не в этом «непосильная задача» Гамлета. Нет, это не совесть, так же, как и не безволие. Что же? Непосильная для него задача, как это произвольно и непреложно вытекает из самой игры артиста, есть *мысль*. Да, мысль, с которой Гамлет не в силах справиться, но которая не покидает его, которую он сам в конце концов от себя не отпускает, хоть и рад от нее освободиться. Мысль о том, что такое жизнь и смерть, какой должна быть жизнь и какой она не должна быть, и что же делать, чтобы она была той и не была другой, – суть самой сути – вот что его занимает и что для него непосильная задача. Мысль не дает ему ответа, хотя нигде помимо нее он его не найдет. Мысль является источником его страданий, и она же источник его возможного исцеления. И он все больше вовлекается в ее водоворот и не может и не хочет из него выбраться.

Вчера этот Гамлет был таким же, «как все», он видел зло окружающего его мира, но особенно над ним не задумывался – оно было, оно есть, оно будет; он констатировал его существование в мире, так же «как все», до тех пор, пока это зло не обрушилось на его собственную голову и ему не пришлось отвечать не только за себя, но и *за всех* – в это *исключительное положение* ставит его Шекспир. Личная беда Гамлета становится символом общей беды.

Если актер в этой роли предпочитает «личное», ему будет и легче, и труднее, легче, потому что своя рубашка ближе к телу, труднее потому, что невозможно объяснить, отчего он не сразу расправляется с обидчиком. Если актер предпочтет «общее», ему будет и труднее, и легче, труднее, потому что ему придется заключить в себя не только себя, но и всех, все человечество, страждущее и негодующее, но ему и легче – ведь он не в состоянии тут же убить Клавдия, ведь Клавдий многолик, разве до них до всех сразу доберешься?

Думающий Гамлет Скофилда неизбежно пойдет, не может не пойти по этому пути – это самое ценное в сознательной или бессознательной трактовке роли. Мы читали отзывы: дескать, Гамлет все время «внутри замка», не способен выйти в широкий мир и т.д., его интересы не общие, а «частные», «семейные». Но это плод недоразумения, либо штампа

мысли, либо изрядного невнимания. Ведь если «внутри замка», если «семейные обстоятельства», то надо быть последовательным и сказать, что монологи – а в них как раз и выражено «общее» – не удались актеру, но это вряд ли подтвердят даже люди, писавшие эти отзывы...

Все дело в том, что этот Гамлет не может больше оставаться «внутри замка» – хочет он или не хочет, трудно ему или легко – другой вопрос, – он не в состоянии жить одними «семейными» интересами, он уходит за стены замка, он все время за стенами.

Желательно, вероятно, чтоб он пошел и дальше и смелее – ведь пространства беспредельны. Но то, что ему уже недостаточно меланхолически махнуть рукой на весь мир – дело, мол, безнадежное, то, что он думает, *думает*, и одними вздохами дело не обойдется – ведь вот что важно!!!

У Пола Скофилда богатый модуляциями голос – актер способен выразить нужную ему интонацию, придать ей желательный оттенок, высоту, тембр. Монологи у него разработаны интонационно, причем редко когда связаны со смыслом – редко, когда нота звучит только музыкально и потому лишь, что она музыкальна. Каждый монолог – замкнутый трагический сюжет с его то медленным, то бурным развитием, с его ростом, с его кульминацией, наконец. Ради этой кульминации мы, собственно, и завели разговор о речевой манере Скофилда. Характерно, что момент кульминации выражается, раздражается у Скофилда то слабым, то сильным вскриком, почти стоном, *жалобой*, обидой, досадой, даже злостью – злостью на себя. При этом сам Гамлет вздрагивает всем телом, словно он – мне кажется, что здесь подходит это горьковское выражение – «наткнулся на острое». Почему так происходит – каждый раз, каждый раз? Потому ли только, что Гамлету не хватает решимости проткнуть Клавдия, или потому, что совесть подняла над ним свой указующий перст.

Гамлет «натывается на острое» наиболее сильно вначале, когда говорит о «проклятом жребии», выпавшем на его долю: эти знаменитые слова Скофилд произносит в том же тоне страстной жалобы, трагической растерянности перед поставленной задачей. Слова отца поражают его глубже, чем он сам подозревал, отец говорит о своем *брате*, Гамлет говорит о целом *времени* – он и тут переходит от частного к общему, – решить которое есть его «проклятый жребий» ...

Как обширен гамлетовский материк, сколько исследователей бороздили его вдоль и поперек, и все же сколько в нем белых пятен и загадочных мест, возможно, даже там, где больше всего трудились исследователи.

Безумие Гамлета занимает важное место в шекспироведческой литературе, безумие притворное, но, возможно, и подлинное, когда оно переходит в другое под влиянием истинного, а не притворного несчастья – где же кончается одно и начинается другое? Гамлет «неосторожно» избирает для своих целей это оружие, а оно обоюдоострое и обращается против него самого. Маска безумия порой оказывается его собственным лицом, и в самом деле, разве скорбные слова о нем Офелии вызваны только недоразумением или дело в актерских способностях датского принца?!

Скофилд дает пищу для размышлений в этой области и для решения этого вопроса. Безумие служит Гамлету не только для того, чтоб отвести от себя подозрения (что взять со слабоумного!), и не только для того, чтобы, пользуясь им, безнаказанно говорить правду (человек не в себе, бог с ним), и не в том также дело, что герой подрывается на собственной мине, и вот актеру дан случай обнаружить душевную аномалию. Скофилд не ставит ударение ни на том, ни на другом, ни на третьем – хотя он всем этим пользуется. Он не навязывает своего безумия – ни внешне, ни внутренне; вид его отнюдь не растерзанный: расстегнутые пуговицы на камзоле – и все, особенно он никого не страшит – ни окружающих, ни зрителя. Все и так поверили в его помешательство и только ищут этому причину, а у него есть куда более важные и сложные задачи, чем поддержать эту версию. Ему самому, лично ему, нужно его безумие – я говорю «нужно», потому что он осознанно допускает к себе безумие, а не становится его жертвой, не боясь при этом действительно помешаться, хотя, в конце концов, кто может поручиться, от всех этих мыслей легко сойти с ума.

Безумие есть нарушение нормы, но не всякое нарушение нормы есть безумие. Где же граница? Вот пункт «помешательства» Гамлета. Безумие позволяет ему не только говорить, но и *думать вопреки общепринятой норме*, помогает ему опрокинуть эти веками установленные каноны, и он, поначалу увлеченный этой игрой, которая в какой-то момент перестает быть шуткой или расчетом, входит в сферу, которая до сих пор была недоступна ему, или о которой он не подозревал. И хотя он открывает глубокие истины, его считают ненормальным оттого именно, что он нарушает норму. Он позволяет себе удовольствие и ужас быть «сумасшедшим», и чтоб еще дальше идти по этой дороге открытий, он пользуется безумием отдаваясь, притворно и почти непритворно, этой захватывающей свободе мышления, которое до сих пор протекало в установленных рамках. Тут случай, когда безумие послужило человеческому разуму.

Вот тенденция, которая пробивается в игре Скофилда, и я ничуть не удивился, что его Гамлет больше всех ненавидит Полония, больше даже, чем Клавдия, Розенкранца и Гильденстерна – последние покушались на его жизнь, но Полоний для него опаснее, потому что он представляет собой ту «норму», воплощение той «нормы», которая и есть главный враг Гамлета. Скофилд инстинктивно понял Гамлета как антипода Полония, и удивляет поэтому самый образ Полония в спектакле.

Режиссер спешит к нам со следующим разъяснением: «Полоний прежде всего должен быть лицом почтенным. Никто не поверит в Клавдия и придворных, если Полоний не будет представлять собой правдивую фигуру старого хитрого политика, пользующегося доверием». Что же, Эрнест Тезигер превосходно выполнил режиссерский замысел и даже прибавил кое-что, и довольно существенное, от самого себя. Этот почтенный старец, уважаемый всеми, в том числе и самим собой, оказывается, в конце концов, если присмотреться к нему – а к этому ведет Эрнест Тезигер, – весьма жалкой, несчастной фигурой, чего не может скрыть вся его почтенность. Да, это реалистический образ. Но ведь тут не простая реальность,

историческая или современная, автор поднимается от реальностей до глубоко продуманного саркастического символа.

Как смотрят на Полония Клавдий и придворные, мне решительно все равно, могу заверить только, что Клавдий никогда не лишит подобно-го Полония своего доверия, ибо ему нужен не просто хитрый политик, а «мудрец», ему нужна эта мудрость старого мира, о которую разбивали себе голову все Гамлеты прошлого и которую Шекспир гениально воплотил в образе Полония. Ибо Полоний – это философия здравого смысла, мещанской обтекаемости и приспособленчества, «великая кривая», как сказал бы Ибсен. Полоний сумеет из «высших соображений», и весьма почтенных, обелить преступление Клавдия и сведет на нет патетический протест Гамлета, а еще лучше – превратит этот протест в жалкие крохи, чтобы манить иных простаков иллюзией истины, добра и красоты. Жаль, что театр взглянул на Полония глазами Клавдия, а не глазами Гамлета – это, может, и прибавило осанки Полонию, но помешало Гамлету более настойчиво, непримиримо и разительно вести свою мысль.

...Мне посчастливилось: когда писались эти строки, я услышал по радио голос Качалова, старый благородный Дух явился вовремя, чтоб поддержать «мою решимость». Передавалась в записи сцена из «Гамлета» (которого когда-то ставил в Художественном театре Гордон Крэг) – приезд актеров, где Качалов исполнял роли Гамлета и Полония. Тут-то был оценен вполне по «достоинству» этот лукавый царедворец. Какой он оказывается страшный в своей самоуверенной никчемности, в своей возмутительной бессмертной неуязвимости, как издевательски самодовольно хохочет он, этот непогрешимый хозяин мира. Ничего не было в этом исполнении от шаржа или шута горохового, почтенности же, весьма почтенной почтенности, хоть отбавляй, до дурноты, и сколько, однако же, обобщения!

Я скажу, что в этой же сцене Скофилд зря мечет свои стрелы: разве этот вздремнувший было по старости лет и лепечущий привычные пошлости старик – разве это мишень?

Возвращаюсь к Гамлету; мертвый Полоний помог ему больше, чем живой. Живой Полоний все время ускользал от его преследований, ссылаясь на свою почтенность, и не допускал, чтоб его личное, «частное» превращали в «общее», – мертвому Полонию деться было некуда, и тут его наконец-то настигает Гамлет. Просто и значительно проводит эту сцену Скофилд. Есть у него здесь повод и для эмоций, ибо он сожалеет, что убил Полония, однако ему сейчас не до чувств, есть повод и для иронии, когда он говорит мертвому Полонию: рискованно быть слишком изворотливым. Но Гамлет не увлекается сейчас и иронией. Он *думает*. Он говорит о «тщете», не в смысле суеты сует и всяческой суеты перед лицом смерти (для размышлений на эту тему драматург дает ему место в последнем акте трагедии), а о «тщете» как о смысле, вернее, как бессмыслице жизни, которую человек изукрашивает всяческой мишурой. Эта мысль и ожидаема, и неожиданна у Скофилда, она неожиданна, потому что не звучит заученной сентенцией, она ожидаема, потому что мысль Гамлета все время медленно сверлит в этом направлении.

Ему нужно доискаться причин, проникнуть за видимость вещей, за эту дверь – я не скажу, что он стучит в нее кулаками, он просто пробует тихо открыть ее; быть может, он не очень энергичен, зато упорен. Он смотрит на Клавдия, Гертруду, Розенкранца, Гильденстерна двойным взглядом – мы знаем, что у него есть личный счет против них; будет время – он его предъявит, а пока он не торопится, и мы знаем, почему он не спешит – он хочет понять *кто* они, *что* ими движет, прощупать корень, из которого растут эти ядовитые цветы, а притча о флейте служит ему самому руководством.

В поисках причин Гамлет обращается к книге – знаменитый проход с книгой оправдан не только традицией, но и по существу, а прославленные «слова, слова, слова», которые каждый Гамлет старался сказать по-своему, и здесь не просто «слова», но именно слова *этого* Гамлета: не меланхолия, не отчаяние, не скорбное презрение, а досада, даже обида на то, что и этот ключ, на который он возлагал надежды, не подходит к замку – и здесь у Гамлета вырывается легкий стон, жалоба на бессилие слов.

Монолог «Быть или не быть» во второй раз произвел на нас меньшее впечатление, чем в первый. Но когда мы слышали его впервые, казалось, что он действительно прочитан *впервые*, и это важно было не только для впечатления от Скофилда – в смысле не наигранной, а одушевленной убедительности, – но еще важнее для впечатления от Гамлета, от *этого* Гамлета. По свежим следам своих наблюдений он осмысливает на наших глазах то, о чем он говорит, пытаясь уразуметь каждую фразу, задерживаясь, почти останавливаясь на ней, словно его самого озадачивает, поражает мысль, которую он невольно произносит. Это не пытливость философа и не исследовательский жар ученого – это непосредственное познание истины наивным, неискушенным сознанием, то, что называется «открылись глаза» – откровение, – и он невольно обращается к зрителю, как это бывает с человеком, которому надо поделиться взволновавшим его событием.

Становится понятным поведение Гамлета в сцене, где король молится, а принц вбегает, пылая гневом: он воздерживается от того, чтоб пронзить его шпагой, хотя, казалось бы, трудно удержаться, чтоб не пронзить. Соображения, по которым Гамлет оправдывает свое бездействие в эту минуту, при всей их внешней убедительности никогда и никем, в том числе самим Гамлетом, не признавались удовлетворительными, и все – ученые, режиссеры, актеры – занимались мотивами этого не оправдываемого ими бездействия.

Как происходит дело в данном случае? Гамлет не уклоняется от расправы с Клавдием – он откладывает расправу, но не по мотивам воли или совести, которые у него якобы не в надлежащем порядке, нет – решение принято и не противоречит совести. *Не созрела мысль* – удержал руку Гамлета не психологический или моральный мотив, а интеллектуальный. Ведь главное для него – *понять*: материя обширна и требует времени; на протяжении всего действия этим и был занят его мозг, а не тем, чтоб укрепить свою решимость или договориться со своей совестью. И, если угодно, оптимистическое впечатление, которое так очевидно производит

этот Гамлет, вызвано не тем, что он сильный, страстный, цельный, непосредственный – все это есть, но, главное тем, что он *думает*. Думает, просто думает – разве это не прогресс?

Я присоединяюсь к А. Аниксту (статья в «Советской культуре»), соображения которого я сформулировал бы так: это Гамлет мыслящий, хотя и не мыслитель. Только я не сетовал бы по этому поводу – лиха беда начало, дайте, как говорится, человеку подумать! Он мыслит. Правда, при всем том, что он богат темпераментом, ему не хватает *темперамента мысли* – недостаток, на наш взгляд, и, если нас спросят, какого мы хотим видеть Гамлета, мы ответим: вот такого – оружием которого становится мысль – страстная, пронзительно-жгучая, разрушительная и созидательная, непрерывно растущая. Однако и у этого Гамлета есть мысль, и *она движется!* И если ему, этому современному европейскому Гамлету, надо, не торопясь, спокойно, с сознанием важности предмета, самостоятельно объяснить себе этот мир, прежде чем его переделывать, отдадим должное его занятию и не станем его торопить.

... В спектакле сцены с королем (мышеловка) и затем с королевой служат Гамлету не только для того, чтобы злорадно уличить одного и печально обличить другую, но чтоб на этом примере, на этом «материале» познать природу человеческую.

Гертруда и Клавдий ведут себя так, чтоб доставить этот материал в изобилии. Когда их видишь вдвоем, кажется, что они только что вырвались из объятий друг друга или спешат поскорее вернуться в эти объятия. Они соревнуются, кто из них предъявит друг другу больше доказательств того, что это у них медовый месяц. Они настолько поглощены друг другом, что равнодушны ко всему, кроме того, что касается их отношений друг к другу.

Гертруда не сводит затуманенных глаз с Клавдия даже во время придворных церемоний или государственных дел – все это в ее глазах «мишура» по сравнению с «главным» для нее. Среди толпы придворных она никого не замечает, кроме Клавдия, она улыбается и смотрит на него так, словно кроме них двоих кругом действительно никого нет. Кто-то из рецензентов даже ужаснулся этому неслыханному нарушению придворных приличий.

Что до Клавдия, то он, чувствуя на себе ее влюбленный взгляд, а только это он и чувствует, необыкновенно польщен и страшно хорохорится по этому поводу, и стоит, и сидит, и двигается, подбоченясь; и улыбка, которая не сходит с его лица, вызвана тем, что он обладает женщиной, о которой раньше не смел и мечтать, и что она довольна им. И кажется, что победа над этой женщиной важнее ему любой другой победы – вот этот-то успех и сделал его таким добрым, снисходительным, благородным, привлекательным, порой растроганным. Нет, не потому он такой, что из высших режиссерских соображений «должен быть достойным противником Гамлета», а по изложенной выше причине – в этом «загвоздка». И надо сказать, что Алек Клунс развивает эту линию весьма ненавязчиво и деликатно: есть, мол, здесь второй план, он-то

главный – «Гертруда», – я намекаю на это молча, и кто поймет – отлично, а кто посчитает, что первый план тут «король» и все прочее в этом духе «достойное» (что, впрочем, артист вполне достойно и выражает), то пусть так и думает – претензий не имеется.

Правда, не только эта любовно-эгоистическая, самодовольно-мужская тема привлекает актера, есть и другой, более принципиальный мотив. Питер Брук рассказывал, что в свое время Алек Клунс играл Гамлета, и возникает вопрос: отражается ли это на образе Клавдия?

Я ответил бы, что этот Клавдий не питает зла к Гамлету. Он побывал в шкуре Гамлета, понимает его и поступил бы так же и сейчас, будь он на месте Гамлета. Но и на своем месте, Клавдия, он считает, что поступает правильно. Он полагает, что жизнь есть жизнь и что каждый по-своему прав. Бога, мораль, долг – все это, конечно, надо учитывать, но не на это ориентироваться. Есть сильный и есть слабый – не надо нежничать, если ты бьешь, но и не хныкать, когда тебя бьют. Он, Клавдий, победил благодаря своей ловкости, красоте, силе и уму, но если завтра его сразит более сильный, что же, он возмущаться не будет – закон жизни!

Таков этот наивный цинизм дикаря в королевской мантии, звериная мораль добродушного убийцы – разве это не превосходная иллюстрация к размышлениям Гамлета, не «материал» для него?

Что касается королевы, то нельзя согласиться с теми оценками игры актрисы, которые указывают, что как «любовница» Гертруда «убеждает», она «доходит», а вот как «мать», оказывается, не «доходит». Вряд ли эта затянувшаяся привычка рассовывать качества героя по полочкам может все же объяснить человека: тут она, дескать, – жена, а там – мать... Да, но она прежде всего – женщина. Гамлет так и выражается: «Woman!» и еще более развернуто выражается: «Слабость, имя твое – женщина!» – «Frailty, thy name is woman!»

Слово «Frailty» толковали в наших переводах по-разному: и как «бренность», «суета сует», и как «вероломство», «низость», и как «ничтожность», и как «слабость». Диана Уиниард выбрала именно это, последнее понимание слова – возможны и другие, и это только показывает, как необозрим Шекспир. Артистка прекрасно раскрывает это свойство Гертруды не как черту характера, а как *принцип* характера, много разъясняя нам в образе королевы. И это в ней бессознательное начало, а не какой-нибудь умысел, хитрость или каприз; ее природа, а не расчет – различие важное, ибо атаки Гамлета направлены не против дурных нравов ради их исправления, а против самих основ старого мира, порождающего эти нравы.

Гертруда без вины виноватая, это затрудняет задачу, ибо, если все свети к тому, что она виновата, то ее надо наказать без всякой проволочки, только и всего! Наказание – расплата преступнику, но преступление-то остается – вот куда смотрит Гамлет. Конечно, преступника наказывают, чтобы и ему и другим не было повадно, – эта задача «не снимается», но не она составляет сферу деятельности данного литературного героя. Он исследует причину причин – если одни преходящи, то другие – основательны. Поэтому Гамлет был и остается и, если его долго не выпускать

на сцену, он на нее заберется, быть может, с лишним шумом. Нет, уничтожая Гертруду, он не уничтожает «слабости». И в самом деле, все грота с лишним лет после ее насильственной смерти она под тем или другим именем, в тех же башмаках, в которых хоронила мужа, спешила, постукивая каблучками, на свидание с другим. Гамлет знает об этом наперед – поэтому он не спешит с мезтью: он думает!

В чувственности, которую находят у Гертруды английского спектакля, есть, однако, женственность, грация, так же как есть женственность в ее материнстве – нельзя же абстрагироваться от образа и наставительно поднимать палец: она же – *мать*! Да, но здесь это материнское чувство молодой еще женщины к уже взрослому и самостоятельному сыну. Она нежна с сыном, и ее покаяние глубоко и искренно – она недостаточно «твердая» натура для того, чтобы и здесь устоять. И когда она, обессиленная от переживаний, прислонилась к груди сына, а он прижимает ее к себе, ее лицо выражает беспомощную печаль над тем, почему жизнь складывается так, а не иначе, а на лице Гамлета печать раздумья – и здесь перед ним задача, непосильная задача. И не оттого ли, в конце концов, непосильная, что не пришло время для ее разрешения?

Мы снова возвращаемся к Гамлету, хотя его деятельность – его внутренняя жизнь – закончилась со вторым актом спектакля, и продолжается внешняя, правда, довольно блистательная, но волнующая нас меньше. В последнем акте спектакля есть сцена поединка с захватывающим моментом перелома от игры к делу, от смешного к страшному, от жизни к смерти, есть безумие Офелии, которое, что бы о нем там ни говорили, поражает своей грубо сказанной, законно неприятно сказанной правдой о жизни, к которой пробивается, хоть еще и не пробился, Гамлет.

Но почему же жизнь Гамлета в последнем акте есть только инерция, все более ослабевающая и замирающая? Нам кажется, что режиссера подвела его писаная концепция, которая, к сожалению, взяла верх над неписаной. Если сценическая трактовка спектакля кое в чем восходит к Гордону Крэгу, то драматическое толкование – к Гренвиллу-Баркеру. Известный английский шекспиролог считает, что перелом в душе Гамлета, когда его затянувшееся бездействие переходит в энергичную акцию, начинается с момента его поездки в Англию и возвращения с пути. Эту позицию разделяет и осуществляет в своей постановке Питер Брук, считающий, что к этому-то моменту Гамлет «наконец примирился с необходимостью стать другим и сознательно решил покончить со своей слабостью».

Нам всегда казалась эта концепция уязвимой, вызванной, что весьма понятно, нетерпеливым желанием видеть Гамлета «наконец» сильным, – концепция более эмоциональная, чем научная, с которой неохотно соглашается Шекспир. Последний, для того чтоб поддержать престиж своего комментатора (который в других областях, например в вопросе о «контрастах», оказал драматургу неоценимую услугу), должен был бы пойти на весьма чувствительные уступки, например расстаться со сценой на кладбище – по крайней мере со всей ее частью до похорон Офелии, то есть и со своими гениальными могильщиками, не говоря уже о гениальных

диалогах Гамлета с Горацио. По существу, Шекспир и расстается с ними, как мы могли убедиться в спектакле, некритически освоившем теорию Гренвилла-Баркера. Да как же иначе!

Трагические размышления Гамлета на кладбище не уступают его предыдущим монологам в период рефлексии – ни в силе, ни в содержании; скорее, они приобретают еще большую силу и еще более глубокое содержание. Можно сказать, что здесь вершины гамлетовской критики мира. Однако Гамлету, который перешагнул через размышления во имя действия и примирился с необходимостью стать другим, который жаждет столкновения и, может быть, даже сожалеет (а психологически это неизбежно), что терял время на рассуждения, запуская дела, такому Гамлету делать на кладбище нечего, это для него непредвиденная, озадачивающая его и даже раздражающая задержка, которой, однако, Гамлет у Шекспира пользуется жадно и неумолимо.

Я не видел, как играл эту сцену Джон Гилгуд – знаменитый предвоенный Гамлет Англии, тоже находившийся под влиянием Гренвилла-Баркера. Должно быть, он закрывал глаза на эти просчеты, поскольку ответственность Гамлета была для него решающей проблемой, но для Пола Скофилда, у которого эта проблема не является самой актуальной, подобные уступки непростительны; вот он и поплатился за них – сцена, самая глубокая в пьесе, оказалась самой поверхностной в спектакле.

Гамлет в этой сцене зло вышучивает людей, которые жизнь превращают в суету, и кажется, что даже благодарит смерть за то, что она наказала их за излишнюю самонадеянность. Но он поднимает свой голос против смерти, когда берет в руки череп бедного Йорика: человек – че-ло-век! – полный кипучих сил, ума, юмора, таланта, превращен в прах тупой и бесстыдной смертью.

Образ Смерти является для Гамлета обобщающим символом всего несправедливого, всего враждебного человеку, Жизни.

Не почувствовал этого зритель, потому что не почувствовал актер. Если бы думающий Гамлет Скофилда собрался здесь с мыслями – больше, чем где бы то ни было, ибо здесь, а не впереди или позади их кульминация, – если бы достиг проникновенной мыслью возможно высшей точки, достиг бы цели, – тогда он в пору и обнажил бы шпагу и сделал дело, исполнение которого откладывал.

Увы, он появляется на кладбище уже готовым, созревшим, «полным решимости», он задерживается здесь «по пути» и с любопытством, не больше, оглядывает это место и из любопытства, не больше, вступает в беседу с могильщиком. И я не сказал бы, что он здесь думает, – он выражает мысль, он просто передает мысли Шекспира; и максимум, что мы можем сказать, он с ними согласен. Его, естественно, несколько тяготит такое количество высказываний, которые, пожалуй, не совсем к лицу «полному решимости» Гамлету, и режиссер облегчает его страдания, вымарывая весьма существенные строки Шекспира. Не может не удивить, что режиссер, провозгласивший щепетильное обращение с Шекспиром, походя вымарывая весьма существенные строки

Шекспира. Впрочем, даже оставшиеся, сохраненные драгоценности тоже обесценены.

Гамлет берет в руки череп бедного Йорика, и хотя печаль по традиции слегка затуманивает его лицо, она скоро рассеивается, и обращается он к Йорику, может быть, не равнодушно, но и без особой проникновенности; и если бы его упрекнули в холодноватости, он, возможно, объяснил бы, что все это он знает, думал-передумал, говорил-переговорил, зачем повторяться?..

Он делится с Горацио своими соображениями об Александре Македонском: Александр Македонский превратился в землю, из земли добывают глину, глиной затыкают бочки, значит, и т.д. Говоря это, он прохаживается взад и вперед, словно читает лекцию, кстати, налицо слушатель, да еще студент, было бы уместно, если бы Горацио заносил здесь в записную книжку афоризмы своего знаменитого друга, благо тот ему завещает поведать о нем грядущим поколениям.

Ток мысли, за которым мы следили до сих пор с таким увлекающимся нас самих вниманием, стал иссякать как раз тогда, когда мы ожидали его высшего напряжения. Досада!

И от встречи с Лаэртом мы ожидали большего. Когда Гамлет с открытой душой обращается к Лаэрту, то здесь не только чувство, но и мысль (мы ничего не собираемся навязывать актеру, мы стараемся судить его, согласно закону, которому он сам подчиняется, и мы ничего не желаем, кроме того, чтобы он был верен самому себе) – мысль о том, что у Гамлета с Лаэртом есть нечто общее в их судьбе. И у Лаэрта задета честь, и у него убили отца, и он горит мстью, но в то время, как Гамлет бездействует и ссылается на то, что нельзя убивать молящегося Клавдия, Лаэрт объявляет, что убийцу своего отца он убьет даже в церкви – прямая полемика с Гамлетом, полемика и вызов! И мысль, о которой мы говорим и которую внушил нам Скофилд, мысль, так сказать, продолженная нами, состоит в следующем: имеет ли позиция Лаэрта, во многом привлекательная (хотя Ричард Джонсон выражает ее солдатски-прямолинейно), то есть действие ради действия, – имеет ли эта позиция преимущество перед позицией Гамлета: действие должно потесниться ради мысли, даже в ущерб действию. Вот в чем вопрос! Пока что оба спорщика легли рядом мертвыми, и спор, стало быть, не закончен.

И еще одно: мысль о предстоящей смерти – не вовремя внушенная режиссером Гамлету (он «знает, что “запятнанным” он не сможет жить»), затормаживает актера в последнем акте. Нельзя сказать, что Гамлет чувствует себя обреченным, однако он выглядит примирившимся – примирившимся «в высшем смысле», он со спокойным мужеством взирает на смерть! Это слишком эпично для драмы, для Шекспира, наконец, для Гамлета, который бьется до последней минуты – так либо иначе, мыслью или шпагой – и которого «мудрость» смерти не украшает; к сожалению, это расхолаживает и нас, оказавших герою свое доверие.

Как хорошо, что в последнюю минуту актер спохватывается и берет реванш в самом финале. Умирает Гамлет прекрасно – хочется сказать,

так же, как жил, – лицо его прекрасно, на нем не скорбь прожитой жизни и не безмолвие примиряющей смерти, а светлая мысль – вот что мы и уносим с собой. Режиссер добивается того, чтобы мы могли глядеть на лицо Гамлета и дочитать в нем то, что он не успел сказать. Волнует сцена, где Горацио (его играет Майкл Дэвид) обнимает обеими руками тело Гамлета, подхватывая его, уже падающего, сползающего, словно удерживает ускользающую жизнь, и держит вот так, обеими руками, уже умершего друга – не желая отдать его никому.

Когда Горацио пытается выпить яд, чтоб умереть вместе с другом, Гамлет останавливает его, и с такой неожиданной живостью, словно он забыл, что умирает, что «примирился» со смертью, что знает, что «не сможет жить». Нет, ничуть не примирился в это последнее мгновение. Глубокий смысл вносит актер в свои последние слова самим их произнесением. Он просит Горацио поведать людям про его жизнь – то есть про то, чем он все это время жил, – он требует, приказывает... И вот мысль о том, *чем* он жил, во имя *чего* он жил, застыла на его мертвом лице...

Григорий Бояджиев

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ TNP (1956)

Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. М.: Искусство, 1960

Нас посетил французский Национальный народный театр (TNP). Это не обычная гастроль иностранной труппы – ибо необычен сам театр, руководимый Жаном Виларом.

Необычен зритель этого театра – это, что называется, «большой зритель»: в зале театра две с половиной тысячи мест. Необычайно и происхождение этого театра. Он родился по идее Фирмена Жемье, поставившего для открытия Народного театра большой площадной спектакль, приуроченный ко дню погребения праха Неизвестного солдата (1920).

Необычен, наконец, самый характер труппы TNP: ее руководитель – блистательный режиссер и актер Жан Вилар, ученик Шарля Дюллена, начавший свою творческую деятельность в бродячей труппе «Актеры из фургончика», которая ездила по Франции в черные дни оккупации. Здесь нельзя было работать, не чувствуя себя членом единого дружного отряда, перед которым стоит трудная, но всегда желанная цель – служить своим искусством народу. Как все это не похоже на известные уже нам различные иностранные труппы.

Да, в этом театре все необыкновенно, но как близка и дорога нам эта необыкновенность.

Приехавший к нам парижский театр носит смелое и очень ответственное наименование – Народный театр.

Когда-то народный театр представлялся в виде возрождения античных форм спектакля – и тогда труппа Французской Комедии во главе с прославленным Муне-Сюлли ехала в Оранж и на развалинах греческого амфитеатра давала «Эдипа». Но такой спектакль в руинах, привлекая большое количество любителей искусства, ничего собственно народного в себе не заключал.

Или народный театр рисовался в виде наивных представлений для «простонародья», которые должны были разыгрываться на лоне природы самими крестьянами. Даже когда ставился Мольер, например «Лекарь поневоле», то комедию переводили на местный диалог. Ложной была сама

по себе цель, поставленная перед народным театром, – сохранить массы в их «девственной чистоте», замкнуть их в мирке сельского быта, питать их дедовской моралью и при этом умиляться деревенской наивностью своих актеров и зрителей.

...Раздался сильный и гневный голос Ромена Роллана, выступившего с книгой «Народный театр»: «Необходимо беспощадно отсечь от народного древа паразитов, пытающихся жить за его счет. Народный театр не есть предмет моды или дилетантской забавы. Он – властное выражение народного общества, он его голос, его мысль, и в период кризиса он является его боевым оружием против обветшавшего и одряхлевшего общества».

Прошло пятьдесят лет, и борьба за подлинный Народный театр разгорается с новой силой. Возрождение ТНР связано с деятельностью в нем Жана Вилара, начавшейся в 1951 году. ТНР утвердил себя новым пониманием народности, воспринятой не в виде филистерского представления о грубом и примитивном характере народного вкуса, а раскрытой в ином, прямо противоположном смысле, обязывающем театр нести в массы величайшие ценности национальной духовной культуры, возвращать им те дары, которые гении нации получили от народа. Раскрывать в классических творениях их народность, их неумирающий гуманистический пафос, их нетленную красоту – вот как понял Национальный народный театр свою главнейшую миссию. (Вероятно, в таком понимании народности есть своя ограниченность – в деятельности ТНР это проявляется в отсутствии пьес современной тематики.) ТНР утвердил себя в новом понимании сущности театральных народных традиций, понятых не в их архаическом смысле, не в том виде, в каком они существовали в далеком Средневековье: театр лишь учитывает старые формы, развивая их в соответствии с новыми, более высокими духовными запросами народа.

ТНР хочет создавать спектакли высокого художественного достоинства. Безумием было пытаться решить такую задачу силами сельских любителей. Искусство народного театра может быть достойным народа лишь в том случае, если оно будет на высоте стоящих перед ним грандиозных задач. Ведь показать классические творения, показать вечное надо так, чтобы театр увеличивал духовную энергию масс, укреплял жизненные силы, чтобы зрители, приобщившись к творчеству, радовались и шумными аплодисментами, криками «браво» хотели бы вернуть актерам полученную от них радость.

Но мы перешли, кажется, уже к спектаклям Парижского театра в Москве. Что ж, этот незаметный переход совсем в духе ТНР – ведь тут представление тоже начинается незаметно...

...Третий звонок уже был, но большая люстра еще пылает всеми огнями. Идут приглушенные разговоры, и почти никто не улавливает начала тихой, отдаленно звучащей музыки. Кто-то дочитывает либретто, кто-то рассматривает фотографии актеров, другие вглядываются в глубину обнаженной, обтянутой лишь бархатом сцены, а музыка тем временем звучит громче, настойчивее, и по мере постепенного усиления звуков еле

заметно гаснет свет. Не все и не сразу замечают, что спектакль уже начался. Музыка звучит совсем отчетливо, она чуть дисгармонична и разноголоса. На сцене полумрак, а в зале уже тихо – музыка ввела зрителей в действие, и если кому-нибудь и показалась она мистичной, то это только от ненужной пугливости. Вообще же ее сложные ритмы, сочетание дисгармонических созвучий с тяжелыми густыми ударами должны ввести зрителей в эмоциональный строй спектакля о смятенной и обозленной душе и неминуемом возмездии... Но на сцене уже полная мгла. И через мгновение свет. На двух креслах застывшие фигуры Сганареля и Гусмана – слуги Эльвиры.

У нас есть время рассмотреть их. Они – как старинные гравюры. Вот Сганарель с его камзолом, шапочкой и толстыми усами, как он похож на Мольера, написавшего эту роль для себя. Сганарель оживает. Теперь уже зал – весь слух и внимание. Он берет понюшку табака, классически задерживает чих, потом чихает – раз, другой, – и это окончательно приводит застывшую фигуру в движение. Даниель Сорано, играющий эту роль, говорит знаменитый комический монолог Сганареля о табаке прямо в публику. Таким комическим рассказом заставляли себя слушать шумную ярмарочную толпу балаганные комики. Этот прием перенес в свою пьесу и Мольер. Монолог сказан. Контакт со зрителями установлен – можно начинать и действие. Сганарель касается рукой плеча Гусмана. Слуга покинутой Эльвиры оживает и принимается изливать накопленное чувство возмущения. Сганарель вполне разделяет его негодование, и двое плетясь, горячась и перебивая друг друга, начинают спектакль с открытого протеста против распутного дворянина.

Гневная сатира Мольера, выставившего на позор хищную натуру аристократа, у Жана Вилара становится глубоко современной. Актер показывает в Дон Жуане его трагическую опустошенность. Крайний индивидуализм этого человека, прожившего всю жизнь хищником, убил в нем не только человечность, но и лишил смысла самую его жизнь. По существу, Дон Жуан уже не человек, и все человеческие чувства – любовь, страдания, веления долга и голос совести – не только чужды ему самому, но и непонятны в других людях. Когда Дон Жуан Вилара слушает гневные слова своей жены Эльвиры или обличительную речь отца, он не спускает с говорящих своих холодных, любопытных и недоумевающих глаз. Ему смешны эти люди, требующие к себе сочувствия, взывающие к какой-то морали. Ведь истинно только то, что полезно, и полезно именно ему, Дон Жуану. Все же остальное не стоит внимания. Дон Жуану глубоко безразличны и жалки люди: ими можно пользоваться, но с ними не интересно жить. С каким спокойствием и непринужденностью говорит и ходит этот человек, как мало усилий он тратит, когда ему нужно подчинить других своей воле, – вспомним блистательную сцену Дон Жуана с кредитором (его играет Жан-Поль Мулино). Каким мгновенным, но злым огоньком вспыхивают его глаза, когда он ощущает неповиновение, и как жестоко он может расправиться с малосильным противником – вспомним сцену Дон Жуана с крестьянином Пьеро (Жан-Пьер Даррас). Как уверен этот

наглец в силе своих мужских чар и как механически, по привычному шаблону, он чарует... О каком пафосе обольщения можно говорить там, где «сеанс гипноза» происходит в тысячный раз. И если он – Жуан Вилара – продолжает обольщать, то делает это по инстинкту, не ощущая никаких радостей, никакого поэтического вдохновения. Но все же только в эти минуты, когда Дон Жуан видит новую красотку, в нем пробуждается жизненная сила. Эта минута его пьянит, и он должен время от времени совершать победы, чтобы таким способом подбадривать себя, придавать жизни хоть какой-нибудь смысл. С каким профессиональным мастерством и профессиональной незаинтересованностью он начинает процесс обольщения. Но когда жертва начинает трепетать под его взором, он, как хищник, нацеливается на нее. Следуют короткие, небрежно произносимые фразы о любви, а затем властное движение и поцелуй – жадный, быстрый, странно похожий на смертельный укус. Но вот проходит возбуждение от новой победы, и все опять становится банальным, неинтересным, пошлым. Даже хитрая игра с двумя обманутыми крестьянками, когда надо уверить каждую из них, что «любит» он именно ее. Превосходная, скульптурно выразительная мизансцена: спокойная фигура Дон Жуана в центре – и прислонившиеся к нему с двух сторон крестьянки, его скучающее, иронически любезное лицо – и их возбужденные, сияющие юные физиономии. Пусть он повторит признание в любви перед соперницей: Ну, скажите! Ну, говорите!

И в ответ вялые повороты головы – то к Шарлотте, то к Матюрине, небрежно, на ветер бросаемые слова и странно скучающий, безучастный ко всему взор... Какой разительный контраст простодушного, глуповатого, но жаркого молодого чувства и душевной пустоты – партнерши Вилара актрисы Зани Кампан и Кристиан Минаццоли своим артистическим воодушевлением и точной характеристикой двух крестьянок превосходно передают эту разницу между живым и неживым.

Но сказать о Дон Жуане, что он мертв, было бы совсем неверно. Да, он израсходовал себя для жизни; но всмотритесь в холодные глаза этого человека – и вы увидите, что они затуманены думой, вы заметите, что у этого дворянина без сердца жив мозг. Кроме кратких мгновений наслаждения женщинами Дон Жуана – Вилара интересуют только собственные раздумья. Нам даже начинает казаться, что раздумья более свойственны этому человеку, чем жажда наслаждения.

Погруженный в свои мысли, Дон Жуан выходит в третьем акте с книгой в руке. Что это – стихи Лукреция или трактат Монтеня? Как все это неожиданно для праздного гуляки, но как естественно для героя, который думает, ищет, решает.

«Дон Жуан» – это самое глубокое, философское и самое дерзновенное произведение Мольера. «Дон Жуан» писался в те годы, когда великий драматург бесстрашно воевал за право постановки «Тартюфа». Это произведение проникнуто обличительным пафосом, оно обличало не только растленную мораль, аристократов, оно должно было нанести самый чувствительный удар церковной идеологии, ханжески прикрывающей

все пороки современного общества. «Тартюф» был запрещен, попы еще не перестали проклипать его автора, а Мольер выпустил новое «дьявольское создание» – «Дон Жуана», и это вызвало небывалый шквал негодования со стороны церковников: автору грозили изгнанием, пытками и костром. «Дон Жуан» был показан в великий пост, когда христианам полагалось особенно ревностно молиться богу. Спектакль имел грандиозный успех. Мольер, против своего обыкновения, тут же заключил соглашение с книгопродавцем, желая немедленно издать пьесу... Но книга издана не была, и сама пьеса в следующем сезоне не появилась. «Тартюф» через несколько лет был разрешен, о разрешении «Дон Жуана» не могло быть и речи. Мало того: при первом посмертном издании пьес Мольера в Амстердаме вместо мольеровского «Дон Жуана» была напечатана пьеса Доримона «Новый каменный гость, или Атеист, поверженный молнией», выдаваемая за мольеровскую. Несколько позже, в 1677 году, поставщик театрального репертуара Тома Корнель, сговорившись со вдовой Мольера, переложил его «Дон Жуана» в стихи, убив весь идейный смысл комедии, и она в таком виде шла на французской сцене вплоть до середины XIX века – почти двести лет!

Неужели вся эта свирепая травля Мольера, упорное и многолетнее стремление уничтожить комедию «Дон Жуан», заставить общество забыть о ее существовании, подменив ее фальшивкой, неужели все это предпринималось только потому, что Мольер показал в своей комедии аморального аристократа? Конечно, нет. Такие пьесы шли сотнями, и никто на них не ополчался. Сила мольеровского творения была в его дерзостном вольнодумстве, в том, что эта пьеса действительно была «школой безбожия», в том, что Дон Жуан, размышляя, приходил к выводам, «рушащим все основы религии».

И Народный театр не мог пройти мимо этой важнейшей стороны мольеровского образа. Но глубина и сложность замысла Вилара заключается в том, что, раскрывая вольнодумство Дон Жуана, актер не отказывается от обличения этого образа, а, напротив, делает это обличение особенно значительным и философски определенным. Но не будем торопиться с выводами и вернемся к самому образу, созданному Виларом.

Дон Жуан слушает пылкую речь Сганареля, и снисходительнейшая улыбка не сходит с его лица. Он очень умен, этот человек, и очень многое ясно ему в этом порочном мире, и он горд тем, что, познав законы мира, сделал их своими убеждениями. Мировоззрение Дон Жуана яснее всего выражено в знаменитой формуле, что два да два – четыре и четыре да четыре – восемь; это так ясно и просто, что всю мудрость мироздания можно показать на пальцах, что Дон Жуан и делает. Ведь, по существу, все сводится к знанию того, что в мире нет никаких идеалов, никаких моральных установлений, а только ты сам и твое благополучие. С каким чувством превосходства Дон Жуан Вилара смотрит на бедняку нищего, у которого есть «убеждения», из-за которых он не хочет побогудствовать, хотя за это получит золотой. Воистину люди глупцы, и их стоит пожалеть. Улыбаясь, Дон Жуан швыряет монету бедняку и говорит:

«Даю ее тебе из человеколюбия». Какое неожиданное признание в устах этого циника. И несколько позже столь же неожиданный ласковый взгляд в сторону Сганареля. На очередную дерзость слуги рука барина поднялась, чтоб отвесить пощечину, но затем Дон Жуан остановил движение и, раздумывая, снисходительно и, кажется, даже любовно потрепал верного Сганареля по щеке... Да, люди жалки, моральные законы, которыми они оплетены, делают малых мира сего совершенно беспомощными. Ему ли подчиняться этим законам, когда его свободный ум, рассчитавшись с моралью, теперь хочет рассчитаться и с религией и разгадать будто бы недосягаемую тайну небесного бытия.

Именно эта идея и воодушевляет Дон Жуана, когда он дерзостно зовет к себе на ужин статую убитого им Командора. Для Вилара именно этот эпизод является кульминацией роли.

...В густой мгле сцены забрезжили вертикальные лучи прожекторов и плотными колоннами света повисли в воздухе, послышались слабые дисгармонические, тревожные звуки музыки, прерываемые глухим ритмом ударов, ослепительной белизной засияла в глубине сцены статуя Командора. Дон Жуан и его слуга попали на кладбище... Это открытие развеселило Дон Жуана и перепугало Сганареля. Вилар беспечно походил среди устрашающих колонн, вышел на авансцену, задумался... И мы увидели лицо Дон Жуана совсем близко, крупным планом, его большой высокий лоб, решительно сомкнутые брови, упрямо сжатые губы, худое лицо с острым подбородком и глубоко сидящие сосредоточенные, застывшие в какой-то единой мысли глаза...

Будто шутя, он велел Сганарелю пригласить статую Командора к себе на ужин. Слуга пошел выполнять приказ. А Дон Жуан продолжал стоять неподвижно на авансцене, в его взоре веселости никакой не было, он настороженно ждал, чем кончится эта забавная шутка... Раздается жалобный выкрик Сганареля. Дон Жуан вздрагивает всем телом и резко поворачивается. Сганарель лепечет, что статуя кивнула головой. В вопросах Дон Жуана неверие и тревога, пусть Сганарель еще раз повторит приглашение – статуя кивает головой вторично. Дон Жуан выхватывает шпагу и стремительно подходит к Командору. Вот он замахнулся и застыл. Напряженная тихая музыка продолжает играть. Сганарель на трясущихся поджатых ногах убежал, Дон Жуан медленно в задумчивости пошел следом и тут же вернулся, постоял, взглянул на памятник, быстро ушел, но на последнем шаге резко обернулся и начал ходить между колонн. Он ходил и думал, как нам показалось, очень долго; вместе с ним думал и весь зал. Музыка подчеркивала тишину, царящую в зале. Дон Жуан уже стоял перед ослепительной белой неподвижной статуей, стоял и все еще думал, шпага замерла в его руке. И вдруг он размахнулся и дерзновенным жестом потряс ею и от всей души захохотал...

Как значительна эта сцена сама по себе и как интересно, что создана она была в Авиньоне, где театр дал свою премьеру, сыграв «Дон Жуана» на открытом воздухе, у стен папского дворца, этой цитадели средневекового католицизма.

Для Вилара отрицание бога Дон Жуаном – это не дерзкий вызов небу, брошенный легкомысленным жуиром, а окончательный вывод давнишней и трезвой мысли философа. Такое понимание образа мольеровского Дон Жуана удивительно точно и очень глубоко.

Так же глубоко и точно Вилар раскрывает притворное ханжество Дон Жуана. Нет, это не использование приемов Тартюфа для прикрытия своих некрасивых дел. Корча из себя ханжу, Дон Жуан Вилара остается тем же вольнодумцем, он издевается над пошлостью и элементарным жульничеством ханжей и, произнося добродетельные слова, Дон Жуан ведет себя, точно актер, играющий чужую роль.

Вот та вторая, философская сторона образа, которая показана Виларом в Дон Жуане, и нужна она актеру, как это ни парадоксально, для того, чтобы характер Дон Жуана был еще опаснее и разоблачение этого образа – еще необходимее.

Да, мысль Дон Жуана прорвала пелену мракобесия, ее объективный смысл так велик, что она как бы выпорхнула из самого образа «севильского обольстителя» и открыла глаза всем тем, кто вслушивался в его рассуждения. Дон Жуан Мольера – это не просто растленный аристократ, он еще и тот, кто один из первых в мировой литературе, пережив духовный кризис, зажил идеей материализма. Таково объективное содержание образа Дон Жуана. Но совсем по-иному эти же идеи использовал Дон Жуан для себя самого, совсем не таков субъективный характер этого человека. И эта вторая, субъективная сторона мировоззрения Дон Жуана обличается Виларом как чудовищная идеология паразитизма. Все открытия Дон Жуана служат ему лишь для одного, для оправдания своего подлого существования, для того, чтобы опровергнуть вслед за моралью и бога, единственного стража, преграждающего ему путь к полной свободе, свободе, которая выражена в античеловеческой формуле: «Мне все дозволено».

Жан Вилар своим блестящим исполнением роли Дон Жуана казнит царящий в буржуазном обществе цинизм и эгоизм, сатира его современна, ибо сколько еще на свете людей, для которых смысл жизни – только их собственное существование, а мораль – это только их собственная польза. Это не люди, это живые мертвецы, но они властвуют, они подчиняют своей пользе судьбы других людей. Удар молнии символически изображал в спектакле тему возмездия, возмездия, которое должны понести эгоисты и хищники. Умирая, они сохраняются в нашей памяти в своем злодействе: распростертый у статуи Командора Дон Жуан словно жадно тянется к чему-то своими конвульсивно скрюченными пальцами.

Режиссер и исполнитель роли Дон Жуана, Вилар увидел мольеровский образ во всем значении его социальной темы и тем самым выразил народное отношение к характеру Дон Жуана. Этим же народным отношением оваян и второй герой спектакля – слуга Сганарель.

Как приятно было угадать в этом образе, превосходно созданном актером Даниэлем Сорано, замашки старинных комиков и одновременно как волнительно было увидеть новое понимание этого характера, раскрытого актером с его драматической стороны. Сганарель – Сорано

добродушен, весел, остроумен, а где-то и глуповат. Но не это определяет главное в человеке, который не может сдержать своего негодования и который бросает в лицо своему господину слова укора. Это главное – порывы Сганареля обличить своего господина, желание охранить людей от яда его смертоносных чар. Как трогателен Сганарель – Сорано в сцене обольщения Дон Жуаном Шарлотты, когда слуга хочет заслонить крестьянку от барина, когда он мимикой, жестами показывает ей, чтоб она не верила его посулам, и как он искренне отчаивается, когда и на этот раз жертва оказалась в руках соблазнителя. У Сганареля – Сорано не хватает слов для обличительных речей; он не знает, как ему действовать, мысли путаются в его голове, когда он спорит с умным баринном, но он твердо знает, что в жизни подло и что правильно. С замечательным искусством Сорано исполняет знаменитый обличительный монолог Сганареля. Он говорит горячо, искренне, вкладывая всю свою душу, говорит и сам очень волнуется и даже трусит, потому что это не шутка так говорить с баринном; чувства так и рвутся из его души, а аргументов не хватает, все слова иссякли, остался только один порыв. И вот из уст Сганареля начинает литься поток штампованных фраз, услышанных им, наверное, от ученого доктора. Сганарель знает, что он говорит не то, но остановиться уже не может, не может потому, что грудь его распирает негодование. Конечно, простодушный Сганарель не в состоянии переспорить Дон Жуана, он человек темный и верит не только в загробную жизнь, но даже в «буку». Но Сорано очень своеобразно показывает эту наивность Сганареля. Доказывая Дон Жуану «бытие божие», Сганарель приводит в пример разумность всего мироздания, совершенное устройство человеческого организма и тут же показывает это совершенство ловкими движениями головы, рук, ног. К концу монолога Сганарель, вертясь и прыгая, падает, и Дон Жуан, снисходительно ухмыляясь, говорит: «Вот твое доказательство разбило себе нос». Но Сорано произносит монолог Сганареля вовсе не в тонах деревенского простофили, он очень наивно и горячо выражает свой искренний восторг перед совершенством человека. Воистину – это монолог Гамлета о человеке, перевернутый наизнанку и ставший из трагического буффонным, из печального рассказа о гибели человека – веселой прищказкой о его торжестве.

Сганарель – Сорано человеколюбив, он по-своему любит даже Дон Жуана и готов сделать многое, чтобы пробудить в нем человека. Но все тщетно. И этот простой и добрый крестьянин восстает против своего господина, и тогда в его словах, обращенных в зрительный зал, клопочут гнев и душевная боль.

Эта же душевная боль и это же негодование слышны в речах Эльвиры, супруги Дон Жуана, но звучат они уже в трагическом плане. Актриса Моник Шометт, сохраняя всю правду психологического рисунка роли Эльвиры, находит источник этого трагического в тяготах пережитой жизни своей героини, в страстном гневе молодой женщины против человека, загубившего ее юность, осквернившего ее светлое чувство любви.

Мы не станем говорить об остальных отличных исполнителях этого спектакля, все они играют в строгом соответствии с режиссерским замыслом, и каждый по-своему участвует в том своеобразном суде, который вершит ТНР над Дон Жуаном.

Если спектакль «Дон Жуан» порадовал нас силой и остротой обличительной мысли, то следующая постановка театра, «Мария Тюдор», поразила подлинно трагическим пафосом.

...Сколько раз мы уходили разочарованными со спектаклей Гюго, когда холодная риторика актеров и притушенная фантазия режиссуры вводили нас в заблуждение. И мы полагали, что не исполнители, а сам поэт виновен в наших разочарованиях.

И вот режиссер Жан Вилар и актриса Мария Казарес восстановили престиж театра Гюго. Знаменательно самое начало действия. Не стилизация приемов старинного театра, а реальные требования площадного спектакля продиктовали режиссеру и композитору необходимость начать спектакль с громовых ритмов барабанного боя. Так надо было объявить начало действия и приковать к нему внимание массовой аудитории. А затем нужно было сразу же ввести зрителей в атмосферу романтической драмы во времена Марии Кротовой; нужно было внушить веру в происходящее, дать действию сразу же тот тон, который определит напряженное звучание всего спектакля.

Режиссер Жан Вилар, художник Леон Гишиа и композитор Морис Жарр начинают действие с внушительной процессии: идут в две шеренги барабанщики, рослые, мрачные воины, одетые во все черное, идут монахи в белых и черных одеяниях с высокими горящими свечами, идут важные степенные вельможи с геральдическими хоругвями, идет медленным шагом с топором на плече палач... Люди идут и идут, а барабаны грохочут, рассыпая сухую сильную дробь, колокола бьют во всю мощь, и проходит последний человек – приговоренный к казни, а за ним движется фигура в белом, с белым штандартом, на котором огромный черный крест. Все скрывается во мгле, которая густеет все сильнее и сильнее, а музыка мощными устрашающими аккордами продолжает грохотать; страшное, гибельное, кровавое время.

И вот это чувство, которым охвачен зал, уже выражено в гневных протестующих словах. Из мглы вырываются одна за другой фигуры лордов, погруженных в тягостную думу. Режиссеру не нужны их индивидуальные характеристики, его не интересует и сословная принадлежность, для Вилара эти люди – патриоты и граждане, в сердцах которых кипит кровь негодования против тирана, любовника королевы Марии, временщика Фабиано Фабиани.

Конечно, мы ожидали увидеть наибольшую силу протеста в образе рабочего Гильберта. Здесь обличительный гнев должен был обрести плебейскую прямолинейность и непримиримость. Ведь Гюго недаром сделал главного обличителя королевы человеком из народа, рабочим. И надо сказать откровенно, Жорж Вильсон в этой роли нас полностью не удовлетворил. Проникновенно играя лирическую тему образа, он не смог

сделать своего героя лицом, концентрирующим в себе силы протеста, не вырос в фигуру большого патетического плана. Играй Жорж Вильсон сильнее, он добился бы более явного превосходства над Фабиано. Сейчас же этот молодой негодяй, которого очень точно, изящно и зло играет Роже Мольен, значительнее Гильберта. Эмоционально более насыщенное исполнение Вильсона дало бы его герою нравственное преобладание и над самой королевой.

Эту нравственную силу мы ярко ощутили в образе юной Джен. Молодая Моник Шометт показала себя в этой роли актрисой трагического плана; великие традиции французской национальной школы окрылили ее игру, и перед нами возник образ девушки, способной не только к большой и чистой любви, но готовой на подвиг и самопожертвование во имя своих благородных и смелых убеждений.

Мы уже много сказали о спектакле, однако не назвали еще имени Марии Казарес. Но о чем бы мы ни говорили, образ королевы, созданный этой замечательной актрисой, ни на минуту не покидал нас. Весь эмоциональный строй спектакля, его масштаб, его страстность, его захватывающая и потрясающая сила – все это в первую очередь определилось игрой Марии Казарес, лучшей трагедийной актрисы нынешней французской сцены.

Трагическая игра Казарес поражает своей свободой и современным духом. Кажется, что тут нет ничего от традиций трагического искусства, а все от жизни, от живых и подлинных страданий.

Актриса раскрывает перед нами душу своей героини сразу, с первой же сцены, как это требует закон классического театра. Королева Мария нервными, судорожными движениями пальцев перебирает курчавые волосы своего возлюбленного, он сидит у ее ног и поет романс, а она слушает эту песню, и звуки чаруют ее, но в глазах – лихорадочный огонь, губы сводит нервная усмешка, щеки подрагивают от наплыва гневных нетерпеливых чувств, она узнала об измене Фабиано, но еще не говорит ему об этом. Казарес изображает Марию женщиной властной, отравившей свою душу преступным деспотизмом, женщиной озлобленной и одинокой, потерявшей в море крови всякое ощущение радости и смысла жизни. Давая такую беспощадную характеристику своей героине, актриса одновременно раскрывает ее трепетную, сильную и преданную любовь. Так любить, как любит королева Мария – Казарес, может только натура очень цельная и, как это ни странно звучит, благородная. Да, все благородное, что еще осталось в этой мрачной душе, вылилось в любви. Любовь для Марии – это ее спасение, это спасение женщины, которая должна в ней одолеть королеву. И вот начинается борьба, упорная, страшная и безысходная. Мы помним Марию Казарес в фильме «Тень и свет», она играла там сестру-завистницу, олицетворяла «тьму». В образе королевы Марии Казарес показывает причудливое соединение «света» и «тьмы».

Порывы ее нежнейшей любви омрачаются вспышками гнева, а решимость мстить наталкивается на еще большую решимость не отдать палачу своего женского счастья. Живя в злодействах, она сама стала жертвой

злодейства, и ее муки удесятятся оттого, что она, зная подлость своего возлюбленного, не может убить в себе любовь к нему, свою первую любовь, которая возродила в ней человека.

Белики муки Марии, но она не жалеет себя и не хочет жалости к себе, она не плачет. Но по щекам актрисы текут потоки горячих слез, мы видели, как она вытирала их ладонями и продолжала жить на сцене предельно напряженной жизнью, сохраняя все время тот высокий драматизм действия, который может породиться только при полном перевоплощении актера в образ. Но как субъективна искренняя любовь королевы – эта женщина потеряла право на душевный покой и счастье. Душа ее загублена содеянными злодеяниями. Блаженство нельзя купить кровью.

Кровавая Мария страшным голосом хохочет, полагая, что ее хитрость удалась и что вместо Фабиано казнен Гильберт, – это одна из сильнейших сцен у Казарес, когда актриса гневно клеймит свою героиню. Но казнь все же совершена справедливо. Третий залп пушек возвестил, что голова ненавистного временщика скатилась с плахи. Раздавленная, осунувшаяся, мгновенно постаревшая – с такой королевой Марией мы расстались в спектакле, сохранив уже надолго память о большом трагическом таланте Марии Казарес.

Гневный голос народа, тысячной толпы протестующих граждан потрясает стены тюремного замка, куда заперлась королева, и этот поединок злобной правительницы и возмущенной массы становится мощным финальным аккордом всего действия. Народное начало, все время ощущавшееся в спектакле, теперь вырвалось наружу.

Так глубоко, точно и ярко раскрыл Жан Вилар содержание драмы Гюго, руководствуясь, по всей вероятности, словами поэта, сказанными им о самом себе: «Никогда в своих трудах он не теряет из виду ни на одно мгновение народа, который театр воспитывает, истории, которую театр разъясняет, человеческого сердца, которое театр направляет».

«...Человеческого сердца, которое театр направляет» – этими словами лучше всего начать рассказ о третьем спектакле. «Торжество любви» Мариво – спектакль, чарующий своим нежным лиризмом, своей чисто французской грацией и пронизанный здоровой и подлинно поэтической идеей о любви.

Об этом спектакле можно было бы сказать много хорошего, но статья явно затянулась, и пора переходить к выводам. А хотелось бы поблагодарить театр за то, что он развеял наше ложное представление о Мариво как об искусном салонном авторе и помог увидеть этого драматурга во всей неувыдаемой свежести его красок, во всем обаянии живых, трепетных чувств.

Хотелось бы рассказать об изумительной чуткости Вилара-режиссера к стилю пьесы, ее жанровому рисунку. Вспомнить хотя бы начало спектакля. Эту наивную прозрачную музыку, сцену, украшенную садовым бельведером со статуей пухлого амура, и робко выбежавших на подмостки двух переодетых в мужской наряд девушек. Их торопливые движения, грациозные оглядки, шаловливые гримасы и выход Корины на

авансцену – ее лукавый взгляд в зал и указательный палец, приложенный к губам: Тссс!.. – Минута, и все сделано: зал притих и настроен именно на тот лад, какой нужен театру в сегодняшний вечер.

И конечно, хотелось бы поделиться впечатлениями об игре актеров.

Сказать о необычайной Марии Казарес, сумевшей в своей Леониде совместить легчайшие ритмы комедийной роли с глубокой проникновенностью переживаний, нашедшей пафос и в этом образе с переодеванием, превратившей изящные плутни своей героини в исполнение какой-то важной человеческой обязанности, обязанности воспламенить потухающие души огнем любви.

Сказать о грациозной Моник Шометт, так неожиданно преобразившейся после двух своих трагических ролей в шаловливого пажа или, вернее, в маленькую плутовку и сыгравшей свою роль так заразительно искренне и при этом ритмически так изящно и точно, что писать об этом можно и как о превосходном драматическом образе и как об образе хореографическом.

И, конечно, хотелось бы рассказать о чудесном народном артисте, уже ставшем нашим любимцем, Даниэле Сорано – Арлекине, в котором живет дух французских площадных комедиантов, рассказать о его широкой доверчивой улыбке, о его легких скользящих движениях, об уме и дурашливости Арлекина, о его искренности и комедиантстве, о его легком цинизме и детской непосредственности.

И, конечно, тут же вспомнить косноязычного увальня садовника Димаса – партнера Сорано, Жоржа Вильсона, который тоже после сложной драматической роли поразил нас неподдельной комической игрой, полной фарсовой добротности, наивной самоуверенности и той же очаровательной детскости.

И обязательно рассказать еще о надменной паре строгих носителей добродетели – о философе Гермократе и его сестре Леонтине, роли которых с такой милой серьезностью играют Жан Вилар и Катрин Ле Куэй. Это Леонида сыграла с ними шутку: вначале ей нужно было представиться перед Леонтиной влюбленным в нее юношей, а перед Гермократом – влюбленной в него девицей. Но когда надобность притворства отпала, Леонида продолжала их в себя влюблять, потому что тут был не обман, а правда, правда их пробужденной человечности, правда их жизнелюбия. Леонида и ее возлюбленный Ажис легким торжествующим шагом, взявшись за руки, идут вглубь сцены, идут к бельведеру, им навстречу глядит мраморный амур. Веселая мелодия усиливается, свет затухает, но два сильных ярких луча, наведенных сверху, осеняют это Торжество любви.

...Как мы ни старались сдерживать себя и поскорей перейти к обобщающим соображениям, они отодвигались все дальше и дальше.

Итак, выводы.

Спектакли ТНР вызвали к себе такой живой интерес не только потому, что они были глубоки по мысли и заразительно эмоциональны, – мы в них почувствовали душу театра, и эта душа показалась нам чем-то родной.

Радостно было еще раз воочию убедиться, как сознательное стремление

художника служить народу обогащает искусство, как цельно мировоззрение, выраженное в увиденных нами спектаклях, как успешны поиски художником тех выразительных форм, которые делают зрелище театра особо доходчивым, особо впечатляющим. Нам близки и глубоко симпатичны эти устремления театра, ибо нам дорог каждый опыт на том трудном пути, по которому идем мы сами. Показывая Корнеля, Мольера, Мариво или Гюго, театр не столько заинтересован в том, чтобы рассказать, как жили-были люди на свете. Главная цель спектаклей не в этом. Если классическое искусство вечно, то только в той мере, в какой его идеи и образы, его темперамент и ритмы полны современного смысла. Быть несовременным – значит не быть вечным. И театр выявляет это современное в вечном классическом искусстве, не модернизируя его, а стремясь добиться в зрительном зале максимальной силы восприятия, Режиссер Виллар не хочет созерцающего зала, а стремится создать зрительскую массу, взволнованную, думающую, веселящуюся. Ведь он полагает, что театр – это храм, где владевает эмоция. Без эмоциональной захваченности зритель не станет в театре воспринимать никаких уроков жизни, как бы сами по себе они ни были разумны и полезны.

Мы видели, как современно звучат классические спектакли в их идейном решении, но мы также видели, что для театра движение к современности, движение к народу выражается и в прямом движении в зрительный зал. Театр не признает камерного звучания поэзии – даже Мариво тут вынесен на переднюю площадку сцены, даже его лирике приданы масштабы общечеловеческого звучания, и поэтому и этот спектакль выходит за пределы малого сценического круга.

Шире круг! – пусть эмоциональный охват вберет в себя сразу и действующих, и смотрящих, пусть исчезнет касательная рампы, отделяющая зрителей от сцены, и актеры выйдут вперед, не боясь расплескать свою эмоциональную наполненность. Чтобы сделать этот контакт актера и зрителя предельным, физически ощутимым, театр отказался от сложных форм декоративного оформления, от тяжеловесной театральной бутафории. И решил: пусть будут даны на сцене только очертания мест действия, пусть мгла черного бархата и блики лучей прожекторов возбуждают воображение зрителя, и он увидит то место, в котором живет герой, только для этого нужно, чтоб он жил на сцене предельно интенсивно...

Если кому-нибудь показалось, что отсутствие обычных декораций свидетельствует об условности искусства ТНР, то напомним, что правда театра определяется не достоверностью стен, в которых пребывает человек, а правдой человеческого духа.

Разве спектакли Национального народного театра похожи на условные представления, разве здесь актеры комедиантствуют или ораторствуют?

Художественная правда этого театра не во всем похожа на нашу, французский реализм развивался на основах классического театра. Поэзия, героика французского классицизма остались в арсенале театра Франции, остались здесь и заветы романтиков и формы народных, площадных представлений, ярче всего выраженных в *Commedia dell'arte*, – все эти

стилевые тенденции ощущаются в сценической манере спектаклей TNP. Но они не сохраняются в своем мертвенном, стилизованном виде, а проходят через призму современного ощущения человека, сливаются с принципами психологического реализма, и в творческом тигеле театра образовывается новое стилевое формирование. Здесь еще не все гармонизовано, в исполнении различных актеров порой еще ощущаются разные стилевые тенденции – вспомним трагический дуэт между Казарес и Шометт в «Марии Тюдор» – накал чувств тут был единым, а средства выражения страстей разные. Казарес играла в более открытой и свободной манере романтического театра, а Шометт сохраняла строгую и величественную патетику классицистской школы. Мы были захвачены этой сценой, и нам не хочется сейчас обвинять театр в эклектизме, ибо мы помним, что этот театр молод, что формирование стиля TNP только происходит, что он ищет синтеза национальных традиций французского театра. Молодость TNP еще и в том, что здесь можно увидеть занесенные извне чуждые тенденции – холодную классицистскую риторику и поверхностный жанризм, но все это неизбежно – ведь новое создается не там, где все верно, а там, где все поиск. В этих поисках Жан Вилар обращается и к великому опыту К.С. Станиславского.

Руководитель TNP в одном из своих интервью сказал, что он был бы счастлив быть учеником Станиславского. Вилар не только знает книги К.С. Станиславского, но руководимый им театр издает во Франции переводы работ нашего великого режиссера.

Наше прощание с Виларом и его товарищами состоялось в Доме-музее Станиславского. Это тоже симптоматично. Французские и советские деятели театра беседовали, как люди одного дела и сходных художественных устремлений, с полуслова понимая друг друга и устанавливая крепкие, дружеские контакты.

Мы пожали друг другу руки и взаимно пожелали успехов. Мы еще раз выразили свой восторг перед увиденным. Но не сказали одного, не сказали, что очень ждем от TNP спектаклей современной темы, спектаклей о французском народе сегодня.

А нужно быть откровенным и сказать это – и лучше всего словами Ромена Роллана: «Театр народа должен разделять хлеб народа, его тревоги, его надежды и его борьбу».

P.S. Я видел в Париже новые спектакли TNP и расскажу о них особо. Сейчас же, отдавая должное творческим успехам прекрасного коллектива, замечу, что призыв Ромена Роллана все еще не стал, к сожалению, боевым девизом Национального театра.

Татьяна Бачелис

ВОИНСТВУЮЩАЯ МЫСЛЬ И ЕЕ ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОРМА

Журнал «Театр». 1957. № 8

(Обзор гастролей театра «Берлинер ансамбль»)

Из всех неожиданностей, которые преподнес нам театр Брехта, самой неожиданной для меня было ощущение глубочайшей современности его спектаклей.

Именно спектаклей, ибо драматургия Брехта на сцене прозвучала неожиданно по-иному, чем в чтении. В самой форме этих спектаклей выявилась современность их идеи.

Все мы нетерпеливо ждали берлинских гастролей. Читали пьесы Брехта. Знакомились с его теорией эпического театра.

Все это было бесконечно интересно, но казалось чем-то далеким и, не скрою, немного чужим, малопонятным, чуть придуманным, затейливым, не приспособленным для решения волнующих нас вопросов. И так, жду эпической повествовательной простоты, гражданской честности и спокойной исторической мудрости реалиста-просветителя Бертольда Брехта. И вдруг, словно удар ненависти и сарказма, – в свободном беспыльном пространстве огромной, залитой белым светом сцены предстало нечто совершенно неожиданное, странное и точное по своей стилистике: застывшая гримаса выхолощенной, надменной бесчеловечности – великолепная маска Елены Вайгель в «Кавказском меловом круге»; дегенеративность пигмея с незабываемо семенящей походкой, издевательски-бутафорская фигура «жирного князя»; тупые в своей бессмысленной силе, белесые маски придуманных Брехтом латников... Да ведь это гестаповцы! Вплоть до неподвижных, лишенных всего человеческого масок довел широту своей отрицательной типизации Брехт. И театр его художественно дает здесь приговор столь бесповоротный и окончательный, что возражения против этого приема образов-масок, прозвучавшие в одной из газетных рецензий, выглядят умозрительными, абстрактными, оторванными от убедительности живого искусства.

Или вот: виселица на сцене! Однако никого она не шокирует и не пугает; наше сознание лишь спокойно фиксирует ее наличие. Человек

с петлей на шее произносит полный силы и юмора монолог... И человек этот побеждает.

Не правы, по-моему, те, кто писал в наших газетах о натурализме или хотя бы элементах натурализма брехтовского театра. Форма его спектаклей, мне кажется, много сложнее, а отчетливая идейность его сценических решений исключает вопрос о натурализме, пассивном, как известно, по отношению к идеям.

Театр Брехта хочется назвать театром требовательной свободы и разгневанной, неумолимо идущей до конца мысли, часто жестокой в своей окончательной правдивости.

Это, я думаю, главное в огромном содержании искусства «Берлинского ансамбля» и во всем том обилии вопросов, тем, размышлений, которые всколыхнули в нашем сознании его спектакли.

Медленно длится в разговорах, раздумьях, открытиях и отступничестве трагедия Галилея – трагедия гениальности, науки, интеллекта, натякающихся, как на глухие стены, на религиозные, государственные, торгашеские и прочие «законы» и «догмы», противостоящие истине. Но вот обстоятельная, непривычная для русского зрителя медлительность развития этой трагедии мысли вдруг насмешливо обрывается превосходной, неожиданно сочетающейся в своих изобразительных приемах Брейгеля и Пикассо сценой масляничного карнавала, а затем почти застывает в ритуальной церемонии облачения папы.

Постепенно обозначается проблема драмы, проблема жгучая, всегда актуальная. В ней оглушающая, страстная сила простоты. Брехтовский Театр работает на все человечество. Вот откуда, мне кажется, возникает в его эстетике почти мифологическая обобщенность проблем и образов в сочетании с суровым прозаизмом показа жестоких потребностей человеческой жизни, быта, физической работы, уродств жизни и человеческих заблуждений. Этот театр не боится самой ужасной правды – о людях, о жизни, об истории, но и не воспевает ее. Он просто договаривает правду до конца. В этом и выражается его своеобразная эпичность. Брехта интересует не столько психология, сколько судьба людей, ее противоречия и ее жестокие закономерности.

Мамаша Кураж не кричит, когда узнает о расстреле сына. Лицо Елены Вайгель с нечеловеческим, почти уродливым в своей правдивости напряжением сдерживает этот вопль – пауза страшная и очень важная по своей выразительности. Довольно криков, говорит своим искусством театр Брехта. Он обращается к спокойному, незамутненному разуму человека, не к чувству, даже не к совести людей, вообще ни к чему иррациональному, но именно к разуму, к сознанию нашему обращаются Брехт и его артисты. Ведь и без воплей можно протестовать: немая героиня упорным набатным барабаном будит спящий город и зовет горожан к сопротивлению. Сколько ни думаешь – не удастся найти определение для изумительной игры Ангелики Гурвиц: каждое кажется слишком «театральным».

Для нас эмоциональность и действенность – неотъемлемые качества театра. И вот мы видим театр строгого рационализма. Он не потрясает

во время действия, да и не добивается волнений. Но вот что удивительно: у спектаклей Брехта начинается вторая жизнь, волнение приходит после спектакля вместе с раздумьями, с четкими и неотступными воспоминаниями о виденном. Вероятно, именно такова и была цель Брехта.

Во время беседы с Еленой Вайгель и ее товарищами один из критиков задал вопрос о причинах принципиальных возражений Брехта против театральной эмоциональности. Ответ оказался неожиданным и удивительно простым: «Подчеркнутое обращение к трезвому и ясному разуму человека было вызвано у Брехта историческими причинами – стремлением противостоять силами искусства тому мутному потоку неосознанных массовых эмоций и инстинктов, которые многие годы провоцировал и эксплуатировал в своих преступных целях фашизм». Ответ, на мой взгляд, исчерпывающий по простоте и точности. То, что этот театр оказался столь современным по своей неожиданной форме, объясняется идейными причинами – именно тем, что это театр революционный. Конечно, Брехт требует пристального анализа. Но выразительность и экономия его средств столь точны, что ошибиться в их понимании невозможно. Здесь сама форма становится содержанием, столь она лаконична и отчетлива.

Что нам, советским зрителям, напомнила эта огромная, пустая сцена брехтовского театра? И эта экономная, лаконичная условность общего решения пространства и доподлинная материальность необходимых в данный момент актеру вещей и предметов? Эта суровая правдивость деталей и физического поведения человека на сцене в сочетании с самыми интереснейшими условностями? На первых же спектаклях «Берлинского ансамбля» многие заговорили о сходстве режиссерских приемов Брехта с некоторыми приемами Мейерхольда. Этот вопрос со взаимным интересом обсуждался нами во время беседы с немецкими товарищами. Выяснилось, что Брехт, глубоко изучая Станиславского, в то же время хорошо знал и театр Мейерхольда, брал везде все годное для собственных исканий. Я не думаю говорить о влияниях – Брехт слишком оригинален и самостоятелен. Но вот закономерности в развитии и жизненности некоторых театральных принципов – интересны. Сопоставление только что виденных спектаклей и полузабытого театра Мейерхольда поучительно и в том общем, что роднит их эстетику, и в их различиях. Интеллектуальность, социальная тема, революционность – идейно роднят эти два явления. Отсюда в обоих случаях стремление к суровой правдивости, к монументальному реализму. Здесь и там отсутствие декораций в их традиционном, иллюзорном назначении.

С этим связано отрицание бутафории и бутафорской театральности, равно как и фотографизма, красоты, эстетской «припудренности» в обоих театрах. Полное и откровенное использование сценического пространства, условное, с точки зрения жизненного правдоподобия, но глубоко реальное, реалистическое, с точки зрения рельефной выразительности актера в этом пространстве. Драматургическая своевольная многоэпизодность, рассчитанная условность и лаконизм пространственных решений, и вместе с тем предельная конкретность и доподлинность

физического поведения персонажа. Наконец, стремление к драматургу-поэту (каким и является Брехт и какого не всегда находил Мейерхольд). Это и, вероятно, многое другое сближает их театры, а нам сегодня наглядно доказывает могущество и современность некоторых недооцененных принципов, имеющих в активе советской режиссуры.

Эстетические различия здесь тоже велики. У Мейерхольда резкая, обостренная конфликтность, отражавшая классовую и идейную борьбу миров, разительные исторические противоречия его эпохи; у Брехта же – акцент на вдумчивом повествовании и осмыслении исторических трагедий века. Эмоционально-напряженный, динамичный по своим ритмам, часто контрастным и резко сменяющимся, театр Мейерхольда полярно в этом смысле отличался от сознательно-замедленного, почти лишнего внешнего действия и смены ритмов театра Брехта.

В сосредоточенности Брехта, заставляющего зрителя следить за ходом словесных столкновений, полностью отсутствует бурный темперамент, динамизм, характерный для спектаклей Мейерхольда, где мысль передавалась через действие, мизансцену. В театре Брехта особое значение имеет слово, размышления и споры персонажей. Оба театра стремились заставить зрителя думать самостоятельно; один – взнуздывая его мысль и воображение, иногда вызывая на спор, с настойчивым глубоким упорством внедряя в сознание зрителя исторически необходимые идеи и неизбежные обобщения. Первый стремился включить волю и мысль зрителя в действие, вместо мхатовской «четвертой сцены» отстаивал активные права «четвертого творца» – зрителя. Другой – тот, что мы видели недавно, стремится заставить каждого отдельного человека в зале серьезно задуматься над судьбами человечества. Оба театра стремились в идеале обращаться к массам, создать народное зрелище. В обоих случаях важна активная, революционная настроенность театра, его обращение к мысли человека, сидящего в зрительном зале, к его гражданскому и историческому чувству революционной ответственности.

Перед гастроями мы знали о мировой славе «Берлинского ансамбля». Но лишь сейчас, пожалуй, можно утверждать, что это, вероятно, самый необычный и новый, самый жестокий и современный из западных театров.

Борис Алперс

ШЕКСПИРОВСКИЙ МЕМОРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Газета «Труд». 1959. 7 января
(Обзор гастролей)

1. Вчера закончил московские гастроли английский театр, специализирующийся у себя на родине на постановках шекспировских произведений. Театр показал московским зрителям три свои работы: «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и «Двенадцатая ночь».

Наиболее значительной и важной для понимания творческих позиций Мемориального театра является постановка «Ромео и Джульетты» (режиссер Глен Байем-Шоу, художник – Мотли).

Эта печальная повесть о трагической судьбе двух молодых влюбленных из итальянского города Вероны была рассказана театром с превосходным мастерством и с верным ощущением того вечно живого, что содержится в трагедии Шекспира и что сделало ее близкой для многих человеческих поколений, населяющих землю последние три с половиной века.

Основная ценность этого интересного спектакля заключается в том, что в нем был показан нам не музейный, не академический Шекспир, говорящий только о прошлом. Режиссер и артисты Мемориального театра подошли к творению своего великого соотечественника по-современному. Они увидели в Шекспире живого спутника нашего времени, принимающего косвенное участие в жизни сегодняшних людей с ее радостями и надеждами, с ее печалью и тяжелыми драмами. Это ощущение живого Шекспира рождается в ходе спектакля как веяние воздуха и едва ли становится осознанным зрителями. И тем не менее оно играет решающую роль в восприятии спектакля. События, происходящие на сцене, приобретают достоверность жизненного факта, а шекспировские герои вплотную подходят к людям, сидящим в зрительном зале, и начинают говорить с ними почти современным языком.

Для этого режиссер не прибегает к модернизации материала шекспировской трагедии. Он остается верным эпохе, изображенной Шекспиром, и тщательно воспроизводит в декорациях, костюмах и в деталях обстановки исторический колорит, характерный для эпохи Возрождения.

Современные ноты проникают в спектакль главным образом через актерское исполнение, которое отличается простотой и сдержанностью в раскрытии внутреннего

мира шекспировских героев. Актеры остаются самими собой даже в таких декоративных ролях, как роль Париса или герцога Веронского. Временами кажется, что они просто играют самих себя – настолько тонкой становится грань, отделяющая шекспировских персонажей в спектакле Мемориального театра от актеров в их современной человеческой сущности. К тому же в мизансценах, в движениях и в жестах исполнителей, в их манере произносить текст театр убирает все, что могло бы походить на стилизацию под старину, на театральную условность традиционного романтического спектакля, на декламационный пафос, на игру эффектными позами.

Этот стиль исполнения прежде всего сказался на трактовке двух главных ролей трагедии. Театр уводит Джульетту и Ромео с романтических высот на реальную сегодняшнюю землю. Это не Герои с большой буквы, не исключительные личности, а самые обыкновенные простые человеческие существа, «люди толпы», как сказал бы Горький.

С интересом мы вглядываемся в лица этих молодых людей, одетых в старинные костюмы и в то же время чем-то напоминающих героев литературных произведений современной неореалистической школы. Вот они стоят перед нами, держась за руки, – эти нелюбимые дети старого мира, раздираемого острыми противоречиями и жестокими социальными конфликтами. У них нет других средств защиты, кроме своей душевной чистоты, чувства человеческой верности и готовности умереть друг за друга. В них много нежности и печали и очень мало молодой энергии и страсти.

Нам жаль их, они вызывают чувство глубокой симпатии. И в то же время хотелось бы вдохнуть в них больше мужества, больше силы воли. Это скорее жертвы гибнущего социального уклада, чем провозвестники нового грядущего века, какими видел своих героев Шекспир.

И все же есть своя историческая и современная правда в этих живых портретах двух молодых влюбленных, с такой искренностью и простотой созданных Ричардом Джонсоном (Ромео) и Дороти Тьютин (Джульетта). Эти персонажи остаются в памяти как реальные люди, которых мы встретили в жизни, и судьба которых нас глубоко затронула.

Подход к Шекспиру как живому драматургу, стремление увидеть его произведение глазами сегодняшнего современного художника составляет сильную сторону спектакля «Ромео и Джульетта». В этой постановке Мемориальный театр выполняет завет Шекспира, который устами Гамлета требовал от актера, чтобы в своем искусстве он оставался верным зеркалом своего времени.

2. И как это ни странно, именно на «Гамлете» Мемориальный театр отошел от этого завета Шекспира.

Конечно, и этот спектакль сделан театром с профессиональным мастерством (режиссер Глен Байем-Шоу, художник – Мотли). Но в главных своих линиях он производит неожиданное впечатление.

В спектакле о Гамлете отсутствует сам Гамлет как живое, действующее лицо, как человек со сложным характером и богатым внутренним миром.

Трудно принять за шекспировского Гамлета с его постоянной душевной тревогой, с его неутомимо ищущей мыслью того уравновешенного, спокойного, почти безучастного человека, который появился в костюме датского принца в спектакле Мемориального театра.

Майкл Редгрейв, играющий Гамлета, словно сознательно отказывается от решения своей роли как полноценного, сложного образа. В этом его игра в «Гамлете» связывается с одной актерской традицией при исполнении отдельных ролей классического репертуара, которая существует в современном зарубежном театре. По этой своеобразной традиции актер не создает целостный образ персонажа, а как бы проигрывает свои вольные комментарии к хорошо известной роли. В этом случае роль словно изымается из цельной конструкции драмы и становится предметом самостоятельных раздумий исполнителя, иногда уводящих его далеко за пределы данной пьесы.

Нечто подобное, хотя и в очень осторожной форме, делал Пол Скофилд в своих вариациях на тему Гамлета. Близко к этой традиции стоял и Жан Вилар, когда создавал своего усталого, постаревшего Дон Жуана, потерявшего веру в себя.

По тому же пути идет и Мемориальный театр в своей постановке «Гамлета». Он вывел на сцену не самого Гамлета, а современного актера – талантливого и обаятельного Майкла Редгрейва, думающего о Гамлете, размышляющего о нем наедине с самим собой. Этот актер стоит перед нами, облаченный в традиционный костюм датского принца, и звучным выразительным голосом читает шекспировский текст роли. По мере чтения этого текста перед его внутренним взглядом разворачивается путь Гамлета в событиях трагедии, раскрывается его смятенная душа. Временами кажется, что актер не в силах сдержать своего волнения. То в голосе его появляются звенящие ноты, то он падает ниц в отчаянии, когда в его воображении происходит встреча Гамлета с тенью. Иногда исполнитель как бы произвольно имитирует отдельные движения, жесты, интонации Гамлета, который незримо для других действует в его сознании, притом имитирует вполголоса, скорее для себя, чем для публики.

Самого же Гамлета, действующего и чувствующего, зритель не видит. Публика призвана в этом спектакле ловить на лице исполнителя только неясные отсветы того образа Гамлета, который актер созерцает в своем воображении.

Все это может показаться интересным и тонким, когда остается жить только в фантазии актера или в словесных импровизациях режиссера. Но на сцене подобный замысел вообще неосуществим, не поддается осязаемой реализации. А в чисто театральном отношении он приводит к статике, к вялости драматического действия, к чрезвычайно обедненным характеристикам всех персонажей трагедии, что и произошло в спектакле Мемориального театра.

Что касается существа таких актерских комментариев или вариаций на тему роли, то в них есть что-то снобическое, творчески усталое. Как будто театр пришел к убеждению, что все возможные целостные трактовки

классического образа уже исчерпаны до конца и что для освежения заигранной роли актеру остается только путь своего рода психологических комментариев к ней.

Конечно, с такой точкой зрения согласиться нельзя.

3. И тем не менее с таким же произвольным актерским «комментарием» шекспировской роли мы снова встретились в третьем спектакле Мемориального театра, в его постановке «Двенадцатая ночь».

В этом спектакле артистка Джеральдин Маккьюэн превратила милую задумчивую шекспировскую Оливию с ее затаенно-страстной натурой в смешную и жеманную даму с птичьим умом и эксцентрическими манерами. В этой неоправданной операции сказалось недоверие актрисы к тексту Шекспира, к тем новым возможностям, которые содержатся даже в этой сравнительно несложной роли.

Но, к счастью, в данном случае слишком вольная трактовка образа Оливии осталась только единичным экспериментом. В остальных моментах спектакля торжествует живой Шекспир с его ярким восприятием реальной действительности, с его удивительным умением заставлять персонажей раскрывать свой внутренний мир, казалось бы, в самых заигранных и условных комедийных положениях.

Как известно, действие этой шекспировской комедии развивается в двух планах – драматическом и комедийном, – сменяющих друг друга в отдельных сценах. Театр в своем спектакле сделал ведущим веселое комедийное начало, приглушив серьезные драматические ноты. Он сделал это осторожно, не разрушая живой ткани образов (если не считать роли Оливии), переводя драматические моменты комедии в лирический план. Так создается легкий лирико-комедийный стиль этого талантливого спектакля (режиссер Питер Холл, художник Лида де Нобили).

Режиссер, конечно, прав, решая целиком в комедийном ключе постановку «Двенадцатой ночи». Для современного, послечеховского театра вся драматическая линия «Двенадцатой ночи», связанная с переодеваниями и с «неузнаваниями» и сыгранная всерьез, оказалась бы слишком непростительной условностью. Режиссер спектакля использует разнообразные средства театральной выразительности, не избегая таких внешне условных приемов, как вынос на сцену и унесение за кулисы на глазах у зрителей отдельных предметов, вещей и декоративных «пристановок».

Но главное внимание в этом спектакле театр отдает созданию человеческих характеров шекспировских персонажей. Эти характеры прочерчены легкими, быстрыми, не всегда завершенными штрихами, как это бывает в летучих зарисовках художников-графиков. Но от этого они не теряют своей живости, своей жизненной достоверности.

Так сыграны почти все роли комедии: старый озорник сэр Тоби (Патрик Уаймарк), и веселая служанка Мария (Миранда Коннелл), и рассудительный Фест (Сирил Лакхэм), и надутый индюк Мальволио (Марк Дигнэм), вплоть до священника (Дональд Лейн-Смит), который с таким неподдельным сочувствием улыбается, глядя на Оливию и Себастьяна в финальной

сцене спектакля. Отдельно хочется отметить Ричарда Джонсона и Дороти Тьюгин, которых мы уже видели в ролях Ромео и Джульетты. Эти актеры трагического театра оказались превосходными исполнителями комедийных характерных ролей «Двенадцатой ночи» – смешного чудака сэра Эндрю Эггючика и самоотверженной Виолы.

4. В этом неизбежно коротком газетном обзоре мы затронули только немногие, казавшиеся нам наиболее существенными, стороны работы Шекспировского Мемориального театра. Его спектакли поднимают и много других важных вопросов, к которым не раз будет обращаться театральная мысль в стремлении использовать для собственного нашего театра богатый творческий опыт английских гостей.

Наум Берковский

МАНЕРА И СТИЛЬ.

По поводу спектаклей Гамбургского драматического театра (1960)

Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969
(Обзор гастролей)

Гамбургский драматический театр показал нам две свои постановки и еще фрагмент третьей. «Фауст» Гёте, часть первая, поставленный Густафом Грюндгенсом, очень обеспокоил наших зрителей и вызвал их на страстные споры. Если не ошибаемся, со времен постановки Ф.Ф. Комиссаржевского в театре Незлобина в 1912 году русская сцена не знала каких-либо собственных опытов работы над «Фаустом» Гёте, поэтому спектакль Густафа Грюндгенса был воспринят у нас как новость и событие. Другие постановки гамбургских актеров тоже примечательны, но «Фауст» в первую голову подлежит обсуждению.

Гамбургский театр оставил текст первой части неприкосновенным. Зато в театральной интерпретации допущены заметные вольности. Когда на сцене классическое произведение, то оно всегда может постоять за себя, в какие бы эксперименты ни пускались постановщики. «Фауста» в Германии назубок знает всякий, каждая тирада более чем известна через чтение школьное и послешкольное, весь текст рассыпался на афоризмы и поговорки, как для нас грибоедовское «Горе от ума». За пределами Германии любой театр тоже вправе предполагать, что «Фауста» Гёте зритель знает и помнит. «Фауст» Гёте – достояние мировой культуры, короткое знакомство с ним входит в обязанность всего грамотного мира, будет ли это та или другая страна Европы, будет ли это Европа или Азия.

Если режиссер ставит на сцене новую, впервые вступающую в жизнь драму нового драматурга, то все находится в руках режиссера. О драме зрители узнают лишь то, что поведал им режиссер, едва ли больше того. В этом случае текст и спектакль равны друг другу. Совсем иное с «Фаустом» Гёте. И текст, и культура его восприятия существуют независимо от театра. В каждую постановку «Фауста», помимо того, что дано от театра, входит еще Гёте сам по себе, Гёте как таковой. Хочет режиссура этого или

не хочет, все ею сделанное воспринимается на фоне классического текста и вековых истолкований, связанных с ним. На афише Гамбургского театра значится: текст Гёте, постановка Грюндгенса, и это в самом деле две отдельные силы искусства, далеко не сливающиеся друг с другом. Перед нами и Гёте, каким он дан через Грюндгенса, и Гёте совершенно самостоятельный, живущий без Грюндгенса и помимо Грюндгенса, не подвластный любой режиссуре, откуда бы она ни появилась. Подлинный Гёте присутствует в этом спектакле, как и во всяком другом, который строится на подлинном тексте «Фауста». Нам кажется, что слишком беспокоиться о классическом авторе, как бы он не пострадал от новшеств режиссера, от натиска этих новшеств, это значит мало верить в силу автора и чересчур переоценивать режиссерские возможности. Зачем думать, что сознание зрителя – воск, только и ожидающий, какие знаки будут вдавлены в него. Зритель приходит в театр со своим собственным классиком, со своим собственным пониманием текста. Вероятно, по этой-то причине самые смелые из своих экспериментов театр совершал именно над классическими произведениями, казалось бы, неприкосновенными. Имея дело с классиками, театр может рассчитывать, что и зритель внесет свое в спектакль, что не столь нужны обстоятельность и полнота в постановке, ибо недостающее зритель даст от себя, и с экспериментом, не робея перед ним, вступит в спор авторский текст в общеизвестном его составе и истолковании. Можно не досказывать – текст доскажет, можно допустить преувеличение – текст восстановит настоящие масштабы и пропорции, можно и пошутить – текст вовремя подоспеет со своей серьезностью. Густаф Грюндгенс, конечно, далеко не каноничен в отношении старого Гёте. Но и Гёте совсем не бездействен в этом спектакле, который ведется по тексту его драматической поэмы, он достаточно активен здесь и, можем надеяться, не дает себя в обиду. Перед зрителем происходит борьба между великим классическим поэтом и современным режиссером, современными актерами. Итоги спектакля в том, к чему приводит эта борьба, в том, какова идейная и художественная развязка этой борьбы, где работа постановщика только одна из борющихся сторон.

Гамбургская постановка вся целиком рассчитана на эту третью силу, помимо режиссера и актеров, на независимый текст Гёте, досконально знакомый зрителю. Много в этом спектакле только напоминание. Свой первый знаменитый монолог, всеми вытверженный, многократно комментированный в мировой литературе, актер, играющий Фауста, Вернер Хинц, произносит с необычайной спешкой – «на курьерских». И эта спешка наблюдается в произнесении многих других речей драматической поэмы Гёте. Актеры не «исполняют» эти речи, не выговаривают их по всем правилам декламации, не выпевают, но как бы только указывают на их место в тексте, отчеркивают от сих до сих. Гамбургский спектакль отчасти похож на быстрое прочтение поэмы Гёте, на прочтение ее «в лицах», на перелистывание ее страниц, при котором одни страницы читаются – цитируются – медленнее, чем другие, с усиленным выражением, другие же поспешно. Этот спектакль, эти зрелищные приемы не

позволяют нам забыть, что в основу всего положена книга, заключенная в переплет, созданная искусством печатников. В колорите спектакля преобладает черное и белое, цвета типографской страницы. Спектакль временами кажется возникшим из печатного текста, из шрифтов, как графическое зрительное дополнение и пояснение к ним, как зрительный орнамент на их основе, развивающий их графические мотивы. Спектакль не притязает заменить книгу, заменить текст, именуемый «Фаустом» Гёте. Назначение спектакля более скромное, подсобное, актеры перечитывают перед нами классически знакомые страницы со своими особыми подчеркиками и отметинами, оставляя между страниц закладки.

Метод режиссера Грюндгенса – упрощение и экономия средств. В отношении стилистическом Грюндгенс как бы сокращает данное нам у Гёте. Где у Гёте несколько стилистических множителей, там Грюндгенс сводит их к одному-двум, устраняя остальные. Мы говорили: черно-белая гамма спектакля напоминает раскраску типографской страницы. Но мы продолжим: спектакль очень далек от того полихромного стиля, который присущ поэтическому воображению Гёте. С печатных страниц Гёте подымается многоцветный поэтический мир, и ему почти нет соответствия в колорите, которого придерживается Грюндгенс. Постановщик по временам только указывает, что у Гёте краски присутствуют, сам предпочитая черное, серое, белое. В известных случаях постановщик как бы цитирует и своем спектакле расцвеченность Гёте, приводит краски Гёте, но как бы заключая их и кавычки. Например, в эпизодах у городских ворот в сценическую раму введены фигуры народного гулянья – красные, голубые, желтые. Здесь перед нами черно-серый Фауст, в сером одеянии Вагнер и по исключению цветные фигуры горожан, Полихромия не есть художественный язык этой постановки, полихромия появляется только в иных случаях как точно процитированный художественный язык самого автора, которого постановщик отнюдь не придерживается подряд, где цитируя, а где обходясь без цитат. В этом спектакле есть свой язык постановщика, по-особому соотносительный с авторским языком, сам же авторский язык прямо включается в спектакль только эпизодически. Мы бы сказали, что постановщик ориентируется на художественный язык гравюры. Так, «сухой иглой» сделана сцена в погребке Ауэрбаха. В ней есть некоторое сходство с известной гравюрой Калло, изображающей игроков в кости. Жак Калло был издавна хорошо усвоен искусством и литературой Германии, еще со времени Гофмана. Ваяние его жесткого, мрачного и обостренно-выразительного искусства ощущается и в этом спектакле. В его постановочных приемах.

Грюндгенс погашает в своем спектакле краски. Он также погашает и песни, которыми так богат текст поэмы Гёте. Песни – все равно, будут ли это вульгарные песни буршей, пирующих у Ауэрбаха, будут ли это музыкальные эпиграммы и пародии, исполняемые Мефистофелем, или же чистейшая, удивительная лирика Маргариты, – песни все без различия даются в этом спектакле сухим, торопливым речитативом. Песни не поются у Грюндгенса, они сказываются, притом сказ этот некрасив, угловат,

антимузыкален. Гретхен поет (поет ли?) свою балладу о фульском короле, раздеваясь. Она очень бойко и ловко скидывает с себя одежды, и баллада едва попевает – в исполнении баллады нет чувства, нет задумчивости, нет ничего, что могло бы тормозить обыденные действия обыденного человека. Музыка здесь не властвует над человеком, она у него находится под рукой, и он не очень с нею церемонится.

Гашение всего цветного и песенного – важный симптом, важная характеристика режиссерских устремлений Грюндгенса. Постановщик боится поэзии в этом великом поэтическом произведении. Все, что у Гёте относится к живописности, к лирике, все это заставляет постановщика сжиматься, уходить в себя. Грюндгенс последовательно опрозраивает «Фауста» Гёте. Быть может, им руководит недоверие к поэзии вообще, к поэзии Гёте в частности, и прозаизм кажется ему честнее, реальнее. Сейчас на Западе недоверие к поэзии – явление распространенное, и многие художники кичатся им, думая, что без поэзии они ближе к правде – к самой радикальной правде. Конечно же, это недоверие – признак идеологического упадка. Сомнение в поэзии – сомнение в правах жизни, в силе ее обаяния, в ее раскрываемых перед человеком богатствах. Нам кажется, Грюндгенс как художник весьма несвободен от этого сомнения. Но, быть может, оно владеет им в более скромной и непритязательной своей форме: Грюндгенс не столько скептичен в отношении поэзии вообще, сколько в отношении собственных сил воссоздавать ее, и поэтому берется за текст Гёте с прозаической его стороны, как с более доступной и ему, режиссеру, и актерам, работающим с ним.

Намеренное обеднение, упрощение, близость к прозаизму видны в том, как разработаны в этом спектакле два главных действующих лица – Фауст и Маргарита. В спектакле Грюндгенса Фауст почти лишен своего ореола. Он здесь не мудрец, не чародей, не тот чрезвычайный человек, которому дивятся окружающие. У него нет философской созерцательности, нет лирики. Ему оставлена одна внутренняя напряженность, «буря и натиск» очень в нем подчеркнуты, а еще больше того – вечные муки, вечная растерзанность. У Фауста лицо с портретов работы Альбрехта Дюрера, и у Фауста внутренний надрыв, обыкновенный для современного европейца. Вернер Хинц, сейчас играющий Фауста, в прежние времена играл на сцене Мефистофеля. Переход из роли в роль здесь очень любопытный, собственно, это переход из одного амплуа в другое, несколько ему не родственное. Хинц – характерный актер, играющий лирико-героическую роль; очевидно, ему поручили ее, считая важным, чтобы лирика и героика без чрезмерного подъема, без надрыва прозвучали здесь. Талантливая актриса Элла Бюхи играет малообычную Гретхен. Героиня Гёте, подобно шекспировским Офелии и Дездемоне, вся – чистейшая поэзия, беспримесная лирика, и это делает столь трудным изображение ее на сцене. Элла Бюхи упрощает Гретхен, ослабляет лиризм, она отчетлива, едва ли не резка во внешних своих проявлениях, кажется даже несколько современной по облику своему, и порою можно заподозрить, не посещает ли Гретхен–Бюхи по воскресеньям вместо церкви футбольные состязания

и не занимается ли она сама греблей, например. Режиссерское, а косвенно и актерское недоверие к внутренней теме Гретхен, к лирической природе этой героини сказывается то тут, то там в приемах игры. Гретхен готовится ко сну, раздевается, быстро, точно, педантически укладывает свои одежды – она делает это, как бы отбывая перед зрителем свою характеристику: смотрите и запоминайте, какая я аккуратная девушка, какое я милое, исполнительное дитя в доме у своей матери. Герои поспешно отчитывали свои тирады в некоторых местах спектакля точно так же. Подобно тому, как они не произносили своих речей, но как бы ссылались на них, так и здесь Гретхен: кажется, что она не живет на сцене, что она только указывает зрителям на самое себя со стороны, что она не более, чем дорога к Гретхен, стрелка, к ней ведущая, а найти Гретхен должны мы сами.

Некоторая грубоватость и назойливость свойственны этой сцене в комнате Гретхен. На пустой, оголенной сцене помост, на помосте кровать Гретхен, представленная очень подробно. Подчеркнутость кровати – огрубление любовной истории Гретхен и Фауста, развитие которой только предстоит.

В сцене у колодца сам колодец опять-таки представлен с точностью даже технической. Хорошо виден весь старинный механизм колодца с ныряющим ведром. Подчеркнутая техника колодца – его опрозраивание. Колодец у Гёте – скрытая поэтическая тема, Гёте любил эпизоды у старинных колодцев, сборища и встречи там с оттенком патриархальности и идиллии. Грюндгенс его в этом не поддерживает. Отношение Грюндгенса к старинным колодцам исчерпывается знанием, как были они устроены.

Однако не следует спешить с выводами. В спектакле Грюндгенса вещам, ставшим достоянием прозы, отчасти возвращается утраченное ими значение. Если они не становятся поэтическими, то уж, наверное, они приобретают трагизм. Прозаизмом своим колодец заражает статую мадонны, стоящую возле. Гретхен молится перед мадонной, бросается перед нею со словами последнего отчаяния. Но мадонна в этой сцене пустое изображение, камень, дерево. Мольба Гретхен, обращенная к этому пустому неодушевленному предмету, столь же неодушевленному, как колодец, что рядом с ним, – мольба эта ужасающе бессмысленна. Гретхен в этой сцене лишена всякой надежды, она жалуется истукану и от него ждет помощи. Ответа ей не будет, вокруг нее вещи, не привыкшие общаться с кем-либо. Весь пейзаж вокруг Гретхен исключает жизнь, исключает человека, не воспринимает его, не видит, не слышит, как бы тот ни молил и ни отчаивался.

В эпизодах истории Гретхен каждый раз на пустой сцене высются какие-то предметы, без органической связи со своим окружением, неизвестно, как сюда заброшенные. Сначала кровать под пологом, потом колодец, потом тюремные нары, на которых томится заключенная в тюрьму и осужденная Гретхен. Конечный смысл всего высокотрагичен. Если предметы, отдельно взятые, и кажутся голой прозой, то совсем иное все они в их совокупности, в их смене от эпизода к эпизоду. Вместе взятые, они приобретают мрачную значительность, все они – тот жестокий мир, который

не жалует, не милует и от которого исходят наказания и казни. В этом мире жить нельзя, в нем можно только терпеть и терзаться или быть растерзанным.

Скупость постановочных средств, оголенность сцены у Грюндгенса связаны с театральной условностью. Он явственным образом не стремится к полноте иллюзии на сцене и поэтому охотно делится со зрителями своими постановочными секретами. «Пролог в театре» играется без грима. Перед нами актеры, как бы еще не приступившие к своим прямым обязанностям. Директор театра (Шомберг) на наших глазах подвязывает себе бороду, чтобы в другом прологе – в небе – явиться перед нами в качестве господа бога. «Комическая персона» пролога в театре – будущий Мефистофель, поэт – будущий Фауст. Мы застаем актеров в первом прологе еще приватными обыкновенными людьми, и нам предложено помнить их в этом их свойстве и после той минуты, когда они превратятся в действующих лиц трагедии. В театральной прологе перед нами тот человеческий материал, из которого будут в дальнейшем сделаны Фауст, Мефистофель, господь бог, дух земли. Мы входим в спектакль под знаком условности. Сначала перед нами живые люди во всей полноте своих живых черт, потом живые лица превращаются в театральные маски – сокращаются до значения масок. Грюндгенс мастер театральной условности там, где она прямо требуется текстом. Остроумнейшим образом поставлен пролог в небе с архангелами, сделанными под средневековую деревянную скульптуру, с сиянием над головой господа бога, присутствующего в небе, и тогда, когда ни бога, ни головы его там нет. Господь бог произносит свои тирады с умышленной невыразительностью: в гамбургском спектакле актеры прибегают к очень разнообразным способам читки стихов, произносят со сцены речи действующих лиц как бы набранные разными шрифтами, и среди этих способов произносить стихи самый любопытный у актера Шомберга в роли господа бога. Шомберг читает стихи, намеренно лишив свою читку всякого выражения, так как для бога какое угодно выражение будет мелко-персональным, невнушительным, будет голосом Мартина, Петра, Ивана, каких-то человеческих приятелей и кумовей; лучше читать совсем без интонаций, абсолютным, безымянным голосом, уподобляя речь свою древним начертаниям на камне без деления на фразы и слова, чем держаться интонаций тех или иных, слишком реальных, слишком близких к мелкому волнению человеческих индивидуальностей. Такова в постановке Грюндгенса условность пролога в небе и других сцен «Фауста», где условность предписана самим Гёте.

Но мы возвращаемся к тому, что Грюндгенс не расстается с условностью на протяжении всей трагедии Гёте, независимо от замыслов автора, клонящихся в совсем иную сторону. У Гёте, как правило, полнота иллюзии, у Грюндгенса, как правило, – неполнота. У Гёте – живописание, у Грюндгенса – гравюра. Еще иначе мы бы сказали: у Гёте – стиль, у Грюндгенса – манера. Как известно, от самого Гёте исходят эти понятия – стиль и манера. Гёте придал им в одной из глав «Итальянского путешествия» особый смысл, связал их и одновременно противопоставил друг другу.

В понимании Гёте стиль – это действительность, переданная в искусстве во всей своей цельности, во всем цветущем своем многообразии, во всем своем богатстве. Манера – односторонность, выборка тех или иных качеств и свойств действительности, подчеркивание, нажим, предпочтение, оказанное характерности перед цельной и прекрасной жизнью изображаемого явления. Стиль и манера, по Гёте, два способа художественного познания, и так как они оба обращены к объекту, питаются им, то между ними нет абсолютной враждебности, они не исключают друг друга, между ними возможны переходы, постоянно совершаются передвижения из одной области в другую. Разумеется, для Гёте верховное явление искусства – стиль, как его он истолковывает. Манера, по Гёте, – младшее явление, зависимое от стиля, подготовительное к нему. Думаем, эти понятия эстетики Гёте дают нам опору для оценки художественной работы Грюндгенса. Спектакль Грюндгенса лежит всецело в области манеры, но через манеру он наводит на стиль, на большой стиль самого Гёте. Языком односторонности Грюндгенс говорит о полноте и цельности, языком предумышленной бедности – о стихийном богатстве. К «Тайной вечере», великой картине Леонардо да Винчи, ведут итальянские старинные гравюры, сделанные по ней, через гравюры мы лучше осваиваемся с живописью Леонардо, через скупость и жесткость гравюр – с живописными щедростью и обилием, через абстракцию гравюр – с беспримечной живописной конкретностью, не сразу поддающейся нашему глазу. Гравюра, хорошо и точно сделанная, может служить хорошей пропедевтикой к самой живописной картине, готовить к ее восприятию. Так, после Грюндгенса мы заново овладеваем богатствами «Фауста», сквозь узость Грюндгенса нам доступнее войти в широту стиля Гёте. Вероятно, нет лучшего повода восчувствовать, что такое стиль Гёте и стиль «Фауста», чем знакомство со спектаклем Грюндгенса. После него, после его абстракций, лаконизмов, условностей нам становится ясным, насколько безусловен Гёте, насколько стиль его – цветущий – родствен стилю Ренессанса и Шекспира. Спектакль Грюндгенса потревожил для нас поэму Гёте, и Гёте как таковой вторгнулся в этот спектакль, договорил все его недоговоренности, расцветил весь его рисунок. Вероятно, для художника современного западного мира нет другого пути к высокой мировой классике, чем избранный Грюндгенсом. Связаться с классикой он не может непосредственно, он может только издали подготовить и себя, и своих зрителей к этой связи. Вергилий в поэме Данте служит провожатым только до ворот рая, тут иссякают его полномочия. Так и современный западный художник. Путем узким, колючим, трудным он в силах доводить до порога классики, и на этом пороге он покидает нас, предоставляя нам самим общаться с нею, предоставляя ей самой на нас воздействовать в полную меру собственных ее возможностей. В спектакле Грюндгенса главное и последнее слово принадлежит самому Гёте. За кулисами театра вертится пластинка. Это – колокольный звон, который Фауст услышал в ту страшную ночь, когда замышлял самоубийство, – праздничные колокола удержали его в жизни. Мелодия с пластинки – едва развитый намек на музыкальное ликование,

слышимое в этой сцене у Гёте. Сцена у ворот города в спектакле почти лишена подробностей ландшафта, хотя ландшафт здесь очень важен у Гёте. В подмостки воткнута одна бедная черная розга, и она-то должна служить символом наступающей весны. Однако же по этому нищенскому намеку восстанавливается весь ландшафт весны и пасхи с его характерной лирической настроенностью. Всюду ожидается, что сами собой откроются поэтические шлюзы поэмы Гёте, спектакль всего лишь подает знаки к тому. Досказать Фауста, доработать должны мы сами вместе с Гёте. В это сухое, черное зрелище должны прийти краски и поэтическая влага. В сцене «Лес и пещера» нет ни леса, ни пещеры. Есть схема, конструкция, помогающая разместить в пространстве Мефистофеля и Фауста, причем само это пространство здесь только способ передать, как внутренне соотносятся друг с другом оба действующих лица. Вероятно, в этой сцене сильнее всего проявляется театральная абстракция, здесь резче, «манернее» всего та манера, через которую мы в этом спектакле заглядываем в великую область стиля. Грюндгенс как бы переводит на язык прозы, сухой, обостренной, интеллектуальной, великую поэзию Гёте. Что перевод, таким образом направленный, имеет свои права и смысл, об этом, если угодно, говорил сам Гёте. Он одобрительно высказался Эккерману по поводу работы, выполненной в 1827 году Жераром де Нервалем: это был перевод «Фауста» на французский язык, в буквальном смысле перевод и в буквальном смысле перевод прозаический. По словам Гёте, в этом французском переводе прозой «Фауст» воспринимался с необыкновенной свежестью, все казалось новым и по-новому живым.

Густаф Грюндгенс не ограничился одной режиссурой. Он играет в «Фаусте» Мефистофеля, и Мефистофель, созданный Грюндгенсом, первоклассным актером, – самая замечательная фигура в этом спектакле. Как ни смел и оригинален Мефистофель Грюндгенса, он восходит к одному из направлений немецкой сценической традиции. Мефистофеля, трактованного в этой манере, немецкая сцена знала издавна. Нам известно о герцоге Карле Мекленбургском, выступавшем в любительской постановке «Фауста» на дому у князя Радзивилла в 1819 году. Герцог играл Мефистофеля в черном фраке и в шелковых чулках. О Карле Ла Роше, исполнявшем роль Мефистофеля на немецкой сцене в 20-х и 30-х годах прошлого века, нам рассказывают современники, что он играл в духе изысканной иронии и что Мефистофель походил у него на человека из светского общества. Герцог Карл Ла Рош – предшественник Грюндгенса. В совсем иную сторону идет традиция, созданная Карлом Зейдельманом, любимым актером молодого Маркса. У Зейдельмана Мефистофель был дьяволом из фольклора, шутивным созданием из огня и грязи, выражением земной реальной жизни, ее простых и грубых сил. Аристократизм, очевидно, главнейшая из черт, приданных Грюндгенсом Мефистофелю. Его Мефистофель по всем признакам синьор, владетельная особа. Он очень стар, возраст и положение побуждают его держаться на далекой дистанции от вещей обыкновенной жизни, он брезглив, презрителен в отношении их. О знаменитом Миттервурцере в роли Мефистофеля современный ему театральный

критик наивно писал, что тут не одну роль играет этот актер, но целых двенадцать ролей и все они обняты одной. У Грюндгенса, скажем мы тогда скромнее, роль Мефистофеля содержит в себе не меньше, чем три или четыре роли. Как бы трижды или четырежды прорисован у Грюндгенса профиль Мефистофеля, со все возрастающим приближением к исходному замыслу. Мефистофель у Грюндгенса – потусторонняя сила с бледным, неживым лицом, с красными губами вампира. На голове у него черная шапочка, похожая на пролитый и застывший лак, ни один живой волосок, который шевелился бы отдельно и свободно, не выбивается из-под нее. Но потустороннее – это миф, идеальное понятие. С точки зрения реалистической, можно говорить о потустороннем не в отношении мира в целом, но в отношении к каким-то его отдельным содержаниям. Мефистофель находится по ту сторону положительных содержаний жизни, он вне их, он враждебен им. Его внеположность жизни, его старость, его аристократизм – все эти свойства его перекликаются и служат метафорами друг другу. Основа всему холодная отчужденность Мефистофеля от людского мира. Она выражается как вампиризм его, как старчество, как аристократическая надменность. С другой стороны, каждое из этих свойств как бы выливается и через другое: скажем, старчество – метафора аристократизма, возрастная отчужденность от жизни – метафора отчужденности сословной, социальной и обратно.

Мефистофель Грюндгенса изыскан и изящен даже в одежде. На нем не вызывающе красный наряд театрального дьявола, по-площадному откровенный, но глухая черная одежда, что-то родственное черному фракку, в котором когда-то выступал герцог Мекленбургский. Красные языки нашиваются на эту одежду только начиная со сцен с Фаустом. Мефистофель носит цвета ада и огня, но эти цвета на нем сдержанные. Врезается в память рука Мефистофеля в черной перчатке. Грюндгенс подчеркивает перчатку, всюду на виду эта с натянутой на нее перчаткой рука Мефистофеля, рука брезгливого синьора, который не допустит, чтобы собственная его рука, сама, без посредников, соприкасалась с предметами предметного мира, – он имеет с ними дело только через перчатку. Перчатка в мире жестов выполняет назначение эвфемизма в мире слов – эвфемизма, пристойного слова, примененного там, где непристойен сам предмет.

Смело поставлена сцена кухни ведьмы. Постановщик держится мудрого правила, что уродливое не должно иметь формы, не должно иметь образа, безобразное действительно должно быть в этом смысле и безобразным. Это правило соблюдается им и здесь и в сцене Вальпургиевой ночи. Кухня ведьмы – зрелище, которое глаз с трудом осваивает, до конца иные предметы здесь остаются малопонятными, неотожествленными с тем, что нам знакомо и привычно. Мы угадываем чье-то опрокинутое изображение, какое-то пестрое изваяние, поставленное на голову, с ногами, раздвинутыми наподобие ножниц. В предмете, помещенном сбоку, можно, пожалуй, признать качели. Но Мефистофель придает особый характер этому причудливому жилищу. Он в добрых отношениях с ведьмой, хозяйкой его. Кухня ведьмы может вызвать какие-то бытовые представления,

она похожа на тайный ночной притон, куда Мефистофель, как видно, хаживал в былые годы. Сейчас этот старый господин пришел сюда воспоминаний ради, да захватил с собой приятеля, доктора Фауста. Старый господин присел на качели и стал покачиваться на них, изящно выбрасывая вперед ногу. Ровно век тому назад Богумил Давизон, знаменитый актер венского Бургтеатра, играя Мефистофеля, тоже по-своему орнаментировал эту сцену: он садился в кресло, подзывал свистом маленькую мартышку, брал ее к себе на колени, подкидывал ее, играл и возился с нею. Угадывать в кухне ведьмы возможный ее реально-бытовой прототип, наводить на этот прототип – ночной притон или что-нибудь иное, близкое к нему, – это значит угадывать «внутреннюю форму» всей этой сцены у Гёте, доводить «внутреннюю форму» до нашего сознания. У Гёте, как и у Шекспира, фантастические эпизоды строятся на основе реальности и реальных отношений, которые просвечивают сквозь эти эпизоды на правах «внутренней формы», на правах осмысления этих эпизодов изнутри. Когда вводится в строй его «внутренняя форма», подсказанная реальностями, фантастический образ как бы отвердевает, ему сообщается дополнительная художественная сила. Грюндгенс вносит «внутреннюю форму» только некоторыми деталями своего сценического поведения; жест, полжеста, поза, полупоза, и этого достаточно, чтобы заново осветились и вся обстановка, и весь контекст. Детали действия указывают и на место действия, на колорит этого места, на остальных участников сценического эпизода. Здесь ясно, в какой степени сам актер может создать обстановку, подробностями своей игры вызывать ее в нашем воображении.

Конечно, весь рисунок роли Мефистофеля у Грюндгенса отступает от данного нам Гёте. Традиция старого актера Карла Зейдельмана, продолженная Миттервурцером, продолженная Бассерманом, по-видимому, ближе к тому, что предписано авторской волей. И все же Грюндгенс не может выпасть из текста Гёте, и входит это в замысел Грюндгенса или не входит, в конце концов Мефистофелю в его исполнении дается тот смысл, который предуказан автором. У Гёте первая часть «Фауста» еще далеко не решает спора между Фаустом и Мефистофелем. В меру того, что дано частью первой, у Грюндгенса намечается посрамление Мефистофеля. Его презрительность к жизни, его надменность это же и прикрытое его бессилие перед нею.

В великолепно проведенной Грюндгенсом сцене с учеником это, быть может, особенно ясно. Все злое в Мефистофеле здесь представлено с предельной отчужденностью. Он поджидает ученика, сидя за пультом, в черном берете, со своими взлетевшими вверх, как бы взвинченными бровями, полуприкрывшись книгой, в которую опущены его глаза. Перед нами зрительный образ притаившегося зла, готового к выпадку, к издевательствам, к игре со своей жертвой. Сцену с учеником Грюндгенс, однако, ведет умеренно, тихо забавляясь по поводу этого простофили, в котором для него наглядно представлен род человеческий. Мы только догадываемся о злом огне, которым горит Мефистофель. Однажды

огонь этот вырывается – при иронических словах о зеленом древе жизни. Смеясь и завывая, Мефистофель отпускает ученику поощрительную пощечину. Мефистофель Грюндгенса весь отравлен собственным ядом и изредка лишь он смеет выпустить свой яд наружу. Злое начало боится жизни и предается ненависти к ней, прячась в хорошо обдуманной засаде. Фауст, Гретхен всегда могут ускользнуть и ускользают от Мефистофеля. Старый господин совершает много скверных дел, и все-таки ничего не может поделывать с положительными силами человеческой жизни. Мефистофель действует укусами, и укусы эти ей нипочем. Зло в Мефистофеле осторожно, сдержанно – от несостоятельности своей, оно боится настоящей гигантской вспышки, как бы та не вызвала такого же отпора со стороны внешнего мира, как бы та, наконец, не разрушила его самого, Мефистофеля, изнутри. Как везде и повсюду, так и в отношении Мефистофеля стиль побеждает манеру. Мефистофель отходит в тень, и хозяином спектакля остается Гёте.

Нельзя не заметить, до чего модернизированным, подогнанным под нормы времен новейших изображает Грюндгенс Мефистофеля. Этот Мефистофель прожил чуть ли не двести лет еще после того, как написал его Гёте. К нему прибавились годы и годы, к нему прибавилась и новая искушенность. У Грюндгенса Мефистофель являет собою зло мира в современном, в современной его виде. По способу обращения с людьми Мефистофель этот совершенно шелковый, вежливый даже с преувеличениями, идущий навстречу, деликатный, деликатнейший. История человечества шла, цивилизация развивалась, и не то чтобы зло шло на заметную убыль по мере роста ее, нет, у него тоже было свое развитие, оно тоже причастным было ко всеобщему совершенствованию – так внушает нам думать Мефистофель в изображении Грюндгенса. Эта светскость, эта обходительность и учтивость, этот лоск и эта мягкость Мефистофеля, показанного Грюндгенсом, есть как бы плод длительного приспособления к цивилизации, к ее запросам, привычкам и вкусам, ибо цивилизация не терпит грубости, откровенных жестов и слишком откровенного насилия. Можно было бы даже сказать, что у Грюндгенса–Мефистофеля зло усвоило себе некие либеральные формы, согласилось на какие-то конституционные гарантии человечеству, с известных пор ставшие неизбежными. Стоит еще раз приглядеться, как скромнен этот Мефистофель, как скромно одет, весь в черном вместо горящего – горячего – красного, рдяного одеяния, с которым Мефистофель оперной сцены и по сей день не расстаётся. Стоит, наконец, прислушаться, как тихо скользит по сцене Мефистофель – Грюндгенс, можно счесть, что и он принимает участие в очень модной сейчас борьбе с шумами больших городов и подает пример, как можно даже на сцене навсегда отказаться от шума и от его эффектов. При всем том всего важнее, что Грюндгенс дает нам понять, насколько фальшиво все это приспособление зла к цивилизации, не перевоспитание, а только лишь приспособление с целью сохранить самого себя. Когда в Грюндгенсе–Мефистофеле вдруг снова заклокочет старое, старинное зло, в натуральном его и безжалостном виде, то ясным

становится, что этому приручившемуся злу нельзя ни на минуту верить, что оно затихает из тактических соображений и при малейшем удобном случае еще размахнется и развернется по-грубопримитивному, как это и на деле свойственно ему. Тишина, благопристойность и шелковость – только признаки, что зло остановлено в своем натиске, что прежняя откровенность действий для него более невозможна и что, как верит Гёте, ведущее положение им утрачено. У Грюндгенса, как это предуказано и поэмой Гёте, Мефистофель – древняя, очень древняя сила, но пришли те века, пришел тот век, когда отец лжи потерял свою древнюю самоуверенность. Грюндгенс играет в драматической поэме Гёте с теми интеллектуальными оттенками, с той философичностью общего замысла роли, которые необходимы, если кто берется интерпретировать великую философскую поэму со сцены.

Комедия Клейста «Разбитый кувшин», поставленная Гейнцем Гильпертом, менее дискуссионна, чем «Фауст» в постановке Грюндгенса. Правда, и здесь в режиссерской трактовке есть своя парадоксальность – в духе трезвого бытового реализма поставлена комедия, в которой самая дерзкая фантастика едва обуздана автором. Гейнц Гильперт не хочет преувеличений и эксцентрики, очевидно, по той причине, что и то и другое свойственно самому драматургу, Клейсту. Временами его постановке недостает характерности, временами нужны бы усиленные акценты. Тем не менее спектакль очень хорош по актерскому ансамблю, почти безупречному. Адама, сельского судью, старого грешника, взяточника, обжору, пьяницу и бабника, играет Герман Шомберг, превосходный актер. Масштабами и очертаниями фигуры, широтой жеста, крупной выразительностью игры он несколько напоминает Эмиля Яннингса, впрочем, без той глубокой физиологической веселости, которая свойственна была этому актеру. В изображении Шомберга судья Адам – мрачноватый Фальстаф, комедийная фигура, стоящая, однако, на пороге страшного и жестокого мира. Судья Адам очень опустился, на огромном брюхе у него огромное пятно, его опущенность и неряшливость принимают грандиозные, пугающие размеры. Деспот и самодур в своей деревне, он привык к бесконтрольной жизни. В изображении Шомберга судья Адам – чудовище самоуправства, он ожирел, одичал душой и всем своим большущим безобразным телом от привычки жить самодержавным повелителем, не дающим никому отчета. Подоспевает труднейшая для него коллизия – в деревню приезжает ревизор, высокое просвещенное лицо. Судье Адаму наконец-то предстоит отчитаться перед кем-то вышестоящим, сам судья становится судим. Ревизора, судебного советника Вальтера, правильно играет Вернер Хинц, накануне представлявший перед нами Фауста. Весь контраст между судьей Адамом и ревизующим его судебным советником хорошо передан в эпизоде нюхания табака. Судья Адам и Вальтер – оба берут табак из той же табакерки, но Вальтер осторожно подносит понюшку к ноздре, боясь запачкать свой костюм, содержимый в отличнейшем виде, тогда как Адам грубо запихивает большую порцию в нос и тут же обтирает руку о свою суконную грудь. Через табакерку хорошо определились

оба: в одном просвещение и цивилизация, в другом животная грубость захохотеть. На протяжении всего спектакля Вернер Хинц – Вальтер, вежливый, скептический, пронизательный, своею игрою оттенял брутальность, спутанность мысли, зоологическую хитрость судьи Адама – Германа Шомберга.

Гамбургская режиссура умеет поместить то или иное из действующих лиц на фоне остальных, на фоне общечеловеческом. Хорошо дается и отношение одних моментов роли, показанных на сцене, к другим, на сцене не показанным.

Актер играет свое настоящее так, что угадываются прошлое и будущее. В самом начале комедии показано, как плохо началось для судьи Адама это утро. Судья еще под одеялом, но служанки спуют, открывают окна, ставят перед постелью таз с водой. Из-под одеяла вылезает спавший нераздетым судья, он стонет, на его лысой голове шишка, на лице шрам, он весь в ушибах, в увечьях. Не глядя он находит рукою таз с водой и начинает промывать подбитый глаз, не глядя он находит мазь, чтобы смазывать ею свои раны. Ясно, что такое пробуждение не в новость ни самому судье, ни его служанкам. Беспутная ночь в обыкновении этого человека. Похождения только что минувшей ночи не исключительные у него, и не впервые он поутру старается поправить содеянное накануне.

Писарь Лихт (Зигфрид Ловиц, бывший Вагнер в «Фаусте») сыгран так, что по носу его с самого начала видно, уловил ли он, куда клонятся события, – именно по носу, так как Лихт время от времени и на самом деле нюхает воздух. Писарь Лихт с первой минуты уже соображает, что не позднее, чем сегодня, в суде откроется судейская вакансия, что судье Адаму не усидеть на своем месте. Это провидение событий сквозит во всем, что делает в спектакле актер, играющий писаря Лихта. Он уже чует в судье Адаме труп, а себя мысленно усаживает на место, занятое еще сегодня этим непристойным и скандальным стариком.

Элла Бюхи – Ева выходит на сцену, уже заранее подавленная трудным положением, которое придется на ее долю в этом предстоящем судебном разбирательстве.

Сценический образ возникает из этих сопоставлений человека с человеком, одних моментов в чьей-то индивидуальной биографии с другими, прошедшими или предстоящими. Гамбургские актеры умеют не забывать за настоящим, каковы его предпосылки, каковы последствия из него, и поэтому настоящее у них выразительно, образно.

Уве Фридрихсен (ученик в «Фаусте») отлично играет Рупрехта, жениха Евы. Он играет «идиотизм деревенской жизни». Крепкий, здоровый, белокурый, но с возбужденными фиолетовыми глазами, он как бы наэлектризован собственными своими трудными, вязкими мыслями. В великолепном своем рассказе перед судом он попадает в колею собственных интонаций, с которой не может съехать. Собственные интонации берут его в плен, его рассказ как будто бы идет вперед, но вязнет в мелодике произнесенных слов и фраз и гибнет безнадежно.

Папаша Рупрехта, Фейт Тюмпель – молчаливая, почти без речей, фигура с трубкой, переезжающей в течение часа из одного уголка рта в другой и обратно. Фейт и Рупрехт, вместе взятые, изображают идиотизм наследственный, групповой.

Гамбургский театр далеко не до конца исчерпал социальную характерность и социальное содержание комедии Клейста. С этим связано и нежелание театра следовать всем изломам и всем гиперболам литературной манеры Клейста. Как художник Клейст причудлив, потому что выражает причудливую, ненормально живущую, по его убеждению, социальную среду. Театр нормализует комедию Клейста, стиль ее, и тем самым ослабляет социально-критический дух комедии. Известная ровность, аккуратность, осторожность режиссерского метода создают здесь впечатление, будто сам жизненный материал спектакля тоже находится в пределах относительного благополучия. Между тем в Клейсте жил грозный обличитель, жестокий памфлетист полуромантического, полуреалистического толка. Он находился на пути к сатире в духе Гоголя. Вероятно, наш театр, прошедший через воспитание Гоголем, мог бы по-новому поставить комедию Клейста, тем более что уже был опыт такой постановки в советской Москве 20-х годов.

Вторая сцена третьего акта из «Смерти Валленштейна» дополняла спектакль, в котором играли «Разбитый кувшин». Фрагмент из «Валленштейна», поставленный Ульрихом Эрфуртом, очень хорош у гамбургских актеров. В этот фрагмент они вложили многое, через него проходят все главнейшие мотивы трилогии. На сцене тьма, сквозь тьму светят звезды, – это астрологические занятия Валленштейна, его гороскопы, его судьба. На сцену дается свет, повисает огромный гобелен, на котором в трагически-барочном стиле изображены буря и ужасы битвы. Это нескончаемая война, выдвинувшая Валленштейна, это поприще, на котором нашел он власть и славу. Через декоративное искусство все содержание трилогии сконцентрировано в этом фрагменте, особые события, которые разыгрываются здесь, получают обобщенный смысл. В третьем акте изображена минута страшного кризиса для Валленштейна – он поднял восстание против императора, войска же, на преданность которых он рассчитывал, соединение за соединением отказываются следовать за ним. Валленштейн возлагает надежды на Макса Пикколомини, но и Макс, жених Валленштейновой дочери Теклы, остается верен присяге. Макс любил и почитал Валленштейна, для Макса великое несчастье идти против этого человека, терять Теклу, и все же решение принято.

Макса играет Себастьян Фишер, прекрасный актер. Отчасти он как бы повторяет того архангела, каким мы видели его в «Фаусте», в прологе в небесах. Макс – энтузиаст, человек подвига, «идеалист», как его называет Шиллер. Стройный, высокий, весь как бы взвившийся, светловолосый, с синими молниями глаз, он говорит горячечной речью, взволнованный задачей выбирать и решать, неизбежной для него. Его антитеза – Валленштейн, «реалист», опять-таки по термину самого же Шиллера. Валленштейна играет Густаф Грюндгенс, и это его другое актерское достижение.

Антитеза «идеалиста» и «реалиста» есть антитеза между человеком бескорыстного идеала, как Макс Пикколомини, и человеком дела, политической интриги, действующим по мотивам властолюбия и честолюбия, как фельдмаршал Валленштейн. Макс в спектакле ослепительно светел, Валленштейн – весь темен. Грюндгенс играет в этом фрагменте раненого старого волка. Волоча ногу, он возвращается в комнаты, после того как убедился, что войска перестали ему повиноваться. Он хромает, как зверь, только что вырвавшийся из капкана. К Максиму он держит речь, заходя сзади, как бы ворожа, нашептывая и заклиная, не смея стать к нему лицом к лицу. Движения его по сцене идут по диагонали, по секущим, выписываемые странные геометрические фигуры. Макс Пикколомини в этой сцене светел по-особому, Макс – золотой и голубой, морально непобедимый, нравственно превосходящий всех и каждого из присутствующих здесь. Появляется полковник Бутлер – Герман Шомберг, с треугольником седых бровей, с телом, тесно стянутым, в тяжелом вооружении, сам тяжелый и грозный. Бутлер в этой сцене – стиснутая, сдавленная, бронированная человеческая плоть, сдавленные, еще на свободу не вышедшие страсти. Герман Шомберг умеет играть своего Бутлера так, что события видны на большой пробег вперед. Бутлер мало показан в этой сцене, но зритель может угадать в Бутлере будущего убийцу Валленштейна, мстителя за оскорбления от этого человека.

Геометрические линии и фигуры, симметрия, язык художественной абстракции в этой сцене сочетаются с великим драматическим напряжением, с живописным великолепием костюмов, поз и группировок. Театр стремится передать всю сложную природу зрелого искусства Шиллера, где соединились все большие, последовательно сменявшие друг друга художественные стили нового времени, и Ренессанс с Шекспиром во главе, и стиль барокко, и абстрагирующий классицизм французского XVII века.

Спектакли Гамбургского театра оставили нам многообразный материал для воспоминаний, размышлений и споров. Они обновили наш интерес к немецкой классической драматургии, очень разнообразной по своим направлениям и формам, всегда высоко значительной. Она до сих пор занимала не по заслугам мало места в практике советских театров. Быть может, гастроли актеров из Гамбурга побудят нас по-своему взяться вновь за театральную работу над немецкой классикой. Шиллер еще появляется иногда на наших сценах, но Гёте на них забыт, а Клейст весь еще впереди для нас и почти весь вновь.

Инна Соловьева

СЦЕНА НА СЦЕНЕ

«Литературная газета». 1960. 16 августа
(«Слуга двух господ». «Пикколо театро ди Милано». Джорджо Стрелер)

«Пикколо театро ди Милано» показывает «Слугу двух господ» Гольдони. Точнее сказать: «Пикколо театро ди Милано», один из первых стационарных театров послевоенной Италии, показывает, как играют «Слугу двух господ» бродячие актеры, соорудившие невысокий помост на рыночной площади. Из фургона выгружены выдавшие виды холщовые «задники», натянута белая палатка, чтобы уберечь от палящего солнца если не зрителей, то хотя бы артистов. То, что должно было скрываться от нас за выгоревшими кулисами, открыто: лежащий наготове реквизит, развешенные костюмы, актеры прохаживаются в ожидании своего выхода. Отыграв свое, Панталоне или Доктор сходят с подмостков, снимают маску – жара! – и переходят к своим закулисным обязанностям: ударяют хлопушкой, изображают звук пощечины, которая достается на сцене завраженному слуге, или наигрывают на гитаре, сопровождая любовную дуэту. Когда же герой запинаясь в самый разгар монолога, ему из-за кулис ожесточенно суфлируют.

Бродячие актеры склонны обращаться с комедией, как со своей собственностью. Им невдомек, что именно Гольдони потребовал уважения к нерушимому литературному тексту пьесы. Они, как исстари повелось в полумимовизионном театре, произносят то, что автором не написано, и с полным сознанием своего права пропускают то, что им написано; поют там, где Гольдони не предусмотрел вокальных упражнений, объявляют антракт, когда это кажется более разумным им, исполнителям. В довершение они преспокойно меняют имя, а заодно и характер главного героя – у Гольдони это увалень по имени Труфальдино, а в бродячей труппе это пройдоха по имени Арлекин.

Исходная точка режиссерского замысла Джорджо Стрелера очевидна: сцена, воздвигнутая на сцене, театр, изображенный в театре. Спектакль разворачивается как воспроизведение спектакля былых времен, разыгранного в восемнадцатом веке на пыльной площади итальянского

провинциального городка, куда забрела странствующая труппа комедии дель арте. Выдумка не такая уж неожиданная сама по себе. И если бы, кроме маленького очарования стилизации, ничего не было предложено, оставалось бы посетовать, что создатели спектакли обсчитали и себя, и нас.

Но нас не обсчитали. Настоящее искусство сцены расплачивается тут с нами своей звонкой, чеканной монетой.

Начать с того, что артисты миланского театра не имитируют, не стилизуют, а взаправду воскрешают главное, чем прекрасна комедия масок: соединения техничности с непосредственностью творчества, буффонады с неотразимой житейской точностью, наконец, соединение балаганной явности «представления» с неподдельнейшим искусством переживания, пусть переживания сугубо комического.

Именно так играет Арлекина Марчелло Моретти. У него великое множество откровенных театральных «штук». Он куролесит и балуется на сцене. Он доверительным тоном поносит перед нами двоих своих хозяев, из которых ни тот, ни другой никак не соберутся отобедать и соответственно накормить его, несчастного. Он изыскивает способы задобрить пустое брюхо. Он по-пластунски подползает к мухе, умоляюще шикая на слишком смешливых зрителей, которые рискуют спугнуть хохотом облюбованную Арлекином дичину. Аккуратно оборвав мухе крылышки, он закусывает, не слишком гурманствуя (не очень вкусно, к тому же маловато), но все же ощущая определенное удовлетворение. Но вот, наконец, час обеда. Разлетевшись с кипящим супом, Арлекин шлепается и выделяет всяческие кульбиты, героически оберегая заветное содержимое суповой миски... Да, это почти цирк (а по технике – просто цирк, акробатика или жонглирование, когда в воздухе летают каплуны, колбасы, стопки тарелок, фляжки). Да, цирк, но во всем этом еще и совершенно удивительная подлинность поведения: оголодавший Арлекин – Моретти неподделен в самых гротескных проявлениях своего могучего аппетита, логика его действий – самых нелепых! – безупречно верна житейски.

Джорджо Стрелер ставит спектакль грубоватый, ярмарочно яркий по актерским приемам. Шутливость свойственна не только актерам, занятым в буффонных ролях – тому же Моретти или Джанфранко Маури (Бригелла). Актеры, занятые в лирических партиях, словно бы завидуют присяжным комикам. И вот Джулия Лаццарини заставляет свою Клариче не столько переживать реальные горестные чувства, связанные с расстройством ее новой помолвки, сколько капризничать, дуться и разыгрывать отчаяние; Сильвио (Джанкарло Деттори) испуганно трясет мизинцем, ненароком порезавшись при очередной попытке обнажить шпагу во имя своей любви.

Спектакль шумно шутлив, и в то же время в нем еле слышный призыв грусти. Может быть, он возникает от декорации Эцио Фриджеро с их выгоревшими, поблекшими красками (хотя так ясно и так важно, что поблекли они от яркого, живого солнца!), с этими осыпающимися камнями каких-то давних городских сооружений рядом с легкими подмостками комедиантов.

Миланский театр – театр проблемного репертуара, считающий своими авторами и Горького, и Чехова, и Пиранделло, и Брехта.

В режиссуре Стрелера достаточно остро «чувство расстояния» между сегодняшней сценической практикой миланцев и опозитизированной театральностью стариной. И в то же время (в этом наибольшее обаяние спектакля) у режиссера и исполнителей хватает творческого чистосердечия, чтобы в какую-то минуту «расстояние» исчезло, чтобы мы забыли, что мы «дважды в театре».

Григорий Бояджиев

L'ANIMA ALLEGRA (ВЕСЕЛАЯ ДУША) (1960)

Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров.

М.: Просвещение, 1988

(«Слуга двух господ». «Пикколо театро ди Милано». Джорджо Стрелер)

...Летом 1960 года «Слугу двух господ» в постановке миланского театра увидели тысячи советских зрителей. Каждый спектакль завершался бурными аплодисментами, и публика одобряла не только актеров, но и ту неведомую доселе манеру игры, которая неожиданно полюбилась. Будто бы уже издавна существовали какие-то связи между зрителями и тем стилем игры, в котором выступали участники этого представления.

Сцена московского Малого театра была обнажена, и на ней миланский Малый театр водрузил свой длинный и узкий помост, над которым парили белые облачка легкой волнистой материи. Так художник Эцио Фриджеро создал ощущение и бродячей труппы, и южного светлого дня. Фоном помосту служили писанные декорации, на которых с трудом можно было разглядеть очертания барского дома с капителями, нишами и колоннами. Декоративный фон был намного шире помоста, и от этого рождалось впечатление, что комедианты выстроили свою сцену прямо на улице. По обе стороны кулис были вывешены старые выцветшие афиши.

Подробно разглядеть всю эту обстановку мы смогли потом, в первую минуту было не до этого: все актеры высыпали на сцену и лихорадочно готовились к представлению. Доносились обрывки реплик, отрывочные музыкальные фразы, мелькали танцевальные пируэты, какие-то сложные пробеги и прыжки, тренькали без всякого согласия гитары и мандолины: в общем, на сцене царили шум, гам и суета. Но в этой веселой разноголосице была своя прелесть: будто мы заглянули за кулисы до начала представления и увидели то, что через минуту начнет действовать как целостный и динамический организм.

И вот, пробившись через толпу, на сцену вышел ливрейный слуга. Он громко постучал деревянной булавой об пол, и в миг какие-то персонажи исчезли со сцены, а другие замерли каждый в своей позе. Вот тут мы

и узнали своих старых знакомых. В центре в грациозном поклоне – пара любовников; поодаль, склонившись один к другому, два старика, судя по их ажурным накидкам и маскам – Панталоне с белой бородой и Доктор с нафабранными усами. С правого края подмостков, чарующе улыбаясь, застыла в поклоне служанка Смеральдина. В глубине сцены виднелся в своей волосатой маске Бригелла, наряженный в белый костюм с позументами.

Маски постояли, представляясь публике, и – началась игра! На самых высоких нотах клялась друг другу в любви только что обрученная пара, Клариче и Сильвио; счастливые родители, отчаянно размахивая руками, готовы были кинуться друг к другу в объятия. Сквозь веселый шум неслось громкое кудахтанье Бригеллы – заика (у Гольдони эта функция маски Тартальи передана Бригелле) на радостях готов был перекричать всех. А на переднем плане непрерывно действовала ослепительная Смеральдина: ей полагалось объяснять зрителям, что вся эта кутерьма значит, и она выполняла свою миссию не столько словами, сколько жестами, улыбками и грубоватым подмигиванием. А тут еще на сцену выпорхнул сам знаменитый Арлекин в костюме из разноцветных треугольников, в белой остроконечной шапочке и черной большой маске.

С появлением Арлекина на сцене все задвигалось еще стремительнее, действие стремглав помчалось от эпизода к эпизоду, от монолога к монологу, от трюка к трюку и так до самого финала, когда актеры застыли в динамической пантомиме; занавес упал, взвился вновь – и маски уже стояли в другом, на лету остановленном движении; театральное полотнище под гром аплодисментов ходило взад и вперед, и каждый раз открывающаяся сцена дарила нас новой гирляндой застывших в динамическом ракурсе фигур. Эти композиции сменялись одна за другой: в центр попадали то фарфоровая парочка влюбленных, то схваченная в размашистой позе служанка, то «летающий без крыл» Арлекин. Картины сменялись мгновенно, точно театр переворачивал перед нами листы старинных гравюр, и мы с радостью узнавали в них знакомые маски с гравюр Жака Калло. Три с половиной столетия тому назад художник видел такие же театральные вихри, и под его острым пером родились эти фигуры. На сцене был показан не только спектакль «Слуга двух господ» – здесь жила и действовала труппа актеров комедии дель арте.

Чтобы восстановить искусство прошлой и самой ранней эпохи недостаточно было сыграть пьесу в формах этого искусства – тогда возникла бы лишь стилизация, и каждое отклонение от строго очерченного рисунка роли приводило бы к потере нужной исторической тональности. Актер, исполняя «маску», в которой самое главное – свободное, непосредственное чувство, остерегался бы свободы и непосредственности, ибо это несло бы с собой опасность «прорывов» его собственных, личных черт. В таком случае маска оставалась бы только маской и плотно, непроницаемо прикрывала бы не только лицо, но и самую личность творящего актера. Чтобы этого не произошло, труппа миланского театра действительно перевоплотилась в труппу комедии дель арте.

На вопрос, имел ли театр право решать «Слугу двух господ» в форме комедии дель арте, ответить надо положительно уже по той причине, что сама пьеса Гольдони была написана по просьбе популярного актера-импровизатора Антонио Сакки, исполнителя маски Арлекина, в виде сценария, рассчитанного на импровизацию масок. Первое время сценарий Гольдони разыгрывался труппой комедии дель арте, то есть в масках, по законам импровизационной игры и с необходимыми буффонными трюками. Но и после того, как Гольдони оформил свой сюжет литературно, эстетическая природа этого произведения осталась почти без изменений. В комедии действовали четыре традиционные маски (Арлекин, Бригелла, Панталоне, Доктор), две пары любовников и служанка. Сюжет пьесы тоже сохранял традиционную для этого жанра романтическую историю, включающую в себя буффонные проделки комических персонажей. Это была история о женихе, убившем брата своей возлюбленной. Герой скрывался, и за ним следовала его дама сердца, переодевшись в мужское платье. Текст пьесы сохранял возможности для импровизации, указывались определенные места для трюков. Все это дало миланскому «Пикколо театро» полное основание поставить пьесу Гольдони как произведение, близкое к стилистике комедии дель арте, а нам – основание раскрыть через спектакль миланского театра живую, неизбывную силу итальянской народной комедии XVI века.

Но для этого нужно было пронести через весь спектакль то, что в старину называлось *l'anima allegra* (веселая душа), нужно было так настроиться, чтобы от действующих на сцене масок излучались жизнерадостность и романтический пафос, чтобы остроумные реплики и лирические тирады рождались как бы здесь, сейчас, сию минуту. Актеру надо было оставаться в таком накале чувств, чтобы каждую минуту быть готовым сделать самый замысловатый трюк, иметь право на самую смелую буффонаду, выхватить шпагу и сделать выпад, ударить об пол ногой и пуститься в пляс, приложить руку к сердцу и пропеть серенату – и проделать еще десять других номеров, оставаясь всегда в образе, хоть на лице маска; будучи всегда искренним, хоть действие далеко от бытового правдоподобия; сохранять поэзию театра, хоть вокруг царит смех. Все сказанное относится в первую очередь к несравненному Марчелло Моретти – исполнителю роли Труффальдино, получившему в спектакле имя Арлекина.

Маленький коренастый Арлекин выпархивал из правой кулисы и, делая мельчайшие шагжки на носках, почти не касаясь пола, стремительно пронесился по сцене. Эти еле уловимые глазом шагжки, как некий эдакий хореографический иероглиф со значением «наш пострел везде поспел». Арлекин, переносясь из стороны в сторону и усиленно (по традиции) ковыряя в ухе остроконечной шапочкой, бросал каждому из персонажей веселую задорную реплику. И персонажи, соприкоснувшись с этим аккумулятором человеческой и театральной энергии, начинали говорить, двигаться и жестикулировать с еще большей силой и одушевленностью. И эти бодрящие жизнерадостные импульсы – от Арлекина к остальным – на

протяжении всего спектакля становились главным источником стремительного действия.

Арлекин – Моретти в своей черной маске и костюме с цветными треугольниками, в острой шапчонке и с деревянной палкой в руке был не бытовым, а *сценическим* слугой. Это был какой-то шустрый зверек с черной мордочкой и грацией шаловливого котенка. Он воспринимался как само воплощение ловкости, быстроты, лукавства и сообразительности. Лишить его маски и атрибутов народного персонажа было бы равносильно тому, как если бы у нашего русского Петрушки срезали острый нос и запретили ему говорить писклявым голосом. Петрушка, возможно, стал бы от этого более «правдоподобным», но характер и образ действий этого персонажа кукольного театра сразу же потерял бы свою логику и реальное значение.

Но сопоставляя Арлекина с Петрушкой, мы только указываем на правомерность условных образов народного театра, на своеобразие их реализма. Великолепие работы Марчелло Моретти вовсе не в том, что актер на современной сцене воссоздал схематический примитив старых народных зрелищ. Речь ведь идет не о реставрации форм комедии дель арте, а об их современном существовании и наполнении.

То, что мы определили как само воплощение ловкости, жизнерадостности, было не абстрактным и стилизованным воссозданием этих стихий, а вполне конкретным и поэтому удивительно обаятельным выражением реальных человеческих чувств.

Передавая через веселую маску народного театра эмоциональное *molto vivace* (очень живо) актер Моретти создавал образ ловкого и нескладного, хитрого и простодушного, голодного и неунывающего крестьянского паренька, *маска* которого делала *реальным* предельный накал его энергии и жизнерадостности, а живость, искренность, остроумие придавали маске необычайное человеческое обаяние. Арлекин – Моретти действительно становился слугою двух господ, он пленял их обоих, главным образом потому, что излучал ту энергию жизнерадостности, которой так не хватало этим удрученным любовникам и которая была им так нужна. Арлекин сразу покорял не только Беатриче и Флориндо, не только всех своих партнеров (и особенно Смеральдину), но и весь зрительный зал – ведь веселье нужно всем и каждому.

Итак, мы сказали, что Арлекин – Моретти выскочил на сцену – магнетические искры почти зримо перебегали от него к партнерам. Вмиг зарделась и вспыхнула грациозная Смеральдина (Нарчиза Бонати). Смеральдина – круглолицая и дородная крестьянка, что называется кровь с молоком, и она же театральная разбитная и веселая площадная комедиантка. Раззадоренная страстными взглядами чернявенького (так она сама обозвала Арлекина), Смеральдина зажила в таких бурных ритмах, что на каждую реплику ей необходим был прыжок и книксен, и на каждый *a parte* ослепительная белозубая улыбка.

...При появлении Арлекина пришел в бурное движение и заика Бригелла. При всей обнаженной буффонности игра Дж. Маури содержала в себе психологический момент. Актер сумел провести через свою клоунаду

тему наивного доброжелательства к влюбленной паре и выразить неподдельную радость по поводу победы верных сердец.

Такое же сочетание буффонного и психологического было и в игре Панталоне и Доктора, которые при появлении Арлекина тоже зажили в более стремительном ритме.

На спектакле создавалось впечатление, что не персонажи комедии воссоздают старинную артистическую манеру игры, а сама эта старинная игра как бы на наших глазах создает (как и 400 лет назад) эти маски. Иллюзия импровизационности создавалась еще и в результате прямых контактов актеров со зрительным залом. Несмотря на то, что публика не знала итальянского языка, актеры держали себя с такой непринужденностью, будто они были не в московском, а в миланском театре. И надо сказать, что право на эту непринужденность они завоевали сразу же, ибо в зале воцарилась атмосфера искреннего веселья и дружелюбия, из которой участники «Слуги двух господ» и черпали непрерывно свою комедийную энергию, свой знаменитый «дух веселья». Эта теплая солнечная атмосфера зрительного зала – первейшее условие импровизации.

Обратимся к спектаклю. Арлекин нанят сразу двумя хозяевами, он им симпатичен так же беспричинно, как и нам. Веселый, обаятельный парень, но его надо кормить, о чем хозяева не думают, ибо оба поглощены любовной печалью, а это чувство, как известно, отбивает аппетит. Арлекин напоминает о еде, но столь деликатно, что хозяева не замечают его просьб. Надо переходить на собственный прокорм. К Арлекину пристаёт муха, он наблюдает за полетом назойливого насекомого (имитируя, конечно, и полет, и жужжание мухи), отгоняет ее руками, шапкой, брыкается, но муха снова подлетает к нему, и снова Арлекин крутит головой, следя за ее полетом. Наконец она села на землю, парень ложится на живот, ползет к мухе. В зале смех. Арлекин бросает публике сердитую реплику и ползет дальше, рукой как бы сдерживая веселый шум. (Так делал Марчелло Моретти на первом виденном мною спектакле, а на втором громкого смеха не было, не было и предостерегающей реплики и жеста.) Арлекин добрался до мухи. Поймал ее. Полюбовался и проглотил. Все же пища. Но рот еще не успел блаженно растянуться в улыбку, как физиономия застыла: «Муха летает по кругу», – испуганно и доверчиво говорит он залу и делает рукой круги, показывая движение мухи по пищеводу. В зале взрыв хохота. И тут же, как утешение публике и себе: «Ничего, она доберется до желудка и сдохнет». Останавливается и садится – публика тоже замирает. Нет, кажется, муха больше не летает, все тихо. Арлекин снова весел и куда-то убегает.

Импровизация только на мгновение входила в лацци (буффонные трюки, вставляемые в основное действие комедии масок) с мухой, но номер воспринимался как сымпровизированный полностью.

Такое же ощущение рождалось и от других лацци, большинство из которых даже не было предусмотрено драматургом.

Арлекин, проветривая сундуки двух своих хозяев, путал их вещи и лихо-радочно рассовывал по местам обратно, уже не зная, куда что положить.

Эта сцена в комедии Гольдони существовала, но вот Арлекин – Моретти хватал ярко-красный камзол и метался с ним по сцене от сундука к сундуку. Чей же это камзол, куда его класть? Доведенный до отчаяния (голоса хозяев уже раздавались за сценой) сообразительный слуга... разрывал камзол на две части и бросал одну половину в один, а другую – в другой сундук. Финал этой сцены был привнесен в комедию режиссером – у Гольдони слуга, конечно, не пошел бы на такое безрассудство, не стал бы портить вещь. Ну, а Арлекин в маске это сделал совершенно свободно. Ведь задача – в какой сундук бросить камзол – действительно была разрешена.

Но буффонады миланского театра создаются не только с целью рассмешить зал; современный реализм сказывается и на этом наиболее традиционном, самом отдаленном от современного театра типе сценического творчества. Дело в том, что здесь лацци, при всей их условности, тоже помогают выявлению характера. Арлекин разрывает камзол не для того, чтобы насмешить публику нелепостью своего поступка, а потому, что в панике не нашел никакого иного выхода, как разделить неизвестно чей кафтан поровну. «Понять» такой поступок при всей его вздорности можно; можно, значит, и ощутить «внутренний» мир маски – смятенность, испуг и другие переживания, которыми был охвачен слуга двух господ до того, как у него родилась счастливая догадка.

Еще очевидней живая и обаятельная натура Арлекина выявляется в знаменитом лацци с распечатанным письмом. Добрый малый в любовном трансе, да и подружка взяла в руки листок больше для виду: она тоже, слава богу, неграмотна. Арлекин, повозившись с письмом, должен снова положить его в конверт и запечатать. Но чем? Хлебным мякишем. И вот голодный парень достает из кармана хлеб, отламывает маленький кусочек и начинает пережевывать. Все готово – и вдруг оказывается, что хлеб он уже проглотил. Это продельвается несколько раз подряд и с одинаковым неуспехом. Арлекин в отчаянии – живот сам заглатывает пищу. Наконец сияющая улыбка – нашел! Кусок хлеба привязан на веревку; наш герой снова жует, снова глотает, но веревка сделала свое дело. И вот печатка готова, и письмо заклеено. А все ловкость и ум Арлекина!

Наступает коронный номер. Оркестр (хоть и малочисленный) гремит медью и барабанами. Арлекин должен одновременно подать обед сразу двум хозяевам. Марчелло Моретти (как, наверное, и самого создателя этого знаменитого номера Антонио Сакки) трудность задачи только воодушевляет. Вот уж когда Арлекин покажет господам, что он мастер своего дела! Вот уж когда он сам наестся! В таком состоянии духа слуга двух господ выскакивает на сцену с супником в руке и... шлепается. Но супник чудо остается цел. Арлекин лежит на полу, рука его вытянута кверху – на ладони сосуд, стоящий на маленьком подносике. Начинается сложный акробатический номер. Кажется, для того чтобы подняться на ноги, не уронив супника, Арлекину надо чуть ли не перевернуться через самого себя. Музыка обрывается – как в цирке в опаснейший момент «смертельного номера». Из-за кулис выбегает Панталоне (как в цирке тренер), чтобы следить за ходом трюка. Акробат (иным словом нельзя назвать сейчас

Марчелло Моретти), опираясь всем туловищем на затылок, проделывает какую-то сложнейшую фигуру, и наконец, не уронив с подноса супника, поднимается во весь рост. Успех еще больше подзадоривает Моретти (теперь его уже нужно назвать жонглером); слуги тащат со всех сторон все новые блюда, Арлекин перехватывает тарелки и бутылки у левых помощников и передает правым, а справа перебрасывает посуду налево. Музыка играет что-то очень веселое, ритм нарастает, тарелки, бутылки, вазочки, блюдца летают по воздуху, почти не касаясь рук Арлекина, мелькают вещи, мелькают ладони, мелькает он сам, носясь из конца в конец сцены, а черная маска лоснится в сияющей белозубой улыбке. Публика снова бьет в ладоши, а хитрый, ловкий, умный парень даже не раскланивается – он занят делом поважней: надо разложить котлеты двум хозяевам; положил по три, одна осталась. Куда ее? Конечно же, в рот!

Заморив червячка, он работает еще веселее, и вдруг – загвоздка. Арлекину в руки передают какую-то диковинку. (Это желе.) Он от роду не видывал ничего подобного. Марчелло Моретти стоит, замерев на месте, и во все глаза глядит на тарелку: желе подпрыгивает. Что за странное кушанье? Живое оно, что ли? При этой мысли Арлекина охватывает страх; он ставит тарелку на пол, ложится на живот и снова таращит на нее глаза – студенистая масса дрожит. Громкие голоса хозяев раздаются из-за кулис – кушанье надо подавать. Арлекин хватается за тарелку, руки от страха дрожат, желе дрожит сильней. Теперь Арлекин трясется уже весь, с головы до ног, глаза впилась в тарелку, где проклятое кушанье прыгает, как какая-то жаба. В ужасе он снова опускает блюдо на пол, и оно уползает (на веревке, конечно), но Арлекину это невдомек, он уверен в том, что это что-то живое и сверхъестественное, и, как заколдованный, на четвереньках уползает за этим диковинным кушаньем.

Снова гром аплодисментов, аттракцион закончен. Кто-то из слуг передвигает занавес, и действие идет дальше. Одно лацци у Арлекина сменяется другим, и каждый трюк обуславливается обстоятельствами действия и характера. И постепенно через поток ритмов, то бешеных и решительных, то замедленных и почти сентиментальных, через всю эту виртуозную сценическую игру все явственнее проглядывали человеческие черты маски. Перед нами был не абстрактный носитель комического, а человек, вызвавший у нас определенные чувства, обладавший вполне конкретными индивидуальными чертами.

Арлекин Марчелло Моретти был добрым шустрим малым; он любил сокрушить, что называется, по вдохновению, и даже не скрывал этого; он явно симпатизировал своим хозяевам (хоть и путал все их дела); колотушки Арлекин сносил потому, что сам понимал их заслуженность, и к тому же чувствовал, что бьют его, любя. Своими стараниями он лишь мешал, но невольно: не так-то легко услужить сразу двум хозяевам. Но ведь каждому из них он желает добра. Как и всем другим людям – добра и веселости. Потому что веселый нрав источник всего хорошего. А Арлекин – Моретти – сам «веселая душа» и в обычном, и в театральном смысле этого слова.

Если сделать из сказанного вывод, то будет ясно, что буффонада и маска

не только не помешали психологической обрисовке Труффальдино, а даже укрепили логику его действий и сделали ярче живые черты образа.

Взаимопроникновение буффонного и психологического было свойством всех масок и самым неожиданным образом объединяло комическую стихию спектакля с его романтической струей. Слияние это оказывается тем органичнее, что и романтические партии исполняются с завидной бодростью и энергией, ибо идет борьба за любовь, борьба настойчивая, смелая, страстная. Вот перед нами героиня спектакля Беатриче, действующая весь спектакль в мужском одеянии; актриса Рельда Ридони полна кипучей энергии и юношеского пыла: когда этот «молодой человек» одним ударом вышибает шпагу у нерасторопного Сильвио, то определить, кто из этих дуэлянтов «баба», не так уж трудно – конечно, это Сильвио. Но актриса никак не огрубляет рисунка роли; она достигает эффекта, показывая целостность натуры Беатриче, ее увлеченность борьбой за любовь, энергией, которая во всем: в монологах, в репликах, в движениях, жестах. Актриса передает накал страсти, свойственный паре старинных «благородных влюбленных», избегая при этом той чисто внешней патетики, которая кажется нам смешной даже при чтении сохранившихся текстов любовных тирад: «И ты, Купидон! – И ты, Амур!»

Вместе с пылом Беатриче – Ридони сохраняет традиционную грацию *partie grave*, ведь маски влюбленных складывались не без влияния модной в XVI веке пасторали. Только грация эта стала по нынешним временам простой, естественной и, не побоимся даже сказать, спортивной. Когда Беатриче переодевается в женское платье, ее спортивная грация обращается в чарующую женственность.

Пыл любви переполняет и душу Флориндо. Варнер Бентивенья – носитель традиций *primo amoroso*: он жизнерадостен, решителен и в чем-то даже деспотичен. Сел, например, на подвернувшегося Арлекина и переживает свои любовные невзгоды, не замечая страданий слуги. Он и горд: произнес пылкий монолог, принял как должное аплодисменты и с самодовольной осанкой удалился. Налет иронии, лежащий на образе Флориндо, придает актерской работе и нужную историческую окраску (эти роли игрались не без легкого элемента пародирования) и современный колорит.

Легкую усмешку вызывают и переживания Беатриче, хоть трепещут голос и рука девушки, когда она в отчаянии поднимает над собою кинжал; но в такой же мизансцене оказывается и Флориндо. Пара движется спинами друг к другу и, конечно, сталкивается, и, конечно, влюбленные узнают друг друга и... дальнейшее известно.

Столкновение спинами – трюк чисто буффонный, но в описанной романтической сцене без него было бы как-то пресно.

Еще острее ироническая усмешка в трактовке образов второй лирической пары – робкой и скромной, которая выступает в традиционном контрасте с динамическими любовниками.

Клариче (Джулия Лаццарини) начинает представление. Она стоит в платье маркизы, застыв, точно фигурка на фарфоровых часах XVIII века.

А затем говорит и жестикулирует, как это делала бы ожившая кукла. Клариче не желает выходить замуж за нелюбимого, она плачет по-детски громко и без слез. Но жалобы только злят отца – Панталоне топает ногой. Клариче как будто успокоилась. Но через секунду у нее закатываются глазки, взлетают в воздух руки, и кукла, не сгибаясь, падает в обморок. Ей вовремя подставляют стул, Клариче плавно на него опускается. Она сидит, скрестив по-балетному ноги и закрыв лицо ладонями. Но вот ей дают понюхать какой-то флакон, она приходит в себя, спрыгивает на пол, кресло уносят. Драма кончилась, и веселую игру можно вести дальше. С игрушечной старательностью Клариче переживает и свои радости.

Кукольная изнеженность свойственна и ее возлюбленному, Сильвио (Джанкарло Деттори). Он настолько робок и неловок, что во время поединка роняет шпагу, пытается засунуть ее в ножны рукояткой и тут же режет себе палец. Он кажется переодетой девочкой и поэтому одновременно и трогателен, и нелеп.

По закону комедии дель арте к концу действия накал веселья должен нарастать сильней, должно слепить и внешнее великолепие зрелища. Так и произошло: *amorosi* явились на сцену, разряженные в серебряные кафтаны и атласные платья с перьями, и им под стать, в шелковой юбке и со страусовым пером на голове выскочил Арлекин. За ним ведь шла погоня: двое хозяев, став женихом и невестой, открыли тайну его совместительства и потому надо было скрываться. Спасая кожу, наш Арлекин наткнулся на предмет своей страсти и, сбросив маскарадное одеяние, предстал перед ней в своей обычной красе. Мгновенно вспыхнула любовная кадрили: бойкие ноги Арлекина и Смеральдины соприкоснулись носками, миг – и пошел пляс; но хозяева настигли беднягу, он метнулся вправо, влево – везде народ, и тогда он бросился на авансцену, к нам...

Но на сцене воцарилось согласие. Оркестр – гитары, трубы и барабан – играл что-то маршеобразное, маски и любовники совершили последнее движение и замерли в пантомиме... и Марчелло Моретти снял свою большую клеенчатую маску XVI века. На нас теперь глядел, чуть щуря усталые глаза, молодой человек с бледным и тонким лицом современного интеллигента.

Перед нами промчался спектакль – комедия XVIII века, решенная в формах театра XVI века. Произошло чудо – современные итальянские актеры погрузились в детство своего искусства и не только остались самими собой, но раскрыли в себе новые творческие силы. Мы назвали это самочувствие старинным словом «*l'anima allegra*». Современное ощущение духа и ритма действия, жизненной правды и театральной воодушевленности приводило исполнителей к такому самочувствию, когда собранность и свобода актера были в единстве. В этом чувстве полной освобожденности творчества, в его динамике и полете, в изумительной точности мастерства была первая особенность современного восприятия традиций комедии дель арте.

Второй особенностью, идущей от народного театра и чрезвычайно близкой новому искусству, было абсолютное чувство зрительного зала.

Только при соприкосновении с публикой, с народной толпой начинал действовать механизм импровизационной комедии. Так происходило и в новой постановке «Слуги двух господ». Чем оживленней и сильней бился пульс действия, тем легче устанавливались контакты между сценой и залом; со сцены непрерывно шли токи в зал и могучей теплой волной возвращались обратно – от зрителей на сцену к актерам. Эта совокупность сценической свободы и теснейшего контакта рождала эмоциональное состояние, в создании которого участвовали не только артисты, но и публика. Потому что по-настоящему увлекали не сюжетные обстоятельства, не монологи, остроты и трюки – увлекала вся театральная атмосфера.

Потребность в этой атмосфере театр уловил в самой общественной жизни. В декларации, предпосланной театром «Слуге двух господ», сказано: «Наш Арлекин явился в Европе к концу кровавой войны, наложившей печать отчаяния и безнадежности на многие души, он сохранил бесчисленные вековые ценности поэзии и тем самым стал провозвестником доверия к людям, заставив их искренне смеяться и отдаваться чистой театральной радости». В этом живом ощущении «духа времени» – третья и важнейшая особенность спектакля, на примере которого мы хотели установить связь между комедией дель арте и современностью, сказать, что из источника итальянского народного театра и по сей день текут живительные и чистые воды.

Ю. Юзовский

BONJOUR, BIP! (1961)

Юзовский Ю. О театре и драме. М.: Искусство, 1982. В 2-х т. Т. 2
(*Гастроли Марселя Марсо*)

Вот и к нам в Москву пожаловал он, объехавший полсвета любимец парижан, по прозвищу Бип, в жизни Марсель Марсо... здравствуйте, стало быть, бонжур! Первая встреча с ним была как первая встреча, обе стороны присматривались друг к другу, и Бип, видно, беспокоился, как его примут москвичи, а москвичи, всегда готовые выдать щедрый, так сказать, аванс благожелательности, и те, однако же, приглядывались: что за Бип за такой? Выжидание длилось некоторое время, пока в какой-то сцене – не помню уже в какой – вспыхнула искра: контакт! и обе стороны облегченно вздохнули, и все сразу стало как полагается! И главное ведь то, что узнали друг друга. Ибо не только за спиной этого Бипа тянется вереница сценических предков, восходящих к самой заре актерского искусства, но и у публики есть за спиной свои предки – давно уже сошедшие «под вечны своды» целые театральные залы целых эпох, неистово вызывавших такого же героя... Почему? Потому что всегда жила в народе потребность видеть этот тип Неунывающего Бедняка, который, в какое бы положение ни поставила его судьба, все равно выйдет из него, выскочит, вынырнет! И вплоть до наших дней время от времени появляется эта фигура: Чаплин, бравый солдат Швейк, а сейчас, пожалуйста, Бип!

И что бы ни показывал Бип, он сохраняет свою неунывающую позицию, и когда даже соскальзывает с нее, все равно старается вернуться к ней – и это, пожалуй, самое трудное во всем его искусстве! А показывает он многое. Бип входит в городской сад и сразу же на ваших глазах размножается, и, хотя он один изображает всех посетителей, они ни капли на него не похожи, впрочем, капля есть – от Бипа – его легкий комментарий!

Болтливая кумушка. Продавец шаров (ой, он сейчас взлетит вместе с ними!). Дама с собачкой, вернее, собачка с дамой, поскольку дама находится в полной зависимости от эволюции и капризов упомянутой собачки. Влюбленные (оба – одновременно!). И всех этих людей я вижу несравнимо лучше, чем самого Бипа, который прячется где-то в стороне!

Да что – людей, я львов воочию видел в сцене «Бип-укротитель», причем не каких-нибудь там шаблонных (на одно лицо) львов из зоопарка – здесь у каждого своя ярко выраженная индивидуальность... Особенно запомнился мне один (он до сих пор меня «преследует!»). Этот лев почему-то не захотел прыгать через поставленный для него Бипом круг – то ли обленился, то ли мировая скорбь заела, дескать, все суета сует, зачем мне прыгать, что от этого изменится... Все это буквально я увидел на лице Бипа, который сам в то же время зверем, тигром смотрел на льва: «Нашел-де время, подлец, философствовать, а ну – прыгай!!». И тот прыгнул. С сознанием собственного достоинства, конечно, но прыгнул!

Тут у Марсо в действии и глаза, и ладони, но и локоть и предплечье, колено, лопатка какая-нибудь, все суставы и мышцы, каждая часть тела вступает в нужный момент, как инструмент в оркестре... и управляет этим?... вера в совершаемое! Вот Бип изображает хождение по проволоке. Девушка сзади меня в зрительном зале хохотала до упаду: «До чего похоже, до чего похоже!!». А я не смеялся, я боялся. А вдруг он скovyрнется? Тысячу раз видел под куполом цирка настоящих канатоходцев и никогда такого страха не испытывал, как в этот раз. Марсо верил в опасность, не старался нас уверить: ему было не до нас в этот момент – он боялся! И если у других, говорят, вера двигает горами, то Марсо воздвигает самые горы. Он, например, поднимается вверх по лестнице (топчась на месте), и, хотя я сидел далеко и видел только голову и часть корпуса Бипа (и то плохо), вдруг я его явственно увидел с головы до ног, поскольку он как раз поднимался на второй этаж.

Публика смеется и аплодирует, но даже тот, кто только развлекается этими превращениями, внезапно чувствует беспокойство (чего, может быть, и добивается Марсель Марсо), улавливая тут более глубокий смысл, и радостный, и горький смысл, и горький, пожалуй, больше, чем радостный. Славный Бип, веселый, добрый, работающий – он доверчиво улыбается миру, рассчитывая со своей стороны на его доброжелательность, но мир смотрит на него сумрачно, и улыбка Бипа сменяется гримасой, надежда – ужасом, кажется, он ходит и непрерывно озирается – откуда опасность? – и то бодрится, то впадает в уныние, то снова возрождается!

Разве, например, этюд «Бип и бабочка» (и в самом деле маленький шедевр) только демонстрация мастерства? Ладонь Бипа превращается в трепетную бабочку, кокетливо порхающую вокруг его лица. Бабочка улетает, отлетает – и Бип в отчаянии (он уже успел влюбиться в это милое существо, и оно, кажется, отвечает ему взаимностью), она возвращается – и Бип счастлив, но вот она умирает у него в руках, и глаза его недоуменно спрашивают – почему? Он догадывается почему и поэтому изображает борьбу добра со злом, Давида с Голиафом. Голиаф надутый, хвастливый, нахальный, выступающий, так сказать, «с позиции силы» и презирающий «моральный фактор», который в лице Давида сбивает с Голиафа спесь, к всеобщему нашему удовольствию. Но Марсо остается серьезным и словно говорит: «Погодите радоваться, друзья, не впадайте в излишний оптимизм!», после чего приводит нас в мастерскую масок.

Бип мастерит маски и тут же примеривает их – галерея уморительных масок, вы в восторге, – и вдруг испуг охватывает вас. Бип надевает последнюю маску – нагло хохочущая рожа (еще одна вариация Голиафа), вам становится неприятно, Бипу тоже, он хочет снять маску, но маска не снимается, он пытается стащить ее, срывает, сдирает изо всех сил – напрасно, а рожа еще громче хохочет и уже над ним самим, доверчивым Бипом. Бип изнемогает от усилий и, когда наконец освобождается от маски, он с помертвевшим лицом опускается на пол... Этой трагической точкой заканчивается спектакль. Мы задумчиво аплодируем вышедшему на вызов артисту. Да, Бип, думаем мы, положение невеселое, но не будем терять надежды, Бип, надо держаться, Бип...

Павел Марков

ПЯТЬ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА ЭДУАРДО

Журнал «Театр». 1962. № 7
(Обзор гастролей)

Долгожданный приезд труппы Эдуардо Де Филиппо в Москву во многом разрушил устоявшееся представление о его драматургии и о приемах ее интерпретации. Привыкшие к известной парадности постановок пьес Де Филиппо на советской сцене, зрители были изумлены отсутствием ярких красок, которые нередко связываются в их представлении и с итальянским искусством в целом, и с драматургией Де Филиппо, в частности. Москвичи справедливо восхищались в свое время изысканной красотой декораций Мартироса Сарьяна в спектакле Театра имени Вахтангова «Филумена Мартурано», и сумрачные интерьеры спектаклей Де Филиппо показались им неожиданными. Между тем в ходе спектаклей зрители все более и более подчинялись их обаянию. У всякого, бывавшего в Неаполе, эти декорации невольно ассоциировались с неаполитанским бытом. Вспоминались высокие, холодные и неудобные дома в одном из рабочих районов, где помещается красивый, изящный театр Сан-Фердинандо, созданный усилиями Эдуардо Де Филиппо. Вспоминался старый театр Скарпетта, отнюдь не блиставший роскошью костюмов и изысканностью постановочных средств, но неотрывно связанный с неаполитанцами, с их небогатой, открытой для посторонних жизнью. Вспоминались спектакли труппы сильнейшего актера и драматурга Вивиани, общавшегося в антрактах со зрителями, когда, казалось, трудно было отличить загримированных актеров от окружающей их толпы.

Эдуардо Де Филиппо руководит двумя театральными коллективами: один из них посвятил себя исполнению преимущественно сочиненных им пьес с его участием и под его режиссурой, другой носит название «Скарпеттиана» и предназначен исключительно для исполнения пьес Скарпетта. В бытность мою в Неаполе в театре Сан-Фердинандо играла труппа «Скарпеттиана». Эта труппа и в изящном, сделанном по последнему слову техники здании, сохранила буффонность, простоту и крайнюю заразительность актерской игры, не искала какой-либо помпезности или

нарядности. Вслед за Скарпетта и Вивиани Эдуардо Де Филиппо отвергает парадные театральные украшения, заслоняющие правду искусства и жизнь, с которой он мечтает познакомить зрителя.

Иные из московских зрителей готовы были заподозрить, что режиссерская часть спектаклей Де Филиппо не находится на должной высоте. Но прежде, чем выносить такое безоговорочное суждение, нужно вдуматься в самую природу и смысл театра Де Филиппо. Труппа только во время зарубежных гастролей именуется «Труппой театра Эдуардо Де Филиппо»; на родине, в Италии, она носит более короткое, но для итальянцев гораздо более красноречивое название – «Театр Эдуардо». В этом наименовании выражена популярность, которую Де Филиппо приобрел в своей стране, особенно в Средней и Южной Италии, и которая обозначает его теснейшую связь с народом. Де Филиппо, развивая традиции Скарпетта и Вивиани, является плотью от плоти Неаполя, вернее – демократических слоев этого города, и только в этой связи можно себе представить смысл его режиссуры. О ней нельзя судить по оригинальности мизансцены – она не для этого предназначена; о ней нельзя судить также и по декоративной изобретательности – Де Филиппо обладает в области декоративного решения своими приемами. Когда вы смотрите представления театра Де Филиппо, у вас возникает образ Неаполя, образ типичной небольшой неаполитанской квартиры с выходом непосредственно на улицу, театра, где улица и жизнь просто вливаются в скромные пределы помещения. И вы как бы чувствуете дыхание Неаполя, хотя Де Филиппо не пользуется для создания такого впечатления ни фотографически точными пейзажами, ни красивыми задниками.

Для Де Филиппо чрезвычайно существенно появление на сцене атмосферы именно Неаполя или Южной Италии, но никак не римских палаццо и флорентийских замков. Даже в «Призраках» (на мой взгляд, это наименее увлекательный из спектаклей, привезенных Де Филиппо) его меньше всего интересует натуралистическая передача роскоши забытого неаполитанского дворца – он хочет передать общее ощущение пустоты и заброшенности дома. (Кстати, говоря о богатстве действующих лиц, мы порою его преувеличиваем и переносим героев комедий Де Филиппо в гораздо более высокие слои общества, чем те, к которым они принадлежат. Герой «Филумены» Доменико Сориано – всего-навсего владелец двух кондитерских. Филумена – неграмотна.) Де Филиппо как режиссера никак нельзя обвинить ни в чрезмерной условности, ни в натурализме. Многие, презрительно усмехнувшись, могут сказать, что его спектакли по своей, так сказать, технологии возвращают нас к давно отжившим формам театра конца XIX века. Позволю себе с этим определением не согласиться: в нем заключена некоторая узость понимания режиссерского искусства. <...> Де Филиппо имеет право на интерпретацию своих пьес и на свое режиссерское толкование.

Все пять пьес, привезенных Де Филиппо, идут в одной установке. Она сперва вызывает удивление, потом к ней привыкаешь, и она ощущается как непреложная необходимость. Для Эдуардо эта установка – принцип,

от которого он не хочет и, вероятно, не может отказаться. Она представляет собой как бы скелет театра. Мы видим колосники, не закрытые никакими падурами и арлекинами. В глубине, параллельно рампе, идет не очень высокая стена, в которую легко вставляются окна, двери, обозначающие вход в кухню и другие комнаты или непосредственно на улицу. Немногочисленная мебель (подбираемая обычно в тех помещениях, где идет спектакль) стоит в довольно незатейливых планировках. Самая же установка дает образ бродячего театра Италии XVIII века. В этой установке невозможно представить себе спектакль роскошной придворной труппы; она демократична по существу, как демократична вся драматургия Де Филиппо.

Можно заподозрить театр в стремлении к музейной реставрационности и эстетизации старины. Между тем такое предположение не приходит в голову. Де Филиппо откровенен со зрителем – он верит в силу театрального очарования. Стоит только представить отсутствие этого обширного пространства (в данном случае это обнажающее всю высоту сцены Малого театра), как собственно игровое пространство покажется узким и душным. Эта установка как бы открывает зрителю простор воздуха, а его фантазия создает конкретную атмосферу пьесы. И вдруг оказывается, что вы все же не спутаете квартиру Дженнаро и удобную столовую мэра района Санита. Более того, зрители угадывают и другие – непоказанные – комнаты квартиры и даже уличную жизнь Неаполя. Де Филиппо рассчитывает на ассоциативную силу воображения, и он, несомненно, выигрывает. Выигрывает потому, что исполнители сами крепко верят в «предлагаемые обстоятельства», в место действия, в обстановку и заставляют верить в них зрителя.

Хотя режиссерское искусство Де Филиппо опирается преимущественно на актера, он необыкновенно точно ощущает смену ритмов и темпов пьесы в целом при крайней скупости и кажущейся элементарности мизансцен. Этому следует учиться у него нашим молодым, да и не только молодым режиссерам. Де Филиппо умело пользуется контрастами. Он не боится на сцене тишины и внезапных взрывов, бурных возгласов.

Чуть ли не весь первый акт «Филумены Мартурано» оба центральных исполнителя не меняют основной мизансцены: она – на правой, он – на левой стороне сцены. Но какое разнообразие в оттенках поведения, в смене поз и у Филумены, и у Сориано! Каждая реплика, каждое новое доказательство, упрек, самозащита вызывают новое выразительное положение тела.

Окружающий Эдуардо Де Филиппо коллектив тонко чувствует своего руководителя. Его актеры, обладая превосходным темпераментом, нигде не выпячивают его, а живут в нем органически, выявляя его в быстром ритме речи, в остро брошенных взглядах, в неожиданности прорывающихся бурных движений, в жестикуляции, очень красноречивой и решительной, когда это нужно, и почти в полной статуарности, когда этого требуют обстоятельства. Они как будто не видят зрителя, хотя полностью чувствуют зрительный зал; они живут атмосферой зрительного

зала – редкое и замечательное свойство, – одновременно живя столь достоверной жизнью образа. Они, видимо, испытывают огромное наслаждение от процесса актерской игры. Их никоим образом нельзя упрекнуть в застенчивости, еще меньше их можно заподозрить в назойливости.

Мера дарования отдельных актеров, составляющих труппу Де Филиппо, вероятно, различна, некоторые из них обладают явным и значительным талантом. Основная партнерша Де Филиппо, исполнительница центральных ролей в его пьесах Регина Бианки равно достоверна в самых различных ролях. Ее решительная, но глубоко любящая, убежденная Филумена настойчиво защищает свое право на сыновей, право, выстраданное всей ее не очень-то легкой жизнью.

С великолепной серьезностью, с чувством какого-то самоиздевательства, невозможности освободиться от ею же самой созданных мучений играет она полусумасшедшую Беатриче в пьесе Пиранделло «Колпак с бубенчиками». В финале, когда Беатриче чувствует себя уже обреченной на сумасшествие, актриса обнаруживает не только колоссальный темперамент, но и достигает подлинно трагической силы.

Главные роли во всех пьесах играл, конечно, Де Филиппо. Порой может показаться, что он из пьесы в пьесу повторяет один и тот же образ, одно и то же лицо. Между тем нет более несправедливого суждения. Де Филиппо действительно очень скуп во внешнем перевоплощении, он его достигает путем последовательного и глубокого овладения внутренним зерном роли. По существу, Де Филиппо является основным интерпретатором своих пьес. Давно известен глубокий гуманизм его пьес. Сейчас мы увидели совершенного и тонкого актера. Каждый из созданных им образов маленького человека замечателен внутренним сознанием своего долга и своей требовательностью к жизни.

Я не думаю вообще, что «пиранделлизм» – хотя Эдуардо и считает Пиранделло своим учителем – особенно свойствен самому Де Филиппо. Как бы порою парадоксально ни строил он положения своих пьес, его интересует в первую очередь проникновение в душу человека во имя утверждения прав личности в мире. Я полагаю, что между Пиранделло и Де Филиппо идет даже какая-то невысказанная внутренняя полемика. Она касается преимущественно понимания места маленького человека в жизни. Мы порою злоупотребляем этим понятием и охотно приписываем его равно Достоевскому и Шолохову, Теннесси Уильямсу и Де Филиппо. Но Де Филиппо утверждает свое понимание маленького человека. Луиджи Пиранделло, а вслед за ним Теннесси Уильямс неизменно выдвигают на первый план ущемленность человека, его неполноценность, узость интересов и утверждают замкнутость и отъединенность как непреложный закон жизни. В своей драматургии Де Филиппо идет иным путем и в центральном герое своих пьес подчеркивает другие стороны. Не напрасно он включил в свой гастрольный репертуар «Неаполь – город миллионеров», одну из пьес, в которой наиболее точно сформулированы его отношение к действительности, его требовательность к жизни, его понимание гуманизма.

Да, конечно, на всех пьесах Де Филиппо лежит печать неизбывной горечи, но в то же время нельзя не видеть и не слышать пронизывающую их любовь к человеку. Характерно в этом смысле и противопоставление замечательно сыгранных им образов – Паскуале Лойяконо в его пьесе «Призраки» и Чампы в пьесе Пиранделло «Колпак с бубенчиками». В обеих пьесах зритель встречается с маленьким, ущемленным человеком. Но если в «Призраках» Паскуале, закрывая глаза даже на возможность обмана среди людей, в результате побеждает, то в Чампе спокойная жажда справедливости обращается в яростную жажду мщения.

Эти образы – как бы два полюса, между которыми располагаются другие роли, сыгранные Де Филиппо. В «Колпаке с бубенчиками» Де Филиппо играет затаенного, очень умного человека, мелкого служащего с глубоко уязвленным самолюбием. Все в этом человеке – и поношенная визитка, и подозрительный взгляд, и какая-то особая манера держаться, в которой чувствуется стремление сохранить свое достоинство, и неизбежная угодливость – все скрывает за собой сдержанный, горячий темперамент: не любовь, а ненависть владеет им. Мы как будто не узнаем здесь мягкого Де Филиппо, даже весь его внешний вид сух и зол. Де Филиппо постепенно доводит своего оскорбленного героя до бурного взрыва чувств: в финале пьесы он доходит до яростного и открытого самовозбуждения, до почти дьявольского хохота. Он не может стоять на ногах, он валится от смеха на диван, он торжествует, он аплодирует себе, когда виновница его несчастья осуждена на заключение в сумасшедший дом, осуждена, по существу, несправедливо, лишь во имя сохранения условных понятий о морали и чести.

«Призраки» в какой-то степени тоже пронизаны «пиранделлизмом», но это в значительной мере и полемика – парадоксальное положение неожиданно обращается в реальное счастье. Робкий, ничтожный мечтатель Лойяконо хочет верить, что обитающие в замке призраки приносят ему деньги и счастье.

Эдуардо Де Филиппо и здесь последовательно показывает, как будто бы наивный Паскуале Лойяконо заставляет себя верить в существование призраков, как он побеждает в себе возможные подозрения, как он страшит раскрыть для себя жестокую правду, что нет никаких призраков, а есть лишь любовник жены, снабжающий их деньгами. Он счастлив, подетски счастлив, когда может отстранить от себя пугающие его подозрения. С какой нежностью, откровенностью и обаянием, сидя на балконе, рассказывает Паскуале воображаемому им профессору Сантанна свои удачи и неудачи. Лучшая сцена Де Филиппо в этой пьесе – финал, когда Паскуале, встречаясь с любовником жены, продолжает робко надеяться, что перед ним действительно призрак, и умоляет его о продолжении обмана.

Между этими двумя полюсами – Чампа и Паскуале – находится образ Доменико Сориано в «Филумене Мартурано», которого он играет совсем отлично от Рубена Симонова в спектакле Вахтанговского театра. Его Сориано гораздо более чувствует свою вину перед Филуменой и совсем лишен великолепной парадности Симонова. Он намного более робок, этот

Сориано, но в то же время и намного более мечтателен. Его увлечение Дианой поверхностно. Он гораздо более чувствует свою связь с Филуменой, и в нем гораздо сильнее живет жажда простого человеческого счастья.

Его высшей актерской победой я считаю Дженнаро в спектакле «Неаполь – город миллионеров». В этом наиболее слаженном из всех показанных в Москве спектаклей в полной мере ощущается тот образ Неаполя, о котором уже говорилось. В нем до конца выражен ритм неаполитанской жизни, а сам Де Филиппо проводит более яркую, чем где-либо, линию развития и созревания маленького человека на путях глубокой человеческой мудрости.

Истинная сущность искусства Де Филиппо особенно сказывается в финале второго акта, в сцене возвращения измученного Дженнаро с войны. Худой, бледный, с таким частым у Де Филиппо недоумевающе-просящим и ожидающим взглядом, в поношенной солдатской одежде нерешительно стоит Дженнаро на пороге своей когда-то нищей квартиры. Робко и тягостно ощущает Дженнаро неуместность солдатской формы и тяжелых ботинок рядом с чистотой и нарядностью неожиданно преуспевающей семьи. Долгими месяцами накопившееся желание поделиться своими мыслями и чувствами наталкивается на чуждые интересы близких, по своему даже обрадованных его возвращением. Де Филиппо – Дженнаро охватывает чувство одиночества: так отчужденно слушать, так тоскливо смотреть может только очень большой актер. В заключительной беседе Дженнаро с женой у Де Филиппо нет никакой внешней лучезарности и ни грена театрального пафоса. Он даже сумрачен, вынося свое решение. Сумрачен и тверд. Он как бы смотрит в глубь себя. Ему предстоит нелегкий путь.

Но если в «Неаполе – городе миллионеров» Де Филиппо драматургически доводит образ человека, пришедшего с войны, до мудрости, отстраняющей от себя всякие соблазны и утверждающей человека в глубоком смысле этого слова, то его последняя пьеса проникнута уже сознанием назревающего протеста.

В «Мэре района Санита» Де Филиппо появляется как бы в некотором новом обличье. Есть в самой манере мэра дона Антонио держаться прямо какое-то постоянное усилие, выдающее его усталость и его стремление победить наступившую старость. Ему тяжело, очень тяжело, этому обаятельному старику. Больше всего от сознания бесполезности той одинокой борьбы, которую он вел в течение многих лет пребывания на посту мэра, пытаясь достичь справедливости, делая добрые дела. Ему уже не помогает тот мягкий ласковый юмор, с которым он отсчитывает воображаемые деньги, передавая их ростовщику О'Назоне. Покушение на его жизнь означает крушение его надежд. Ему остается только выполнить последнюю хитрость, последнее, идущее на пользу людям лукавство – передать вексель ростовщика на два миллиона лир своим близким.

Вновь вспыхивает в Антонио его юмор, освещая усталое лицо. Последний раз появляется на его лице мимолетная ласковая и мудрая улыбка.

Эдуардо играет предчувствие смерти: оно в его слабых движениях, в уходящем от житейской сутолоки взгляде, в наступающей отрешенности. Антонио покидает комнату, по-прежнему пытаясь держаться прямо, даже с вызовом. Но этот тихий, полный какой-то решимости уход – уход в смерть – не вызывает в зрителе ощущения безнадежности. Зритель побежден высокой человечностью, которой проникнут образ Антонио. Пьеса кончается неожиданно. Тихий Фабио, друг Антонио, восстает: он бунтует. Тема бунта завершает пьесу о жизни человека, который жертвовал собой ради призрачного спокойствия других. Фабио не может и не хочет мириться с гибелью Антонио, и зритель разделяет гнев Фабио.

Встречи с Антонио делали людей чище, и память об этих встречах оставалась неизгладимой. Так же неизгладимы встречи с Эдуардо Де Филиппо, художником необычайной чистоты и мудрости, пробуждающим волю к жизни и любовь к человечеству.

Эдуардо Де Филиппо смотрит на жизнь с позиций высокой требовательности, сознавая, однако, что путь к победе подлинного гуманизма труден. Его беспокоит, тревожит совесть, но он неколебим в своих убеждениях. Потому-то эти внешне сумрачные спектакли, рисующие на первый взгляд незатейливую жизнь простых неаполитанцев, на самом деле приобретают общечеловеческое значение. Эти спектакли могли показать новатора и огромный художественный вкус необычайно светлого художника и человека.

Татьяна Бачелис

ТРЕВОГИ И НАДЕЖДЫ ФРАНЦИИ, КАК ИХ ВЫРАЖАЕТ ЖАН-ЛУИ БАРРО

Журнал «Театр». 1962. № 10

(Обзор гастролей труппы Мадлен Рено – Жана-Луи Барро, Париж)

В книге Барро «Новые размышления о театре» есть такая фраза: «Если во время спектакля, в момент встречи актеров и публики с автором, намерения публики и актеров пойдут в разных направлениях – спектакль провалится». Так провалились в Москве «Ложные признания» Мариво, которыми открылись гастролы труппы Мадлен Рено и Жана-Луи Барро. Ожидания публики не совпали с устремлениями артистов, и провал был, откровенно говоря, полный. Подавляющему большинству зрителей спектакль совсем не понравился. Первый блин вышел комом.

Только потом выяснилось, что галантная комедия Мариво была лишь первым актом в общем движении репертуара гастролей, движении, которое имело определенный внутренний смысл и ритм, строгую логичность, свою кульминацию и свой финал. Но тогда, в тот драматический момент первой встречи никто этого не знал. А иные после Мариво уж и знать не хотели. Завязалась трудная борьба за взаимное понимание.

Предубежденными, заранее разочарованными и заведомо холодными пришли зрители на «Ночи гнева». Настороженно слушали Салакру, требовательно, подчас вполне справедливо, а подчас и неосновательно придирались к пьесе.

Антифашистская драма смешала время, из 1944 года переносила действие в 1938, потом снова в 1944. Но и сама она смещалась во времени: что для героев ее было настоящим, для зрителей 1962 года отодвинулось в отдаленное, хотя и живое в памяти прошлое. Впрочем, зрительные залы Москвы за последние годы привыкли к «игре со временем», и драматургическая форма, избранная Салакру, воспринималась легко. Осложнения вызваны были другим: затянутостью экспозиции, медлительностью и нерасторопностью, с которой Салакру обозначал границы волнующей его проблемы. Все же зрители были вовлечены в сложный процесс одновременного изучения природы предательства и природы героизма.

В напряженной борьбе труппа Рено – Барро завоевывала уважение московской аудитории. Борьба велась в тишине, что-то менялось, недоверие долго веяло холодком меж рядов, потом установилось сосредоточенное внимание, и все затихло в напряженном ожидании конца.

Уважение было завоевано. Но – уважение к театру? Вскоре всем стало ясно, сколь невелика и, в сущности, незначительна дань уважения, которой так часто ограничиваются зрители и довольствуются артисты.

Победа пришла неожиданно, там, где ее никто не ждал: в третьем, мольеровском спектакле гастролей. Сперва «Амфитрион» всех привел в хорошее настроение, и взаимопонимание было достигнуто. И вот тогда-то произошло нечто, чему мы давно не были свидетелями в театре – возник Скапен, стремительно, как фехтовальный поединок, разыграл на сцене мольеровский искрометный, победоносный фарс и – исчез. Публика не успела опомниться, как уже буря восторга, откровенного шквального восторга, доступного одному только искусству сцены, захлестнула зрительный зал Малого театра и долго бурлила, пенилась, атаковала подмостки, не желала остановиться. Если бы в театре когда-нибудь играли «на бис» – Скапен должен был бы повторить свой выход. Во всяком случае, после этого Жану-Луи Барро было все прощено и все позволено. Свою мысль о несопадающих порой «намерениях публики и актеров» Барро заканчивает рассуждением о «талантливой публике», в истинном контакте с которой заключена, но его мнению, сокровенная суть реализма в театре, «возможность наиболее полного воспроизведения жизни».

Во всяком случае, после «Проделок Скапена» Скапен – Барро уже не имел никаких оснований сомневаться в талантливости московской публики и мог применить любой способ «воспроизведения жизни». Словно понимая это – понимая, что борьба закончилась, – на авансцену последнего спектакля снова уже бесстрашно вышел несчастный Пьеро, на этот раз совсем нищий, без «лунной одежды» своей, в старой нижней рубашке, с двумя огромными заплатами разного цвета и – с мертвым лицом маски.

Барро в этом бедном костюме стоял перед темно-красным с золотом занавесом Малого театра и говорил в микрофон о бессмертном искусстве пантомимы, о французских ее традициях, о бесхитростных сюжетах, которые сейчас будут разыграны... А по правде сказать, его не очень-то слушали, больше – любовались. Наслаждались мелодикой речи, простой, домашней непринужденностью пластики. Уже любили и его, и его Пьеро. Уже не просто верили ему, а целиком ему вверялись. И во время прощального вечера французского театра жалели этого Пьеро; щемило сердце от того, что он так нищ и так стар, от того, что над ним смеются современные люди на современной, горячей неоновыми огнями ярмарке. Мучились оттого, что старое сердце Пьеро болит, и он с трудом переводит дыхание за кулисами своего маленького фургона. И еще оттого, что бравые и наглые мотоциклисты рано или поздно убьют этого Пьеро, ну, и так далее... Вся детская наивность и пронзительная ясность пантомимы, вся музыка их красноречивого молчания, а затем – вся концертная красота, с которой прочитаны были стихи французских поэтов – от Лафонтена до

Элюара, – воспринимались полностью, до дна. Теперь уже публике нравилось решительно все, и расставаться с Барро было больно.

Отношения с этим французским театром сложились драматично, но в итоге оказались более серьезными, чем обычные отношения публики с гастролирующей зарубежной труппой, когда все настраиваются так празднично, так благонамеренно и великодушно, но – несколько официально.

В Москве нетерпеливо ждали принципиального новатора, «авангардиста», а приехал убежденный традиционалист.

У Барро нет, в сущности, ни одной новой художественной идеи, а тем не менее он ни на кого не похож, этот артист. Нет новых форм, все старые, а тем не менее язык его, как мы видели, понят был не сразу: одни были попросту разочарованы, даже расстроены, другие взволнованно почувствовали нечто странное и незнакомое.

Хотели ощутить острое поэтическое обаяние, согласны были на высокую «недоступность» забегающих вперед художественных дерзаний, а встретили обыкновенную человечность, простую лирику и суховатую точность игры. Точность эта столь велика, виртуозность техники и артистизм столь, действительно, феноменальны, что мастерство перестаешь замечать и даже как бы ценить; трудность выполненных задач словно бы не существует: либо задача выполняется до конца и с абсолютной, как бы незримой легкостью, либо она не ставится вовсе. Это создает весьма своеобразный эффект в игре и в выразительности артиста – обманчивое ощущение отсутствия душевных и физических затрат. Впечатление это подчеркивается еще и в тех случаях, когда Барро играет в «абстрактном» костюме традиционного театрального слуги, а в московском репертуаре лишь одна героическая роль – Жана Кордо – была «одета» конкретно.

Загадка, спрятанная в искусстве Барро, в том, что он – внеиндивидуален. Речь идет не об отсутствии личной и творческой индивидуальности и оригинальности – нет, речь идет о принципе. Его искусство – это стиль, а не форма данного спектакля. Это Франция, ее дух, ее лирика, ее настроение – наиболее устойчивые, ее традиция, «вечная маска», как мечтал когда-то Вахтангов, а не бытие отдельного человека.

Но если так, то каким способом создаются в этом искусстве. омываемом потоком страстного лиризма, образы типические? А они ведь возникают в игре Барро. Очень точное и широкое обобщение сливается с человеческим типом, воплощенным в самом артисте, с его лицом, с его индивидуальностью.

Взять, к примеру, того же Скапена. Социальной характеристики нет ни в костюме, ни в его поведении, ни в его сценическом самочувствии. Морячок, бравый марседец, симпатичный французский паренек, он является перед нами во всей завершенности типа, вбирающего в себя самые привлекательные черты национального характера: ясность ума, находчивость, озорную веселость, трезвую иронию. Этот Скапен легко и грациозно перескакивает через банальную возможность традиционного толкования роли: вот, мол, работяга из народа водит за нос пышных

бездельников, богачей. У него другое – у него та мера естественности, непринужденности, которая доступна лишь внутренне свободному человеку. Его народность – это его свобода. Поэтому так хорошо и чисто звучит у него мольеровская тема, свободно льется мольеровская мысль, гораздо более, как выяснилось, обширная и острая, чем мысли, которые излагались до сих пор в сценических и филологических трактатах мольеристов и мольероведов.

«Проделки Скапена» в постановке Луи Жуве, декорациях Кристиана Берара с Жаном-Луи Барро в заглавной роли прозвучали и выглядели как подлинное открытие современного Мольера.

Мы видели немало мольеровских спектаклей современного французского театра – и «Тартюф» в «Комеди Франсез» с Жаном Ионелем в заглавной роли, и блистательный по-своему спектакль Жана Мейера «Мещанин во дворянстве» с Луи Сенье, и виларовский «Дон Жуан». В конце концов, зная репертуар французских театров, названные работы можно было считать самыми лучшими и свежими мольеровскими постановками послевоенной французской сцены.

И вот оказалось, что это не так. При всем своем разнообразном блеске и глубине все они попросту не задевали за живое так, как задевает «Скапен» Луи Жуве и Барро. В тех спектаклях предполагалось как бы утолить нашу бесконечную жажду познания: а вот еще один Тартюф есть на свете из тысячи других. И мещанин может быть таким, какой поместился в индивидуальности Луи Сенье. Может он быть и другим – ибо много мещан во дворянстве.

Скапен – каким его задумали и поняли режиссер Жуве и актер Барро, – может быть только таким, он единствен в своем роде и в то же время универсален. Вариаций – быть не может. Ибо для данного человеческого и поэтического типа необходимо соблюсти предел индивидуализации, которым начинается произвол. Случайные черты, конечно, возможны, но их захочется стереть. Случайное, произвольное будет лишним. Дерзновенное решение, что и говорить, – найти и сыграть универсальное значение типа. Но в том-то и дело, что это удалось – вот причина бурного сценического успеха. Самая возможность такого рода свершений всегда была смыслом и целью классической французской школы «представления». Только вкус и ключ к этой старинной классической традиции давно самими французами же и был утерян. Мольера уже давно, видимо, играли на его родине как нравоучителя и моралиста. Судьба Мольера – первого утвердителя и первого критика буржуазных духовных ценностей, свобод и морали, создателя эстетики характеров и типов – в XX веке, когда все эти ценности на закате буржуазной цивилизации рушились или превратились в иллюзии, – судьба великого комедиографа долгое время была трагичной.

Мы знаем блестящие русские реплики в сценической истории Мольера XX века. Превосходный Оргон Топоркова показал предел едкой социальности и тонкого психологизма в понимании Мольера. Сохранилась легенда об Аргане Станиславского в «Мнимом больном», также

образе, «предельном» в своем роде, – шедевре сценического самочувствия, стихии ребяческого эгоизма, избалованности и мнительности; это был Мольер театральный и бытовой, плотский и балетный в одно и то же время. Но единственное в России явление, с которым отдаленно, как эхо, перекликается Мольер Жуве и Барро – это «Дон Жуан» Мейерхольтда. Чем? Своей вневременной социальностью, своей эстетикой маски вместо эстетики характеров, своей стихией откровенной импровизационности. Перекликается, несмотря на всю дистанцию между самой философской из пьес Мольера и «Проделками Скапена».

Конечно, Мейерхольтд в «Дон Жуане» и Жуве в «Проделках Скапена» ставили перед собой совершенно несхожие сценические задачи. Мейерхольтд воссоздавал сложную партитуру пышного придворного спектакля, Жуве стремился к простоте простонародного фарса. Но сошлись они в результате и в принципе: *в стиле*. Говорю не о стилизации и не о стилистике, не о сумме приемов средств выразительности или сценических находок, не об индивидуальных манерах. Стилль возник – и в «Дон Жуане» Мейерхольтда, и в «Проделках Скапена» Жуве – в высшем смысле слова возник как итог идейной интерпретации, как *форма целого*, современная и для Мольера, и для зрителей названных спектаклей. Стилль как отношение к автору и – одновременно к современной жизни. Стилль – как живая прелесть и живая сила традиции, а не ее канон. Традиция выявлена здесь в обоих случаях в ее первоначальной свежести именно благодаря свободе современного понимания.

Такое ощущение стилля всегда отделено огромной дистанцией от монотонных последовательных повторений, от старательных воспроизведений, от унылого реставраторства, от методов, с помощью которых «хранят заветы». Подлинный стилль выступает как система современного художественного осмысления содержания и формы классической пьесы. Когда это удастся, когда это происходит, тогда спектаклю суждена бывает долгая сценическая жизнь.

Осуществленная Жуве вскоре после Второй мировой войны интерпретация Скапена как свободного, как «не слуги», несла с собой идеи, свойственные всему французскому послевоенному искусству, и извлекала эти идеи из простого, как яблоко, мольеровского фарса. Спектакль Жуве необычайно свеж и точен поныне: прошедшие годы не срок для спектакля подлинного стилля.

Тут, в откровенном фарсе, где симметрия подчеркнута и соблюдена до конца, где среди шести пар «бытовых» персонажей хозяйничает один внебытовой, появившись, как луна на горизонте, в центре действия; здесь, где неаполитанская гавань показана Кристианом Бераром без красот и без всякой морской дали (той самой, в которой суждено было навсегда застрять знаменитой «проклятой галере») – в одних лишь исключительно серых, цвета камня, тонах; где безразлично царствуют в сценическом пространстве две железные лестницы, устроенные ни для чего – только для беготни, скачков и скольжения Скапена по перилам. Здесь схема – принцип режиссуры, а симметрия – ключ к мизансцене и источник комизма.

Костюмы всех персонажей – и отцов, и сыновей, и потерявших когда-то дочерей – вполне «соответствуют эпохе», однако все эти костюмы – серого цвета. Исключение сделано только для самого Скапена, на нем розовый в черную полоску костюм Бригеллы, но тоже скромный, цвет словно бы притушен. Вообще в этом спектакле ничего нет от пресловутой и давно опровергнутой «яркой театральности». Нет никакой крикливости, нет ни режиссерской, ни актерской назидательности, нет величественно-глупой убежденности в том, что зритель нуждается в пояснениях и что дважды два непременно четыре. А вот у Скапена на каждом шагу получается пять, и он прав.

Свободный, ловкий Скапен выходит на сцену по делам или так, погулять, и, между прочим, шутя и играя, помогает возлюбленным. Бездарным влюбленным, ибо влюбленные, которым надо помогать, – бездарны, по замыслу Мольера, внезапно и точно угаданному Жуве. Но как только сыновья сплотились против отцов, «два лагеря» выступили друг против друга, тотчас выяснилось, что они хотят одного и того же, что интересы отцов и отпрысков полностью совпадают! Таинственные «бесприданницы» оказываются теми самыми невестами, которых отцы прочили в жены своим сыновьям, дабы состояния сохранились. Для чего Мольеру этот симметричный сюжет? Только для того, чтобы в него ворвался Скапен и, помогая влюбленным и дурача стариков, доказал зрителям, что они стоят друг друга – отцы и дети мещанства, что интересы их вовсе не расходятся, что любовь в данном кругу нисколько не возвышается над денежным расчетом, что старые премерзкие Жеронты были юными нелепыми Леандрами, а недоросли Леандры непременно и своевременно станут старыми премерзкими Жеронтами. Что это вопрос лишь времени, возраста, что молодость сама по себе не предохраняет от дряхлости чувств, старость не служит гарантией мудрости.

Стиль здесь – фарс. Но не тот «этнографический» фарс, который принято у нас считать настоящим, не тот жанр натужного, петушиного комизма, когда надрывают животики на сцене и сворачивают зевотой скулы в зале, а фарс, очищенный от быта, утонченный и прямой в смысле простоты рисунка и мысли.

Скапен – классический слуга? И да, и нет. В лучшем случае, он служит не кому-то, а чему-то, не возлюбленным, например, а самой любви.

Дюбуа, которого Барро играет в «Ложных признаниях» Мариво, тоже – вопреки его «должности» – вовсе не слуга. Он, как и Скапен, в костюме Бригеллы, в том же розовом в полоску костюме, только у него – белые домашние туфли. Другое время под ногами – не каменные мостовые гавани, а ковры гостиных. Он, как и Скапен, может сначала показаться беспринципным, он, этот Дюбуа, бывший слуга Доранта и слуга Араминты. Слуга двух господ? Слуга и Плут из любви к искусству? Комический Мефистофель, играющий людьми, как марионетками, и все время запутывающий интригу? Ничего подобного, он занят совсем другим, он все время интригу распутывает. Он бескорыстен, а не беспринципен. Он – персонаж внебытовой, легкий, невесомый, бесплотный, и когда он

порхает по сцене, пелерина за его плечами колышется, словно крылья. Все дело в том, что, в отличие от Скапена, он помогает теперь не мольеровским бездарным возлюбленным, а возлюбленным Мариво, которые в принципе – талантливы, но которых разделяют действительно сложные внутренние и внешние преграды. Если бы не Дюбуа, сколько обид, подозрений и боли пришлось бы им претерпеть, чтобы понять друг друга, отдать себе отчет в своем чувстве. Проверить его и в то же время не опоздать на его зов.

Весь спектакль задуман Барро, как секунда «перед поцелуем», длящаяся и томительная. Миг оттягивания счастья, в котором ты уверен, медлительный менуэт влюбленных. При этом, мне кажется, перед нами не Франция XVIII века, хотя по внешности спектакля это и так; «все верно», как говорится, но на самом деле перед нами Франция будущего, не персонажи прошлого, а люди грядущего галантного века! Изображены они в спектакле со всей неуверенностью и серьезностью эскиза. Все, кроме Дюбуа – этого хозяина театра, – движутся немного замедленно, задумчиво, как во сне, да, в сущности, это и есть сон или мечта, сон о счастливой любви, приснившийся Пьеро.

А следующая непосредственно за комедией Мариво классическая пантомима Жака Превера «Сон Пьеро» – по иронии судьбы – как бы сама печальная действительность, где Пьеро не пускают на бал, где герцогини расчетливы, а прекрасные дамы, как только перестают быть статуями, превращаются в коварных беглянок. Это мир, в котором Пьеро всегда несчастен. Дюбуа таков, каким Пьеро мог увидеть во сне Скапена; во всяком случае, когда Пьеро обмахивается веером, когда он прогоняет со сцены растяпу-Арлекина, своего вечного противника, когда Барро с горестно-комической укоризной произносит: «Уж этот мне здравый смысл», – то в эти моменты Дюбуа ближе к своему предшественнику Скапену.

В обращении к комедии Мариво с детской простотой выражена мечта о тех будущих временах, когда всякому человеку станет доступен аристократизм чувств и свобода от предрассудков, свойственные галантным кавалерам XVIII века. Их благородство, их способность красиво чувствовать и красиво поступать, их достоинство должны, думает Барро, рассматриваться не как вычурное ломанье, а как высшая форма естественности, которая может принадлежать всем. Ведь придет же такая пора, когда люди, свободные и равные, не будут поглощены ни материальными заботами, ни сословными или бытовыми распрями и будут уделять неизмеримо больше внимания чувствам, человеческим отношениям, любви, душевным сложностям и тонкостям, даже – капризам. Тогда, как в «Ложных признаниях», ложь будет служить лишь возможностью проверить истину чувства.

Конечно, это очень французская точка зрения, и, конечно, понятно, что на хрупкие плечи Мариво она неожиданно возлагает чрезмерно большую тяжесть. Тем не менее она выражена в спектакле, где Мариво сыгран вовсе без иронии, совершенно всерьез. Почему же именно Мариво? Да просто потому, что Мариво – единственный французский автор,

сделавший любовь и влюбленность специальным и единственным предметом комедии.

И в этом спектакле Барро каждое чувство равно только самому себе, измеряется своей собственной силой, обменивается на такое же чувство; служанка и госпожа конкурируют на равных, и крик героя: «Я любим!» – это победный клич, виктория!

Тем не менее нельзя не признать, что этот интересный замысел реализован далеко не полностью, что спектакль отмечен какой-то неуверенностью, невыявленностью, что ли... Далеко не все его участники достойно аккомпанируют тончайшей серьезности и грациозному артистизму Мадлен Рено. Роль Араминты выполнена актрисой без кокетства иронией, без «игры образом», предполагающей, будто личность актера заведомо более значительна, чем личность персонажа. Французы вообще убеждены в обратном, это их принцип, вполне отчетливо выраженный в книгах Жюве и Барро, например.

Что же касается атмосферы куртуазной галантной Франции, то Барро предпочел воссоздать и показать ее сквозь призму самого Мольера – в «Амфитрионе». Тут Барро воспроизводит стиль придворного спектакля времен Людовика XIV и полной мерой дает публике именно то, чего она ожидала от Мариво и чего она всегда, по привычке, требует от искусства французского: пряную атмосферу любви, которую с таким блеском, с чисто французским («наконец-то!») шиком – и с иронией передают артисты Жан Дезайи в роли Юпитера и Симон Валер в роли Алкмены. Действительно, Мольеру нет конца... Ни одна бульварная французская комедия не дает такогопряного аромата в ситуации адюльтера, треугольника, как сам бог французского театра Мольер. Тут Барро прав. «Амфитрион», оказывается, вовсе не устарел, несмотря на свои пышные придворные одежды.

Центральный монолог Юпитера – о любовнике и муже – в исполнении Дезайи полон куртуазности, изящной, двусмысленной и современной... И все же центр мольеровского «Амфитриона» – в сатире на короля (Юпитер!), на королевское любовное могущество, в сатире, поданной великим комедиографом под видом величайшей лести. В пьесе господствует ирония, глубокая, многоплановая, опасная, а отнюдь не лирика любовных игр, противоречий и походов.

От пьесы к пьесе открывалась, как видите, целая программа, а нам до просмотра спектаклей репертуар казался случайным, и мы с сожалением думали о том, что не увидим прогремевших на весь мир постановок Барро – его Клоделя, например, и других современных писателей на его сцене.

Тем не менее мы почувствовали Францию, вдохнули, по слову поэта, запах ее «земли и жимолости». Печальная и трезвая действительность сегодняшней Франции предстала перед нами в условнейшем из жанров, в чистейшей, казалось бы, абстракции – в пантомиме Пьеро. Достаточно взглянуть на Барро в костюме Пьеро с одиноким цветком в руке, с печально вьющимися рукавами, с этими тремя огромными белыми пуговицами

на блузе, чтобы почувствовать его слабость, незащищенность, задумчивость и печаль, с которой тревожно сочетается сухой и четкий профиль артиста, чтобы убедиться в том, что за абстрактной фигурой Пьеро стоит трезвая действительность.

Как это ни странно, достаточно побывать в современном Париже и спокойно побродить по улицам, почувствовать осеннюю его атмосферу, присмотреться к задумчивости людей, чтобы понять настроения Барро, понять то, что у него «за маской».

Пьеро – эту романтическую маску печального неудачника, бесплотного существа, не имеющего возраста, – Франция в XVII веке внесла от себя в площадную историю комедии масок. Причем, характерно: Пьеро существовал и в XVIII веке, но жил он тогда в гостиных. Вот откуда его домашний утренний наряд. И совсем неожиданно, только в самом разгаре трезвого XIX века, он, рафинированный и утонченный, внезапно сбежал ранним утром из чужих гостиных и салонов, удрал на улицу, на площадь, да так там и остался, недоумевающий и изумленный, в своем утреннем домашнем костюме. Так возникло всегда печально-комическое несоответствие фигуры Пьеро окружающим, так возникла вечная его неуместность. Этот-то персонаж-маска и является центральным для Барро. Его Пьеро стоит за «масками» современных парижан, бесшумно следует за их неудачами или победами, и его набененное лицо мгновенно, как зеркало, отражает их печали и надежды.

Ни гротеска, ни символов нет в пантомиме Барро. Один только лиризм, романтическое выражение тоски, печали времени.

Если среди множества театральных и изобразительных арлекинад XX века искать арлекинаду, наиболее близкую Барро, – это будет арлекинада Пикассо с ее нежной и в то же время суровой, без улыбки темой бродячих артистов, безработных арлекинов, Пьеро и худых Коломбин с печатью забот и нужды на лицах. Розовато-зеленая бледнеющая колористическая гамма этой серии работ Пикассо оказалась близкой Барро. Его нищий и старый Пьеро словно сошел с полотен Пикассо.

Барро, однако, вовсе не всегда был Пьеро: он стал им впервые только в конце войны, в фильме «Дети райка». «Странное» движение удивительного артиста по эпохе было знаменательным, ибо маска – это стиль. Стиль же – обобщение, способ его и мера.

Давно, еще в 1935 году, молодой ученик школы-студии Шарля Дюллена Барро отважился превратить в пантомиму роман Фолкнера «В то время, как я умираю». Спектакль этот имел успех скандала, Дюллен не стал даже смотреть работу своего ученика. Между тем именно в этом спектакле Барро впервые показал свой знаменитый ныне номер с лошадью: пантомимически изобразил всадника, пытающегося подчинить своей воле дикое, необъезженное животное. Характерно, что тогда в этом поединке наездника с норовистой лошадью побеждала лошадь. Образ кентавра Барро был метафоричен, в нем ясно виделась борьба художника с собственным вдохновением, попытка умерить, укротить, обуздать собственный порыв, регламентировать свое дерзкое, всякий раз новое, незнакомое

и неожиданное творческое «я». Побеждала, однако, необузданная стихия творчества, лошадь сбрасывала всадника наземь...

В Москве, в этот свой приезд, на вечере в Доме актера Барро показал свой знаменитый старый номер. Завершался он теперь по-иному: побеждал всадник. В поединке, полном волнующей экспрессии, несравненном по пластической выразительности, зрелый поэт и уверенный наездник обуздывает все же свою лошадь и свой талант. Лошадь, послушная велестью всадника, то шла рысью, то размеренным галопом. Все же это была еще дикая, только что укрощенная лошадь.

Публика Малого театра увидела ее дальнейшую судьбу. На эту большую сцену Барро вывел воображаемую лошадь покоренную, вальсирующую, не просто обузданную, нет, дрессированную цирковую лошадь, умеющую танцевать. Ее всадник – во фраке с белым лицом Пьеро – заставляет послушную лошадь раскланиваться перед публикой, становиться на колени, покорно кивать головой. Под конец номера мы уже вообще не чувствуем наездника, забываем о нем. Перед нами – лошадь-мастер, лошадь-виртуоз, лошадь, укротившая вдохновение, но сохранившая и достоинство, и свою «тему» – тему обязательности совершенства, которым исполнено каждое ее движение. Эта лошадь, если можно так выразиться, глубоко уважает зрителей и чувствует себя их слугой.

В сущности, все сказано развитием этой метафоры Барро. Перед нами – целая биография. И только ли одного Барро? И только ли биография? Быть может, тут – позиция, декларация скромной роли художника, который практически может отдать людям только свое мастерство, развлечь, развеселить, подарить поэтический взгляд, пригласить к танцу, облегчить участь юмором? На что еще способно – и пригодно – искусство? – словно спрашивает обуздавший себя художник. Грустная тема, конечно.

И вот на пустой сцене Малого театра пляшет лошадь, бьет свою мягкую чечетку, переступает с ноги на ногу с грациозным чувством собственного достоинства, прелестная, добрая, уступившая людям лошадь, скрывшая – из одного только чисто лошадиного благородства! – какую-то печаль в глубине своих умных глаз, украшенная всеми плюмажами цирка, в нарядной попоне с кистями; ноздри нервно вздрагивают, передние ноги стройно ведут свой шаг, голова посажена гордо, длинная грива аккуратно расчесана, круп покачивается соразмерно, в ритме; браво, все в порядке, Жан-Луи Барро!

Все же вынужденная позиция художника, столь скромно определяющего и регламентирующего свои задачи, видимо, не удовлетворяет Барро, и сам он в глубине души убежден, что искусство способно ставить перед собой более высокие и смелые гражданственные цели. Во всяком случае, в некоторых из последних спектаклей Барро было доказано стремление режиссера и артиста внятно и решительно высказаться против опасности фашизма, столь грозной и реальной для сегодняшней Франции. В современной французской драматургии Барро со всей энергией выбирает произведение антифашистские. Где гарантия, что французский провинциал или рядовой парижанин выстоит, сумеет совладать с собственным страхом перед носорожьем одичанием и озверением фашизма? Вот вопрос, занимающий Барро. Гарантий таких нет.

Ах, если бы ты чувствовал себя, как мой лихой матрос Скапен! – говорит своему герою Барро всем своим сегодняшним искусством. Если бы у тебя хватило смекалки, ловкости и бесстрашия, если бы у тебя было такое же, как у Скапена, чувство удивительной полноты жизни, – посадил бы ты в мешок современных Жеронтов, избил бы их, да и выбросил в море вдогонку этой самой «проклятой галере». Легкий, ловкий, с пустым кошельком и свободной совестью, он, Скапен, никому не навязывает своих услуг, но, если просят помощи попавшие в беду, – пожалуйста, плут Скапен, как король, всемогущ, и если другу станет худо и вообще не повезет, он протянет ему свою царственную руку, свою верную руку – и спасет. Наш Скапен, как король, он беретик, как корону, набекрень – и пошел на спектакль...

Из внетеатрального, внесценического пространства появляется его лукавая физиономия, затем небрежной походкой спускается он по лестнице, скользит по перилам. Вот он уже на сцене и, если нужно, готов тотчас сыграть свою роль в новом спектакле: жив Скапен, жив курилка!

В Москве Барро неоднократно говорил о своей верности Станиславскому, любви к нему, рассказывал, что в годы учения у Дюллена буквально не расставался с томиком «Моей жизни в искусстве». Слова Барро звучали горячо, в них не было и тени официальной вежливости. В упомянутой книге Барро «Новые размышления о театре» Станиславскому автор уделяет огромное и серьезнейшее внимание. Со Станиславским Барро роднит не только общее понимание природы театра, не только настойчиво декларируемое французским артистом требование правды чувств, но и вся глубоко нравственная основа его духовного и одухотворенного искусства.

Но у Барро есть теория, согласно которой сценический образ может быть по-настоящему целостно и полно воспринят лишь «на расстоянии», лишь тогда, когда действие отодвинуто в другую страну или отдалено в другую эпоху. В этом случае, считает Барро, воображение зрителя работает более активно. Ассоциативные способности зрителя одновременно и разбужены, и разгружены от непосредственных эмоций. Мысль работает более спокойно. Эта «теория расстояния» неожиданно напоминает брехтовскую теорию очуждения.

Речь идет, конечно, не о масштабах – Брехт в этом смысле несопоставим ни с кем из режиссеров современного Запада. Речь идет лишь о свойственном и Брехту, и Барро общем эстетическом свойстве, об их обоюдном стремлении к остраненности как к определенному способу обобщения.

Лирика маски – такова та актерская «техника расстояния», которой обычно пользуется Барро. В тех случаях, когда артист напрямую играет современного героя, задача Барро осложняется.

В «Ночах гнева» лучшим местом у него оказывается финал, где Жан, которому палачи выкололи глаза, произносит свой предсмертный монолог. Голова Барро поднята, лицо белым пятном незряче глядит в пустоту, слова о любви, о муках, о свободе и мужестве звучат без патетики, глухо, интимно.

Отсутствие взгляда, слепота героя вновь создали неподвижную маску лица. Физические страдания героя от нас отодвинулись, его мысль приблизилась к нам. Цель достигнута: мы не размякли в трогательном

сочувствии к герою-мученику, зато мы вникли в смысл его подвига, поняли, во имя чего идет он на пытку, на казнь...

Однако при всей близости Барро к Станиславскому или Брехту он представляет прежде всего и полнее всех его соотечественников – предшественников по гастролям в Москве – французскую национальную сценическую традицию. Мастерство Барро и его артистов – не «кружево стилия», а сам стиль.

Перед нами предстала традиция в ее трепещущей жизненности, не залакированная штампами и не сохраненная бережно, как музейный экспонат, а обветренная и запыленная всеми ветрами и дорогами современности. Хрупкая и мужественная, шагает эта традиция сквозь будни буржуазного Парижа, никто ее не бережет, не охраняет, не прикрывает плащом от дождя, никто не приставляет к ней телохранителей, чтобы заботиться о ее чистоте и нравственности.

Она идет одна, без стражей и цензоров, увлекая за собой влюбленных последователей; идет босиком по ухабам нашего века, изрядно потрепанная уже, не приспособленная к жизни и тем не менее вопреки всему живая, неотразимая и все еще, оказывается, молодая. Мы не знали, что она еще способна увлекать. Мы думали, грешным делом, что все это – одни прекрасные и скучные слова. Оказалось, что французская традиция несет в себе возможность сегодняшней поэзии. Барро увел традицию из буржуазной «домашней драмы», не выдержав ее житейски мелочного правдоподобия, ее психологической разнузданности и расслабленности.

Неслучайно, конечно, в горделивой дифференциации французской школы на «высокое» и «низкое» Барро выбрал традицию демократическую, традицию площади и пантомимы.

Когда несколько лет назад приезжал миланский Пикколо-театр, мы были потрясены поразительнейшим открытием: оказалось, что Арлекин – не легенда и не мечта эстетов, он жив! Не забыть, конечно, никогда обворожительного итальянского плута в черной маске с мягким телом грациозной кошки, с его кульбитами, с его тарелками, с его невероятными лацци, с его лукавым пожевыванием плечами, когда Арлекин, не глядя на хозяина, по диагонали пересекал сцену, умильно бормоча «Я немножко влюблен...».

Теперь, оказывается, и французский Пьеро еще жив! Оказывается, и он, даже он при всей своей хрупкости отправился в поход против буржуазного театра. Отважился защищать красоту, поэзию и любовь против невыносимой духоты буржуазной морали, против царства здравого смысла, против самоуверенности любовников-завоевателей, утверждающих в любви лишь свое право и свою личность; пошел против всего этого буржуазного «нарциссизма» (выражение Барро) и против «интеллекта, утратившего творческую силу», против мещанского понимания реализма и морали. Буржуазная драма комнатного правдоподобия и житейских дрызг, с одной стороны, и образ «рафинированного буржуазного интеллектуала», понимающего свободу как цинизм, – таковы личные враги и главные противники Барро в современном западном искусстве, с которыми он борется оружием традиции и поэтического реализма.

Ирина Мягкова

МОЛЬЕР, ДЮМА, ПЛАНШОН

Журнал «Театр». 1964. № 1

(Обзор гастролей «Театра де ля Сите», Лион)

Лион называют городом без улыбок. Но именно из Лиона привез «Театр де ля Сите» своих «Трех мушкетеров», спектакль, в котором царит жизнерадостная, сметающая все на своем пути стихия смеха.

Вы, конечно, читали «Три мушкетера»? И видели фильмы и спектакли, где герои Дюма, доблестные и благородные, с улыбкой фехтуют, красиво убивают, закутавшись в плащи, пробираются сквозь опасности, оставляя смерть и запустение в попутных трактирах, и снимают перед женщиной шляпу с пышным султаном.

В спектакле Планшона ничего этого нет: гордые перья склоняются, приветствуя штаны г-на де Тревиля, а плащи служат лишь для того, чтобы спрятать улыбку и приглушить смех.

Любимый роман своего отрочества листает наш современник. Для него, живущего в 1958 году (год постановки спектакля), восхваление воинской доблести отнюдь не абстрактно, как не абстрактно оно и для тех, кто насаждает культ сильной власти во Франции позорной войны и атомной бомбы.

1958 год – война в Алжире. Укрепление милитаризма, прославление сильной власти и «великой личности», возведение парашютистов в сан национальных героев.

Мушкетеры у Планшона – предшественники парашютистов, в общем мало чем от них отличающиеся. Роскошные мушкетерские костюмы, украшенные кружевами и золотым шитьем, не стесняют их, когда они играют в регби, используя вместо мяча ящичек с алмазными подвесками; широкополые мушкетерские шляпы надеты на круглые, подстриженные ежиком головы боксеров.

Атос, Портос, Арамис и д'Артаньян, послушные развитию сюжета, отправляются в Лондон за алмазными подвесками. Они спасают честь королевы. Они готовы умереть...

Нет, победных фанфар не будет, трубач зачеркнут крест-накрест в программе спектакля. Потому что храбрые мушкетеры, из которых сегодня

хотят сделать эталон патриотизма, – не герои. Их доблести и инициативы хватает лишь на то, чтобы казнить миледи, а в остальном они лишь безвольные пешки в игре «сильных мира сего». Эта идея спектакля обнажена в прекрасной сцене «игры в гуся».

Королева играет с кардиналом. Сильные и преданные мушкетеры, опора государства, – на клетчатом поле настольной игры. Они прыгают на одной ножке, вертят хула-хуп, делают мостик, как марионетки, послушные воле кукловода. И вдруг – влезает на ходули.

Весь спектакль – цепь неожиданностей. Никто не ожидал ни такой трактовки, ни такого кинематографического темпа, ни такого полифонического сплетения самых разнообразных мотивов.

По зловещим улицам ночного Парижа спешит на свидание к своей королеве герцог Бекингемский.

Изабелла Садоян играет ее величество Анну Австрийскую в стиле парадного королевского портрета; за точностью, с которой она следует классическим традициям, нетрудно усмотреть иронию. У бедняги герцога манеры каскадного комика, и к тому же он боится, что придет король.

А параллельно со сценой трагического прощания августейших любовников идет клоунада под куполом цирка: во дворце моют люстры. И все внимание зрителей приковано к лестнице-стремянке: свалится или не свалится с нее тот, в рыжем парике. И герцог в трудные минуты тоже лезет на лестницу: то от чрезмерного старания соблюсти правила декламации (кульминация фразы – вершина лестницы), то в ужасе от появления короля.

Полемизировать пародируя – вот принцип режиссера. При этом пародия вовсе не означает неуважения. Просто вилёрбанский театр ищет своих путей в искусстве. Постоянное отрицание, упорное «нет» всему косному и устаревшему могло бы привести к цинизму, если бы отрицание это не было всплеском молодости и здоровья, если бы не было в спектакле столько фантазии, жизнерадостности, если бы спектакль не был так талантлив.

Так же, как и везде, «Мушкетеры» имели в Москве успех. Но ведь со времени постановки прошло пять лет. К чему же пришел театр? Что стало его позитивной программой, и есть ли у него вообще такая программа?

«Я не очень люблю “Трех мушкетеров”, – говорит Роже Планшон. – Мы очень веселимся, играя этот дивертисмент, но для нас это уже пройденный этап. Вот спектакль, который мы сегодня считаем для себя самым важным», – Планшон протягивает театральную программу, изданную в Лионе.

Арман Гатти: «Воображаемая жизнь метельщика улиц Огюста Же».

На обложке – эпиграф: «Наступление дня возвещают метельщики улиц». О чем это? Во время демонстрации на улице вымышленного города Бидонвиля (в переводе – трущобный город) смертельно ранен метельщик улиц Огюст Же. Он никогда прежде не занимался политикой и, возможно, даже попал в ряды демонстрантов случайно. Ему сорок шесть лет, он прошел войну и остался жив, а теперь умирает в тюремной больнице от

удара прикладом. В предсмертном бреде Огюст Же перелистывает страницы минувшего, вновь живет в прошлом, но не так, как жил, а так, как ему хотелось бы жить. В его прошлом – стачки и демонстрации, пикеты и рабочая солидарность. Он хотел бы, чтобы там была и революция. Он придумывает фильм об этой революции, который создаст в будущем его сын. И фильм проецируется на экран; фильм о революции, оправдывающий жизнь метельщика улиц Огюста Же, прожитую вне революции. Человек, далекий от политики, хочет, чтобы его смерть послужила делу борьбы за лучшее будущее, и эта смерть, по свидетельству французской критики (спектакль показан в Париже 16 февраля 1962 года), убеждает и потрясает больше, чем «если бы нам показали целую жизнь передового рабочего, посвященную борьбе».

«Наступление дня возвещают метельщики улиц». Так написано на первой странице программы, а на последней мы читаем: «Товарищи, встречающие каждый день зарю, товарищи, работающие в три смены и получающие минимальную зарплату, товарищи, работающие ночью и ранним утром, если однажды вам скажут: “Привет от Огюста”, – примите его, это привет от Огюста Же. Он – для вас».

Эти слова адресованы зрителям. Рабочим зрителям.

Рабочий зритель. Как много пишет французская пресса о трудности завоевать его.

Даже в TNP, постоянно борющемся за расширение общественного круга зрителей, 90 процентов публики составляют средние классы, а рабочие все еще остаются в стороне. А в Вилёрбане из 120 тысяч человек, посещающих в течение года театр, 60 процентов – рабочие, 20 – служащие, 20 – студенты. Такого соотношения не знает ни один театр Франции, такое соотношение может иметь только истинно народный театр.

Вилёрбанский «Театр де ля Сите» и был задуман как народный. Идея народного театра, детище Ромена Роллана, была поднята на щит после Второй мировой войны. Победа над фашизмом дала возможность демократическим силам и демократическим идеям завоевать более или менее устойчивые позиции. В Париже в огромном зале дворца Шайо начинает свои спектакли Народный Национальный театр (TNP) под руководством Жана Вилара. Новые идеологи театра мечтают о завоевании широкой публики, о приобщении ее к большому искусству. Одновременно начинается движение за децентрализацию театра.

Так в 1957 году возник в рабочем предместье Лиона Вилёрбане народный театр. Руководить новой труппой предложили 26-летнему Роже Планшону. Его знали как талантливого режиссера любительского театра комедии. Это был театр поиска, экспериментальный театр. Там собирались не только актеры, но и молодые художники, писатели, студенты. Спорили, смеялись, думали. За семь лет своего существования Лионский театр комедии показал своим зрителям около тридцати премьер. Современность, сегодняшние проблемы политической и культурной жизни – вот что интересовало актеров и зрителей.

Цели вилёрбанского театра – не литературные: это не сохранение классики (как в «Комеди Франсез»), это «показ жизни во всем ее разнообразии, с ее противоречиями, радостями и горестями», – говорил Планшон накануне открытия театра.

Театр должен стать «общественной службой», «школой зрителя». И это значит не снизить его до уровня публики, а сделать истинно хороший театр.

Французы играют в Москве Мольера. Это стало традицией. С «Тартюфом» и «Мещанином во дворянстве» приезжали актеры «Комеди Франсез», Вилар показывал нам своего «Дон Жуана», а театр Мадлен Рено и Луи Барро воссоздал в «Амфитрионе» стиль пышного придворного спектакля времен Людовика XIV и представил москвичам образец современной трактовки старинного фарса в «Проделках Скапена». Мольера привез и Театр де ля Сите.

«Жорж Данден, или Одураченный муж». XVII век, век мушкетеров. Но какая пропасть между этими двумя спектаклями! Из романтических «Трех мушкетеров» Планшон делает дивертисмент, почти капустник, из «Жоржа Дандена», «незамысловатого фарса», созданного «для королевской забавы», – почти трагедию.

«Жорж Данден – несчастен», – это открытие принадлежит Мишле. И после него в литературе высказывались мысли о трагическом звучании этой комедии Мольера. («Пьеса печальна, какой бы веселой она ни претендовала быть», – совсем недавно писал известный театральный критик Фаге.) Но никогда еще «Жоржа Дандена» не играли всерьез.

Если то, что играет «Театр де ля Сите», и комедия, то такая, где не смеются, а улыбаются, и улыбка эта иногда бывает горькой.

Планшон освобождает пьесу от интермедий и песенок, входивших в нее в XVII веке, убирает элементы фарса и буффонады.

Поднимают заставку, воспроизводящую титульный лист старинного издания «Жоржа Дандена», и мы вступаем в мир реальных вещей.

Рене Альо, изумительный художник и архитектор, создает на сцене «Театра де ля Сите» поэтическую картину подлинной жизни.

Все, что касается актера, и все, что его окружает, – настоящее: сено пахнет так, что слышно в первых рядах, яблоки хрустят под крепкими зубами Любена, горят свечи, но все, что за стенками этого маленького театрлика, – театрально в классическом смысле этого слова.

Жоржа Дандена играет актер Жак Дёбари. У него хорошее умное лицо, в манере держаться – спокойное достоинство. Люди, которые героя окружают, не могут его унижить или сделать смешным: он выше и сильнее их. И когда он на коленях просит прощения, уверенный в своей правоте, за него не стыдно.

Данден – не крестьянин, он богатый собственник, богатый настолько, что может поправить дела разорившейся дворянской семьи. Работники и слуги, на виду у которых проходит вся его жизнь, боятся его, но не любят, охотно зубоскалят за его спиной. И делают ему маленькие гадости. Клодина ему дерзит. Сотенвили, неумные и суетные люди, зависят от Дандена, но из кожи лезут вон, чтобы унижить зятя и лишний раз указать ему его место.

Анжелика открыто изменяет мужу.

Как трагично одинок он, в сущности; некому даже пожаловаться на свою судьбу. Он этого хотел, он этого сам хотел, Жорж Данден. Он сделал «величайшую в мире глупость» и, как крест, несет через весь спектакль бремя совершенной непоправимой ошибки. В этом мужлане, над которым потешались все предшествующие постановщики, есть что-то и от Гамлета, и от традиционного рогоносца: жажда мести и неизменно глупые и смешные положения, которыми кончаются все его попытки утвердить справедливость. Не зря сцена с простынями напоминает нам знаменитую «мышеловку» из «Гамлета», но Данден в ней не Гамлет, а Полоний, и притом не из трагедии, а из водевиля.

Трагедия Дандена – трагедия одиночества и обреченности. Водевильный мешок на его голове – мешок приговоренного к смерти. Он прыгнул «в никуда». Утрачены иллюзии. Перед ним разбитое корыто – Жорж Данден прогоняет работника и садится сам сбивать масло.

«Произведения прошлого имеют свою собственную ценность, свою самобытность, свои понятия о красоте и правде. Их-то и надо показать; это не значит, что надо играть Мольера так, как его уже сыграли сотни раз; это только значит, что его нельзя играть так, как играли в 1850 (и в 1950) году. Именно разнообразие новых идей и красот, которые скрывают эти произведения, позволяют извлечь из них впечатления, ценные для нашей эпохи». Эти слова Брехта взяты эпиграфом к «Жоржу Дандену» в «Театре де ля Сите». Такой эпиграф ко многому обязывает. Но это как раз те слова, которые определяют существо спектакля. Перед нами играли настоящего Мольера, и мы увидели XVII век, знакомый по живописи Луи Ленена.

Но это был Мольер в переложении для зрителя 60-х годов XX века, такой, каким должны его увидеть наши современники.

Можно было бы сказать, что театр в интерпретации классики идет по стопам Бузони, если бы не органное звучание роли Жоржа Дандена.

Ну, а «Тартюф»?

– Это самое распространенное произведение в репертуаре французских театров. Постановка, которую предлагаем мы, появилась после работ Коклена, Жуве, Леду и других. Это и размышление над этими спектаклями, и опровержение их. Это новое прочтение Мольера, – говорит Роже Планшон.

Жак Дёбари – в роли Оргона. Он снова (и снова блестяще) играет тему утраченных иллюзий. Он сам этого хотел. Сам ввел в свой нарядный, изысканный дом, где царит атмосфера любви и тонкой культуры, круглоголового проходимца, сам доверил ему свою судьбу, судьбу своей дочери и целой семьи. Потому что он поверил в лживую дружбу и фальшивые идеалы. Сотворил себе кумира, кроме которого ничего не хотел ни видеть, ни замечать.

Во времена Мольера причину этого искали в религиозном фанатизме и лицемерии.

Современного француза клерикализм и антиклерикализм, религиозное мракобесие и разоблачение христианской этики не так уж волнуют. И, оставляя без изменений текст Мольера, Планшон несколькими штрихами уничтожает возможность серьезного отношения к теме религии и духовенства.

Дом Оргона украшен живописью Пуссена и Ля Сюера на библейские темы. Фрагмент из *Пьета* служит и заставкой к спектаклю. Но все эти картины ныне – не что иное, как черно-белые фотографии. А бессловесная Флипота, забитое и робкое существо, позволяет себе в самом начале спектакля крайне непочтительно обойтись с изображением страдающего Христа. Это вместо эпитафии.

Чем заменяет «Театр де ля Сите» традиционную трактовку пьесы Мольера?

Программа к спектаклю заполнена историческими выкладками, гравюрами, цитатами. Большая часть их посвящена прославлению абсолютизма и Его Величества Луи XIV, короля-солнца. («Все взоры прикованы к нему одному; к нему устремлены все желания, он один – средоточие всеобщего уважения и всех надежд; только он один все слышит, за всем следит и все может сделать. Его милости – единственный источник всех благодеяний...» и т.д.).

Некоторые гравюры изображают и людей в сутанах. Вот, например, на этом рисунке они бросают в огонь книги. Тоже знакомая картина. Только мы видели этих людей в другой *«форме»*, и не так давно...

Юные Растиньяки французской литературы XIX века гибли, так и не сумев завоевать Париж.

В Тартюфе «Театра де ля Сите» (актер Мишель Оклер) явственно проступают черты не Растиньяка, но Жюльена Сореля, искаженные гримасой времени. Нашего времени.

Мы привыкли видеть Тартюфа пожилым человеком с отталкивающей внешностью, гнусными манерами и длинными волосами! Такова традиция.

И вдруг на сцене появляется молодой мужчина! Сильный, умный, с коротко и модно остриженными волосами, с красивым голосом, в строгом костюме.

Он большой актер, это Тартюф (помимо того, что Мишель Оклер великолепный актер). Как он вошел в роль! Неловкая тяжелая походка и чуть сутулые плечи, готовые до поры до времени смиренно принимать удары судьбы, чтобы однажды, улучив момент, выпрямиться и ударить самому: «Ступайте сами вон: не вы хозяин в нем! Дом мне принадлежит...»

Он всегда настороже. Пусть дверь будет на всякий случай открыта в комнате, куда Эльмира вызывает его на свидание. Ведь он не слишком верит ей. Друг и наперсник хозяина дома – это уже победа. Но победа над женщиной надежней, это сразу несколько ступенек вверх. И едва уловимым жестом (пальцы обеих рук – к переносице) выдав волнение зрителям, он мгновенно собирается, сосредоточив волю, и проводит первую сцену с Эльмирой так, что трудно не поверить в искренность его любви.

Только следующая картина («покаяние» перед Оргоном), где Тартюф с таким же блеском выступает в совершенно другом амплуа, убеждает зрителя, что перед ним просто умный и талантливый актер, играющий «Снятие с креста» непосредственно после этюда на тему «Обольщение женщины».

И вот уже они с Эльмирой играют оба: кто кого переиграет в этом поединке. И Эльмира, волнуясь, повторяет жест Тартюфа (пальцы

к переносице) и, как от опоры, боится отойти от стола, под которым спрятался Оргон, а Тартюф, как черная птица, все кружит около нее, и как артиста его раздражает фальшивая нота в игре другого:

«У вас, однако, кашель сильный!»

Надо было слышать его интонацию!

Но игра проиграна. Тартюфа уводят в тюрьму. И снова сутулые, опущенные плечи. До следующей улыбки судьбы.

Он не погибнет, этот плебей, исповедующий культ силы и дерзости. Он дождется удобной минуты и тогда завладеет этим золотисто-изящным артистичным домом и будет топтать тяжелыми башмаками драгоценный паркет. И женственно-величавая, прекрасная Эльмира, к которой он не смел прикоснуться, будет украшать его жилье, как живопись, как гобелены.

Финальная сцена. Оргон, предупрежденный благородным Валером, готов бежать от гнева короля. Но дорогу ему преграждает Тартюф, а из двух других дверей, предупредительная раскрытых им, появляются еще пятеро. Кто они? Этих персонажей нет у Мольера.

Молча, деловито обшаривают они квартиру, при обыске привычным жестом охлопывают карманы (тогда ведь не носили пистолеты в карманах) и, уводя преступника в тюрьму, заламывают ему руки за спину, суют в рот кляп. А как они стоят, страхуя каждое движение протеста! Удивительно знакомая поза! Американские автоматчики? Немецкие нацисты? Французские колониальные войска? Современные мушкетеры!

Страшная, слепая сила...

Сейчас они уводят в тюрьму Тартюфа. Но они той же породы, что и он, и так же охотно, ловко, со знанием дела, увели бы они при случае и Оргона, и любого другого...

И последнее о «Тартюфе».

Один из последних вопросов, который задает Планшон рабочей аудиторией: «О чем заставляет вас думать спектакль в связи с современностью?»

Действительно, о чем?

О том, что история с троянским конем остается вечно живой и вечно новой, несмотря на весь горький опыт предшествующих поколений. Почему-то все время помнишь, что изящную девочку с современным хвостиком вместо фригийского колпака зовут Марианной, и ее упорно подталкивают к брачному союзу с Тартюфом, одетым в черное.

Может быть, не все возникающие у зрителя ассоциации задуманы авторами спектакля, может быть, у разных людей эти ассоциации разные – Планшон не предлагает готовых решений и формулировок. Главное, что эти ассоциации все же возникают, главное, что спектакль заставляет думать, и не только о мольеровских временах, но и о наших.

Борис Зингерман

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕАТР В МОСКВЕ

Журнал «Театр». 1964. № 8
(Обзор гастролей Королевского Шекспировского театра,
Стратфорд-на-Эйвоне)

За последние десять лет английские актеры трижды пытались дать современное толкование «Короля Лира». В 1955 году трагедию поставили в абстрактных костюмах и декорациях японского художника Исаму Ногучи. Критика сетовала тогда, что Джон Гилгуд в роли Лира не дотянулся до мистического замысла декоратора.

Через четыре года в другом спектакле Чарлз Лоутон сыграл Лира подчеркнуто прозаически. Рецензенты называли его Лира «пониженным», «низведенным до уровня первого встречного», «человеком из подворотни», на чьих плечах королевская мантия выглядит «засаленным халатом».

И вот, наконец, постановка Питера Брука, в которой мотивы трагедии, объясненные весьма рационально и конкретно, приобретают вместе с тем всемирное, всеисторическое значение.

Пафос режиссуры Брука заключается в диалектическом совмещении различных понятий – принадлежащих современности и истории, внешнему миру и душе героя, различных приемов – самых условных и самых натуралистических.

Спектакль играется сосредоточенно и беспощадно. Мотивы режиссерского толкования прочерчиваются непрерывно. Ничто не педалируется, но и не утаивается, не остается недосказанным. Романтическим преувеличениям и недомолвкам тут места не оставлено – все оголено, как оголена сцена, освещенная рассеянно жестким светом, ни тебе бликов, ни таинственной темноты.

Опознавательные признаки человеческих страстей, времени и места действия отобраны тщательно и экономно, они должны рассказать о многом. Трактовка Питера Брука рассчитана на множественность мотивов: за одним просматривается другой, третий; все они тяготеют к обобщению. К тому же каждый из мотивов удваивается в своем значении, имея современный и исторический смысл. Внимание зрителей спектакль Питера Брука одновременно дисциплинирует и раздражает, как это свойственно театру Брехта.

Уже в костюмах и декорациях ощущается эта будоражащая двойственность, эта немислимая протяженность запечатленного на сцене исторического времени.

Обширное, геометрически правильное и пустынное пространство, ограниченное сзади тремя серо-белыми плоскостями; прямоугольные полосы ржавого железа, свисающие с колосников; два бревна с острыми зубьями, образующие заградительные ворота; серые куртки, грубые рубахи, кожаные плащи – все напоминает времена древние и нынешние, мифический железный век и недавние годы всемирных войн и фашистских концлагерей. Современное прочтение трагедии достигается с помощью ее архаизации.

Еще недавно в Англии было в моде модернизировать Шекспира, продвигая действие ближе к нашему веку. После уроков, преподанных Брехтом, такое осовременивание классического автора выглядело бы наивным. Брук критически комментирует современность через прошлую эпоху, и чем она древнее, тем «эффект очуждения» становится сильнее. Связь с Шекспиром устанавливается кружным путем – через удаленные от нас доисторические времена, деловитые и простодушные в своей жестокости. При всем том Брук, повторяю, не стремится приурочить свой спектакль к какой-либо определенной эпохе, время сценического действия у него многозначно: эпохе Возрождения оно принадлежит столько же, сколько эпохе евангельской или современной. В своих исторических опосредствованиях Брук слишком далеко не заходит – они являются лишь предварительным условием действия, придавая обобщенность мотивам спектакля; сами эти мотивы носят сугубо современный характер.

В спектакле почти не ощущается тема короля и народа, исторический мотив сословного неравенства. Трагические персонажи предстают перед зрителем не в качестве вельмож и простолюдинов, но как палачи и жертвы, охранники и узники, обманщики и обманутые. При этом специально подчеркивается, что перед нами был властелин – и вот уже он нищ, наг, бесприютен. Насильник и его жертва местами меняются быстро. В мире, который нам показан, нейтральных состояний не существует, человек может быть только гонителем или гонимым, владыкой или рабом. (Король Лир этого не понимает, поэтому и от престола отказывается.)

Положение, которое персонаж занимает в данное мгновение, весьма непрочное – у каждого под плащом грубое исподнее. Стоит совлечь с Лира и Глостера кожанки – и их не отличить от любого встречного-поперечного. Из благородного, ухоженного юноши Эдгар на наших глазах преобразуется в грязного горемыку, чтобы в карающем финале выйти на поединок в гордых рыцарских доспехах. И даже слуги, составляющие свиту главных действующих лиц, предстают по отношению к ним в различных ролях – попеременно: то они защитники, то палачи. Один из них, жертвуя собой, заступает за подвергнутого пытке Глостера, другие равнодушно толкают ослепленного старца. Отношения у всех со всеми самые двусмысленные, зыбкие, готовые к изменению и преодолению самих себя. В спектакле нет романтических кульминаций, потому что главное для

режиссера – непрерывная, текущая смена отношений и состояний. Действие «Короля Лира» развивается у Питера Брука с неумолимой и коварной диалектикой, как «Кавказский меловой круг» в «Берлинском ансамбле».

Эти головокружительные повороты колеса фортуны, эти доносы, клятво-вопреступления, злодейские убийства совершаются без воплей и стенаний, без желания напугать или растрогать. Трагическое действие движется в напряженно-замедленном, гневно-заторможенном ритме, в сосредоточенной, пустынной тишине, освещенное ровным, тусклым светом, бесстрастным, как приговор, как взор соглядатая. Герои не питают обманчивых надежд, но и не просят у судьбы снисхождения и от нас не требуют сочувствия. Брук стремится пробудить в нас не страх и сострадание, а внимание, однако он не боится жестоких и трогательных эпизодов (как остроумно заметил английский критик Кеннет Тайнен, Брук никогда не стремится выжать у зрителя слезы, но при желании мы можем поплакать на спектакле).

Постепенно из этого мерного и тягостного верчения превратностей извлекается главный мотив спектакля, полемический по отношению к старой романтической традиции.

Великие трагики-романтики давали Лиру полную свободу воли: герой падал жертвой собственного простодушия или собственных причуд, он был окружен ореолом исключительности и сам создавал ситуации, в которых потом приходилось бороться и страдать.

В спектакле Питера Брука трагические герои находятся в ситуации изначально заданной, существующей задолго до того, как они собираются принять то или иное решение. Лир, Глостер, Эдгар, Эдмунд действуют мужественно, без промедлений, но порой словно бы нехотя, не совсем по своей воле, без достаточного энтузиазма – некие могучие внешние силы влекут их за собой. Пространство, в котором они могут свободно действовать, весьма обширно, как обширна эта оголенная сцена, но нам видны его прицелы, столь же неумолимые, как эти прямоугольные плоскости, ограничивающие сценическую площадку.

Внешний мир трагедии, существующий раньше героев и помимо героев, представлен в спектакле скупой: показана не буря, но знак бури – громышающие листы железа, не битва, но знак битвы – звуки лязгающих за сценой мечей (лаконичной обобщенности оформления Брук учился у Крэга – он сам об этом много раз говорил), но как ни скудно показан этот объективный исторический мир, он выглядит в спектакле необыкновенно могущественным. У Шекспира он тоже достаточно весом, но трагические персонажи его давления не ощущают. Нам со стороны, когда мы читаем Шекспира, видно, как историческая, общественная среда влияет на судьбы людей, но сами они своей зависимости не ощущают, о ней не думают. Они живут по своей воле, на свой страх и риск, побуждаемые к действию своими могучими страстями. Да и сам этот внешний исторический мир у Шекспира еще окончательно не определился, он еще подвержен изменениям и преобразующей воле героя поддается, может быть, не меньше, чем герой ему; но всяком случае, они борются на равных.

У Питера Брука исторический мир берется как неподвластная герою деспотическая данность, как неизменная, на весь спектакль предуказанная ситуация. Казалось бы, такой изменчивый и зыбкий, этот мир на самом деле куда менее подвижен, чем у Шекспира, он застыл в своих далеких очертаниях, и выхода из него нет. Это подчеркнуто даже в частности. Герцог Олбани, который в финале трагедии должен сыграть ту же роль, что Фортинбрас в «Гамлете» или Малькольм в «Макбете», показан в спектакле человеком интеллигентным и порядочным, но колеблющимся и слабым, на него надежды плохие. Антиромантический пафос спектакля заключен, таким образом, не столько в его манере – суровой и сдержанной, – сколько в этом ограничении случайности и индивидуалистической свободы воли. В мире, возникающем на сцене, господствует одна только необходимость. Мир этот жестко детерминирован. И уже не только зрители, но и действующие лица ощущают его деспотическую, сумеречную власть.

Даже Эдмонд (Иэн Ричардсон), с его умом, энергией, самонадеянным цинизмом, чем дальше, тем больше линяет, постепенно теряя свободу действий. Интрига, начатая с таким упоением, приводит его на вершину успеха, но и связывает по рукам и ногам, и в конце концов, он вынужден выбирать между Гонерильей и Реганой – обе ему не симпатичны. Последние свои злодеяния он совершает как бы по инерции, по внешней необходимости, без прежнего воодушевления. Ему становится почти что скучно. Поэтому он и гибнет в поединке с Эдгаром.

И Гонерилья (Айрин Уорт) с ее царственным высокомерием, железной волей, сильными страстями ополчается на Лира как бы не по своей злой воле, а волей обстоятельств, она жалеет отца, боится его проклятий и все-таки выживает его из своего дома.

Только неистовый Кент и великодушная Корделия не подлежат ограничениям, они идут напролом, они ни с чем не считаются и для себя ничего не хотят, они вне этого общества, вне этого мира (Кент скрывается под чужим именем, Корделия уезжает в другую страну. Оба обстоятельства не послушны). Существующее у Шекспира равновесие между внешней исторической необходимостью и субъективными побуждениями героев у Брука, таким образом, жестоко нарушается.

Мир, в котором действуют герои спектакля, жесток вдвойне: лишая людей индивидуальной свободы, свободы воли, он одновременно их разобщает, обрекает на одиночество. С мотивом одиночества связаны две главные сцены спектакля.

Когда ослепленный Глостер, шатаясь, встает с ложа пытки, один из слуг походя бросает ему на голову тряпку, другой его равнодушно толкает, он никого не замечает. Как будто не ему только что вырвали глаза, как будто его и нет вовсе. Шатаясь, согнувшись в три погибели, Глостер бредет в глубину сцены. Медленно гаснет свет, и на этом кончается первая половина спектакля.

В сцене встречи слепого Глостера с безумным Лиром – где-то в поле, в пыли придорожной – нам демонстрируется последняя степень человеческой заброшенности и незащитности. Беззвучно рыдает сломленный

несчастьями Глостер, скорбно пергаментное лицо Лира. Глостер помогает своему королю снять сапоги, а Лир склоняется над старым товарищем, бережно обнимает его поникшую седую голову и предлагает ему свои глаза. Людские отношения здесь обнажены до крайности, и тем занимательнее, что нам открывается не только их трагическая жестокость, не только страх и отчаяние, но и высокие чувства сострадания и человечности.

Трактовка Питера Брука, вероятно, могла бы показаться чересчур рациональной, тяготеющей к некоторым общим местам современной западной драматургии, если бы Пол Скофилд не обогатил ее дополнительными мотивами. С другой стороны, его толкование роли короля Лира вполне уместается в замысле Питера Брука, достаточно обширном.

Пол Скофилд привносит в спектакль свою актерскую тему – тему человека возвышенных идеалов, принужденного жить в чужой ему среде, обреченного на одиночество.

Как только Лир появляется на сцене, видно, что он далек от своих придворных и своих дочерей. Он идет к трону сутулясь, ни на кого не обращая внимания. Он говорит и слушает, ни на кого не глядя, ко всем равнодушный. У него усталое бледное лицо и глаза человека с утомленной душой. Гордый ответ Корделии он поначалу выслушивает так же безучастно, как льстивые слова ее сестер. Он – военный человек, и он от всего устал; он подает в отставку и требует не чувств, а пристойного, положенного по уставу церемониала. Корделия этот церемониал нарушает, вынуждая его к активным действиям, от которых он именно и хотел бы освободиться. Отставка должна придать законные формы его отчуждению от окружающих, освободить от последних обязанностей, которые его с ними связывают. Общество, в котором король прожил жизнь, теперь его только утомляет. Он ничего не может дать этому обществу и от него ничего не хочет – только бы освободиться. Он мог бы сказать о себе словами Монте-ня: «Наступил час, когда нам следует расстаться с обществом, так как нам больше нечего предложить ему». Он хочет расстаться со своими обязанностями, а поскольку это можно сделать, лишившись прав, то он и с правами расстается.

В следующей сцене Лира – у Гонерильи – мы ближе знакомимся с обществом, которое он покинул.

Сопоставляются и приходят в столкновение две эпохи, два поколения: Лир со своим отрядом ветеранов и двор его дочери, объятый суетными и тайными страстями, с этой мрачной и чувственной Гонерильей, безвольным герцогом Олбани, пытающимся быть порядочным, с дворецким Освальдом – трусом, подхалимом, рабом. Враждебный мир начинает открываться Лиру с Освальда; старый король с усмешкой смотрит на лощеного холуя новой формации – таких он еще не видел. А Гонерилья смертельно боится удалых конников отца, веселых, храбрых, бесцеремонных. В любой миг они могут разнести ее замок. Они явились из другого, уже не существующего, пугающего ее мира. И мы видим, что дурное предчувствие, «классовое чутье» ее не обмануло: стоит обидеть Лира, стоит старому командиру нахмуриться – и тут же падает наземь сбитый ловким

толчком Освальд, опрокидывается тяжелая мебель, грохочут, как снаряды, тяжелые оловянные кружки.

Противопоставление старой героической эпохи и новых времен находит опору в самом Шекспире; оно проходит через все сцены – до самых последних слов Эдгара, завершающих трагедию:

«Все вынес старый, тверд и несгибаем, Мы, юные, того не испытаем».

В спектакле эти слова произносятся со значением.

Постепенно нам проясняется круг ассоциаций театра и современный смысл трактовки.

Порой кажется, что в трагическом герое Скофилда есть что-то от «старика» Хемингуэя – эта потерянная кожанка, седая стрижка, короткая борода, эта подтянутость, жадность чувств, страсть к охоте и даже эта плоская фляга со спиртным, к которой он так деловито прикладывается.

Лир Скофилда – это мужественный и бескомпромиссный герой, одинокий на склоне лет в новых обстоятельствах истории, в новом окружении. Его трагедия, трагедия героя «За рекой...» Хемингуэя, только рассказанная куда более жестоко – без всяких надежд на спасение в поздней любви или охотничьих утех.

Джимми Портер – герой пьесы Осборна «Оглянись во гневе» – с горечью вспоминает о своем отце: как тот отправился в Испанию, как, истерзанный, больной, вернулся домой и как одиноко умирал, окруженный непониманием родственников.

Так вот, исполнение Пола Скофилда – это реквием по отцу Джимми Портера, по Хемингуэю, сочиненный представителем нового поколения. На героев ушедшей эпохи Скофилд смотрит со стороны, любовным и трезвым взглядом, он их оплакивает и судит.

Тема человеческой отчужденности и одиночества, изложенная Бруком в самом общем виде, развита Скофилдом в том смысле, что это одиночество старого бойца, желающего расстаться с обществом, которому он столько послужил и которое ему опротивело, его опустошило, чтобы провести остаток дней среди природы, в кругу друзей-ветеранов, охотясь и бражничая. И, как обычно бывает в таких случаях, из этого ничего не вышло.

Он забыл (или не знал), что в этом обществе можно быть только властителем или рабом. Перестав распоряжаться чужими судьбами, он перестал распоряжаться своей собственной судьбой. Потеряв право посягать на свободу других людей, потерял свою собственную свободу. Он захотел порвать все связи с опустылевшим ему обществом, но вместо старых завязались новые отношения – только теперь ему была уготована участь подчиненной, страдающей стороны.

Познание мира не приносит ему ни желанной свободы, ни новой веры. Так он и умирает, научившись состраданию, но никому ничего не проотив – ни себе, ни другим, ни самому Богу, отнявшему у него Корделию, – ни с чем не примирившись в этом жестоком, лишенном надежды мире.

Этот мир утомил его до смерти.

Рассуждая о суровом и мужественном спектакле английского театра, наши критики вспоминали, как играл Лира Михоэлс. Сравнения

напрашивались неизбежно. Михоэлс, как и Скофилд, восстал против традиционного романтического толкования шекспировской трагедии. Тем очевиднее различия между трактовкой, которую предложил английский театр 60-х годов, и той, что была создана в советском театре в 30-е годы.

Лир – Михоэлс, хоть и настроенный скептически, был полон пугливой энергии. Он с энтузиазмом шел на свой рискованный эксперимент, убежденный, что все удастся. В нем жила великолепная уверенность людей, веривших в свою судьбу, строивших и выполнявших самые фантастические планы.

И хотя герою Михоэлса пришлось плохо, он проходил свой крестный путь мужественно и непреклонно. Пафос познания был ему важнее мук, которые он претерпевал. Перед самой смертью ему открывалось лицо истины – лицо Корделии, ни разу не солгавшей, – и он умирал просветленный, призывая окружающих взглянуть в мертвое лицо дочери, приобщиться к правде. Корделия, олицетворявшая собой идеал, была для него, несомненно, важнее всех ужасов, которые пришлось узнать.

У Лира Скофилда, появившегося на театральных подмостках в другой общественной ситуации, нет ни той энергии, ни той веры, и даже Корделия не может примирить его с жизнью. Эта трактовка меньше всего может быть названа объективно-исторической. В ней отразились трагические противоречия духовной жизни современного нам Запада.

В спектакле Питера Брука отчетливо выразился завершающий этап нынешней реформы английской сцены. Начало этой реформы было запечатлено в «Гамлете» Питера Брука (постановка 1955 года).

Задача состояла в том, чтобы противопоставить традиционной исполнительской манере – одновременно эстетской и натуралистической – новый стиль, который соответствовал бы понятиям и мотивам послевоенной драмы. «Гамлет» Питера Брука появился за несколько месяцев до премьеры пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе», с которой и начался переворот в современном английском театре. Естественно, что в том шекспировском спектакле Брука, который мы видели девять лет назад, чувствовалась некоторая предварительность исканий, многое тогда только предугадывалось, намечалось в эскизе. С тех пор английский театр сильно переменился. И сам Брук тоже подвинулся в своем стремлении переосмыслить и соединить в одно некоторые важные открытия режиссуры XX века. И Скофилд тверже определил свою актерскую тему, сыграв в нескольких современных пьесах.

За эти годы в Стратфордском Шекспировском театре сменилось руководство. Мы видели этот коллектив всего несколько лет назад; тогда им руководил маститый Глен Байем-Шоу, сторонник традиционного стиля, тогда исполнительская манера театра определялась игрой Майкла Редгрейва, декламационной и мелодраматической. Но уже и в тех спектаклях ощущались новые веяния – в игре Дороти Тьютин, она играла Джульетту, Виолу в постановке «Двенадцатой ночи» молодого режиссера Питера Холла, теперь он руководит Шекспировским театром. После нынешних гастролей можно с уверенностью сказать, что не только английский театр

в целом, но и Стратфордский Шекспировский театр, недавно еще приверженный традиции, пережил большие перемены. Мы в Москве могли убедиться в этом не только по «Королю Лиру» Питера Брука, но и по «Комедии ошибок» Клиффорда Уильямса.

По сравнению с этим спектаклем даже «Двенадцатая ночь» Питера Холла, которая несколько лет назад казалась новаторской, теперь выглядела бы весьма традиционной, чуть не конформистской.

И вместе с тем в этой ранней шекспировской комедии, построенной на заимствованном сюжете, поставленной Клиффордом Уильямсом в нарочито условных декорациях и подчеркнута современных приемах (на наших глазах актеры в прозодежде надевали на себя детали старинных костюмов), в гротесковой манере итальянской комедии масок, нам открывались некоторые исконные черты английской комедийной манеры – с этой способностью придать романтическое очарование самым грубым трюкам, с этими фарсовыми ситуациями, овеванными меланхолией, с этим тесным переплетением мрачного и смешного, с милыми странностями героев, с обаятельной английской флегмой, столь не похожей на искрометный блеск французской и виртуозный темперамент итальянской комедии.

В постановке Клиффорда Уильямса можно было уловить и мотивы, близкие спектаклю Питера Брука, – снова речь о том, что люди друг друга не понимают, только здесь взаимное отчуждение возникало в результате фарсовой путаницы, из-за «Комедии ошибок».

Впрочем, чтобы судить об этом спектакле подробнее, нужно лучше знать комедийную традицию английской сцены, давшую в XIX веке легендарного клоуна Джо Гримальди, а в наш век – Чаплина.

Борис Алперс

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ (1965)

Алперс Б.В. Театральные очерки. М.: Искусство, 1977. В 2-х т. Т. 2
(«Месяц в деревне». Театр «Ателье», Париж. Андре Барсак)

1

Когда русских драматургов переводят на иностранные языки и актеры других национальностей разыгрывают их произведения на театральных сценах Парижа, Лондона или Нью-Йорка, они (эти произведения) многое меняют в своем художественном облике и внутреннем содержании.

Не говоря уже об осязаемых изменениях от самого перевода на другой язык, они незаметно вбирают в себя и что-то от воздуха чужой страны, воспринимают ритмы незнакомых городов, перенимают речевые интонации и дыхание иноязычной толпы, наполняющей зрительный зал театра.

И – что самое существенное – новые исполнители ролей, люди другой страны, отдают русским персонажам неизгладимые оттенки своей национальной психологии, своего темперамента и, если хотите, передают им даже свой социально-исторический опыт, неосознанно дремлющий в каждом из нас.

Таким образом, русский драматург (впрочем, подобно драматургу всякой иной национальности в таких же обстоятельствах) перестает быть только русским автором. Он вращается в новую среду, принимает на себя отпечаток той нации, в которой совершается его вторичное рождение. Происходит своего рода адаптация. И очень часто такая адаптация бывает настолько радикальной, что художник – или, вернее, его творение – частично или полностью теряет свои первородные черты, отрывается от почвы, на которой оно выросло. В таких случаях происходит не адаптация иноязычного художественного произведения, но его ассимиляция, которая сопровождается умалением или даже искажением его первоначальной природы.

Поэтому понятно беспокойство талантливого руководителя Театра «Ателье» Андре Барсака перед «пугающей перспективой» (по его собственному выражению) привезти в Россию тургеневский «Месяц в деревне»,

поставленный для парижской публики, и разыграть его в Москве перед русской аудиторией.

К тому же – добавлю от себя – разыграть его на подмостках Малого театра, в кулисах которого еще продолжают обитать живые тени русских классиков XIX века, в том числе и самого Тургенева. Обстоятельство – немаловажное в психологическом отношении. Люди театра хорошо знают магическую власть над ними самими и над зрителями театрального здания с его историческим прошлым, власть самой сцены с ее особыми механизмами, кулисами, колосниками, системой освещения – этого своего рода оснащенного корабля, переплывающего из столетия в столетие с грузом накопившихся навыков, художественных традиций, воспоминаний...

«Месяц в деревне» у французского зрителя имел успех поистине удивительный. Как сообщает специальная брошюра, выпущенная к московским гастролям Театра «Ателье», спектакль прошел четыреста пятьдесят раз подряд – цифра почти фантастическая применительно к театру Тургенева – театру прозрачных акварельных красок, лирическому по преимуществу, малоэффектному по своим сценическим возможностям. Едва ли такое число спектаклей насчитывает «Месяц в деревне» за всю свою вековую сценическую историю в русском театре. Судя по этой цифре, тургеньевская комедия действительно стала «своей» для французского зрителя, привилась к новой среде с исключительной полнотой.

Но, может быть, именно такое предельное вращение пьесы Тургенева в инородную почву сделает ее в исполнении Театра «Ателье» чужой для русской публики? Может быть, театр слишком «офранцузил» Тургенева, нарушил меру его адаптации, и спектакль зазвучит фальшиво для русского уха, когда его перенесут под московское небо с площади Шарля Дюллена на Монмартре?

К счастью, опасения Андре Барсака – и не только его одного – оказались напрасными. Спектакль Театра «Ателье» можно назвать почти идеальным случаем национального освоения русского автора. В нем Тургенев остался самим собой, и русская жизнь, о которой он рассказал в «Месяце в деревне», сохранила свою внешнюю и внутреннюю достоверность. И в то же время в нем появилось для нас что-то новое, притом необычно новое, что мы раньше в нем не замечали и что, однако, в спектакле Театра «Ателье» с такой произвольной легкостью вплелось в самую ткань его комедии.

2

Это новое пришло в пьесу Тургенева от Франции, от ее воздуха, от ее солнца и главным образом, конечно, от ее людей. Оно воплотилось в постановке Барсака своеобразными путями и сказалось в эмоциональном колорите спектакля, в его игровых ритмах и, может быть, прежде всего в том неуловимом и вместе с тем ясно ощущаемом, что можно назвать душевной тональностью образов, созданных актерами.

А эта тональность создается в актерском исполнении Театра «Ателье» сложными путями.

На сцене театра в знакомые голоса тургеневских персонажей вплетаются голоса их французских двойников, говорящих на другом языке и в то же время близких им, странным образом разделяющих их судьбу, их радости и страдания. Эти голоса гармонически сочетаются друг с другом, но никогда не исчезают в их индивидуальном своеобразии, составляя своего рода постоянный внутренний дуэт образа, его музыкальное звучание.

Отсюда и возникают в тургеневских персонажах необычные для нас психологические ходы и обертоны, неожиданные эмоциональные и даже смысловые ассоциации, удивляющие своей новизной и вместе с тем остающиеся в пределах общего замысла Тургенева и театральной стилистики его лирической комедии.

В таком дуэтом ключе сыграны в спектакле почти все роли основных персонажей тургеневской пьесы. Но ярче всего сложная инструментовка образа звучит в центральной роли Натальи Петровны Ислаевой, которую играет обаятельная Дельфин Сейриг, – играет с утонченным душевным изяществом и покоряющим мастерством.

Самый человеческий характер Натальи Петровны в трактовке Театра «Ателье» предстает перед нами с непривычной стороны. Дельфин Сейриг драматизирует образ Натальи Петровны, снимает с него всякий намек на комедийные краски, которыми обычно широко пользовались русские исполнительницы этой роли.

Французская актриса раскрывает в своей героине натуру незаурядную, романтическую. Среди окружающих людей ее Наталья Петровна живет отъединенной душевной жизнью в идеальном мире возвышенных чувств, романтических мечтаний и порывов. Высокий строй ее души сказывается в каждом ее жесте и движении, всегда непросто произвольном изящном и в то же время незавершенном, словно недоговоренная фраза, – сказывается и в манере, в какой актриса подает текст роли. Ее героиня обычно произносит слова своих реплик и монологов, минуя собеседника, глядя широко открытыми, вопрошающими глазами в пространство, в темный провал зрительного зала. Как будто она ведет разговор сама с собой, прислушиваясь к тайным голосам, которые звучат в ее душе и остаются понятными только ей одной. И тонкие выразительные руки актрисы временами приходят в движение, словно ее героиня стремится досказать ими самое важное, что живет в ней, волнует ее и что нельзя выразить никакими словами.

У такой поэтической Натальи Петровны ее любовь к Беляеву, вспыхнувшая так внезапно и захватившая всю ее мечтательную натуру, почти лишена чувственного оттенка. В этом неловком, застенчивом и уже не очень молодом студенте, каким дан Беляев в Театре «Ателье», героиня Дельфин Сейриг видит существо духовно близкое ей, угадывает в нем родственную душу мечтателя, не похожего на окружающих людей.

В этой трактовке образ Натальи Петровны из лирико-комедийных персонажей Тургенева его ранней поры переходит в круг драматических образов его более поздних произведений, появляется в среде тех тургеневских женщин и девушек, которые соединяют в себе физическую хрупкость и жизненную незащищенность с духовным максимализмом и душевной

страстностью. Тургенев хорошо знал характер этих русских беспокойных мечтательниц, которые жили в своих просторных помещичьих домах и городских особняках, как отшельницы, склонившись над пьядцами, вышивая на них печальную безмолвную повесть своей романтической души.

Актриса превосходно передает поэтический склад человеческого характера такой тургеневской героини. И вместе с тем за образом русской Натальи Петровны в игре актрисы, сначала неясно, а потом все более отчетливо, начинают проступать черты ее своеобразного французского двойника – одной из тех романтических мечтательниц, затерянных в глуши французской провинции 30–40-х годов прошлого века, духовную биографию которых рассказал Луи Мегрон в своей документальной книге о романтизме во Франции. Из толпы этих мечтательниц с различными человеческими характерами и жизненными судьбами когда-то Флобер вывел свою Эмму Бовари, у которой тоже были свои двойники в тогдашней русской жизни.

В игре Дельфин Сейриг два образа русской и французской мечтательницы возникают перед нами одновременно. Они живут в душе актрисы в гармоническом согласии. Их видишь почти с физической ясностью и реально слышишь, как эти близкие друг другу романтические души своего века переговариваются между собой, минув время и тысячеверстные пространства.

Такая сложная тональность образа не создается средствами исполнительской техники. Она рождается произвольно как результат глубокого душевного освоения артисткой внутреннего мира тургеневской героини.

Рядом с романтической мечтательницей Натальей Петровной Верочка в Театре «Ателье» кажется вначале чересчур прозаической, сниженной в своей лирической сущности. Но чем дальше идет действие спектакля, тем содержательнее становится в трактовке Театра «Ателье» образ невольной соперницы Натальи Петровны.

Элизабет Алэн, играющая роль Верочки, переводит ее из комедии в драму, подобно тому, как это делает Дельфин Сейриг со своей героиней. У Верочки, действующей на сцене Театра «Ателье», не осталось ничего от детской непосредственности, которую мы привыкли соединять с ее образом. Она дана в театре более взрослой и по возрасту, и по житейскому опыту. Верочка Элизабет Алэн скрытна и недоверчива, какими бывают люди, рано узнавшие оборотную сторону жизни. Эта недоверчивость и насто-роженность сопровождают Верочку на сцене Театра «Ателье» вплоть до ее объяснения с Натальей Петровной, которое актриса проводит с тонким мастерством и душевной правдой.

Зритель становится как бы свидетелем борьбы, которая идет в душе Верочки между ее боязнью оказаться обманутой в своей исповеди и жадной человеческой ласки и сочувствия. Долгое время все попытки Натальи Петровны заставить ее открыть свои чувства остаются тщетными. Но вот какое-то слово, произнесенное Натальей Петровной с задушевной интонацией, а может быть, один только жест, одно движение ее изящной руки заставляет дрогнуть сердце недоверчивой девушки. И ее нежная душа

появляется перед нами, словно раскрывая свои лепестки от сердечного тепла, на мгновение повеявшего на нее от Натальи Петровны. Но тем катастрофичнее становится для этой Верочки все, что происходит с ней в дальнейших событиях пьесы. В последних актах она появляется на сцене душевно сломленной.

Такая Верочка не похожа на балованную и своенравную молоденькую воспитанницу в богатой семье. Она, скорее, напоминает бедную родственницу на положении служащей в богатом доме. И одновременно в образе такой Верочки появляется что-то от молодой гувернантки, приехавшей в Россию на заработки из бедной семьи в небольшом городке Франции, чтобы обучать помещичьих детей французскому языку и хорошим манерам.

Так же как у Натальи Петровны, эти грани или, вернее, два пласта роли Верочки слиты в одном целостном образе, созданном актрисой.

В той же сложной двуплановой тональности интересно сделана в Театре «Ателье» и роль Ракитина, которую играет Жак Франсуа.

Мы привыкли к русской традиции в сценической трактовке этого персонажа, обычно сближаемого с другими тургеневскими однолюбями, вплоть до его Лаврецкого. Так трактовал Ракитина Станиславский в знаменитой мхатовской постановке «Месяца в деревне». В этой интерпретации Ракитин становился лицом драматическим. Умный, душевно тонкий человек оказывался захваченным без остатка благоговейной и безнадежной любовью к Наталье Петровне. Эта любовь завладевает всем его существом, поработывает его, становится его дыханием, его мукой и счастьем.

Такой тургеневский Ракитин действует и в спектакле Театра «Ателье». Он смотрит на Наталью Петровну своими умными, преданными глазами, терпеливо сносит ее капризы, беспокойно ловит каждый ее взгляд, движение руки и то безропотно исчезает в тени кулис, опечаленный и полный тревоги, то снова появляется на сцене, обрадованный ее приветливой улыбкой, ее ласковым словом. И так же, как у его русских предшественников в этой роли, у Жака Франсуа временами во взгляде Ракитина проскальзывает душевная мука человека, понимающего всю губительную безнадежность своей любви.

Но рядом с таким Ракитиным в Театре «Ателье» время от времени возникает перед нами другой Ракитин, более острый, ироничный, более активный и независимый в своем отношении к Наталье Петровне. Временами он взрывается негодованием на самого себя, вернее, на тургеневского Ракитина, за его излишнюю мягкость и безволие, за это странное наваждение, которому он так неосторожно поддался. В этом «втором» Ракитине, идущем рядом с тургеневским, есть что-то от мопассановских любовников, преданных и нежных, но нетерпеливых и требовательных к предмету своей страсти.

Моменты, когда этот французский двойник тургеневского Ракитина выглядывает из-за его спины на публику, поражают своей неожиданностью и на премьере в Москве вызвали каждый раз движение в зрительном зале, волну изумленного заглушаемого смеха.

В более сдержанном мягком варианте второй план образа присутствует и в роли самого Ислаева, мужа Натальи Петровны. Французский актер Жан Дави, играющий эту небольшую роль, тщательно разработал внешний облик своего героя, придав ему в гриме явно русские черты, даже с намеком на татарского предка в семейном роде Ислаевых. Образ, созданный актером, вполне соответствует тургеневскому Ислаеву, этому орловскому или симбирскому барину из «просвещенных» помещиков, слегка англизированному, горячему стороннику новейшей рационализации помещичьего хозяйства.

И в то же время в этом персонаже сквозь его русский облик в постановке Барсака просвечивают черты преуспевающего парижского дельца из романов Золя – элегантного и самоуверенного, немного скучающего со своей не в меру поэтической женой и, по всей видимости, имеющего на стороне дорогостоящую любовницу с тысячными драгоценностями, туалетами и шикарными выездами.

Не следует думать, что образы, созданные таким путем в спектакле Театра «Ателье», оказались раздвоенными и внутренне противоречивыми. Они целостны в своем психологическом рисунке. Ведь в каждом из них сплетаются воедино не разные люди, а разные национальные биографии одного и того же человеческого характера, сложившегося в одну и ту же эпоху, хотя и в разных странах. Эти два плана роли раскрываются одновременно в игре актера, не только не затемняя образа, но обогащая его, расширяя его социально-психологические масштабы.

Однако не во всех ролях основных участников событий, разыгравшихся в доме Ислаевых, актерам французского театра удалось найти такую сложную двухплановую тональность сценического образа.

Так случилось с ролью Беляева, которую играет Бернар Русле. В его исполнении Беляев повернут к зрителю только своей русской биографией – как это ни странно звучит по отношению к французскому актеру.

Артист интересно задумывает своего Беляева. Он тоже драматизирует образ этого незамысловатого молодого студента из тургеневской комедии, делая его более значительным по человеческому характеру и старше по возрасту. Актер усложняет социальную биографию Беляева, как бы намекая чисто внешними характерными штрихами на его демократическое происхождение, угадывая в нем будущего разночинца-демократа. Таким Беляев дан в спектакле Театра «Ателье» в его внешнем облике, с нескладной фигурой, с угловатой манерой держаться, говорить, носить студенческий сюртук далеко не первой свежести.

Актер не ограничивается социально-бытовой характеристикой своего героя. Насколько позволяет небогатый текстовый материал этой роли, он доносит в своей игре душевную чистоту Беляева, его романтическую отчужденность от окружающей среды. Иногда в его взгляде, в его непроизвольно порывистом движении, в интонации его голоса – искренней и взволнованной – проскальзывает какая-то недосказанная значительность его натуры.

Но все эти детали, интересно найденные и воплощенные с хорошей точностью, не складываются в целостную художественную ткань образа. Роль осталась неосвоенной актером изнутри. Как будто исполнитель не увидел скрытых ходов в роли, чтобы отдать ей часть своей души, своего внутреннего мира, своего национально-исторического опыта. Актер не нашел французского двойника, который был бы близок его Беляеву по своей духовной биографии.

Тем самым образ Беляева многое потерял в своей психологической достоверности. Это, скорее, модель образа, умно сконструированная талантливым мастером, но не сам образ в его живой плоти.

Отсутствие двухплановой, вернее, дуэтной тональности образа по иному сказало на роли доктора Шпигельского. Она разыграна артистом Оливье Юссено в блестящей комедийной манере, умно, без карикатуры и шаржа. В игре французского актера ясен характер Шпигельского, понятна его несложная психология.

Но в этой роли оказалась нарушена мера органической национальной адаптации иноязычного художественного образа. В этом преуспевающем, чересчур самонадеянном и самоупоенном провинциальном враче, появившемся в спектакле Театра «Ателье», исчезла русская биография Шпигельского, как она дана Тургеневым, – с его вечной зависимостью от богатых покровителей, с его постоянным ощущением непрочности своего положения. Шпигельский у артиста Оливье Юссено остался только французом – одним из тех ловких провинциальных врачей, которых выводили в своих произведениях французские писатели XIX века.

3

Остальные роли в тургеневской комедии не дают материала для усложненного построения образа. Но все они с хорошей тщательностью разработаны исполнителями и режиссером в их внешнем облике.

Единственное замечание, пожалуй, вызывает крохотная роль мальчика Коли, которую исполняет артистка с трогательным русским именем Нина Душка. Это замечание обращено скорее к режиссеру спектакля, чем к исполнительнице. Та же актриса прекрасно сыграла другую небольшую роль дворовой девушки Кати, и сыграла свежо, в той же «дуэтной» тональности, в какой сыграно большинство других ролей в спектакле Барсака. У актрисы в ее Кате одновременно уживаются в удивительном согласии русская дворовая девушка тургеневской эпохи и молоденькая французская крестьянка, служащая в кухне какого-нибудь богатого замка в Бретани или в Нормандии. Но у актрисы нет данных для ролей трагедии. Ее десятилетний Коля оказался чересчур «условным» мальчиком среди остальных реальных персонажей спектакля. К тому же режиссер еще больше затруднил положение актрисы, одев ее в какое-то экзотическое одеяние: ярко-красный казакин и белые штаны, вправленные в высокие сапоги. Может быть, режиссер скопировал этот костюм со старинной картины или эстампа.

Но на сегодня даже у нас в России подобное одеяние потребовало бы специальных комментариев.

Конечно, это мелочь, о которой, может быть, не стоило и говорить. Но в спектакле такой психологической точности и художественной правды, каким является «Месяц в деревне» в Театре «Ателье», и мелочь оставливает на себе внимание.

Тщательность отделки и тонкий художественный вкус сказываются и на чисто постановочной стороне спектакля. Экономно выбраны вещи, предметы и другие детали, характеризующие обстановку русской помещичьей усадьбы середины прошлого века. Прекрасно скомпонована цветовая гамма в декоративном оформлении комнаты в доме Ислаевых: желтый цвет мебели карельской березы, синий в ее обивке и в стенах комнаты и белый – в мраморном камине, в оконных переплетах, в тюлевых занавесах, широкими волнами ниспадающих с высоких овальных окон до самого пола.

Белый цвет господствует в этой красочной гамме. Это – цвет героини спектакля, цвет ее прекрасного по изяществу платья, цвет ее поэтической души, чистой и прозрачной. Тот же светлый, прозрачный тон доминирует и в декорациях молодой березовой рощи во втором акте, выполняя ту же роль своеобразной цветовой рамки к образу Натальи Петровны.

С такой же экономией и точностью разработаны режиссером мизансцены, простые, как будто несложные, но выразительные, динамичные, подчеркивающие основные драматические узлы спектакля.

И наконец, – музыка в спектакле. Ее совсем немного. Три раза, в перерывах между картинами, при сдвинутом занавесе, в темном зале возникают знакомые мелодии фортепьянных миниатюр Чайковского из его «Времен года», которые разыгрывает на рояле невидимый пианист. Мечтательные, с налетом светлой грусти, они удивительно гармонируют со всем поэтическим строем тургеневской пьесы в сценическом воплощении Театра «Ателье».

Такие спектакли не создаются одним только мастерством – хотя бы и первоклассным – режиссера и исполнителей ролей. В «Месяце в деревне» Театра «Ателье» чувствуется глубокий интерес его создателей к духовной культуре нашего народа, ее тонкое, проникновенное понимание и любовь к ней.

Александр Аникст

ОТЕЛЛО – ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ

Газета «Советская культура». 1965. 14 сентября
(«Отелло». Королевский Национальный театр Великобритании, Лондон.
Джон Декстер)

Из всех трагедий Шекспира именно эта больше всего шла на нашей сцене за последние тридцать лет. Начиная с 1935 года, когда Остужев великолепно сыграл Отелло, многие мастера нашего многонационального театра продемонстрировали свое мастерство в этой роли.

В Англии «Отелло» не имел такой богатой сценической истории, и, главное, не было ни одного актера, который сравнялся бы в успехе с Остужевым.

Лоренс Оливье – первый из больших английских актеров XX века, создавший яркую и оригинальную трактовку образа Отелло.

До Оливье все английские актеры играли благородного царственного мавра, человека цивилизованного, отличавшегося от других лишь цветом кожи.

Лоренс Оливье смело отошел от традиции и от того, что я назвал бы поверхностным гуманизмом. Он играет просто негра, настолько мало цивилизованного, что он почти всегда ходит босиком, на ногах у него кольца, на запястьях браслеты. На нем черная рубаха до колен, перепо-ясанная на талии. Походка, жесты, мимика, манера говорить у него типично негритянские. Он отличается от венецианцев не только цветом кожи, но и всем своим существом. Человек с иными понятиями, другим отношением к людям и к жизни, он наследник каких-то неизвестных нам древних обычаев. Всей силой своего могучего дарования Лоренс Оливье утверждает глубокую человечность Отелло, его право быть таким, как он есть, и, если угодно, обязывает нас понять то, что роднит этого Отелло с нами, как бы нам ни были чужды его манеры.

Другие Отелло, которых я видел, стремились расположить к себе, открыть нам свою душу, они делали нас поверенными своих мыслей и чувств. Возникло сопереживание, мы сливались с ними душевно (или предполагалось, что мы с ними чувствуем заодно). Лоренс Оливье не заискивает перед зрителем, а его Отелло – перед венецианцами. Скорее можно подумать, что он хочет закрепить свое отчуждение от них.

И этот Отелло до тех пор сохраняет свою человеческую силу, пока он не сливается с окружающим его миром.

Его не назовешь симпатичным даже в начале, а уж когда им овладевает страсть, и он теряет рассудок, на него становится неприятно смотреть. Отвислая нижняя губа, рот, искривленный судорогой, дикие нечеловеческие крики – все это отталкивает. Потом с ним происходит настоящий припадок эпилепсии.

В Отелло, каким его изображает перед нами Лоренс Оливье, не осталось и следа от полюбившегося всем романтического героя. Отелло – Оливье прозаичен. В его голосе нет никакой певучести. Все знаменитые арии-монологи героя актер проговаривает, как если бы в них не было никакой поэзии.

И любовь Отелло не та, идеальная, к какой нас приучил театр. Дездемона (Вилли Уайтлоу) не безликая золотоволосая венецианка, а мужественная девушка с характером. Она полюбила Отелло явно не за муки, и он ее – не за сострадание к ним. Когда мы видим их впервые вместе, наблюдаем, как они подходят друг к другу, замечаем, как дотрагивается до нее Отелло, слышим ее досадливое восклицание по поводу того, что дож отсылает Отелло воевать, не дав вкусить радостей брачной ночи, становится ясно, что их любовь настоящая, земная.

Мне еще ни разу не доводилось видеть на театре такой любви Отелло и Дездемоны, как эта. Это не романтическая экзальтация, тем более не книжная игра в любовь, а непреодолимое влечение мужчины и женщины друг к другу, ломающее все препятствия, в том числе различие расы, разницу возраста, особенность обычаев. Когда на Кипре Отелло ведет Дездемону в спальню, то видно, как трудно им скрыть владеющее ими нетерпение. И раньше, и позже всякое прикосновение к Дездемоне возбуждает в Отелло его страсть, даже тогда, когда он уговаривает себя, что больше не любит ее.

И оттого, что любовь Отелло и Дездемоны – союз не только двух душ, трагедия оказывается иной, чем та, к которой мы привыкли. Оливье играет не трагедию доверия, а трагедию ревности. Самой что ни на есть примитивной и дикой ревности. Иначе и быть не может с таким Отелло: ему нет никакого дела до проблем эпохи Возрождения, до философии и этики гуманизма, до проблемы доверия. Он из тех людей, которым чужды всякие абстракции. Какая тут, к черту, может быть философия для человека, который так любит свою жену и узнает, что она ему изменила!

Когда Яго (Фрэнк Финли) растравляет душу Отелло, мы видим, как герой мучается оттого, что он физически ясно представляет себе Дездемону, которая ласкает другого мужчину. Вот он наблюдает Кассио (Джон Страйд), рассказывающего что-то Яго. Отелло кажется, будто Кассио хвастается своей близостью с Дездемоной. «Наверно, он передразнивает, как она визжит: “О, мой Кассио!”», – говорит Отелло. И он знает, в какой момент говорила Дездемона такие же слова ему, Отелло.

Мысль о том, что Дездемона поделилась с другим тем, что он считал своей исключительной супружеской собственностью, нестерпима для

Отелло. Он убивает ее не во имя высших принципов гуманизма, а так, как убивают своих неверных жен обыкновенные мужья, чья судьба становится потом достоянием судебной хроники, а не трактатов о гуманистической нравственности.

И как он ее убивает! Отелло прижимает к себе тело Дездемоны, любимое, несмотря ни на что, целует ее в губы – и душит, сдавливая огромной черной рукой белую шею Дездемоны. Душит долго и целует ее в губы, а потом отрывается от них и бросает ее тело на их брачное ложе.

И все же история Отелло – это не просто случайно приключившаяся личная драма. В ней есть и более широкий смысл, правда, опять-таки иной, чем тот, который мы привыкли вкладывать в трагедию. Обычно конфликт этого произведения понимается так: Отелло, человек более высокой гуманистической культуры, столкнулся с низменным миром лишь внешне цивилизованных венецианцев. Противник Отелло, Яго, выросал в зловещую, демоническую фигуру, в титана зла, губившего титана добра и его прекрасную любовь. Ничего подобного нет в постановке Джона Декстера.

Отелло, действительно, по-своему титаничен, но он не титан «по силе мысли, страсти и характеру...» и, тем более, не по многосторонности. Он пришел в цивилизованный мир из менее цивилизованного общества. Этот Отелло ближе к природе, к земле. Он не успел проникнуться культурой того мира, который его окружает. А мир этот при всем его блеске мелок и ничтожен. И один из самых мелких и ничтожных людей в нем – Яго, узколобый, тупой служака, все помыслы которого сосредоточены на том, как бы пробраться повыше по служебной лестнице, урвать побольше чин и поважнее должность.

Этот пигмей сваливает гиганта. Отелло со своими простыми чувствами не защищен от мелких хитростей окружающего мира. Ложная, лживая цивилизация убивает простодушного человека, убивает человека вообще...

Вот что нам показали актер Лоренс Оливье и режиссер Джон Декстер. Мнения зрителей разделились.

Одни, уверенные в том, что им доподлинно и исчерпывающе известен смысл трагедии, категорически заявляют: «Это не настоящий Отелло, и все вместе это не Шекспир!».

Другие более снисходительны. «Это, конечно, не Шекспир, – говорят они, – но Оливье играет великолепно, и в конце концов, не важно, что он играет: все равно это хорошо».

Завидую уверенности тех, кто говорит: «Это не Шекспир». История театра опровергает такое отношение к творениям великих драматургов. Сценическая история пьес Шекспира – цепь непрерывных открытий и новаций. Во всяком случае, в истории театра остаются именно те, кто талантливо сказал нечто новое.

Характер Отелло также менялся. Сначала актеры и толкователи Шекспира видели в нем только его ревность, страсть, следование инстинктам. Потом открылась другая сторона Отелло – его разум, идеальность помыслов, душевное величие и нравственная красота.

Оливье придумал не новую трактовку. Он обновил старую – явление частое в современном искусстве, когда художникам бросают упреки в сверхмодернизме, а они, оказывается, в новом аспекте возрождают некоторые старые художественные концепции.

В шекспировском *Отелло* есть и то, о чем напомнил нам своей игрой Лоренс Оливье.

Сейчас вообще происходит процесс нового прочтения и сценического воплощения пьес Шекспира. В 30-е годы нельзя было представить себе ничего лучше, чем *Отелло* Остужева и Лир Михоэлса. 60-е годы увидели этих героев Шекспира по-новому. Король Лир Скофилда и *Отелло* Лоренса Оливье представляют собой деромантизацию Шекспира. Современные актеры и режиссеры хотят увидеть героев Шекспира без внешней романтической красоты, без идеалистических иллюзий, без предвзятых моральных оценок их характера и поступков. Они хотят правды, неприкрашенной и, может быть, подчас неприятной. Не «нас возвышающий обман», а голая, неприкрытая истина составляет цель наиболее новаторских постановок Шекспира. Такой Шекспир становится по-настоящему современным в наши дни.

Не останавливаясь на этих соображениях общего порядка, я хочу сказать, не мудрствуя лукаво, что мне понравилась постановка «*Отелло*» в Национальном театре. Ансамбль, правда, мог бы быть лучше, но режиссура точна и тщательна в пределах замысла. У Декстера много интересных находок. Особенно хочется отметить эпизод покушения Родриго (Роберт Ланг) на Кассио, когда действие происходит во мраке, и сцена слабо освещается фонарями в руках мечущихся персонажей. Отлично скупое, неназойливое декоративное оформление (Джоселин Херберт). Но самое главное – зрелище творчества великого актера. Иной эпитет не подходит для Оливье.

Мы увидели такое мастерство перевоплощения, какое встречается редко. У Оливье «работает» каждая деталь его поведения на сцене. Хотя, по его трактовке, герой – человек чувства, Оливье отнюдь не заражает нас эмоционально. Так было задумано. В этом спектакле великолепно осуществлен современный театральный эффект очуждения. Оливье показал яркий образец его, и это надолго запомнится.

Не знаю, как у других, в моем личном опыте не было еще ни одного представления «*Отелло*», которое так возбуждало бы мысль, как этот спектакль. Не только общая концепция постановки нова. Новы бесчисленные детали ее. Привычные, не скрою, приевшиеся сцены пьесы осветились новым светом. Впервые после многих лет было интересно смотреть эту трагедию. Спектакль ломает многие привычные представления. Мне это нравится, хотя и опровергает некоторые из высказанных мною ранее суждений о трагедии. Но стоит ли ходить в театр, если там показывают то, что уже знаешь?

Умное искусство Лоренса Оливье еще раз открывает нам, как неисчерпаемо глубок и многогранен трагический гений Шекспира.

Наум Берковский

**ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ДУХ МУЗЫКИ
(По поводу спектаклей Афинского художественного
ТЕАТРА) (1965)**

Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969

Афинский художественный театр под управлением Каролоса Куна – наш новый гость, после Пирейского театра второе наше знакомство со сценическим искусством современной Греции. Оба театра явились к нам с репертуаром античных авторов. Пирейский театр в два своих приезда показал нам греческих трагиков: Эсхила, Софокла, Еврипида. Театр из Афин привез один трагический спектакль – «Персы» Эсхила – и один спектакль комедийный – «Птицы» Аристофана. Античная комедия на современной сцене вновь для нас. Кажется, со времен «Лисистраты» Аристофана, поставленной в 1923 году Немировичем-Данченко, классическая комедия греков ни разу не появлялась на наших подмостках. Мы встретили ее сейчас с немалым любопытством и любознательностью. Уже давно она существует в нашем читательском обиходе. Мы располагаем отличным переводом всех одиннадцати комедий Аристофана. Сделал его человек многих умений и дарований, Адриан Пиотровский, ученый филолог, писатель, театральный деятель. Он же придал к своим переводам отличные введения и комментарии. Наши зрители были частью подготовлены этими переводами к спектаклю театра из Афин, который воочию показал нам, что такое древняя комедия. Как бы ни просвещала книга, спектакль всегда может очень важное добавить, оказать влияние, на какое книга неспособна. Спектакль заставляет нас прочувствовать упущенное нашим читательским чувством, обдумать еще необдуманное в читательском нашем опыте. О спектаклях театра из Афин можно утверждать, что они оставили свой след в нашей культуре, вызвали нас на новые мысли, принудили нас полистать книги, в которых, мы полагали, нам искать больше нечего, – полагали, как это видно стало, без достаточного к тому основания.

Театр из Афин, ставящий драматические спектакли, оказался еще основательнее, чем Пирейский театр, нам уже известный, оснащенным в отношении музыкальном и хореографическом. В «Птицах» хор не читал

свои партии, но пел их превосходными певческими голосами. Перед нами развертывалось музыкально-плясовое зрелище, поставленное как будто бы по всем правилам большой оперной сцены. Тем не менее нам все-таки преподносили со сцены литературу, поэтический текст, а музыкальность спектакля говорила только о внутреннем его особом стиле. Мы заново могли дать отчет себе, что такое античная драматургия. Музыка, да и пляска не являются внешним дополнением к ней, которое может присутствовать, может отсутствовать. В самом драматическом тексте заложены указания на музыку, спрос на нее. Мы вправе говорить о духе музыки в античной драматургии – о внутренней потребности в музыке, о потребности, которой проникнут текст, то здесь, то там подсказывающий самый характер этой музыки. Прежде всего нужно помнить, каков внутренний строй античной драматургии, от начала до конца эмоциональной. Античная драматургия не писалась на те или иные отвлеченно-рациональные формулы и тезисы, голое поучение было чуждо ей, она исключала также всякую сколько-нибудь оголенную информацию, будь это бытописание или нравописание. Ей доступны были идеи весьма высокого порядка, выражались же они отнюдь не в виде философских тезисов или же загадочных, многосмысленных речений из дельфийского капища. Само эмоциональное развитие вело к неким скрытно преподнесенным выводам, к тем или иным внушениям, полученным от драмы. Материал быта и нравов, конечно, входил в драматическую фабулу, но зачастую подвергался здесь перестановкам, которые делали его малоузнаваемым.

Античность начинается в истории театра драматургию особого рода – по духу своему музыкальную. В новое время, в тот именно период, когда более всего клялись именем античности, сложился совсем иной тип драматургии – чисто литературный и интеллектуалистический. Мы имеем в виду французский классицизм. Если рассматривать мировую драматургию и мировой театр в свете этого критерия, борьбы театра музыкального с немзыкальным, то многие связи и соотношения представляются нам совсем по-иному. Тогда окажется, что Шекспир ближе к античности, чем ко многим своим современникам, что Чехов ближе к Шекспиру, чем к Ибсену, а Ибсен состоит в преемственной связи с Расином, ибо оба они психологи-аналитики, поэты слова не столько эмоционального, сколько интеллектуального, зачастую афористически, а не музыкально-выразительно звучащего. Наш Островский окажется тогда драматургом переходного характера, стоящим на пороге музыкально-осмысленного и музыкально-стилизованного театра. Если говорить о театре комедийном, то весьма явственны аналогии между стилем комедии Шекспира и стилем комедий Аристофана, что уже очень хорошо понимали романтики.

Существенней всего связанность античной комедии и античной трагедии с великими всенародными, всеэллинскими празднествами в честь Диониса, бога земледельцев и виноградарей. Комедия и трагедия, каждая по-своему, с большей или меньшей отдаленностью от своего первообраза, отражали страсти Диониса, его зимнее умирание, его весенне-летнее воскрешение. Дионисии были торжеством самой природы, познавшей

свой лучший расцвет. Когда Аристотель в «Поэтике» своей говорит о перипетии, как об одном из признаков драмы, то признак этот на деле не в пример важнее, чем это может показаться в сухом и беглом Аристотелевом изложении. Перипетия – поворот от состояния к состоянию, от жизни к смерти, от смерти к жизни, от счастья к несчастью или обратно. Перипетия, каким бы ни было частное ее содержание, так или иначе является отблеском истории самого Диониса, его предсмертного томления, его гибели и победы над нею. Очень важно, что весь кругооборот природы был приурочен к одному единому существу, трактовался как единая внутренняя история, пережитая Дионисом в одном-единственном лице его. Жизнь природы получила свою концентрацию и некое личностное выражение собственных коллизий. У Александра Веселовского мы находим превосходное замечание по поводу Диониса и Дионисий: «...в греческом мифе фигурируют не два отдельных лица (лето и зима), как в германских и в других обрядах, а централизованная, объединенная сила природы, и смена лета и зимы понята как эволюция одного божества. Внешний акт природы был понят как внутренний». В этом переходе на позиции внутреннего акта и сказывался греческий гений. Без этого перехода не мог бы возникнуть и театр Диониса. У множества народов известны были празднества, отмечавшие смену времен года, перенос господства с одних стихийных сил на другие. У греков же сложилась концепция жизни как чего-то единого, претерпевающего внутри себя великие изменения, идущего от одной собственной крайности к другой такой же. Во внутренних этих борениях, во внутренних этих антагонизмах без труда можно усмотреть прообраз драмы, театрального представления, либо развитого в сторону комедии, либо в сторону трагедии. В основе античного театра лежит языческий праздник природы, праздник избыточной ее жизни, уже преодолевшей первоначальную свою растерянность, переболевшей ею.

Комедия, равно как и трагедия, искала покровительства и защиты у Диониса и у Дионисий. Хотя комедия вначале и ютилась где-то очень скромно, на невидном положении, все же блеск дионисийского праздника снисходил на нее, и по приближенности своей к сути и смыслу этого праздника она позднее могла спорить с трагедией, более чтимой своей сестрой. Впрочем, и о трагедии есть известие, что на первых порах она не отличалась еще возвышенной серьезностью, и трагедия и комедия возникли как бы из единой первоматерии, из игрища, стиль и характер которого еще не пришел к определенности в ранний свой период.

Эмоциональный строй античной комедии явственным образом подсказан разгулом и раздольем Дионисиева праздника, восторгом его. Принято говорить о трагическом, трагедийном вдохновении. Но и комедия знала свое вдохновение, столь же высокое по-своему. Праздник со всем своим размахом переселялся в самую глубь комедийного зрелища и творил его внутреннюю музыку. Настроение комедии – настроение большой бурной игры, которая срывает всякую вещь с положенного ей места, неслыханно преуменьшает крупное, преувеличивает малое, не считается с установленными рангами, посягает на любые авторитеты и репутации.

Для древней комедии не было запретов. С празднествами в честь вина и виноградников она делит принцип вседозволенности, ко всему смеет прикоснуться, по поводу всего и всех она высказывается без обиняков. Комедия не считается, если ей это нужно, с какими угодно законами, до законов логики включительно. Комедия Аристофана смешивает нарочно категории логики друг с другом, она и не думает различать, где множественное число и где единственное, великий многоглавый коллектив народа Аттики она выводит в качестве одного-единственного персонажа, капризного и привередливого старика Демоса (комедия «Всадники»), абстрактное пускает на пути более чем конкретного, и мир, этот мир, который заключают после войны, она представляет в качестве женщины, находящийся в заточении и ждущей, чтобы освободили ее (комедия «Тишина»). Аристофан поражал афинян величайшими дерзостями. Людей, хорошо известных в городе, со всеми их атрибутами он выводил на сцене. Он играл в сходство пополам с несходством. По внешним признакам могли узнать со сцены философа Сократа, того Сократа, с которым постоянно встречались на улицах и в домах Афин, но в комедии Аристофана он вел себя не соответственно своему обычаю, да и учил иному, чем это бывало с ним на самом деле. На сцене был тот и не тот Сократ, тот и не тот Клеон, кожевник, афинский демагог. Сократ сценический или Клеон сценический оказывались в равной мере и двойниками и антагонистами. Комедия Аристофана с азартом шутила по поводу элементарного закона логики, тождества явления с самим собою.

Комедия бралась за мир, каким его знал каждый афинянин, за мир строго упорядоченный, и вносила в этот мир веселую смуту. Могло казаться, что все начинается с самого начала, что мироздание только впервые устанавливается и все находится в состоянии первичного творческого брожения, наподобие описанного ионийскими натурфилософами, учившими, как и из чего возникла природа всех вещей. Обнажились те углы в картине мира, которые принято было держать в тени. Комедия ставила под преувеличенное освещение всю низшую жизнь человеческой плоти. Еда, обжорство, пол – стихии, которым комедии уделяли нарочито повышенное внимание. Дело шло именно о стихиях, комедия воспринимала жизнь не отдельными эпизодами, равнодушными друг к другу, но целыми стихиями, так что явления родственного порядка, близкие по своему чувственному содержанию, близкие по эмоциям, которые они способны вызвать, как бы накладывались друг на друга, взаимно усиливаясь, разжигая мотивы, общие им всем. Фантастичность зрелища нередко создавалась тем, что предметы в качестве предметов очень далеких один от другого, тем не менее сближались по признаку эмоций, возбуждаемых ими. Комедия нисходила до элементарных сил жизни как бы для того, чтобы снова пробежать через весь порядок мировых вещей, начиная снизу, с первой кладки их, с первоосновы. Ей присущ был резкий бурлеск, она ударялась в физиологию, не задумываясь, что пристойно и что непристойно. Однако самые рискованные выходки не нарушают артистического настроения, царящего в комедиях

Аристофана. Автор, следуя почину Дионисова празднества, отпускает на свободу полнейшую собственные духовные силы, предается их игре, ничем не ограниченной. Нескромные шутки, чересчур крепкий юмор потопляются в огромной и неутомимой импровизации. Что может показаться чересчур физиологическим, бездуховным, то растворяется в этом торжестве духовнейших стихий, беззащитное перед их действием, перед их игрой и натиском. Свободные силы души взрывают это царство физиологии, эту сплошную среду инстинктов и потребностей тела, приводят ее в вихреобразное состояние, в котором она и распадается. Почти каждая комедия Аристофана – борьба за улучшенную жизнь, за дела и меры, которые должны бы принести счастье афинскому государству. Аристофан создает общую раскачку сил, на которых строилась жизнь города и государства, чтобы все это кончить утопией больших или малых преобразований, реформ того или иного свойства, проводимых им в мире воображаемом в ожидании, что мир действительный тоже примет их. Собственно, такова перипетия в античной комедии: мир разрушается и на обломках своих создается вновь. Комедия Аристофана является проверкой мира в том виде его, какой он принял для самого Аристофана и его современников. На время упраздняются все права и преимущества, весь внутренний порядок, пользующийся общественным признанием. Начинается комедийное действие, и мы свидетели того, как комедийный восторг все смешал и спутал, вернул мир к первобытному состоянию. Постепенно из этого творческого безразличия выплывают очертания новых порядков, новых прав и новой справедливости, как мыслятся они поэтом. Переплавка общеобязательного мира и есть «катарсис», как осуществляется он в комедии. Античная комедия тоже знает свою эстетику очищения, и она та же. В сказаниях и сказках многих народов говорится о том, как омолаживали старость; бросали стариков в кипящий котел, и они выплывали оттуда прекрасными и юными. Этот сюжет возвращения к молодости известен был и Аристофану. Собственно, то же самое он учинял со своими Афинами в каждой из своих комедий: кипятил их старость и так возвращал им юность. Молодящий кипяток, в конце концов, поэтическое представление, родственное психологии страстей Диониса, гибнущего, чтобы затем в великой славе вернуться снова к жизни живых. Всякая перипетия была испытанием жизненности, то терпящей ущерб, то среди ущерба набирающей со всех сторон средства и возможности к своему новому процветанию. Перипетия – путь к красоте в комедии или проверка красоты, испытание ее на прочность в трагедии. В эстетике Аристотеля перипетия – одно из первоосновных понятий. Можно усмотреть идею перипетии и в риторике Аристотеля, там, где он старается обосновать красоту литературно написанной фразы; он находит своеобразную перипетию в соотношениях слов в фразе, в том, как слова сменяют друг друга. То же самое в учении Аристотеля о тропах, о словесной образности. Слово, становясь образом, метафорой, проходит через особую свою перипетию стилистического порядка.

За рубежом делаются сейчас попытки отрешить греческий театр от ритуала и игрищ Диониса, от его народно-музыкальной основы, по крайней мере, в отношении трагедии эти попытки довольно настойчивы. Думаем, вне дионисийских празднеств трагедия и, быть может, в большей степени еще комедия совершенно померкнут для нас и станут недоступны нашему пониманию. Им грозит тогда превратиться в малоизобретательные сценарии с сомнительной логикой положений и характеров. Мы знаем, из классических поэтов Греции один Еврипид мог отстоять себя, отделенный от атмосферы праздничного энтузиазма.

Отдельные театральные приемы в античной комедии следует понимать как стремление сделать очевидным, что она пребывает в пределах народного празднества и не желает забывать об этом. Интерпретаторы указывают на «разрушение иллюзии», к которому Аристофан прибегает время от времени. Нам кажется, что они при таком толковании его поэтики впадают в неосмотрительную модернизацию. Сперва необходимо наличие театральной иллюзии, лишь тогда можно ее разрушить. А ведь Аристофан нигде и ни в чем этой иллюзии не ищет. Об иллюзии, которая разрушается, говорят по поводу парабазы – принятого в комедиях Аристофана прямого обращения хора к зрителям; будь в античном театре нечто похожее на рампу, парабаза была бы разговором через рампу, обращенным со сцены в зрительный зал. Но дело все в том, что в античном театре рампы не было. По самому устройству зрелища актеры и зрители находились скорее в добром согласии, чем в оппозиции друг к другу, потенциальной, как это имеет место в театрах современности.

В комедии «Всадники» Демосфен со сцены показывает колбаснику зрителей – видит ли он их. Зрители видят актеров, актеры же ведут свою независимую от зрителей жизнь. Но нет, по Аристофану, актеры тоже видят зрителей. Все это с большим правом мы назвали бы не разрушением иллюзии, но неожиданным расширением ее – ряды зрителей втягиваются таким образом в сценическое действие, актеры как бы увлекают их в свою собственную область. Или, скажем еще вернее: вот способ, каким восстанавливается цельность Дионисова празднества. Исчезает деление на зрителей и актеров, если оно и сохраняется, то во всяческой своей относительности. И актеры, и зрители празднуют единому Дионису. Когда парабаза поворачивалась к зрителям, она напоминала, что зрители наравне с актерами – служители единого Дионисова веселья, что порыв народного празднества объединяет и тех и этих. Театральное зрелище возвращалось в единую стихию Дионисий, из которой оно вышло. В античном театре находилось особое кресло для Дионисова жреца – оно напоминало, к чему и как относится театральное действие, где и в чем его первоисточник.

Любопытно, что Аристофан старается продлить впечатление игры по обе стороны театрального зрелища. Начавшись, оно далее приобретало некоторую безграничность. Но игра, по Аристофану, предшествует и самому началу зрелища. Уже соиздание драматического текста представлено у Аристофана как игра, как лицедейство. По крайней мере, так в его

комедии «Женщины на празднестве». Поэт Агафон вырядился женщиной, потому что сочиняет трагедию о женщинах, писательство есть уже актерство, предварительное актерство, прежде чем трагедия будет передана на руки настоящим актерам.

Мы можем заключить: комедийный театр античности взирал на жизнь вокруг как на итог великого всемирного творчества. Прозаический взгляд на вещи принимал их как непреложное, как систему догматов. Праздничное вдохновение комедии превращало их в сплошную относительность – ничто не стояло от века, все было создано когда-то и могло пересоздаваться вновь. За Аристофаном стоял афинский демос, который действительно сам возвел свое государство, чувствовал свои авторские права на город Афины и волен был его перестраивать, как ему хотелось. Комедии Аристофана сочинялись и ставились с санкции античного народоправства. Аристофан был поэтом своевольным, пускался в самые отважные шутки, вдавался в любые фантазии, громоздил выдумку на выдумку, и тем не менее во всем этом фантастическом театре содержался свой внутренний реализм. Афинский демос часть собственных возможностей доверил своему поэту, а демос этот имел право на дерзкую игру, в играх и в забавах он как бы упражнял свое могущество, свою способность разрушать и создавать исторические миры.

Каролос Кун поставил комедию Аристофана, хорошо чуя особый стиль ее. Это был прежде всего спектакль стиля крупного, без погони за мелочами и оттенками. Античная комедия есть жанр грандиозный, она держится этого жанра без каких-либо привнесений из жанров серьезных, оставаясь верной самой себе. Так было и в спектакле театра из Афин. Режиссер предложил нам зрелище, обладающее энергией веселья, шумно-праздничную буффонаду. На сцене царил гром, не совсем привычный для нас, и если мы в чем-либо упрекнем постановщика, то разве в том, что накал спектакля не всегда казался нам достаточным. Подозреваем, что тут немалое значение имела импортная природа спектакля. Очевидно, комедийный спектакль только в относительной степени поддается импорту, не может до конца быть доведенным до зрителя, которому незнаком язык автора и актеров. Наушники и перевод, которые тут же обслуживают зрителя, мало помогают делу. Они содействуют прозаическому пониманию того, что творится на сцене, и тормозят собственно художественное восприятие. Зритель, который заранее внимательно прочел текст и потом без толмача будет смотреть и слушать, получит от спектакля больше, чем тот, кому переводят каждую реплику, но для кого теряется целое. Перевод не может не запаздывать, и, следовательно, запаздывает также и смех. На сцене произносят комическую тираду, а зритель откликнется ей, когда на сцене уже забыли ее. Комедийному актеру необходимо играть под смех зрителей, смех ободряет его, смех ему подсказывает, что и как делать, как вести себя, смех для него проверка, играет ли он до конца точно и безошибочно. Играть комедию без смеха в зале – плыть посуху, исполнять музыку, которая не звучит. Комедия лучше других жанров показывает, что спектакль делается не только со сцены, но и из зрительного зала, теми

эмоциями, которые зрительный зал посылает своим актерам. На спектакле «Птицы» актеры были чужие, чужезычные, и можно думать, что неполная связь их со зрителями временами сказывалась на характере спектакля, создавала пустоты в его темпераменте, бледнила его в тех или иных эпизодах.

Нам кажется, театр Каролоса Куна особо чувствителен к музыкальному строю произведений античных драматургов. Вероятно, одна из причин, почему из комедий Аристофана выбраны были «Птицы», лежит в том же: «Птицы», пожалуй, самая сложная и богатая из комедийных партитур, созданных Аристофаном. Здесь главная тема – идеальное царство птиц, повисший в небе город Тучекукуевск. Держась правила древних, режиссер составил хор из одних мужских голосов. Но был и женский голос, соловьиный, и своим запевом, нежным и залившимся, он нес весть о том выпрепнем идеальном царстве, что сложилось под облаками. Аристофан любит прибегать к мультипликациям той или иной темы, к обобщениям фигур и эпизодов, взятых под единый для них эмоциональный знак, эмоционально, а следовательно, и музыкально обобщенных. В этом нельзя не усмотреть своеобразную музыкальную логику его комедии. Уже главные герои комедии, искатель счастья Пифетер и его провожатый Эвельпид, являют собою некую тему с вариациями, они движутся один подле другого, то сходствуя, то различаясь. Когда основался Тучекукуевск, туда потянулись снизу, из обыденного мира одна за другой сомнительные личности, каждая из которых кандидат в прихлебатели, претендент на личное устройство без излишних трудов. Это и оборванный, малоопрятный поэт, это прорицатель, оставшийся без доходов, это землемер, надсмотрщик, законодатель. Все это «звуки земли», достигнувшие до небесного города Тучекукуевска, все это мелкая проза, обладающая той или иной степенью назойливости и наглости. Режиссер и провел этих персонажей по сцене как одну-единую музыкальную тему, послал их на сцену как единую комедийную волну, каждый новопришедший обликом, повадкой и манерой так или иначе вторил своему предшественнику, роль в роль, при всей разномастности их.

В порядке общей им всем музыкальной темы, хотя и с крупными вариациями, были объединены и жители недавнего высшего неба, разжалованные боги и герои, – город Тучекукуевск занял их место, им ничего не осталось, как молить о милостях у владык и основателей этого города. Для переговоров явились Прометей, Геракл, Ирида, Посейдон. Прометей – бывшая оппозиция Зевсу, он и сейчас интригует против него, но и Прометей тоже подпал отчасти под ту характеристику, которая дана была сейчас этим смещенным лицам древней мифологии. Он довольно жалок со своей гипертрофированной – профессорской, ученой – головой, с зонтиком, под который он укрывается. Особенно же пострадал от комедийной трактовки Геракл. Он был преподнесен как бывшая гроза и сила, проэкзаменованная по пунктам, наименее выгодным для нее. Геракл был дан со стороны интеллекта, по критериям интеллекта, органически чуждым ему. Маска на Геракле была младенческая, лицо новорожденного,

обросшее, однако же, бородой и усами, рот, просящий соски, усердие ничегонепонимания в глазах. А богатырская мускульная сила Геракла представлена была как ценность, давно упавшая, как чистейший блеф: бесполезно огромный рост, подозрительно тонкие длинные ноги – ломкие ноги и геройская палица в руках, не оставлявшая никаких сомнений, что она вся выдолбленная внутри.

Так из трех больших музыкальных тем слагался этот спектакль, согласно тому, что дано было в самом тексте Аристофана. Тут была обыкновенная земля людей, покинутая искателями идеального царства, тут было само это царство, основанное через совместные усилия людьми и птичьей ратью, наконец, тут были идеальные существа вчерашнего дня, отмеченные, потерявшие свою былую цену жители недавнего высшего неба, нынче попрошайки, заискивающие перед новыми господами положения.

Среди комедий Аристофана «Птицы» – самая универсальная по идейному составу и по театральному своему стилю. Известен энтузиастический отзыв Генриха Гейне о великом, как он считал, философском смысле ее. В своих мотивах утопии она гораздо шире, чем прочие, написанные Аристофаном. Там идет борьба за интересы не далее чем завтрашнего дня и за интересы довольно специального характера. В «Птицах» строится целый мир, соответственный человеческим мечтаниям, по самой основе своей отличный от нашего. Этот лучший мир и населен не теми, и имеет свой иной устав. И все же отличия эти не дают всего о «Птицах», нужно назвать еще одно. «Птицы» отмечены важным свойством, особо выделяющим эту комедию. В «Птицах» действует мотив возвращения. Комедия эта оторвалась от обыкновенных условий жизни, занеслась высоко, но обыкновенная жизнь незамеченным образом и исподволь возвращается. Праздник есть исключение, следовательно, все небывалое, исключительное возможно в праздник, находится под его защитой и покровительством. Именно в атмосфере празднества возможны были все безумства этой комедии, «дурачества», как называл их Гейне. Любое фантастическое допущение могло сразу же войти в силу, и одна несообразность спорила с другой, которая из них смелее и веселее. Однако же в «Птицах» все это, обычное и в других комедиях Аристофана, составляет только полдела.

В развязке этой комедии, если взглядеться, перипетия вернулась к своему исходному пункту – к тому, что было до праздника, к обыденной логике обыденной жизни, к победе массово-типичного над исключительностью и эксцентрикой. Афинянин Пифетер, вместе со спутником своим Эвельпидом положивший начало новому царству, гнал, как помним, всех дельцов и авантюристов, которые хотели там пристроиться. Но искатели эти и просители – только слабая прелюдия к карьеризму самого Пифетера. Адриан Пиотровский был не слишком прав, когда назвал Пифетера с Эвельпидом четой, сходственной с Дон Кихотом и Санчо Пансой. Афинский театр поступил вернее, придав Пифетеру довольно прозаический житейский облик, выпустив его на сцену с круглой прозаической плешью, присвоив ему манеру, вид человека дела и торговли. Крылышки, которые трещали за плечами Пифетера, не слишком подобали вульгарному его

телу. Сам великий город Тучекукуевск, задуманный как прибежище для идеальных существ и идеальных стремлений, исподволь превращается у Пифетера в очень выгодное мероприятие. Аристофан при самых смелых своих и высоко заносящихся выдумках не отказывается от точного реалистического мышления. Утопический город Тучекукуевск неприметно подводится под законы реальной логики. Утопическое селение это находится на полпути от земли к небу – вот лучший способ устроить небожителям блокаду, если вещи называть нашими современными терминами. Жертвенный дым с земли задерживается и не достигает богов, у них начинается голод, они должны идти на любую сделку с Пифетером, чтобы уцелеть, и тогда-то Пифетер добивается блистательного брака с Базилейей, дочерью Зевса. Так в комедийную фантастику один за другим вкрадываются прозаические мотивы и в конце концов они властвуют над нею. Проникновение прозы дает особую остроту этой комедии, строившейся на чудесных вымыслах. Город-утопия вдруг освещается самым трезвым светом со стороны его стратегического и экономического значения. Сам основатель города в конце концов более чем удачно устраивает свои собственные дела, утопия в пользу человечества преобразуется в пользу одного Пифетера. Говоря о прозаических итогах фабулы, мы поступаем не совсем осторожно, как будто бы, ведь царевна Базилейя, которой добился Пифетер, все же самая настоящая фантазмагория. Но в том-то и дело: у Аристофана фантастика бьется в тенетах самой заурядной прозы, пышный фантастический образ по открывшемуся в нем значению есть нечто ординарное – царевна Базилейя всего-навсего знатная невеста, которой добился один умелый выскочка. Все сплетается по одному смыслу, а расплетается по другому.

Афинский театр недаром так смело и реалистически разрабатывал в спектакле тему «звуков земли». Соблюдая требования античного стиля, он в то же время решительно шел на постановочные модернизмы. Жреца выводили с обличьем, с приемами православного священника, фигуры совершенно обыденной в Афинах наших дней. Сказочные птицы были хорошо знакомы с электрическим освещением, вносили на сцену гирлянды лампочек подходящего напряжения и повсюду развешивали их. Сам Аристофан, не задумываясь, пользовался злобой дня своего, тогдашнего. Современный нам театр правомерно обращается к злобе дня нашего, к явлениям, характерным для нашего жизнеустройства. Из современного обихода Афинский театр заимствовал самое назойливое, бьющее в глаза, и правильно сделал. Нужно, чтобы виден был режиссерский умысел в анахронизмах, чтобы зрители их не сочли за ошибки и малую грамотность.

Была в спектакле подробность порядка этического, и весьма красноречивая. Она подтверждала нам, как сомнительна репутация утопического царства, воздвигнутого Пифетером, бывшим обитателем Афин. В утопической стране обещаны были вольности и льготы птичьему сословию, которое подвизалось вместе с Пифетером. А вот мы видим: две птицы зарезаны, оципаны, их тела насажены на вертел. Следовательно, о птичьем

рае, где все птицы состоят в равенстве и братстве, мы узнаем: в нем птиц подают на обед птицам же.

Возможны раздумья по поводу возвращения к прозе в «Птицах» Аристофана: не упадок ли это для искусства, не вредоносно ли это. Казалось бы, что лучше искусству не уходить от блеска и сияния праздничной игры, оставаясь с нею и при ней. Аристофан не романтик, хотя вряд ли был бы раскрыт для нового времени без усилий романтической критики. Он помнит и знает, что уклады жизни, побежденные праздничной фантазией, не побеждены на самом деле и приняты будут меры, чтобы им вернуть упущенное. Искусство не может не включать в свою область и праздник, и самую дурную повседневность. Искусство выше праздника. Оно не может согласиться, чтобы его признавали только по праздничным дням, оно хочет власти надо всем временем человека. Включая в себя праздник, оно и шире, и выше его, в него входит не только энтузиазм, но входят и дни протрезвления.

Если бы искусство исчерпывалось праздниками, оно было бы бессильным перед буднями, оно исчезало бы по будням. У греков искусство, возникшее вместе с праздником, тем и было велико, что умело оторваться от своей основы, унести высоко, стать над праздником и над буднями.

Аристофан универсально, беспредельно свободен. Как поэт он не желает себя ограничивать ничем, даже праздником, даже игрой, даже самой свободой. Аристофан располагает противоядиями всех родов, одно он применяет против другого и обратно, не даваясь никому и ничему в руки слишком надолго. Праздник он смиряет повседневностью, а повседневность смиряет праздником.

Второй спектакль Афинского театра, посвященный «Персам» Эсхила, мы считаем удачей из ряда вон выходящей. Быть может, это был самый совершенный из трагических спектаклей, показанных нам в последние годы гостями из-за рубежа. Он кончался огромными дружными овациями, в которых тоже было свое вдохновение, как бы часть от вдохновения Эсхила и исполнителей Эсхиловой трагедии. У зрителей бывают ошибки, иногда обиднейшие. Но тут нельзя было не гордиться их способностью поддаться власти одного из величайших поэтов мира. Ни в тексте, ни в спектакле не содержалось каких-либо мелких соблазнов и суетностей. Громовой успех относился к Эсхилу, а не к кому-либо нижестоящему, к Эсхилу без чуждых ему приправ и приспособлений, представленному в подлинной сути его поэзии, суровой и художественно бескомпромиссной.

Можно спросить – почему и зачем Афинский театр выбрал «Персов», а не что-либо иное, более обычное как предмет изучения и размышления у любителей драматической литературы. Думаем, Афинский театр был увлечен музыкальной цельностью и законченностью «Персов», простотой и грандиозностью внутреннего хода событий, изображаемых в этой трагедии. В ней почти все – прямое достояние хора; могучая хоровая основа в редкой из античных трагедий, нам известных, так ощутима, так выразительна, как в «Персах». В спектакле Афинского театра возникало впечатление, и оно было всячески оправданным, что хор творит эту

трагедию, изводит ее из собственных недр. Из глубины хора вырастали на сцене драматические эпизоды, хор как бы выносил на поверхность зрелища отдельные драматические фигуры и действия, связующие их.

В трагедии Эсхила трактуется знаменитая победа, одержанная греками в битве у острова Саламин с полчищами персов, вторгнувшихся в Грецию. Идея справедливой войны хорошо была известна грекам – собственно, ею воодушевлена была «Илиада» Гомера. У Эсхила тот же пафос справедливой войны, которую греки ведут с персами, пришедшими в чужую страну ради того, чтобы разорить ее и поработить ее. На стороне греков – святое право, на стороне персов – грубейшее насилие. Этим еще далеко не исчерпана коллизия греков и персов, коллизия двух миров, двух способов понимать мир и жить в этом мире. По Эсхилу, война была для греков глубоким актом самопознания. Чтобы победить персов, греки должны были стать самими собой, овладеть собственной самобытностью. Они нуждались в некоем самоочищении, в «катарсисе», нужно было устранить в самих себе все наносное и грубое, что отчуждало греков от их же собственной внутренней природы. Ведь у них была и внутренняя общность с персами, и она-то вредила им. Персы были варварами, но и греки не были внутренне безопасны перед этой стихией. Еще много позднее историк Фукидид писал: «Можно было бы указать и на многое другое в образе жизни древних эллинов, чем они походили на нынешних “варваров”». В варварском мире персы были бесконечно сильнее греков; чтобы победить персов, грекам нужно было открыть в самих себе совсем иное начало, антиварварское, только им одним принадлежавшее. Нет сомнения, что Эсхил греко-персидскую коллизию сводил к борьбе свободного народа, воспитанного на началах демократии, с народом, которым управляют варварски-деспотически. На одной стороне были люди, привычные к самостоятельности, на другой – персидская стадность. Греки отличались инициативой и отвагой, персы же хотели их подавить несметными своими количествами. Победа греков – победа личной свободы над громадою рабства. Победа греков – превосходство духа над косной и тупой материей, над массивом громоздких и неуклюжих персидских кораблей, над массивом тяжелого и малоповоротливого персидского вооружения. Победа греков была чем-то несравненно бóльшим, чем только событием в истории политической и военной. Она имела также значение в жизни духовной, и именно поэтому Эсхил прославил эту победу.

Чтобы создать образ той колоссальной силы, которую Ксеркс двинул против Греции, хор у Эсхила целыми тучами называет имена воителей и полководцев, вместе с Ксерксом ушедших в поход: Артафрен, Мегабат, Астасп, Амистр, Артембар, Масистр, Фарандак, Имей, Сосфан, Сусискап, Пегастаг, Арсам, Ариомард, Митрогат, Арктей, Фарибид, Мардон. Эти имена появляются во вступительной песне хора, в пародии. А когда к концу идет оплакивание погибших, то мы слышим еще и другие имена: Сузас, Пелагон, Псамис, Датам, Агдабат, Фарнух, Севалк, Лилей и Гистихмас. Имена эти были дики эллинскому слуху. Если произносят имя

собственное, то представляется чье-то человеческое лицо. Здесь даются имена, а лица едва ли могут возникнуть. Их слишком много, даже отличительные признаки не помогают, индивидуальности названы, сами же индивидуальности в нем отсутствуют. Мы как бы слышим клич и не слышим отклика. Все эти имена по настоящему своему значению равносильны цифрам. Имена приводятся, чтобы дать понятие о цифрах, которые повлек за собою Ксеркс, начиная свою войну. Лица каждый раз поглощаются числом; где мы ждем, что будет лицо, там появляется ужасающая размерами своими общеперсидская безликость, там льется и изливается нечто грозно-безразличное.

Действие трагедии Эсхила происходит в столице персидского царства, у гробницы царя Дария. На сцене варварская пышность, богатые шелковые одежды, излишества головных уборов, широких рукавов и поясов. Жесты и движения то чересчур замедленные, то экзотические. Очерк и силуэты тел, голов несколько растрепанные. Но при всем том эпизоды с персами обладали все же внутренней стройностью, угадывались мера и симметрия сквозь все их нарушения. Это были персы, какими их могли бы мыслить греки, персы соответственно эллинским представлениям о них, персы, хотя и с трудом, но введенные в пределы эллинского стиля, стройных норм, преобладающих в нем. Таким образом, греки, которые отсутствовали в спектакле физически, присутствовали в нем духовно. На сцене была, как и должно, Персия, но изложенная на художественном языке эллинов, прошедшая сквозь их эстетику.

Все зрелище подвержено было ритму. Помимо малого ритма речей – хора и действующих лиц – в спектакль вошел еще большой, через все и всех шагающий ритм, пронизывающий драматическое действие и переживания действующих лиц. Мы могли оценить, как велика заслуга и сила театрального зрелища, в котором нам дано ощутить отчетливо, где приступ, где разгон развития, где центр его, где спад. Центром в спектакле послужило, в соответствии с требованиями текста, явление покойного царя Дария, поднявшегося из своей гробницы. Оно подготовлено было с великим искусством. Хор находился в мрачном возбуждении, он пригнулся к земле, странно и лихорадочно действуя руками; могло казаться, что он разгребал землю, кого-то и что-то выгребал оттуда, – это хор выкапывал Дария из его могилы. Где-то в глубине гробницы возникла тень, какая-то страшная внезапность была в ее появлении. Тень двинулась вперед, загустела, уплотнилась, и перед персами, перед зрительным залом стоял Дарий, весь золотой, с золотым лицом, с золотыми устами, которые шевелились, – с устами азийского Хрисостома. Это была ожившая золотая маска, одна из тех, которые древние народы накладывали на лица своих покойников. Золотая тень Дария была одновременно самым общим, самым сжатым выражением золота и богатства Персии. Она была чем-то усиленно умноженно-материальным и в этой материальности своей призрачным. Тень Дария пришла к живым, так как хор хотел этого, так как хор призвал ее. Золотой Дарий со своими учительными словами к народу явился как мираж особого рода; он воплощал силу желания, колдовство

желания, и поэтому казался исполнением его, превращением его в осязаемую действительность.

В попытках нарушить границы между миром живым и миром загробным, с точки зрения античных греков, содержалось нечто варварское, глубочайшим образом антиэллинское. Так подсказывал текст Эсхила, так дано было в спектакле Афинского театра. Вызывание Дария из могилы переживалось в спектакле с оттенком чего-то недожного, непростительно преступного. При всем исступлении хора, действия его обладали той сокровенностью, что бывает присуща дурному делу. Греческий миф и греческая поэзия лишь очень редко и малоохотно вторгались в царство смерти. Греки предпочитали не беспокоить живых со стороны этого царства, не держать с ним связей. Орфею позволили вывести свою Эвридику из страны мертвецов, но оборачиваться ему не полагалось, это связало бы его ненужными предосудительными связями с замогильной тьмой. Современный эллинист Джордж Томсон, автор многих книг по истории греческой культуры, часто в них говорит об особой расчлененности и размеченности мира в представлениях древних греков: у них имела особое значение идея жребия, равенства долей, «мойр», распределения в самом общем его смысле – весь мир подлежал закону строгих пропорций, что дано на одной стороне бытия, не могло переходить на другую, границы между жребиями и долями не подлежали нарушению. Джордж Томсон пишет в одной из своих книг: «Когда Аполлон защитил Ореста от Эриний, они упрекали его в том, что он похитил у них их жребий, который они получили от Мойры при рождении. Асклепий был наказан на том же основании; стараясь воскресить мертвого, он переступил границы Мойр Гадеса». Сказанное Томсоном чрезвычайно поучительно. Греки смотрели на жизнь и смерть с точки зрения разграничения прав: свои права у смерти и у подземного мира – Гадеса, свои права у жизни. Воскрешение и всякая некромантия – незаконный захват того, что по праву должно числиться за смертью. Хотя защита формально и ведется со стороны смерти, в сущности, это стойкая защита интересов жизни, отъявленное язычество, не желающее, чтобы его смущали, смешивая живую жизнь с делами царства мертвых. Нам же это очень понятно через Пушкина, у которого, по историческим условиям, чрезвычайно бодрым и активным было светское его сознание – и в этом смысле языческим, антикоподобным. В «Каменном госте» и в «Пиковой даме» Пушкин наказывает своих героев, нарушителей границ между жизнью и смертью, святотатцев именно с сугубо светской точки зрения.

Воскрешение Дария в самом сгущенном виде предъявляло нам персидское варварство – варварство духа, ведающего одни бесформенные массы и количества, чуждого внутренним соотношениям, точно очерченным пропорциям и гармонии, всего, что делает мир стройным и по-человечески осмысленным. Воскрешая Дария, персы творят насилие над природой вещей, оскорбляют меру и законы, царящие в ней.

Спектакль заключен был относительно скромным появлением Ксеркса, злосчастного полководца, разгромленного в Греции, потерявшего там

необозримые свои полки. Не было усилий выразить поражение во всей его чрезмерности, не было слишком назойливых красок бедствия. Думаем, диктовалось это музыкальной логикой всего спектакля. Катастрофа, постигшая Ксеркса, была велика и давала повод к мрачному – мрачнейшему ее живописанию, но Ксеркс вышел к зрителям на музыкальном спаде. Его катастрофа получила свое музыкальное выражение, и крайне высокое, еще задолго до выхода его, поэтому неизбежным было представить наконец прибывшего домой Ксеркса со всяческой художественной умеренностью. Логика самих событий как таковых, логика голой фабулы диктовала режиссеру очень громкое окончание спектакля: ибо тот Ксеркс, о беде которого столько было речей, показался наконец на сцене. С этим спорила логика музыкальная, для которой Ксеркс, столь поздно явившийся, был уже кем-то, сколько можно отмеченным и давно пройденным. Режиссер сделал выбор и поступил, как велела музыка. Афинский театр, взявший на себя служение духу музыки, остался верен ему на протяжении всего спектакля, от вступительной части и до развязки.

Александр Демидов

«ПТИЦЫ»

Газета «Советская культура». 1965. 5 октября
(«Птицы». Афинский художественный театр. Каролос Кун)

Афинский художественный театр (художественный руководитель Каролос Кун) показал нам «Птиц» Аристофана. Пьеса, написанная много столетий назад, потрясла своей актуальностью, на миг стало даже смешно: V век до нашей эры и XX. Примитивный, канувший в историю рабовладельческий строй и «процветающий» капитализм!

Современное звучание спектакля достигнуто не путем изменения текста комедии. Изменения, внесенные Куном в пьесу, незначительны. Идея же Аристофана деформации не подверглась.

Аристофан писал свою пьесу во время Пелопоннесской войны. Это была пора бесплодных мечтаний и надежд, в умах бродили идеи завоевания мира, людям мерещились сказочные богатства и райская жизнь. Время выхлестнуло на поверхность сотни авантюристов, ловких политиков, проектеров. Самое страшное было в том, что им верили...

Спектакль греческого театра сегодня, так же как пьеса Аристофана в далекие от нас дни, прозвучал грозным предупреждением. Цель его – показать суть «блестящих» идей, истинный смысл которых сводится к замене одной власти другой. Заставить людей помнить, что пассивность, заражение «стадной болезнью» ведут мир к бедствиям, войнам.

Такова тема спектакля, выраженная темпераментно и страстно. Режиссерскую работу Каролоса Куна отличает тонкое понимание стиля поэзии Аристофана. В этом ему помогает художник спектакля Янис Царухис.

«Птицы» – одна из самых оригинальных по форме пьес древнегреческого комедиографа. Она состоит из различных слоев, реальное здесь соседствует с фантастическим. В ней множество мотивов: фарсовых, бытовых, символических, но все они, словно различные краски на картине художника, не существуют отдельно, а сливаются в единую гамму, образуя строгое гармоническое целое.

Спектакль словно симфония. Режиссер – как композитор. Он четко выделяет в пьесе главную для себя тему, и все остальные мотивы органично

вливаются в нее. Главная же тема для Куна – тема птиц. Поэтому ведущее место в постановке занял хор. Режиссер выдвигает на первый план массу. Именно ее судьба, судьба этой доверчивой, наивной вереницы птиц его волнует. Хор – главный коллективный персонаж, с которым связана и поэтическая, лирическая интонация спектакля.

В трактовке Куна птицы (нереальные, а вместе с тем абсолютно конкретные персонажи, аллегорическое изображение человеческого общества) – это мечтатели, поэты: общество естественное, наивное и доверчивое. Сила поэтического воображения общества птиц, его природная красота, еще не тронутая цивилизацией, подчеркивается музыкой композитора Маноса Хаджидакиса. Хоровые песни птиц написаны им со щедрой яркостью и эмоциональностью. В основе музыки – народные греческие мелодии, изящно стилизованные и обогащенные разнообразием ритмов и интонаций.

Но если красота мира птиц – в его наивности, то и беды его идут от нее же. Драматизм судьбы птичьего общества – следствие его безликости, несамостоятельности. В раскрытии этой темы на помощь режиссеру приходят пластика и хореография (балетмейстер Зузу Николуди). Строгий геометризм построения хореографических номеров, скупость пластической характеристики, повторы движений – эти приемы создают не только образ строгой естественной красоты птичьего мира, но и иллюстрируют его стадность. Режиссер использует во многих сценах спектакля прием повторения пластического рисунка одного персонажа всей массой. Таковы сцены с пришельцами из Афин: хор имитирует походку, жесты, манеры того или иного лица, приближается к нему, с волнением, и вниманием слушает его речи. Так, режиссер подчеркивает мысль, что птицы могли бы поверить любому из афинских граждан. И они попадают в сети главного героя комедии – Писфетера (имя означает – умеющий убеждать). Он предлагает птицам построить город между землей и небом. Образ Писфетера в спектакле – образ большой социальной значимости. Эту роль прекрасно играет Димитрис Хаджимаркос. С первых сцен спектакля до конца Писфетер – Хаджимаркос остается внешне замкнутым, холодным человеком. Он приходит в мир птиц, гордо неся свою нелепую идею. Но она ему необходима, она движет им и его поступками. На его лице – таинственная улыбка. Голос вкрадчивый. Движения осторожны. Его единственная сила – умение убеждать. В сцене птичьего митинга Писфетер преображается, начинается его политическая карьера, ради которой он бежал из Афин. Цель его – получить власть над богами и людьми, а сказочный город для него – лишь лестница, которая соединяет первый этап его жизни со вторым.

Писфетер – Хаджимаркос отчаянно защищает птичий город от мошенников и проходимцев, боясь, что они могут занять его место. Но пришельцы оказались мелкими людьми, удовлетворились подачками, и он с иронией смотрит на их суету. Люди подчинены. Теперь очередь богов. Но боги легко отдают власть за жареную птицу. И даже Прометей (С. Калогиру), щупленький человек с огромной головой, может предложить человечеству лишь рецепт смены одной власти другой.

Сцены с богами явно перекликаются с событиями, происходящими в мире, и актеры (С. Кафкаридис, М. Христидис, К. Аристопулос) играют свои маленькие роли в сатирически заостренном плане, в гротескных уродливых масках, точно выражающих сущность образа.

Но вот птицы организованы в государство. Появились глашатаи и вестники, возникли законы, введены казни. Писфетер венчается с дочерью Зевса, принимает его скипетр – символ власти, Он стоит усталый и значительный, а птицы поют торжественную свадебную песнь. Но она звучит драматически.

Что получили птицы, кроме потери свободы, естественности и красоты? Чего добились они? Зевса заменили другим властителем... Хор покидает сцену, остаются только три совы с миртовыми ветвями в руках. Они стоят долго, и медленно гаснет свет. В спектакль вонзается трагическая нота. Что было бы, если бы Писфетеру пришла в голову другая идея, более нелепая и страшная?..

Но какой выход предлагают авторы спектакля? Они его не предлагают. В этом спектакле они представили анализ событий. Выбор пути надо искать в других пьесах – пьесах Горького, Брехта, О'Кейси, идущих на сцене Афинского художественного театра.

Галина Макарова

**«РАЗБОЙНИКИ» ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА.
БАВАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР. МЮНХЕН
(1970)**

Спектакли двадцатого века. М.: ГИТИС, 2004

Шиллеровские «Разбойники» в период молодежных выступлений, во многом определивших политическую жизнь Западной Европы 60-х годов, стали в ФРГ одной из самых репертуарных пьес, шли на сценах городских и государственных театров, в молодежных клубах и на открытом воздухе.

Спектакль Ганса Литцау подвел итог и был воспринят по-разному. Молодежь, в основном студенческая, спектакль не приняла, а старшее и среднее поколение зрителей новую постановку Баварского театра одобрили. Это и понятно: режиссер высказывался от имени поколения пятидесятилетних. В эпоху нацизма он был еще слишком молод, чтобы сделать выбор, его первые спектакли появились сразу после войны, и в каждом из них постоянно ощущался страх перед жестокостью, сомнение в правоте силы. После постановки «Разбойников» похвалы мудрости и уму режиссера звучали и с высоких трибун – в правительственных официальных речах. Вероятно, это сыграло свою роль в том, что спектакль Литцау привезли на гастроли в СССР (Москва, Ленинград, Рига) летом 1969 года, и он имел широкую и одобрительную прессу.

Литцау резко и обнаженно показал опасность антигуманизма в современном мире, ставшего, по мнению постановщика «Разбойников», фатально неизбежным следствием гуманных и чистых порывов. (Собственно, по мнению режиссера, в этом смысле европейская жизнь второй половины XX века ничем не отличается от людского существования в прошлые эпохи.) Зрительный образ спектакля – образ жестокого настороженного мира (художник Юрген Розе – постоянный соратник Литцау). Покатая площадка, поднятая над уровнем сцены, с обеих сторон замыкается высокими стенами из больших кубов цвета обгорелого кирпича. Где-то наверху Карл произнесет свою клятву, а потом вниз, к самой рампе, упадут его первые жертвы. Литцау поставил спектакль мрачный,

жесткий и динамичный, с использованием подлинных, природных фактур – грубое необработанное дерево, ржавое железо, жесткая кожа.

Режиссер не открывал ничего нового, но неотступно повторял страшную мысль о том, что выхода нет, что небеса пусты, что все в ловушке. Помост, по которому движутся персонажи спектакля, зажат между тяжелыми кубами – есть только движение вверх-вниз, вправо-влево идти некуда.

Все у Литцау устали и торопятся. Торопятся выстрелить, наесться, убрать с дороги свои жертвы – и действительно виновных, и попавших под горячую руку – выспаться, лежа вниз головой все на том же помосте. Бунт разбойников в этом спектакле неизбежен, но бесчеловечен; и какой толк, что в основе его высокие и справедливые цели, когда следствия одни и те же: пожары, трупы, разрушения, разбитые судьбы. Человечность может отстаивать себя только жестокостью, – повторяет Литцау. Вывод трагичен, но режиссер на нем настаивает.

В этом спектакле ощущались и память о прошедшей войне, и опасения по поводу современных событий, которые, приобретя политический характер, снова могут оказаться чреватые кровью и смертями. Литцау почти не выделяет героя, у него, как это бывало в постановках «Разбойников», особенно в 20–30-е годы XX века, тоже действует коллектив. И когда разбойники в первой лесной сцене полупшепотом скандируют слова своего гимна:

Ха! Вот когда под наш топор попадете, –
Взрвете быками, снопами падете...

– от строфы к строфе растет в них стремление разрушать, громить, уничтожать. Опасения режиссера выглядели вполне обоснованными, ибо ничего этому коллективному духу ненависти и коллективной жажде разрушения в спектакле не было противопоставлено. Напротив, сами разбойники, одержимые местью, противостояли изощренному злодею Францу Моору (Мартин Бенрат), при всей своей изворотливости не сумевшему спастись.

В какой-то момент Карл Моор и его соратники забывали о цели бунта. Сам бунт превращался в повседневную, прозаическую, привычную работу, от которой устают и хотят бежать, но убежать невозможно. В Карле (Хельмут Грим) и в Швейцере (Ганс Михель Реберг) нет наивности и благодушия. Они знают, что такое жизнь, их ничем не удивишь. Стреляют они спокойно, по-деловому, действуют без надрыва и истерики, понимая, что иначе нельзя. И Литцау считает, что действовать все-таки нужно, потому что у человека всегда есть личная возможность оценить свои поступки и вынести себе приговор, например, положить конец собственной жизни, как и поступает Карл Моор – и у Шиллера, и в спектакле.

Хельмут Грим одновременно с работой на сцене снимался у Висконти в фильме «Гибель богов» – и что-то от эссэсовца-искусителя, нового Мефистофеля – Ашенбаха, было и в его Карле: отсутствие простодушия и прекраснотушия, злая ирония и цинизм, неверие в людскую

добродетель. В шиллеровском герое, как его понимал Грим, угадывались черты фюреров и заговорщиков – вне времени и пространственных границ.

Во второй половине 60-х годов «Разбойники» чаще всего становились исповедью бунтующей молодежи, выступлением от собственного имени, высказыванием от первого лица. Постановщик мюнхенских «Разбойников» полемизировал и с «новыми левыми», которые признавали истинными лишь чувства и мысли, рождающиеся в коллективе, на людях, и с теми режиссерами, кто себя с бунтарями отождествлял. В спектакле Литцау, когда Карл действует вместе с разбойниками, он считает, что все идет нормально, он поступает, как надо, но наедине с собой ужасается своим поступкам, способен оценить их по справедливости, раскаяться и осудить себя, так как нарушал заповеди.

«Разбойники» Литцау стали взглядом со стороны на действия и эксцессы молодого поколения, попытка человека другого возраста и другого жизненного опыта разобраться в современных настроениях и событиях. На самом деле, в спектакле истинна только смерть, все остальное подвергалось сомнению: любовь, родственные привязанности, сыновний долг.

Большинство сцен спектакля происходило в тишине, прорезаемой лучами прожекторов-пистолетов. Полностью сцена в его «Разбойниках» освещалась лишь один раз, когда Карл и его соратники подходили к замку Мооров. В глубине сценической площадки вспыхивал нестерпимо яркий свет, он не согревал и не разгонял мрак, а нес гибель, и в паническом ужасе кончал с собой Франц: с колосников спускалась длинная веревка, падало кресло, и с грохотом летела на пол потухшая настольная лампа. Потом, опять в полумраке, Карл привычным, рассчитанным ударом убивал Амалию – еще одна смерть, бессмысленная и жестокая, как все остальные.

У Шиллера Карл совершает свое последнее убийство, терзаясь и мучаясь, понимая, что оно – последнее; у Литцау – почти по инерции, как профессионал, как член клана, выполняя долг верности соратникам, с которыми связан давно и навсегда...

Эстетика спектакля Литцау рождена в западноевропейском театре 60-х годов и, конечно, ведет свое происхождение и от «Лиры» Брука, и от экспериментов с брехтовской драматургией. В ФРГ этот стиль был освоен несколько позже. Режиссер пользуется сильными средствами, агрессивными приемами, он антилиричен и не осовременивает происходящее в пьесе, а трактует события как вневременные, тяготея к притчевой обобщенности и притчевой однозначности.

Спектакль Литцау оказался по-своему уникальным, программным даже. Это было предупреждение и предсказание – после Литцау жесткие и экспрессивные формы, свойственные режиссуре «Разбойников», заполнили сцену Германии по обе стороны тогдашней границы.

Суть и смысл опасений и констатаций режиссера впоследствии адаптировались и вульгаризировались, становились общим местом. А спектакль Литцау остался в памяти современников, так как был пронизан личной тревогой художника, его страхом за будущее, его недобрыми предчувствиями, и в отдельные моменты эпического по масштабу действия всё это звучало пронзительной лирикой.

Андрей Якубовский

ВГЛЯДЫВАЯСЬ В ЧЕЛОВЕКА

Газета «Советская культура». 1973. 9 октября
(*Гастроль театра «Арена Стейдж», Вашингтон*)

Торнтон Уайлдер написал пьесу «Наш городок» о том далеком времени, когда двери домов провинциальных американских городов еще не запирались на ночь, а наш век делал первые шаги. Вашингтонский театр «Арена Стейдж» поставил пьесу знаменитого драматурга в 1972 году и привез ее к нам.

Этот спектакль невозможно описать, как невозможно описать роман, в котором главное заключено между строк. Одни по утрам убегают в школу, другие изо дня в день встают ни свет ни заря, одевают, кормят завтраком, обедом, ужином; одни встречаются, влюбляются, женятся, другие, глядя на них, вспоминают молодость, дают последние наставления, прощаются, улыбаясь сквозь слезы; одни в свой срок или до времени уходят из жизни, другие оплакивают их, заступают на их место, продолжают жить...

На протяжении трех не слишком долгих актов мы знакомимся с двумя типичными американскими семьями, наблюдаем течение трех дней их жизни, разделенных годами. Перед нами проходит повседневность, как она есть, со следами опустошающего однообразия, придавливающей житейской маяты, с привычными радостями и горестями. Однако фрагменты заурядного семейного быта постепенно приобретают особое значение.

Оно возникает в пьесе исподволь, достигается в спектакле планомерно. Персонажи располагаются как бы на расходящихся концентрических кругах: вот хорошо различимые герои; вот, чуть поодаль, одной-двумя чертами схваченные продавец молока, разносчик газет, регент церковного хора; вот, наконец, прихожане на церковной спевке, гости на венчании – они сливаются в некое нераздельное целое, границы которого размыты. Где-то там, за пределами представленного на сцене, городок... Но мысль и фантазия не хотят оставаться в этих рамках, их ведет за собой лицо от театра – Режиссер.

Роберт Проски играет эту роль грандиозно: на пределе сосредоточенности и простоты, сдержанности и непринужденности, с мягким юмором,

в котором сквозят грустная мудрость и до старости неизжитая вера. Актер направляет течение спектакля, приводит его к сложному единству жизненной конкретности и вольных размышлений – частности здесь значительны, обобщения человечны, мелочи подсвечены юмором, за смешными черточками видится нешуточное. В спектакле происходит постоянная смена театральной оптики и эмоционального настроения, сквозь обыденность пробивается поэзия.

Где-то в темной глубине на разных уровнях висят немые свидетели давней эпохи – стулья, проволочная клетка, допотопный фотоаппарат. Всю природу вбирает в себя ветка дерева, нависающая где-то высоко над сценой. Мир обиходных вещей исчезает: актеры виртуозно обращаются с невидимыми предметами, раззадоривая нашу фантазию. Вслед за драматургом, преодолевая косную прозу, режиссер Алан Шнайдер бережно, любовно обходится с человеком. В нем, в человеке, театр и открывает неиссякаемый источник поэтического. Актеры «Арены Стейдж» на наших глазах воссоздают жизнь человеческого духа.

Конечно, то, что происходит с героями, миллионы раз повторялось до и повторится после них. Но ведь для них события эти никогда, никогда не повторятся, а потому каждое мгновение поистине бесценно. С этим ощущением актеры и живут на сцене, покоряя полнотой сценического бытия. И в спектакле начинает все призывнее звучать тема, которую безвременно умершая Эмили выразит так: жизнь, несмотря ни на что, прекрасна! Если бы все люди поняли это!..

Спектакль наших гостей и пьеса Уайлдера отмечены печатью чеховского влияния. Дело даже не в психологической тонкости, зоркости, интеллигентности общего тона. Здесь простейшая, казалось бы, деталь, непритязательный диалог вдруг приоткрывают целую человеческую судьбу, целую жизнь. Здесь пульсирует мужественная чеховская мысль: «Надо жить... надо жить...» – и очень современно утверждается по-чеховски благородное убеждение старого драматурга и молодого его союзника – театра: каждый человек есть часть человечества, вносит свою лепту в его коллективную историю и обязан помнить об этом.

Второй спектакль наших гостей – поставленная Зелдой Фичендлер пьеса Д. Лоуренса и Р. Ли «...Получит в удел ветер» – подтвердил их интерес к современной проблематике, вновь продемонстрировал достоинства их искусства и прежде всего безукоризненное мастерство перевоплощения, заставившее еще раз подумать о близости театра «Арена Стейдж» чеховской, мхатовской школе.

Валерий Семеновский

ЛЕДИ КАЗНИТЬ НЕ ПОЛАГАЕТСЯ

Журнал «Театр». 1977. № 2

(«Мария Стюарт». Театр «Талия», Гамбург. Бой Гоберт)

В спектакле «Мария Стюарт» (театр «Талия», Гамбург) несломленный дух шотландской королевы был выражен актрисой Николь Хеестерс как дух агрессивный. Свой крест Мария несла неистово. Она обладала такими резкими манерами, такой демонстративно-энергичной пластикой, что выглядела экстремисткой. Мечтая, пророчествуя, моля, угрожая – была далека от спасительного смирения. Жажда реванша снижала страдальческий пафос. Переходы от одного состояния к другому были лишены психологических полутонов. Патетичность как бы замещала внутреннее движение образа. Актриса представила героиню рационалистическую, в нынешних традициях интеллектуальной драмы или, быть может, забытого у нас искусства декламации. Идя на смерть, Мария ссылалась на принципы, которые не были опозитизированы чувством.

Ее подчеркнутая независимость, жесткость вызывали уважение, но также и мысль, что на свободе Мария повела бы себя ничуть не лучше тех, кто ее осудил.

Она не испытывала смущения, выясняя с лордом Берли, кому из них выгоднее говорить о праве грубой силы. Воскликая: «Где женщине, в риторике нетвердой, с витией столь искусным состязаться!» – прибегала к риторической уловке в состязании обоюдно искусном.

Превосходство над судьями определялось не стилем поведения, а неизбежностью гибели. Мария Стюарт была возвышена трагизмом своего положения. Предначертанностью судьбы, не зависящей от чьей-то доброй или злой воли, от случайного стечения обстоятельств. Это придавало образу величие и обязывало актрису следовать правилам поведения трагической героини – идти к губельному финалу заворуженно.

Воля Марии противоположна воле других персонажей, но каждое субъективное стремление правомерно и может быть удовлетворено лишь за счет другого, то есть ведет к несправедливости. Справедливость восстановится только после кровавой развязки. Когда каждый сыграет свою

жизненную роль до конца. Когда сама конфликтная ситуация перестанет существовать.

Шиллер не ставит перед собой задачу обвинить (оправдать) Марию или Елизавету. Ему, по выражению Гегеля, свойствен более «зрелый пафос». Стремясь восстановить принцип античной трагедии, он обращается к известному, общедоступному историческому сюжету, как древнегреческие авторы – к мифам. Казнь Марии для Шиллера не конечная, а отправная точка замысла. Он писал, что в «Марии Стюарт» его привлекает «психологический механизм событий».

В спектакле Боя Гоберта этот «механизм» действовал отлаженно – в силу контрастного исполнения главных ролей.

Сострадание, которое вызывала героиня Николь Хеестерс, не походило на мелодраматическую растроганность. Трактовка актрисы отвергла такое поползновение. Сострадание было обусловлено тем, что Мария платила за максимализм убеждений, за неспособность отказаться от себя самой. Поэтому готовность добросовестного Мортимера воспеть «все обольщения ее чувственной религии» (Т. Манн) казалась чувственным самообольщением. В том, как режиссер выстраивал отношения Марии с ее незадачливым освободителем, читалась грустная ирония позднего Шиллера по поводу мальчишеского действенного протеста героев «Бури и натиска». Мария Стюарт не нуждалась в этом суетливом безумце. В такой трактовке, кроме того, сокрыта дорогая Шиллеру мысль: «Высшее сознание нашей моральной природы поддерживается лишь под гнетом насилия, лишь в борьбе, и высшее всегда сопровождается страданием».

Ситуация сделала Марию внутренне свободной, а Елизавету – рабой своих чувств. Но особенности характеров определяли пластику их взаимодействия: гордую исключительность, самоцельность одной героини и рефлексирующий релятивизм – другой.

Елизавета (Ингрид Андрее) была очаровательно беззащитна. Заботами о нуждах государственных вуалировала свою партию в игре страстей, которую вела несмело: склоняясь к противоположным решениям, боялась передумать. (Не то, что Елизавета, представленная в пьесе Брукнера, с ее своенравным «я передумала».) Такая миниатюрная, мечтательная. Бледная, как Офелия. Аккуратная, как Гретхен. К необходимости решать участь Марии Стюарт она относилась с легкомысленной досадой, перекладывала эту задачу на лордов, и когда один предлагал казнить, а другой – помиловать, с кроткой надеждой обращала взор к третьему.

Героиня Ингрид Андрее тяготилась необходимостью действовать, и это сообщало ей особый артистизм. Каждая поза, интонация была незаконченна, то опровергала, то дополняла другую. Virtuозность уклонения. Изысканность, доведенная до гротеска.

В сцене встречи королев Мария искренне попыталась отречься от мучительного права быть Марией Стюарт, согласилась признать себя леди Стюарт. Но и это был королевский жест. Слишком исполненный достоинства, чтобы Елизавета могла не возмутиться им. Она забывала о своих казуистически-милосердных намерениях, выдавала страх перед противницей,

была на грани истерики. Пытаясь изобразить оскорбленное величие, оставалась слабой женщиной, вынужденной защищаться. Уходя с поля боя, Елизавета всхлипывала, судорожно прижимала к лицу платочек.

Ее сопротивление той разрушительной силе, которую несла Мария, было естественным. И значит, заслуживающим сострадания. Но лишь до тех пор, пока она не отправляла Марию на казнь. Обе королевы – жертва и палач – были вне морали. Из их встречи следовало только то, что Мария неосторожна, а Елизавета – мелка. (Уместно вспомнить сарказм Гёте, который едва ли кому-нибудь, кроме великого олимпийца, мог прийти в голову: «Любопытно все-таки, что скажут люди, когда обе шлюхи сойдутся и начнут корить друг друга своими похождениями».)

В спектакле можно обнаружить отзвуки актуальных проблем западной жизни.

В Елизавете увидеть решительное неприятие эстетизированной механистичности современного буржуазного общества. А в Марии усталое осуждение левацкого бунтарства. Но не следует думать, что для решения этих косвенных задач режиссер переставил шиллеровские акценты.

Поскольку в «Марии Стюарт» конфликт индивидуалистических стремлений объективен, поскольку ни одна из героинь не несет единолично идею Шиллера, эта трагедия лишь по недоразумению может числиться драмой. Но если вспомнить ее сценическую историю, нередко прочтения, в которых то одной, то другой героине выносятся приговор театра. На их основе возник педантизм восприятия пьесы – традиция, которой спектакль противостоит.

«Внутренняя режиссура» Гоберта (то есть та, которую не видно) могла бы увлечь нас на поиски концептуальности, запрятанной слишком глубоко, чтобы ее обнаружить. Будет честнее объяснить успех постановки верностью Шиллеру, несомненной, как рыжий парик Елизаветы – знак отрицательности персонажа еще в веймарские времена.

Не случайно самой сильной сценой оказалась последняя, которая в более вольных трактовках выглядит лишней. Елизавета остается одна. Преданная, покинутая. Загнанная в угол. Она овладевает собой. Но истощенность внутренних сил очевидна. Невозможно испытывать ненависть или презрение к ней. Точка, поставленная, впрочем, самим драматургом.

Римма Кречетова

СЛОЖНОСТЬ ПРОСТОГО

Газета «Советская культура». 1977. 8 апреля
(«Кампьялло». «Пикколо театро ди Милано». Джорджо Стрелер)

Миланский «Пикколо» привез на гастроли «Кампьялло» – малоизвестную пьесу Гольдони. Ее действие происходит во время карнавала в Венеции, а герои – обитатели бедных домов, окруживших небольшую венецианскую площадь. Это пестрое, шумное общество. Традиционно-бесхитрая история с любовью, размолвками, самозабвенной энергией драк и патриархальной радостью немудреной пирушки рассказывается театром с веселой экспрессией и затаенной печалью. Разглядывая маленький мир «пяточка», режиссер видит его частью большого и сложного, уходящего за пределы спектакля народного мира. Именно этот мир он исследует как лежащий в основе всего.

Спектакль Джорджо Стрелера выглядит почти аскетичным (лишь темперамент актеров проявляется щедро). Светлые плоскости задника и кулис. Черно-белая гамма женских костюмов. Пустое пространство сцены, освобожденное для игры. И снег. Единственная, пожалуй, явная неожиданность: герои Гольдони играют в снежки. Но аскетизм спектакля лишь кажущийся: то небольшое, из чего он слагается, обладает увеличенной эстетической емкостью. Светлая плоскость задника – это не просто стена гостиницы, но и прекрасный экран, на который проецируется действие, словно черно-белый (лишь слегка подцвеченный тонами мужских костюмов) фильм. И возникает ассоциативный ряд, связывающий спектакль с той традицией восприятия и трактовки итальянской народной жизни, из которой вырос и которую выразил наиболее ярко неореализм. Но эта стена – еще и плоскость, на которую наносятся фрески. И это новый ассоциативный ряд. Окно гостиницы – единственная архитектурная деталь спектакля – передает ощущение города, его художественный облик, каменное великолепие Венеции. Но оно еще и своеобразная сцена со шторками-занавесом, и ложа, из которой Кавалер время от времени поглядывает на площадь, и рама картины, как бы вырывающая из суматошного стихийного застолья композиционно законченные фрагменты.

И снег – не просто эффектная выдумка Стрелера и художника Лучано Дамиани, он создает живую, пластичную фактуру спектакля: то замирает, лежит спокойной инертной массой, то заполняет пространство неуловимым свободным движением, становясь игровым партнером актеров.

Так, за каждой деталью спектакля ощущается плотность культурных традиций. И прежде всего она обнаруживает себя в актерской игре. Демократизм подхода Стрелера к пьесе не только в сочувственном отношении к ее героям, но и в той сумме выразительных средств, которыми это отношение передано. Режиссер предлагает актерам сложное сочетание чисто бытовых состояний и тех многообразных приемов, которые разработало для их выражения сценическое искусство в его наиболее народных истоках: тут и театр марионеток, и балаган, и, конечно же, комедия дель арте, приемы которой в «Слуге двух господ» (спектакле, знакомом нам по недавним гастролям в СССР) Стрелер выносил на поверхность, а тут убрал внутрь, одел в иные одежды, заставил вступить в многообразные сочетания.

...Но кончается карнавал. Гаспарина (Микаэла Эзра) и Кавалер (Акилле Милло) покидают Венецию. И тут границы спектакля вдруг размыкаются. И его переполняет постепенно накапливавшаяся затаенная грусть. И простое по сюжету прощание с Венецией становится выразительным символом. Потому что это прощание с громадным миром нравственных и эстетических ценностей. И грусть финала – восхищенная грусть.

Светлана Бушueva, Галина Холодова

МАЛЕНЬКАЯ ВЕЛИКАЯ ПЛЕБЕЙСКАЯ ПОЭМА

Журнал «Театр». 1978. № 2

(«Кампьялло». «Пикколо театро ди Милано». Джорджо Стрелер)

Так уж случилось, что в свой нынешний приезд «Пикколо ди Милано», как и в прежний, в 1960 году, показал комедию Карло Гольдони в постановке Джорджо Стрелера. Тогда – «Слугу двух господ», осуществленную в год открытия театра (1947). Теперь – «Кампьялло», один из последних спектаклей Стрелера (1975).

Ну до чего же не схожи два создания Гольдони – Стрелера! И этому не приходится удивляться – ведь прошло без малого тридцать лет. Что скрывать, среди зрителей «Кампьялло» были обескураженные, разочарованные, застигнутые врасплох. Они пришли на стрелеровский спектакль, пришли смотреть шедевр мировой режиссуры. А увидели комедию, по признанию самого Гольдони, «наипростейшую», с «интригой малозначительной», с «перипетиями совсем неинтересными», да к тому же еще и без режиссерских волшебств знаменитого театрального мага.

Но тот, кто преодолел в себе предвзятость, кто погрузился вместе с драматургом, режиссером, художником и актерами в стихию венецианского кампьялло, кто пришел на представление еще и еще раз (а таких было немало) – тот был щедро вознагражден, проникал в секрет громкой славы стрелеровского спектакля. Такого Гольдони, такой Венеции, такой Италии мы еще не видали. Мало того, что в стрелеровской Венеции выпал снег, весь спектакль Стрелера – как этот снег: такой же прохладный и хрупкий. Мы видели Италию – жаркую, солнечную, взвинченную карнавальную эйфорией – в этом же театре, семнадцать лет назад, когда он привозил нам «Арлекина, слугу двух господ». Мы видели и другую Италию, Италию бессолнечную, прозаическую, дождливую и заснеженную – в итальянских неореалистических фильмах. Но и тут, и там «главной» итальянской чертой были страстность, непосредственная отдача чувству. Непосредственность была мерой человечности, короткость, неформальность отношений человека со стихией жизни. Именно это придавало неореалистическим фильмам – при всей «мрачности» заключенного в них

жизненного материала – победоносное жизнеутверждающее звучание. И то же ощущение могущества, всевластности человека рождала карнавальная стихия «Арлекина».

На заре своего театра режиссера увлек ранний Гольдони, автор сценариев в духе комедии дель арте. От спектакля «Арлекин, слуга двух господ» до сих пор сохранилось ощущение театрального праздника. Зрителей ошеломяла буффонность, ослепляла яркость, поражала виртуозность, захватывал бешеный ритм, опьяняла радость сценического бытия, не покидало настроение сопричастности представлению. Марчелло Моретти сумел тогда воплотить в своем Арлекине и воодушевление итальянского народа, совсем недавно расправившегося с чернорубашечниками, и счастье рождения нового театра в Италии.

В середине 1970-х Стрелеру близок иной Гольдони. Был такой период в долгой и бурной творческой жизни комедиографа, когда он, уже автор «Трактирщицы», пишет на венецианском диалекте цикл стихотворных комедий из жизни простого люда, проникнутых неподдельным участием к венецианскому плебсу, – «Кухарки», «Домовницы», «Веселые женщины». Среди них – «Кампьялло». Действие их проходит вдали от венецианских палаццо в тесных, темных венецианских улочках – «калли» или на маленьких перекрестках – «кампьялли». Здесь нет ни высокородных аристократов, ни преуспевающих буржуа; перед нами то сапожник, то зеленщик, то пирожница, то швея, то мусорщик.

Не отважный реформатор комедии масок, не язвительный пересмешник дворянской кичливости, не наблюдательный бытописатель буржуазных нравов, а венецианский поэт, нежно влюбленный в самых простецких своих земляков, дорог итальянскому режиссеру сегодня – тот самый Гольдони, которого противники некогда упрекали в «первородном грехе венецианизма». «Мы ставим “Кампьялло”, – пишет Стрелер в своих заметках на полях гольдониевской пьесы, – потому что он нужен всем нам, хотя в нем не говорится о наших сегодняшних заботах, о нашей борьбе за лучший или просто иной мир. “Кампьялло” нужен нам настолько, насколько он полон любви к миру слабых, взятому в определенный момент его исторического существования, но вчера такому же, как и сегодня. Потому что без этой живой любви любая политическая акция, направленная на благо народа, не стоит ничего».

Пожалуй, пьеса Гольдони, а особенно спектакль Стрелера, переключаются и со святочным этнографизмом «Бедности не порок» Островского и с его же «весенней сказкой» «Снегурочка» – и нежностью к венецианским «берендеям», и щемящим лиризмом этой «зимней сказки», и мудрой верой в самоценность народной жизни.

Стрелеровский спектакль лишен на этот раз запальчивой тенденциозности, безудержной изобретательности. Куда подевались плакатная острота и афористичность прославленного интерпретатора Брехта? Где ошеломяющие открытия дерзкого новатора?..

Италия, которую показал нам Стрелер сейчас, совсем другая. Правда, и пьеса – совсем другая. Что там неореалистические киносценарии!

Даже «масочный» «Арлекин» рядом с «Кампьялло» – это сама реальность. А «Кампьялло» – это изящная комедия в стихах, с условной интригой, с персонажами, за которыми сквозят их «масочные» прототипы: за Дзордзетто – Бригелла, за Андзолетто – Арлекин, за Фабрицио – сразу два: и Доктор, и Панталоне. Одним словом, эта комедия, может быть, больше, чем всякая другая, подтверждает правоту итальянцев, которые соглашаются признать Гольдони реформатором и реалистом лишь с очень большим количеством оговорок. «Если Гольдони реалист, – пишет известный итальянский театровед Сильвио Д’Амико, – то его реальность – это чрезвычайно гармонизированная, изящно прибранная реальность».

Но даже если это и так, и реальность гольдониевского «Кампьялло» – это «изящно прибранная реальность», то нам ли не знать, что в руках режиссера она может стать какой угодно. Переосмысление, переакцентировки, вставки, купюры – да мало ли что сделает иной режиссер!

И Стрелер сделал немало: из гольдониевских пяти актов выкроил два, персонажи очеловечились настолько, что совершенно утратили свою масочную родословную, от множества «лацци» осталось три-четыре. В результате «изящно прибранная реальность» Гольдони превратилась – на первый взгляд! – просто в реальность. У зрителей и критиков даже возникла характерная абберрация: персонажи Гольдони воспринимались ими как персонажи неореалистических фильмов – те же перевозданные страсти, тот же крикливый простонародный быт.

И в самом деле – вот перед нами «кампьялло»: перекресток, маленькая площадь, а проще говоря, просто дворик, со всех сторон стиснутый домами. Дома обозначены здесь серо-белыми кулисами и таким же задником. Задник, в котором прорезано окно, это фасад гостиницы, левые и правые кулисы – дома, в которых обитают герои. И вот они появляются на сцене. Две старухи: одна – огромная, мужеподобная, с дурацким смехом-гоготом – это Паскуа (Диди Перего), другая – маленькая, кругленькая, удивительно легкая при своей полноте – это Катте (Анна Маэстри). Усевшись на стульях посреди сцены, они начинают судачить о дочерях, о претендентах на их руку, о том, как хотелось бы маленькой поскорее «спихнуть» дочь замуж. Поскорее потому, что маленькая – вдова, и ей хочется успеть еще раз вступить в брак. И тут начинается выяснение возраста невесты-вдовы, и, чтобы доказать, что она еще хоть куда, Катте берет руку своей товарки и сует ее в собственный рот – пощупай, мол, даже по деснам видно, какие у меня были крепкие зубы! Чем не жанровая картинка? Вот разве что текст идет в стихах, но зрителю, тем более иноязычному, это даже не очень заметно. А потом появляются дочери старух: высокая стройная блондинка с хриплым контральто – Лучетта (Маддалена Криппа) – и маленькая смуглая брюнетка с пронзительным высоким голосом и кантиленной речью – Пьезе (Антонелла Мунари). Они разговаривают, свесившись со своих балконов, они ссорятся с женихами – и это тоже мы десятки раз видели в фильмах из «неаполитанской жизни». Есть среди обитателей кампьялло и своя белая ворона – Гаспарина (Микаэла Эздра), девушка из «полублагородных», которая брезгливо

сторонится жизни, текущей у нее под окнами. Она и говорить старается не на диалекте, и ведет себя с ужимками знатной дамы. А потом появляется в этом дворике Кавалер (Акилле Милло), чужеземец из дальних, очень дальних краев, из Неаполя. Как и подобает чужеземцу, он плохо понимает местную речь и взирает на все с благожелательным интересом туриста. С его приездом возникают недоразумения и скандалы, сцены ревности, ссоры девушек, драки старух, отстаивающих интересы своих детей, – одним словом, все это материал, вполне дающий основания для трактовки его в сочном неореалистическом духе.

Но этого не происходит, хотя театр и режиссер ходят буквально по грани этой поэтики. В первые минуты даже кажется, что эта грань перейдена. Так обыденно и в то же время характерно звучит сцена двух старух. Так «натурально» визжат, перекликаясь, девушки на балконах. Так смачно, с визгом и оплеухами, ссорится влюбленная пара. Но это впечатление первой минуты. Уже очень скоро с изумлением замечаешь, что ты находишься совсем в ином мире, в ином сценическом измерении, где все эти реалии простонародного быта имеют совсем иное значение.

Нет в этой комедии Гольдони главного героя, нет в этом спектакле и премьеры, который привлек бы особое внимание зрителей. То, что было сфокусировано когда-то в Арлекине – Моретти, – темперамент, бойкость, смекалка, находчивость, жизнелюбие – здесь как бы рассредоточено между всем венецианским людом. Не человек из народа, а сам народ – коллективный герой пьесы и спектакля. Все равны на этом перекрестке, никто не выделен из общей массы. (Этот принцип нащупывался режиссером уже в «Кьоджинских перепалках», поставленных им в середине 60-х годов тоже в оформлении Лучано Дамиани. Сам Стрелер назвал тот свой гольдониевский спектакль «генеральной репетицией» «Кампьялло»; причем последний, как отмечает режиссер, «еще более скуп в звуках и цветах, чем “Перепалки”».)

Ничего не бросается в глаза, ничто не поражает воображения. Зритель не эпатируется, не подвергается режиссерскому натиску, не берется в плен напористой театральностью.

Предельная скупость, можно даже сказать – скардность выразительных средств создает, однако, особый и совершенно неожиданный художественный эффект. Зритель здесь свободен, внимание его раскрепощено, и именно поэтому он становится необычайно зорким и наблюдательным. Все, буквально все, попадает в поле его зрения, все вызывает интерес и даже любопытство. Становится важен каждый предмет, любой звук, всякий жест. Вздых, поклон, кивок, мимолетная улыбка, шлепок – ничто не остается не замеченным.

Предметный мир спектакля как бы разрежен. Бельевая веревка, на которой не развешено белье, кое-что из домашней утвари: сковородка, кухонный нож, стул. И оттого, что вещей на сцене мало, каждая обретает значительность, своего рода уникальность антиквариата: они дороги режиссеру уже тем, что были в народном обиходе. Бытовое их назначение

приобретает в спектакле функцию, схожую с музейной, но все же не музейную, не этнографическую, а эстетическую.

Характерно, что в этом спектакле (художник Лучано Дамиани) нет быта – быта как совокупности примет, присущих только этому месту и этому времени, тут нет пестроты подробностей, свойственных «куску жизни», потому что Стрелер ведет речь не о «куске жизни», а о жизни вообще. Стрелеровский спектакль не лишен быта, но лишен бытовизма; он прозаичен и одновременно поэтичен; он заземлен – и парит.

Эту неоднозначность, двойственность, амбивалентность выражает в спектакле снег. Снег тут – сама природа и сама фантазия, в нем проза жизни и ее поэзия. Он – вечность и мгновение, и неотвратим, и преходящ. Ничто не в силах отменить снег, он каждую зиму выпадает в Венеции, неумолимо отмеряя годы, но остается здесь ненадолго, не успевая стать повседневностью. Снег в спектакле живет жизнью кампьялло. Он лежит хлопьями, но от любого прикосновения взлетает крохотными снежинками. Как бы очеловеченный обитателями кампьялло снег, в свою очередь, приобщает венецианцев к первозданной природе, превращая их самих в частицу вечного ее круговорота.

Театральный снег этого спектакля удивительно похож на всамделишный, но если в антракте подойти поближе к сцене и взять горсть его, то окажется, что это не что иное, как конфетти – маленькие кружочки плотной белой гофрированной бумаги.

Мотив снега связан в спектакле с мотивом карнавала. Есть у старого итальянского поэта Аттилио Бертолуччи стихотворение «Зима», которое так и заканчивается: «Воскресенье ли нынче? Рождество? / И на всем, на всем / Легкий снежок лежит, невесом».

Снег ассоциируется с воскресеньем, с Рождеством, с праздником. Когда репетиции «Кампьялло» уже подходили к концу, Стрелер записал в свой режиссерский дневник, что Гольдони «нежен в любви к бедному народу, которого лишили карнавала». Эта тема прочерчена в спектакле, ее отмечают почти все рецензенты. Действительно, большой, шумный, разгульный и развеселый карнавал, бушующий на площадях и улицах Венеции, обошел стороной перекресток, где живут герои гольдониевской комедии; действительно, никто из них не попал на этот праздник из праздников, но все дело в том, что карнавальное начало живет в них самих, что в этих бедняках заложена жажда карнавала, потребность в нем, готовность к нему. Более того, на кампьялло существуют в зародыше все слагаемые карнавала: свадьбы, перебранки, драки, пиршество, шутовство. Гольдони, вроде бы сжалившись над своими бедными земляками, посылает на кампьялло Кавалера-неаполитанца, который, чтобы самому как следует повеселиться, готов оплатить, так сказать, карнавал местного значения. Так, в самый последний день венецианского гранд-карнавала на захолустном перекрестке все же состоялся свой мини-карнавал, пир бедняков, бал обездоленных.

Ссорятся ли герои, обмениваются ли новостями, смеются или плачут, даже когда визжат, кричат, вопят, – они щебечут, как птицы, – то нежно,

то встревоженно. А когда на сцене завязывается клубок драки или когда герои врассыпную бросаются по домам, то это тоже не неореалистическая «массовка» – так скучиваются, так осыпаются с кустов воробьи. И в этой луже, что стоит посреди их дворика-кампьялло, они тоже полощутся, как воробьи. А Гаспарина? Она должна быть манерной, она должна быть смешной, но она не манерна и не смешна. Ее манерность преобразуется в изящество тем же таинственным способом, каким преобразуется у Стрелера в поэзию вся проза простонародного быта. Ее побеличь цокающая речь («коци-коци» говорит Гаспарина вместо «косикоси», «цитта» вместо «читта»), ее упругая – словно на винте – походка, ее заполошные жесты (их простодушная размашистость так прелестно контрастирует с напряженной, выверенной грацией ее осанки!) – все это чудо изящества. И так понятен бескорыстный – эстетический! – восторг Кавалера, когда он любит ее походкой («Раньше ходили так, а теперь ходят вот этак»), расположившись на авансцене, как располагается зритель в первом ряду партера.

Бессознательное изящество – вот определяющее свойство того мира, который создает на сцене Стрелер. В этом мире нет запаленного тяжело-го дыхания, которое слышалось за кадром неореалистических фильмов, чьи герои были всегда и безнадежно озабочены прозой жизни. У героев «Кампьялло» – легкое дыхание, и проза жизни преобразуется здесь в поэзию оттого, что их главное настроение – это беззаботность, младенческая, птичья беззаботность.

Щебет и птичья грация стрелеровских героев – это поэтическая метафора, раскрывающая суть спектакля: тему хрупкости и беззащитности человеческого, которое истинно человеческим пребывает до тех пор, пока остается хрупким и беззащитным. И хотя герои спектакля тоже «устраиваются», как устраиваются люди в реальной жизни (Лучьетта хочет выйти замуж, ее мать тоже, все они не прочь покутить за чужой счет), но весь этот копеечный расчет начисто снимается духом высшей беззаботности, который сквозит и в детском пристрастии героев к играм, и в том, как самозабвенно они этим играм отдаются, и в том, как мало, как нетщательно обживают они свой мир, свою жилую выгородку, свой дворик. Чего стоят одни эти трогательные шарфы и платки на голых шеях – это все, чем они обороняются от стужи и снега! Они ежатся, они поджимают свои воробьиные лапки, но не устраиваются, не «обустраиваются», и в этом птичьим умением «перебиться» секрет их независимости и жизнестойкости. Какой-то подлинный артистизм стоит за таким отношением к жизни: умение радоваться ей, такой, какая она есть, не приспособившись к ней и ее к себе не приноравливая.

Главный определяющий весь спектакль контраст между беззаботной хрупкостью человека и огромностью враждебного ему мира возникает с первой же минуты, когда мы видим это зеленое зимнее небо и снег, снег, который неплотным слоем лежит на земле, пухлыми валиками на крышах, который падает медленными хлопьями, который рассыпается на мириады снежинок, когда обитатели дворика бросаются снежками. Этот

снег сам рождает в сознании образ драгоценной хрупкости (кристалл-снежинки – венецианский хрусталь) и бренности (вот он идет, и вот уже он тает). И он же охлаждает неореалистические страсти, меряя их гигантским масштабом вечности.

Сами герои спектакля живут в нем полной жизнью, не сознавая своей хрупкости и незащитности. Но ностальгический мотив в «Кампьялло» возникает оттого, что мы их птичью беззаботность воспринимаем вместе с сознанием их недолговечности, воспринимаем потому, что ее видит и показывает нам Стрелер.

И этот его взгляд тоже живет на сцене. В щебечущем, стрекочущем, побеличьи цокающем мире вдруг возникают цезуры, паузы, когда режиссер словно бы кладет этот мир на ладонь и протягивает его нам. Взгляд со стороны – это Кавалер из Неаполя, который и живет, и не живет в этом мире: Кавалер любит, жалеет, грустит. Взгляд со стороны – это слуга в окошке гостиницы, который молча и неподвижно наблюдает за сценой прощания. Он стоит в окне, высоко над кампьялло – рыжий на темно-красно-дымном фоне – и смотрит вниз, и тут возникает какой-то оптический обман: кажется, что он стоит высоко на плотине, в то время как кампьялло вместе со всеми своими обитателями медленно и плавно, как вода в шлюзе, опускается вниз.

Так возникает здесь образ тонущей Венеции, местный, венецианский, итальянский мотив, который вплетается в сложную полифонию всего спектакля, спектакля-прощания.

Потому что если первый акт – это встреча, то второй – уже прощание. Первый – это Гольдони и Стрелер, второй – только Стрелер. У Гольдони в финале счастливо развязываются все конфликтные узлы, завязанные в начале спектакля. У Стрелера они развязываются лишь на фабульном уровне, в масштабе всего спектакля незначателем. И обручение, и свадьба, и пирушка – все это есть в спектакле, как и в пьесе, но окрашено это все у Стрелера совсем не в гольдониевские, а в трагические тона.

Так мал, так открыт всем ветрам этот крохотный обжитой оазис, где веселятся обитатели кампьялло, проедая и пропивая деньги щедрого Кавалера! Сначала мы видим этот оазис лишь в окне гостиницы: тускло освещенный, прокуренный, «надышанный», «прошитый» визгливыми звуками скрипки. Потом задник, представляющий фасад гостиницы, опускается до половины, открывая внутренность комнаты, и тогда – странное дело! – этот наполовину свернутый задник кажется бортом корабля, а пирующие – уже пьяные, еще веселые – его пассажирами, плывущими бог весть куда.

Затем пьяное веселье выплескивается на улицу и тут перестает быть весельем. Такими потерянными, такими одинокими выглядят эти ряженные в карнавалы черных (траурных!) масках, закрывающих половину лица. Но еще старательно, с простодушной истовостью топают каблучки девушек, отбивая ритм танца. Потом фигуры танцующих постепенно одна за одной выпадают из круга. Затем кружатся одни лишь старухи. Потом останавливаются и они, и Паскуа, подняв ком снега, подбрасывает его вверх

и стоит, окутанная его прозрачным белым прохладным облаком. Надламываются в изнеможении интонации последних затухающих реплик. Движение замирает, умолкает музыка. Так запущенный волчок вращается все медленнее, все медленнее, останавливается, заваливается набок.

И не понять: то ли самим героям так грустно, то ли грустит, прощаясь с ними, Стрелер, который смотрит сейчас на них глазами Кавалера. Сидя в снегу, на авансцене, Кавалер смотрит на этот праздник, ежится, поднимает от холода воротник. Затем, когда все разбредаются по домам, встает, задумчиво идет по сцене, и вдруг – короткий дребезжащий звук: это он споткнулся о брошенный кем-то бубен.

Ностальгическая интонация явственно звучит в этом спектакле, оплакивающим «легкое дыхание», которое навсегда отлетело от мира. Потому что не первозданные страсти и не простота нравов делают мир кампьялло в глазах Стрелера таким драгоценным, а его артистизм, то есть та самая мудрая беззаботность, которая дает человеку возможность быть независимым и, следовательно, духовно свободным. Так утопически, ностальгически, пессимистически решает Стрелер столь острую для капиталистического мира проблему – проблему все большей несвободы человека в современном обществе. Тяжелому, надсадному дыханию своего современника, тщетно пытающегося поспеть за диктуемым ему «уровнем потребления», Стрелер противопоставил легкое дыхание своих нищих и беззаботных героев.

И режиссер не только оплакал это легкое дыхание в своем «Кампьялло» – он на мгновение вернул его нам. Потому что именно в легкости очарование его спектакля, который балансирует на тончайшей грани между психологией бытового театра и стилизацией масочного. Он балансирует на той грани, где артистизм еще человечен, а человечность уже артистична.

Справедливость требует признать, что это не только Стрелер, но и Гольдони. Секрет драматурга, по мнению режиссера, не в могучем и девственном натурализме, а в контрапункте: так изящно гармонизованы у него даже ссоры служанок и лодочников, их визг и ругань.

Кажется, что последнее – это уже не о Гольдони, а о Стрелере. Грация – это слово, определяющее его спектакль, потому что он не только о грации, то есть о человеческом артистизме, он сам весь грация, изящество, соразмерность. В труппе Стрелера нет сейчас великого актера, такого, какой мог бы сравниться с покойным Марчелло Моретти, легендарным Арлекином. Но спектаклю о грации «великие», может быть, и не нужны. Нынешние актеры «Пикколо театра» равно и ровно талантливы и фантастически профессиональны. Спектакль весь выстроен режиссером – весь до малейших деталей – в нем нет ни одной секунды импровизации. Но его выверенность не механическая, а артистичная, это та высшая легкость, на уровне которой уже не существует технических задач.

Стрелер назвал «Кампьялло» Гольдони «маленькой великой плебейской поэмой». Почему же «маленькая»? Потому что лишена малейшей претензии казаться великой. Почему «великая»? Да именно потому, что

«плебейская». А «поэма» не оттого, разумеется, что написана в стихах, а оттого, что поэтически воспроизводит народную жизнь; не поэтизирует ее, нет, но из нее самой извлекает поэзию повседневности.

«Кампьялло» не может не напомнить нам сцен из неаполитанской комедии, которую мы видели некогда в театре Де Филиппо, или из сицилийской комедии Пиранделло в постановке Катанийского стабиле, хотя просветительские комедии великого венецианца и отдалены на доброе столетие от зарождения диалектального театра в Италии. Неслучайно, надо полагать, венецианский диалектальный театр начал свою жизнь в 70-х годах прошлого века именно с гольдониевского репертуара.

Однако «Кампьялло» Стрелера, хоть и звучит на венецианском диалекте, но спектакль, по сути, лишен диалектального духа. И не только потому, что сам Гольдони еще далек от диалектального театра, но потому, главным образом, что мы уже бесконечно от него далеки. Вся прелесть диалектального театра, вся суть этого феномена состоит в единодушии, единомыслии и просто в единойзычии сцены и зрительного зала. Ведь все они – и автор, и персонажи, и актеры, и публика – с одного «кампьялло». Тут земляки пишут о земляках для земляков, и земляки землякам аплодируют. Как же Стрелер преодолевает неизбежную отчужденность современного зрительного зала, как он разрушает тройной барьер, возведенный между сценой и публикой временем, пространством и языком? А никак. И именно в этом, быть может, тайна и особое обаяние стрелеровского спектакля. Режиссер, который прославился искусством вовлечения публики в театральное действие и был неистощим в поисках все новых средств достижения этой цели, Джорджо Стрелер на этот раз захотел, чтобы зрители разглядывали маленькую великую плебейскую поэму Карло Гольдони, как рассматривают в современном музее драгоценный экспонат, помещенный в центре зала, под стеклом: все видно, а не дотронешься. Он идет, правда, на то, что заставляет актеров спускаться в зрительный зал, но не для того, чтобы сблизить персонажей с публикой, как это делается обычно, а для того, напротив, чтобы мы могли наглядно убедиться, что перед нами действительно обитатели замкнутого в себе мира; покидая сцену, они не покидают свой кампьялло; сверхусловный прием призван в контексте данного спектакля подтвердить безусловность воскрешенной театром странички народной жизни. В результате возникает совершенно особый тип общения зала со сценой, при котором зрители остаются зрителями, а зрелище – зрелищем. «Все дело в том, чтобы установить некий диалог с публикой, – записывает Стрелер во время работы над “Кампьялло”. – Все остальное неважно». На этот раз режиссер как бы самоустраивается, оставляя нас наедине с комедией Гольдони и приглашая нас так же восхищаться ею, как восхитился он сам. Надо ли говорить, какого тонкого режиссерского искусства требует этот эффект отсутствия режиссуры.

Мы очарованы на спектакле не собственно венецианцами позапрошлого века, мы очарованы тем, как Стрелер очарован ими; вернее, даже не ими, а самим Гольдони, который совершенно очарован своими

земляками; еще точнее – Гольдони, который догадался поселить на венецианском кампьелло неаполитанского Кавалера, без памяти очарованного здешним людом.

Режиссерский дневник Стрелера может показаться совершенно неожиданным для того, кто повидал этот легкий, изящный, поэтичный, веселый и довольно грустный спектакль. Постановке сопутствовал, оказывается, глубокий, тщательный и даже дотошный исторический, социологический и этнографический анализ всех ситуаций и взаимоотношений этой забавной и немудреной, на первый взгляд, комедии, которой сам автор не придавал сколько-нибудь серьезного значения. Размышления режиссера многое проясняют не только в замысле спектакля, но и в его воплощении.

Джорджо Стрелер рассматривает кампьелло как особый, замкнутый мир со своими законами, обычаями, ритуалами, моралью, со своим бытом и языком. Неаполитанец, забредший на кампьелло, хоть он и проводит с местными жителями все свое время, делит с ними трапезу, принимает участие в танцах, лишь оттеняет герметичность этого мира. Как ни старается заезжий Кавалер проникнуть в этот полюбившийся ему мир, ему не удается этого сделать. Он чужак. Он в прямом и в переносном смысле говорит с туземцами на разных языках. Показывая, с одной стороны, «кампьелловцев», а с другой – Кавалера, Гаспарину и ее дядюшку Фабрицио, тоже приехавших сюда из Неаполя (но гораздо раньше), режиссер противопоставляет два разных сословно-этнических мира, два клана, как он выражается. Неаполитанец в каком-то смысле лирический герой пьесы и спектакля. Через него Гольдони хотел выразить собственную влюбленность в венецианский народный мир и невозможность вполне слиться с этим миром. Это своего рода лицо от автора. И от режиссера. Одновременно с Кавалером мы появляемся на кампьелло, вместе с ним мы с сожалением покидаем его. Однако Кавалер только потому и важен, только тем и симпатичен, что полюбил кампьелло. Ведь для них это жизнь, для него – времяпрепровождение. Для них – жилище, для него – пристанище.

Работая над «Кампьелло», Стрелер повторно опробовал новый для себя принцип режиссерского прочтения классической пьесы, впервые сформулированный им при постановке «Вишневого сада» (1974). Режиссер писал тогда, что в каждой пьесе содержится как бы три пласта, которые он называет тремя «коробками», вкладываемыми друг в друга: «индивидуальная», «историческая» и «вечная». Первая «коробка» – это непосредственная фабула пьесы, ее характеры, воссозданный в ней быт. Вторая – побольше – это социальный аспект, включающий конкретно-исторический классовый анализ изображенной в пьесе жизни. И, наконец, третья «коробка», самая большая, в которую вложены первые две, – это общефилософское осмысление вечного гуманистического смысла пьесы. Первая «коробка» стрелеровского «Кампьелло» – непосредственное изображение быта и нравов венецианского перекрестка. Вторая – социальные коллизии, которые режиссер искусно и ненавязчиво выявляет на разных уровнях этой совсем «бесконфликтной», на первый взгляд, комедии. Третья же «коробка», пользуясь словами режиссера, это «люди, которые родились,

росли, жили, любили, не любили, вырастали, теряли, понимали и не понимали друг друга, старели, умирали», – «вечный конфликт между старым и новым, иллюзиями и реальностью, активностью и отсутствием воли».

Все эти три аспекта просвечивают друг сквозь друга в спектакле Стрелера, в котором есть и элегическое прощание с тонущей Венецией, есть и грусть по безвозвратно ушедшим формам народного быта, о чем справедливо писали критики, но в котором всего сильнее звучит, выражаясь словами поэта, ностальгия по «настоящему». Спектакль Стрелера не о том, что было, да, увы, прошло, а о том, что было и должно быть сегодня и всегда, о том, что народная жизнь нескончаема и самоценна. Спектакль Стрелера – признание в любви к народу. Тут не только Стрелер нам доказал, что, несмотря на все свои «кризисы» и метания (в 1966 году он ушел в студию при своем театре, в 1969 вообще покинул «Пикколо» и лишь в 1972 в него вернулся), он остается одной из главных фигур современной западной режиссуры, показывая, как много может театр, даже не «Пикколо-театр», а театр как вид искусства.

Ирина Холмогорова

СТАРЫЙ БУРГ

Журнал «Театр». 1983. № 7
(Гастроли Бургтеатра, Вена)

Три гастрольных спектакля рассказали нам правду о старом Бурге, как ласково, с оттенком некоторой фамильярности, называют свой театр венцы. И объяснили, почему он может быть только таким, каким предстал на гастролях.

Заинтригованные и горьковскими «Дачниками» (русская пьеса в Вене!), и «Ифигенией в Тавриде» Гёте (трагедия, никогда не знавшая русской сцены!), мы больше всего ждали самого «австрийского» спектакля – «Любовные затеи и свадебные дела» И.-Н. Нестроя. Нестрой – драматург, которого Австрия играет уже полтора столетия. «Любовные затеи» должны были оказаться спектаклем, открывающим секрет Бургтеатра, то, на чем он держится и чем славен.

Спектакль не обманул наших ожиданий. Поставленный Леопольдом Линдсбергом (режиссером более кино, чем театра), он оказался в полном смысле слова традиционным. Изящным, слегка ироничным, откровенно незатейливым, не усложненным режиссерской трактовкой. Известный интерпретатор Нестроя, Линдсберг в сегодняшнем Бургтеатре хранит традиции сценического истолкования знаменитой «венской народной комедии» (фолькштюк).

Политические и социальные мотивы нестроевских фарсов и комедий режиссера не интересуют. Его кредо просто: «Стоит только сыграть все основательно и принципиально, как уже не над чем будет смеяться». Правда, фарс «Любовные затеи и свадебные дела» и не принадлежит к самым остросоциальным произведениям австрийского драматурга. По-водевильному легко разворачивается запутанная история юных и не очень юных героев, блуждающих в потемках собственных чувств и тайных стремлений. Одни одержимы любовью, и она вносит в их жизнь ту неразбериху, какую может вызвать только это непредсказуемое и нерегламентированное состояние человеческой души. Другие лелеют в себе низменные мотивы, вожделеют материально ощутимых успехов. Родители чинят

препятствия детям... Все кончается хорошо – препятствия преодолеваются без всякого драматизма, с легкостью и изначальноным знанием того, как замечательно закончится история. Ничего больше.

В 1930-х годах австрийский драматург Эден фон Хорват, возрождая забытую было национальную традицию «народной пьесы», использовал особенности жанра как прием очуждения изображаемого мира: наивность и танцевальность фольксштюка под пером Хорвата лишь подчеркивала, какой на самом деле нелегкой и отнюдь не наивной была жизнь на пороге нацизма. Линдсберг ставит Нестроя без всякой «хорватовской поправки», не заботясь об «эффекте очуждения», считая необходимым дать зрителям возможность просто повеселиться. В полном соответствии с традицией звучала в спектакле музыка – увертюра, песни, танцы, музыкальная экспозиция к выходу каждого героя, музыкальные паузы. Представленная хорошими актерами, пела и танцевала легендарная Вена.

Заметим, что австрийская и немецкая критика не жалуется сегодня эту венскую традицию исполнения Нестроя. «Что такое Нестрой на сегодняшней сцене?», – вопрошал несколько лет назад западногерманский журнал «Театр хойте» и категорично сформулировал ответ: «Глупая кутерьма, неразбериха, звезды, играющие сами с собой и для себя, и никакого желания постигнуть социальную, реалистическую природу произведения». В «Любовных затеях» Бургтеатра «глупая кутерьма», признаться, была. Были и «номера», на которые распадался спектакль, и некоторая архаичность манеры исполнения. Но когда выходили на сцену Фриц Мулиар или Йоганнес Шауэр, нас на мгновение охватывала театральная радость, и мы понимали: вот он, традиционный Бургтеатр со знаменитой венской школой игры, с его верой в победительность актера, короля сцены.

«Звездная» игра популярных венских комиков вызвала в памяти забытое слово «комедиант». Напомним, что австрийский театр гораздо больше, чем немецкий, «замешан» на комическом народном искусстве, на фольклорно-песенной традиции. В Австрии никогда не преследовали площадной театр, как, скажем, в Германии, где еще в XVIII веке принародно сожгли куклу Гансвурста, немецкого Петрушку. В Австрии же касперлиады на протяжении столетий присутствовали в зрительском опыте всегда. «Народ надо отравлять вином и искусством, чтобы ему некогда было думать» – формула канцлера Меттерниха, практически державшего в руках всю огромную лоскутную Австро-Венгерскую империю, формула типично австрийская. В ней расчет на изначальное жизнелюбие, легкость характера.

Игровое, комедиантское начало предопределило ту безоговорочно главенствующую роль, какую до сих пор играет в австрийском театре актер, виртуозно владеющий техникой, с достоинством «правящий» свое ремесло. «Венский театр никогда не мог стать литературным или интеллектуальным... Венский театр всегда был и остается комедиантским, неразрывно связанным со своими первоистоками – театральной игрой», – замечал критик. Хотя главная тенденция обозначена верно, но мнение требует, конечно, современных поправок: Фердинанд Брукнер в середине XX века блистательно доказал возможность в Австрии интеллектуальной драмы.

Режиссер Адольф Дрезен из ГДР – частый гость в Бургтеатре, выпустивший здесь уже немало спектаклей по произведениям мировой классики: «Мера за меру» Шекспира, «Клавиво» Гёте, «Кукольный дом» Ибсена. Его отношение к главному театру Австрии самое благосклонное: «Художественное предубеждение против Бурга... совершенная чушь... хороший спектакль можно сделать и здесь, только труднее».

Премьера «Ифигении в Тавриде» Гёте состоялась лет семь назад. Дрезен обратился к первоначальному варианту пьесы, прозаическому, не отягощенному еще звучным гекзаметром. Произведение классически строгое, лишённое любых подробностей и насыщенное лишь атмосферой идейных борений – удобный плацдарм для современного интеллектуального театра.

Впрочем, «Ифигения» Бургтеатра уже не однажды отмечена в нашей прессе. В свое время спектакль достаточно подробно был описан, проанализирован, в том числе и на страницах журнала «Театр» (1980, № 7). А потому, не затрагивая вопросов об общем режиссерском решении, об актерах, о сценографии (выразительный образ мира-шатра, под гнетущими сводами которого томится Ифигения, нашел художник М. Краль), позволим себе, во многом соглашаясь с критиком «Театра», в одном с ним не согласиться.

Пьесе Гёте, проникнутую иллюзиями веймарского классицизма (возможность воздействия на варварство гармонией и возможность веры в плодотворность такого воздействия), Дрезен прочитал глазами человека XX века. Его спектакль не о облагораживании варварства Тавриды эллинской цивилизацией (как предполагалось у Гёте), а о варварстве и... варварстве. И варварство эллинов ничуть не лучше, чем тех, кто населяет Тавриду. Всё гораздо определеннее: оно хуже.

Да, конечно, Таврида – варварская страна. Царь Фоант (Хайнрих Швайгер) ходит в каких-то неопределенных восточных одеждах, богиня Диана (Гёте называет Артемиду, покровительницу Ифигении, по-римски – Дианой) явлена статуей, огромным истуканом, подавляющим своими размерами, явно из доклассического периода Греции. Но в Тавриде, пусть Ифигении и глубоко чуждой, есть свои чувства, своя боль. И варвар Фоант молит о любви с искренностью естественного «природного» человека, умея, однако, в иные моменты и мужественно сдерживать свою страсть. А Диана, огромная кукла, водруженная на леса, при своих устрашающих размерах и вложенным в руку мечем, наделена детским лицом, лицом пупса, глупого, но – невинного.

Два пришельца, два молодых человека – Орест (Вольфганг Хюбш) и Пиллад (Франц Морак) в спектакле Бургтеатра – солдаты, вдохновленные собственной доблестью, привыкшие насиловать и грабить. И вот они-то – больше варвары, чем обитатели Тавриды. Это они в лохмотья изрезали шатер; они полны испепеляющей ненависти ко всему (Ифигения вовсе не вызывает у Ореста братских чувств); они свалили с верхотуры статую богини, сломав ей руку, и, отправляясь на корабле в обратный путь, оставили после себя разруху и уткнувшуюся носом в землю Диану-пупса.

У Ифигении, мечущейся между двумя мирами, в спектакле своя роль – жертвы. С нее, какой играет ее Элизабет Орт, снят ореол героичности, в ней нет энергии благотворного влияния, выписанной у Гёте. Да, она бежит с Орестом на родину. Но в этом бегстве мало обнадеживающего...

Драма Гёте, поставленная в цитадели австрийского театрального искусства, – спектакль скорее немецкий. Не случайно Адольф Дрезен знаком московской публике как режиссер брехтовской ориентации. Мы помним его «Принца Гомбургского» Клейста в Дойчес театре. Тогда Клейст мстил за себя в слишком строго расчерченном (а, между тем, все-таки романтизм!) рисунке режиссера. Драматургический же материал «Ифигении» поддался его сухой рациональной режиссерской манере. «Отсутствие какой бы то ни было скованности», воспетое когда-то австрийским писателем Эрнстом Фишером как черта национального характера, в спектакле разглядеть было нельзя. Актеры разыгрывали историю своих героев так холодно и спокойно (исключая Ф. Морака), они были столь уверены в своем мастерстве, что возникало впечатление искусства высокого, но отделенного от нас невидимой и прочной стеной. Во многом этому способствовало и то, что московские зрители увидели спектакль, отнюдь не новый. Может быть, в год постановки он звучал по-другому. Правда, в нем и сейчас слабо слышался отзвук размышлений режиссера о молодежном движении «новых левых», но нынче, когда все это – уже история, спектакль оказался замкнутым в самом себе.

«Дачники», поставленные директором и художественным руководителем Бургтеатра Ахимом Бенингом, зрелище жестокое и жесткое. О выжженной земле и выжженных человеческих душах. Емкий сценографический образ пустого, ничем не заполненного мира предложил художник спектакля М. Краль. У него нет на сцене «густого кольца сосен, елей и берез», восходящего и заходящего солнца – всей этой жизни природы вокруг басовской дачи. Нет и самой дачи. Есть круглая застекленная беседка, явно расположенная где-то в глубине сада, но помещенная в центр сценической площадки. Есть мертвые сухие деревья и серо-белое нежилое пространство. Из беседки «дачники» будут выходить, возле нее кружить, к ней же и возвращаться, под ее прозрачный и призрачный свод. Знаменитая сцена пикника тоже не на поляне, не в лесу, а на каком-то пустыре, где развешено белье, стоят сложенные поленницы и бесприютно торчат иссохшие ветви кустов.

Сценография спектакля продиктовала определенный мизансценический ритм постановки. Две силы – центростремительная и центробежная – взаимодействуют здесь. Как будто невидимыми радиальными линиями расчерчена сцена. И движутся люди по радиусам – то стягиваются к центру-беседке, то почти буквально бросаются «врассыпную», словно отталкиваясь друг от друга. Неслучайно в сцене пикника пространство решено скорее кинематографическими приемами: группы пирующих рассеяны по пустырю, вдали угадывается река, а разговаривают люди на первом плане. На протяжении всего акта крупные планы будут перемежаться

со средними и дальними, как будто кинокамера то отъезжает, давая общую панораму, то вплотную приближается к людям.

Минутами чудится, что стеклянная беседка – колпак в кунсткамере, из-под которого разбежались выставленные на обозрение диких животных экземпляры местной фауны. Во всяком случае, постановщик рассматривает своих героев, как набор биологически примитивных особей. И рассматривает без всякого сочувствия, с брезгливостью.

Каждый «дачник» заявляет о себе активно, громко, в первую же минуту своего появления на сцене. И подчеркнуто однозначно. Элементарно не владеет собой Ольга Дудакова (Мареза Хербигер); непрерывно ломается Юлия Филипповна (Элизабет Орт); невероятно глуп Басов (Норберт Каппен); предельно примитивен в своей философии Суслов (Вольфганг Гассер); тупым солдафоном выглядит Шалимов (Эрнст Якоби). Все раздражены, все кричат, в оппонентов летят стулья, неистребимая сколка висит в воздухе.

Не вызывает особых симпатий и лагерь, идейно противостоящий «дачникам». Непрерывно раздражена Варвара (Эрика Плухар); истерику бессмысленного анархизма и полной несостоятельности играет Хельмут Рюль (Влас), верткий недобрый человечек, вечно подслушивающий и неутомимо ерничающий; все время поучает Мария Львовна (Инга Конради), даже пальчиком отнюдь не в шутку как-то погрозила, этакая стареющая немецкая классная дама...

В пассажах по поводу героев спектакля нет упрека исполнителям. Слаженный актерский ансамбль выступил в «Дачниках» перед зрителем – от игравших центральные роли до И. Шауэра, уже упоминавшегося в разговоре о другом спектакле и привлечшего здесь особое внимание публики в роли Двоеточия... Речь идет о другом: о том, что все (опять-таки исключая Шауэра) играют – видимо, по заданию режиссера – скорее маску, чем характер, насколько это возможно у неплохих актеров в психологической драме. Бенинг сознательно отказывается от попытки углубиться во внутренний мир героев, разобраться в истоках и причинах их теперешнего состояния. Создатели спектакля «дачников» ненавидят, а потому им не хочется искать, где они добрые, а где злые. Ненависть – чувство, не предполагающее анализа.

Для Европы последней четверти века тема омещанивания интеллигенции – тема актуальная. Австрийскому театру сегодня свойственно усиление интереса к проблемам социального устройства «общества потребления». Достаточно бросить беглый взгляд на современную австрийскую драматургию, чтобы увидеть, как молодые театральные авторы стремятся предельно социально подходить к материалу, часто жертвуя при этом психологическими мотивировками и многозначностью характеров. Очевидна эта тенденция и в том интересе к классическим сюжетам и их творческому переосмыслению, какой проявляют сегодня немецкая и австрийская сцена. «Дописывают» нынче решительно всех: Гёте – «Бедный черт» Х.-Р. Унгера по «Фаусту»; Бомарше – «Безумнейший день» П. Туррини; Ибсена – «Что случилось после того, как Нора ушла из дома, или Столпы

общества» Э. Елинек. И везде – впрямую или косвенно – «допингуется» недостаточная социальная энергия великих авторов-предшественников; классическая ситуация выпрямляется, делается предельно ясной, и чаще всего доведенной при этом до упрощенного социологизма.

Три гастрольных спектакля засвидетельствовали уровень осмысления Бургтеатром проблем современности, продемонстрировали известные его достоинства: виртуозное владение речью, «блеск венского стиля игры», словом, актерское мастерство (несмотря на то, что иногда была очевидна и разностильность исполнительской манеры).

Быть может, жесткая социальность «Дачников», легкомысленная танцевальность нестроевского фарса, сухость сценического языка «Ифигении» так и остались бы в нашем сознании как различные, отдельно друг от друга существующие поиски театра, если бы не концерт, данный в завершение гастролей силами тех же артистов. На концерте произошло то, что, конечно, подготавливалось спектаклями, но случилось именно здесь: в сознании зрителей возник образ страны.

Стоит особо сказать о форме, найденной для концерта, длившегося неполных два часа. Актеры сидели за столиками, в своих собственных, отнюдь не концертных одеждах. Читали отрывки из произведений крупнейших австрийских писателей – от Р. Музиля и П. Альтенберга до наших современников, Т. Бернхарда и П. Хандке. Иногда вставали, чтобы исполнить песенку, куплет и «всякую венскую всячину».

Они говорили не о себе. Но и о себе тоже. Они рассказывали о своей родине. О стране, прошедшей в начале нового столетия стремительно короткий путь от ощущения своей неуязвимости до болезненно острого сознания трагической причастности ко всем катастрофам, принесенным миру XX веком.

Нас знакомили с жителями Вены и самой Веной. Веной традиционной и Веной сверхсовременной. Веной, которая смеется и плачет, верит и сомневается, надеется на жизнь и не хочет войны. Они говорили обо всем этом и насмешливо-мягко, и сатирически-гневно, зло и беззлобно, сухо и напевно. Словом, они рассказывали о стране, которую любят настолько, что могут позволить себе не только восторженно-возвышенное, но и любовно-насмешливое к ней отношение. Потому что она – это они, а умение иронизировать над собой – залог движения и жизни. И еще они рассказывали о своем старом и, конечно же, стареющем Бурге. Из серьезного повествования о театре и комедийной миниатюры об уходе на пенсию старого актера («Прощание со сценой» Э. Фриделя исполнил Ф. Мулиар) вырастал облик театра, обрисованного так трезво и так любовно, что подумалось: они правы – «нас не будет, Бургтеатр будет жить».

Михаил Швыдкой

ЭСТЕТИКА СОПРОТИВЛЕНИЯ

Газета «Советская культура». 1987. 14 мая
(*Гастроли театра «Студио», Варшава*)

Один из самых известных польских театров – варшавский театр «Студио» – привез на гастроли в нашу страну спектакли, о которых не раз писала советская печать. «Реплика» Юзефа Шайны была одним из самых значительных событий мировой театральной жизни 1973 года. «Данте», сочиненный Шайной по мотивам «Божественной комедии» в 1974 году и впервые показанный на родине великого итальянского поэта и философа во Флоренции, утвердил высокую творческую репутацию этого театра. Ежи Гжегожевский, возглавивший Театр «Студио» в 1983 году, также достаточно известен в нашей стране, его «Трехгрошовая опера» убедила всех, писавших о ней, что он по праву занял место художественного руководителя группы.

Сейчас можно сколько угодно сокрушаться о том, что сам Шайна и его театр не приехали к нам лет десять назад, когда имя этого замечательного художника, режиссера, литератора, молодым человеком выстоявшего в аду Освенцима, стало поистине легендарным. Но мы не властны исправлять прошлое, даже если нам очень хочется этого, – осмысляя минувшее, необходимо беспокоиться будущим. Будем откровенны, сейчас значительно проще указать на того или иного нерадивого чиновника культурного ведомства как на человека, который лично ответствен за то, что когда-то не был приглашен тот или иной интересный театр из-за рубежа, чем назвать истинную причину подобного положения дел в минувшие пятнадцать-двадцать лет. Речь не о политической конъюнктуре, хотя она играла и сейчас играет вполне определенную и немаловажную роль. Не о коммерческой стороне дела только, хотя и она занимает не последнее место в культурных контактах. Но о некоей доминирующей эстетической концепции, которая оправдывала появление на наших сценах, как и на экранах, впрочем, второ- и третьеразрядного зарубежного «реализма» и не допускала на них поистине талантливые произведения, не укладывающиеся в плоско понимаемое жизнеподобие.

Юзеф Шайна, бесспорно, принадлежит к числу людей, создающих социалистическое искусство. Всей своей жизнью он доказал это, проявив мужество и мудрость в самые сложные периоды послевоенной истории Польши, особенно в 80-е годы. Он, как и многие другие представители польского театра, взращен на великом романтическом искусстве XIX столетия, которое в современной Польше играет такую же роль, как в нашем искусстве и литературе великая русская проза прошлого века.

Театр Шайны – это уникальный коллектив, который выражает творческую позицию своего лидера. Его непохожесть на других долгие годы мешала его встрече с советскими зрителями.

«Я хочу вернуть слову его материальный смысл, поэтому бегу от слов к материальным, пластическим образам, а они уже на последнем этапе работы вновь рождают слова...», – в этом утверждении Шайны, которое вбирает не только его опыт художника, но и практику мирового театра 60-х – начала 70-х годов, прежде всего эксперименты Гротовского и Брука, заложен ключ к его спектаклям.

Шайна назвал свой спектакль более чем скромно – «Реплика». Частное мнение художника о событиях Второй мировой войны. И доказал – в который раз! – что истинное творчество подобно набату. Антони Пшоняк, Ирена Юн, Кристина Козанецкая, Юзеф Вечорек, Станислав Брудный оказываются способными поведать не только о распаде личности, страхе и бессилии гуманизма перед лицом машины массового уничтожения, но и о том, что люди, даже в условиях ада, способны оставаться людьми. Шайну, правда, прежде всего беспокоит не процесс нравственного возрождения тех, кто на игровой площадке, его боль и его тревога о тех, кто в зрительном зале. Об их способности не только содрогнуться злу, но и преодолеть его. В финале спектакля на подмостках – тысячи фотографий людей, погибших в схватке с фашизмом, они, расстеленные на полу, отражаются в зеркалах, смешиваясь с лицами зрителей. И в замершем зале – хрупкая мелодия детского волчка, запущенного режиссером в конце спектакля. Волчок стремительно вертится, но энергия, вращающая его, иссякает – символ шаткого равновесия сегодняшнего мира. Шаткого равновесия, которое не может быть нарушено.

«Реплика» и «Данте», конечно же, самостоятельные спектакли. Но, как нередко бывает у настоящих мастеров, поставленные один за другим, они составляют некий цикл, обнаруживают внутреннее единство. В «Данте» Шайна размышляет о фундаментальных вопросах человеческого бытия. О радостном и горьком, исполненном драматизма пути человека к познанию жизни. К пониманию великого круговорота бытия. Пути к бессмертию духа. К сожалению, нам не удалось увидеть в роли Данте первого исполнителя, который сообщал этому спектаклю особый свет и смысл, – Л. Хердеген безвременно скончался в 1984 году. Однако Т. Мажецкому удалось, на мой взгляд, добиться немало: его Данте и велик, и прост одновременно, он символизирует человечество и олицетворяет одновременно каждого из нас, сидящих в зрительном зале. И это наполняет сложное сочинение Шайны простым и необходимым человеческим теплом. Этот

спектакль, в котором нам вместе с героем приходится пройти все круги ада, угадывая самих себя в святых и грешных персонажах «Божественной комедии», пережить страдание и отчаяние, исполнен надежды. Надежды на будущее, которое может, должно быть исполнено гуманизма.

«Трехгрошовая опера» Бертольта Брехта поставлена Ежи Гжегожевским. Если Шайну можно назвать театральным монументалистом, то Гжегожевский скорее график (как и многие другие режиссеры в Польше, он по своей первой профессии художник). «Трехгрошовая опера» подтверждает это с достаточной полнотой. Серый, словно выцветший мир брехтовского Лондона, где на всем лежит печать мертвечины, даже на некогда пестрых нарядах «жриц любви». Здесь правят бал скука, брезгливость и равнодушие. Здесь ад – в будничном, опостылевшем, безнадежном существовании, из которого не вырваться ни в любовной страсти, ни в уголовном приключении. Ни в театральной игре, которая пародируется в спектакле Гжегожевского как нечто безнадежно скучное и старомодно выхощенное.

Однако Гжегожевский придумал вместе с художницей Б. Ханицкой вовсе не скучный спектакль – блестящая эlegantность актерского ансамбля, где по праву солируют П. Фрончевский (Макхит), Т. Будзиш-Кшижановская (Дженни-Малина), М. Вальчевский (Пичем) и М. Немирская (Селия Пичем); тонкая самоирония и художественный азарт, скрываемый во внешней скупости выразительных средств, умелое развитие изначальной мысли в разнообразных режиссерских находках и приспособлениях – все это доставляет истинное наслаждение каждому, кто умеет ценить хорошую работу. И при всем том в видимом антиромантизме спектакля Гжегожевского где-то в самой «святой святых» режиссерского замысла бьется мощная лирическая стихия. Она вырвется наружу лишь однажды, когда Т. Будзиш-Кшижановская исполнит зонг о пиратке Дженни и окажется, что всем обитателям этого смертельно скучного мира хочется, чтобы он взлетел на воздух ко всем чертям.

Антиромантическая «Трехгрошовая опера» Гжегожевского поставлена с некоей высшей потребностью в романтизме. И в этой потребности, вбирающей в себя веру в человека и его творческие возможности, в его разум, ощущаешь единство двух столь разных по художественным пристрастиям и жизненному опыту режиссеров, которые сегодня представляют Театр «Студио», современный польский театр.

Анна Образцова

ИГРЫ И СНЫ ПО БЕРГМАНУ

Газета «Советская культура». 1988. 13 октября
(Гастроли Королевского театра «Драматен», Стокгольм)

Ингмар Бергман представляет тот редкий тип художника, для которого активная деятельность в двух видах искусств – в театре и в кино – в равной степени органична. Нет нужды говорить о кинематографичности спектаклей Бергмана или о театральности его фильмов. Он в полной мере театрален в театре и кинематографичен в кино (хотя стоит заметить, что на экране он очень любит обращаться к людям театра, исследовать природу лицедейства). Вот уже более сорока лет существует покоряющее зрителей многих стран явление – театр Бергмана, выражающий себя в сложных философских, психологических, художественных конструкциях спектаклей. Театр, где игровая природа многозначна и обнажена, экспрессия и символ часто сознательно сближены, а действие подчинено своеобразным «хореографическим партитурам», основанным на идеальной пластической выразительности исполнителей. Это театр безмерных страстей человеческих, в нем изображены мучительные отношения личности с вечностью и с сегодняшним днем. Это трагический театр, где в яростной схватке сталкиваются силы реальные и ирреальные, театр, способный дарить духовное очищение и радость, как это бывает всегда при соприкосновении с высоким поэтическим искусством.

Лучшие ли спектакли Бергмана были привезены на гастроли в Москву Королевским драматическим театром из Стокгольма? (Кроме «Фрёкен Юлии» и «Гамлета», мне довелось также посмотреть ранее «Двенадцатую ночь» и «Короля Лира» – общепризнанный шедевр режиссера.) Во всяком случае, мы получили возможность познакомиться с очень разными работами Бергмана, говорящими о многообразии его творческих исканий и единстве взгляда на мир.

Может быть, впервые благодаря спектаклю «Фрёкен Юлия» стало понятно, как можно и как должно играть Стриндберга – великого шведского драматурга, сценическая история которого у нас очень невелика

(несомненно, самая блистательная страница в ней – «Эрик XIV» Вахтангова и Мих. Чехова), а традиций исполнения «Фрёкен Юлии» в русском театре и вовсе не существует. Оказывается, во-первых, эту «натуралистическую трагедию», написанную автором с «пантомимами» и «балетами», следует играть как целостное, завершённое музыкальное произведение с тщательно выверенной сменой ритмов, продуманным чередованием взлетов и падений действия, пауз и головокружительных порывов, охватывающих героев. Во-вторых, актерам следует все время помнить, что они имеют дело не с характерами, а с душами человеческими, и эти души находятся в крайне тяжелом, критическом положении. И, наконец, в-третьих, все создатели спектакля, исполнители главных ролей прежде всего, обязаны знать: театр Стриндберга – всеобъемлющее понятие, это – весь играющий мир, где позу порой нелегко отличить от естественности, а когда персонажей охватывают самые что ни на есть натуральные страсти, именно их готовы принять за розыгрыш, фальшь, театральный штамп. Одним словом, играть Стриндберга – это совсем не то же самое, что «играть в Стриндберга», чем нередко занимались в XX веке.

Спектакль «Фрёкен Юлия» – о вещих снах, сверхъестественных предначертаниях, оборачивающихся в реальности кошмарами, и о жестоких играх, что ведут главные герои – графская дочка сумасбродная Юлия и лакей Жан. Немалое значение имеют разделяющие их социальные преграды, через которые переступить нельзя, своего рода пунктиром через весь спектакль проходит тема женской эмансипации, ничуть не потерявшая свой смысл за столетие, отделяющее нас от времени написания пьесы, а, напротив, получившая в последние годы на Западе новую остроту. Взаимное влечение Юлии и Жана чревато неуголимой ненавистью. Потребность быть откровенным до конца сменяется непониманием, отчуждением друг от друга. Важны даже не столько контрасты, парадоксальная смена одних чувств другими, сколько постоянное сосуществование противоположных душевных состояний.

Юлия – современница Норы. Но в отличие от героини Ибсена, нашедшей себя, она в смятенных поисках ложно понятой свободы и самоутверждения теряет все, и саму себя в том числе. Словно античный рок, довлеет над ней сон-предсказание о высоте, с которой надо спуститься на землю, где «жизнь, люди – все ведь это одна грязь, и она плывет, плывет по воде, пока вдруг не начнет тонуть, тонуть». В исполнении Марии Йорансон Юлия, то трогательно жалкая, то воинственно агрессивная, и впрямь будто катится на наших глазах с головокружительной быстротой с неведомой высоты в пропасть, где нет ни жизни, ни людей, а только бездна, небытие. Она обречена с самого начала. И это не Жан загнипнотизировал ее, а она сама, сломленная, хрупкая, приговорила себя, уходя, как на Голгофу, в белое, пронизанное светом пространство двери, держа одной рукой бритву у горла и зеркало, данное ей Жаном, в другой.

Но обречен и эlegantный Жан Петера Стурмаре, алчно жаждущий собственных отелей, а если повезет, то и графского титула. Подобно Юлии,

он также во власти сна-судьбы: во что бы то ни стало подняться вверх по скользкому стволу, добраться хотя бы до первой ветки, а там и «до самого верху легко, как по лесенке». (Два эти сна, два образа-символа – падение героини и карабканье вверх героя – подчиняют себе все остальные мотивы и темы спектакля, обретают первостепенное значение.) Лакейство Жана трактуется актером и режиссером обобщенно, шире конкретного социального положения персонажа. Холопство Жана – это духовное рабство прежде всего. Любое рабство душ человеческих, порожденное насилием и в свою очередь насилие рождающее, ненавистно создателям спектакля (Юлия тоже раба иллюзорной идеи «независимости от мужчины»). Отчетливый и сильный протест против насилия над душами, против духовного рабства обуславливает своеобразную просветленность трагического спектакля.

После строгой, ясной по форме постановки «Фрёкен Юлии» «Гамлет» Бергмана озадачивает обилием изощренных театральных приемов, относительно легко угадываемых, и образов-метафор, тающих в себе нелегкие загадки, буквально обрушивающихся на зрителей. Режиссер дерзко вторгается в шекспировский текст, сокращает его, меняет местами отдельные эпизоды. Он совершает вместе с актерами стремительное путешествие сквозь века и эпохи, добираясь вплоть до наших дней. Время действия спектакля – скорее всего последнее столетие. Место действия не иначе как Вселенная. Бергман словно бы проверяет содержание трагедии последующими эпохами, исследует ее центральный конфликт в перспективе дальнейшего исторического развития. И пьеса обретает вдруг совершенно не свойственные ей жанровые приметы – то клонится к мелодраме, то оказывается в сфере фарсового, буффонного представления, то заимствует приемы из современных массовых зрелищ.

В черном современном костюме, в черном свитере, в черных очках, худой, болезненно нервный Гамлет П. Стурмаре выходит на авансцену и садится на старый, неудобный стул, ничуть не похожий на королевский трон. Он поворачивается спиной к условному Эльсинуру – глаза бы на него не глядели! Но и зрителей в душу свою до поры до времени не пускает, резко отгородившись от всех своими темными очками.

В Гамлете Стурмаре угадываются представители разных поколений молодежи нашего века: «потерянных» после Первой мировой войны, «разгневанных» после Второй, участников молодежной революции 60-х годов. От лица всех этих поколений сразу рассматривает театр характер и судьбу шекспировского Гамлета. И приходит к выводу: обыкновенному современному молодому человеку, мало чем отличающемуся от всех, кто его окружает, разве что повышенной чувствительностью и экспрессивностью, никогда Гамлетом не стать. Не примет он на свои слабые плечи тяжкий груз миссии – связать давным-давно распавшуюся связь времен. Герой Петера Стурмаре и не Гамлет вовсе, а лишь играет в Гамлета, хотя и играет с блеском. А Гамлет нынче вообще не в моде. Настало время трагических Лиров и Горацио, которого пристреливают просто так, между прочим, чтобы не болтал лишнего.

При всех отличиях у этих двух спектаклей Бергмана есть общее – неистовая одержимость почти всех персонажей то грубовато подчеркнутой, то иронически изысканной театральной игрой. «Весь мир – театр» – так провозгласил сам Шекспир. Цель современно-го режиссера – показать, как изменились игры в нынешнем мире-театре. Интимный дуэт-игра во «Фрекен Юлии» сменяется поистине вселенским карнавалом в «Гамлете» с фейерверком розыгрышей, с толпой ряженных, снимающих и надевающих маски в ходе событий. Двойной театр, тройной театр. Персонажи-«актеры» соседствуют с персонажами-«зрителями». Истины нет, прежний драматизм жизни исчерпал себя; игра слов, игра поступков подчинила себе все и всех. Свой самый знаменитый монолог «Быть или не быть?» Гамлет – Стурмаре начинает, преклонив голову на грудь бродячего комедианта, который вскоре исполнит в «Мышеловке» роль Короля. В результате монолог обретает двойной смысл, а также известную двусмысленность. Буффоны-клоуны проникают в наимрачнейший эпизод похорон Офелии, а Первый могильщик – Ульф Юхансон распевает веселые куплеты под аккомпанемент труб и саксофона, как заправский участник эстрадного шоу. Клавдий (Бёрье Альстедт) и Гертруда (Гуннель Линдблум) не только не стыдятся посторонних, присутствующих при их любовных утехах, но даже испытывают от публики известное удовольствие. Придворные судьи в пурпуровых мантиях, в белых париках и в масках бесшумно, одобрительно рукоплещут им...

Вне игры двое: Офелия и Горацио. Офелия – несостоявшаяся «актриса» в разыгрываемом на сцене придворном представлении. Она же – безмолвный зритель, трагический свидетель всего, что произошло. Босая девочка в венке из полевых цветов, кокетливая девушка, влюбленная в принца, безумная, что остригла себя почти наголо ножницами, похожая теперь на заключенную в лагере, с железными гвоздями вместо цветов (эта, как и многие другие находки Бергмана, поистине гениальна – проста и оригинальна одновременно), Офелия–Пернилла Естергрэн умудряется остаться естественным человеком на протяжении всего действия. Не самая ли это страшная трагедия недавнего времени – знать, что тебе дано только слушать, видеть и не проронить ни слова, не сделать ни жеста? Бергман очень ценит таких молчаливых свидетелей в своих постановках. (В «Короле Лире» свидетелем, совестью, своего рода судьей была Корделия, почти не покидавшая подмостки во время спектакля.) Офелия в спектакле Бергмана погибает не только потому, что не перенесла смерти отца. Она не выдержала груза зрелищ, перед ней представших.

Финал-шок с появлением «белокурой бестии» Фортинбраса, окруженного репортерами с ТВ, – самый спорный момент спектакля. Но следует признать, что в интерпретации Бергмана такой финал с шокирующим прорывом в будущее для героев Шекспира вполне логичен, Гамлет верил в «тишину», в единство «сна» и «смерти». А мир взорвался хаосом, скрежетом, воем, ощерился автоматами, оглушил ритмами тяжелого рока,

одолевшего сентиментальный вальс из «Веселой вдовы». Старые игры сменились новыми, политическими, милитаристскими, что в конечном счете и обусловило такую трактовку «Гамлета».

Состоялась первая встреча с Ингмаром Бергманом – театральным режиссером, представляющим собой одну из крупнейших фигур в современном мировом театре. Хочется верить, что в недалеком будущем последуют другие, которые позволят полнее, глубже познакомиться с его творчеством.

Михаил Швыдкой

ПИТЕР БРУК И ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ. ОПЫТ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Журнал «Театр». 1988. № 1

У Питера Брука и Ежи Гротовского разные истоки, разные корни, разная судьба. Их разделяет исторический опыт разных стран, разных поколений (английский режиссер родился в 1925 году, польский – в 1933-м), наконец, разные социальные системы, в которых они родились и сформировались.

Но два эти имени неизбежно вторгаются в любое сколько-нибудь серьезное исследование о судьбе мирового театра 50–80-х годов. Они обособились и сблизились одновременно – пожалуй, во второй половине 60-х годов. Вместе со Стрелером они первыми ощутили опасность утилитарного подхода к искусству, растворения театра в театральности политических эскапад «новых левых».

Агрессивный, провокативный театр, театр политической акции и театр хэппенинга, готовые к своеобразной «артизации» действительности, театр улиц и площадей, разрушивший стены театральных зданий и создающий новое художественное пространство, – стали своеобразным символом «бурных 60-х». И одновременно вызвали возникновение творческой оппозиции, своего рода «заговор суперпрофессионалов», для которых важно было не растворение театра в жизни, не прямолинейное превращение жизни в театр, но создание театра, «равного бытию». Они пытались сохранить «театр как таковой», в его суверенности от действительности, от прозы дня, как «вторую реальность», творимую не из видимостей, но из сущностей, сопрягающуюся с «первой реальностью» связями не очевидными и не поверхностными. Театральный «суперпрофессионализм» парадоксально вывел их за рамки профессии и столкнул с проблемами человеческого бытия, вечными для мировой культуры.

Да, Брук и Гротовский пробовали быть «как все», используя новации, которые несла с собой «бунтующая молодежь», но, понятное дело, быть «как все» не смогли. Их не устраивал поверхностный контакт со зрителем. Не радовало возникновение новой условности, рождающейся на месте старой.

Ибо они-то стремились к театру «безусловному». Им во что бы то ни стало нужно было решить противоречие между «объединяющим» и «разъединяющим» театром, решить на том уровне человеческого бытия, где нерасторжимость этих двух полярных понятий оказывалась единственно возможным условием существования искусства. Они не хотели заискивать перед зрителем, не желали превращать результаты своего творчества в «полезные» вещи, пригодные в житейском обиходе. Хотя больше, чем кто бы то ни было, хотели быть необходимыми. Они мечтали, чтобы зритель пришел в их театр и растворился в их искусстве, признав силу его реальности. Его всемогущество.

«Двойной портрет» Брука и Гротовского в интерьере мирового театра 50–80-х годов – тема, достойная обширной монографии. Здесь же попытаюсь наметить лишь некий общий абрис этого необычайно сложного сюжета. Впрочем, сделать это с необходимой объективностью и взвешенностью непросто, тем более что сюжет продолжает развиваться и, возможно, таит в себе новые повороты.

С Питером Бруком до мая 1988 года встречаться не доводилось – его судьба обрела для меня реальные очертания в его спектаклях, в огромной литературе о нем на многих языках мира, в отблесках театральных событий, связанных с его именем.

С Гротовским все иначе. После вдохновенного таинства «*Apopalipsis cum figuris*», поставленного им в 1969 году, но увиденного мною значительно позже, – мимолетное знакомство, а затем, уже в 1976, долгие разговоры в Москве, куда приехал Гротовский на фестиваль польского театрального искусства и драматургии. Тот самый Гротовский, чье имя было запретно, ибо его подозревали в «сверхавангардистских» искажениях системы К.С. Станиславского. А «подозреваемый», вернувшись более чем через двадцать лет в Москву, где он делал первые шаги в постижении загадок творчества на режиссерском курсе Ю.А. Завадского в ГИТИСе, спешит в больницу к умирающему учителю. Искренность и театральность ученического жеста производит впечатление даже на театральных чиновников, которые, уверовав в «злокозненность» руководителя Института исследований в области актерского метода, лишь скрепя сердце впустили его на родину МХАТ.

Переполненное фойе Центрального дома актера, где стоит огромный «круглый стол», увенчанный советским и польским флажками. Польская делегация составлена из театральных «звезд» первой величины: Адам Ханушкевич, Ежи Яроцкий, Даниэль Ольбрыхский... Но это знакомые и любимые звезды, а вот выступления Ежи Гротовского ждут с особым чувством: одни ждут откровений, другие – политического скандала. Гротовский выступает дольше других, минут сорок, речь его завораживает, «снимает» первоначальное чуть юмористическое впечатление, ибо маленькие, круглые, в металлической оправе очки и козлиная борода заставляют вспомнить анархистов, многократно осмеянных советским кинематографом. Он же оказывается властным в слове, уверенным в мысли, вдохновенным в жесте. Он спокоен, и это его спокойствие передается

слушателям. По праву председательствующего М.И. Царев после грома аплодисментов высказывает тихим голосом веское суждение: «Если бы К.С. Станиславский слышал бы эту речь, он был бы рад...» Звучит как индальгенция опальному авангардисту.

А потом четырехчасовая дискуссия в редакции журнала «Театр»: Г. Товстоногов, О. Ефремов, Ю. Любимов, А. Эфрос, М. Захаров, ведущие театроведы и критики представляют советский театр. Польская сторона – Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий и Ежи Кёниг, заместитель главного редактора журнала «Диалог», блестящий знаток польского и советского театра. Счастливые глаза Евгении Шамович, заведующей в ту пору зарубежным отделом журнала «Театр» – о такой элите театральных имен может мечтать любой журналист...

Гротовский говорил более двух часов, подробно рассказывая о своем творческом пути, о методе проб и ошибок, о своих – мучительных и очистительных – экспериментах, о том, почему перестал ставить спектакли. Театральная проповедь Гротовского, устремленная к высотам духа и откровениям актерского метода, на всякого, кто слушает ее впервые, производит сильнейшее впечатление. Он говорит только о высшем, о зависимости художника от небесных сфер, ни разу не помянув земных властей.

Потом были еще встречи и выступления, ночной просмотр в малом зале «Современника» спектакля Валерия Фокина «И пойду! И пойду!» по прозе Ф.М. Достоевского. Десятки новообращенных, жаждущих заниматься по «методу Гротовского»... Спектакль в квартире ныне снесенного дома на улице Чехова, куда заводят с такими предосторожностями, будто допускают на сходку заговорщиков, – дают зрелище по «Житию» протопопа Аввакума, дышат и восклицают «по Гротовскому». Занятия лаборатории Фокина в «Современнике». Этюды по шекспировскому «Гамлету», до изнеможения, до самоистязания, – в каждом из участников эксперимента открывается нечто неведомое и непредсказуемое.

Магия личности Гротовского определила и магнетическое воздействие его спектаклей на зрителей. Он сам и его литературный директор Людвиг Фляшен – виртуозные истолкователи всего ими содеянного. Важно уяснить, что в данном случае истолкование не уступает по силе эмоционального воздействия самому феномену искусства, входит в его состав. Одно из ключевых слов той давней уже недели – «общение». Оно звучит во всех выступлениях Гротовского, отзывается в суждениях его коллег, возвращается во множестве вопросов. По количеству упоминаний уравнивается со словом «театр» или даже превосходит его. Кажется, что Гротовский не делает различий – важно общение живого с живым, общение как таковое, вне зависимости от того, кто вступает в контакт – артисты на площадке, артисты и зрители или зрители между собой...

Во второй половине 50-х Брук, один из ведущих режиссеров английского театра, ставит много и успешно, языком режиссерских метафор выражая те же проблемы, что мучали «рассерженных» драматургов. Среди знаменитых спектаклей Брука нет постановок Осборна, Ардена или Уэскера, но его «Гамлет» переключался с Джимми Портером, Священник,

герой «Власти и славы» Грэма Грина был сродни Томасу Мору, протагонисту пьесы Роберта Болта «Человек на все времена», сходство усугублялось, наверное, еще и тем, что обе эти роли играл Скофилд... Еще не были произнесены Кеннетом Тайненым роковые слова о «моральном нейтрализме» Брука, режиссер явно выражал свои внутренние искания через героя, взвалившего на себя все тяготы «вывихнутого века», но не отступающего от сделанного раз выбора даже ценой жизни.

Тем временем Гротовский – студент Краковской театральной школы, по болезни вернувшийся из Москвы на родину, – изучает мировой театр в теории и на практике: индийский катхакали, китайская опера, японские Но и Кабуки, встреча с Жаном Виларом в Авиньоне и с Эмилем Франтишеком Бурианом в Праге, углубленное постижение русской театральной культуры, к которой прикоснулся в Москве, – «метод физических действий» Станиславского, «биомеханика» Мейерхольда, «отношение к образу» и «трагический гротеск» Вахтангова.

«Стулья» Эжена Ионеско, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, поставленные прилежным студентом, прямо скажем, не предвещают рождения большого режиссера. В 1959 году, собрав неудачников, которых не устраивало положение дел в современном театре и свое собственное положение в нем, Гротовский вместе с Людвигом Фляшеном, писателем и философом, создает театр Тринадцати рядов в Ополе. Так возникает эксперимент, ведущий в неведомое.

В это же время, на рубеже 50–60-х, Брук готовится к постановке «Короля Лира». Вместе со своим другом и ассистентом Чарлзом Марковицем Брук штудирует сотни шекспироведческих работ. Репетиции начинаются под большим впечатлением от работ известного польского писателя и литературоведа, философа-экзистенциалиста Яна Котта. Уверен, что его знаменитый труд «“Король Лир”, или “Конец игры”», Гротовский и Брук прочли примерно в одно время. «Конец игры» – название пьесы Сэмюэля Беккета. «Мое “нет” сказано в тоске по “да”» – тогда лишь немногие обращают внимание на эти слова, их выстрадавший драматургом смысл начнет раскрываться значительно позднее. В процессе постановки Марковиц записал в своем дневнике: «Приступая к репетициям, мы обсуждали предстоящую работу преимущественно в “беккетовских” терминах. Мир нашего “Лира”, подобно миру произведений Беккета, пребывает в состоянии непрерывного разрушения». Сам Беккет не раз признавался, что мир его драматургии возник из одного шекспировского образа в «Короле Лире» – «голый человек на голой земле». Беккет – вслед за экзистенциалистами первого призыва – добавил к этому образу и «пустевшие небеса».

В отличие от шекспировского, действие бруковского «Короля Лира» происходило после «смерти бога». «Ужасный век, ужасные сердца» – это тоже образ бруковского «Лира», где последовательно и демонстративно отсекалось все, что у Шекспира «утепляло» и усложняло характеры и нравственное существо событий. Здесь не было места состраданию и сентиментализму, никто не собирался жалеть «униженных и оскорбленных».

В безжалостном мире царил жестокий закон – гуманизм родился за пределами отчаяния, луч надежды – в беспредельности безверия.

О «Короле Лире» в постановке Питера Брука написано множество исследований – после этого спектакля эпитет «дикий» неизменно сопутствовал фамилии режиссера. Как известно, первым его произнес замечательный английский критик Кеннет Тайнен, тот самый, кто первым заговорил и о «моральном нейтрализме» Брука. И тоже после «Короля Лира», но вряд ли Брук в этом спектакле, как, впрочем, и в большинстве последующих, утверждал принципы морального нейтрализма, и дело не только и не столько в том, что «в постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда», как полагал Г. Козинцев. Человек, равнодушный к нравственным катаклизмам времени, не стал бы с такой обстоятельностью добиваться осознания публикой своей вины за содеянное в тридевятом английском государстве. Он же заставлял нас ощутить, что мы, зрители, в известном смысле соучастники ослепления Глостера, унижения Кента, поругания Лира, добиваясь этого с помощью приемов брехтовского театра.

При этом Брук не эпатировал публику, не заигрывал с ней, не принуждал к насильственному общению с тем, что происходило на сцене. Он не слишком на нее полагался и хотел ей помочь. Как, впрочем, и Брехт, как многие другие сверстники создателя «эпического театра». Нужны были сигналы, указующие персты, условно говоря, «свет в зале» – как сигнал для восприятия, как восклицательный знак. Брук опасался, что вне этого театрального синтаксиса публика не заметит главного. Ему казалось, что его актеры, даже великий Скофилд, требуют мощной «постановочной» поддержки. Впрочем, возможно, ему казались не решенными до конца те задачи, которые он ставил перед артистами в процессе репетиций, добиваясь от них особого качества сценического существования, особой театральной естественности, «не сообщения, не диктовки, символического без символизма».

Выступая на рубеже 50–60-х годов как критик, Брук часто размышляет о соотношении конкретного и абстрактного в театральной практике, в искусстве режиссера и актера. Ритуал и журнализм, сюрреализм и натурализм, абсурдизм и классицизм – несоединимые сочетания эти волнуют его воображение, мучают его в период репетиций «Короля Лира». Но больше всего занимают две проблемы: способ существования актера в спектакле и его связи со зрителем. Уровень понимания публики. «Единственное, что объединяет все виды театра, – потребность в публике. И это не просто трюизм: в театре публика завершает акт творчества. Когда речь идет о других видах искусства, художник может возвести в принцип идею работы для самого себя... В театре дело обстоит иначе, тут невозможно одному окинуть последним взглядом законченную работу. Пока не появилась публика, работа не завершена».

Как уже было сказано, в работе над «Королем Лиром» публика занимала режиссера, пожалуй, как никогда прежде. Тридцатилетний Гротовский смотрел бруковского «Лира» в пору счастливого восхождения этого

спектакля. Смотрел жадными глазами зачинателя одного из самых необычных экспериментов в истории мирового театра. Свой путь к публике Гротовский начал с борьбы против дурных театральных привычек публики. Обретение собственного метода и стиля – с попытки осознать не только природу театра, но и подлинные потребности публики, которые зрители часто не осознают до конца сами. Кроме магии «общения», есть еще одно ключевое для Гротовского понятие – «встреча». Он будет повторять его на разных этапах своей деятельности: и в десятилетие «Бедного театра», которое завершится постановкой «Apopalipsis cum figuris», и в пору «паратеатральных исследований», оборвавшихся на рубеже 70–80-х годов, и в период «Театра истоков», возвращения к архетипическим формам театральности и соединения их с опытом современных исследований в области актерского творчества (что и поныне увлекает его, обосновавшегося в Италии, где на базе Театро ди Понтедера, руководимого Роберто Баччи и Карлой Полластрелли, создан «Европейский центр работ Ежи Гротовского»).

Спору нет, Роберт Финдлей и Халина Филиппович правы, когда утверждают в своей содержательной работе о театральной лаборатории Гротовского, что театр в Ополе, как и впоследствии театр во Вроцлаве, не был коллективом для «широкой или массовой аудитории. Он не был и труппой, где поглядывают то на искусство, то на кассу. Скорее всего, это была художественная лаборатория, смысл существования которой состоял в экспериментальных исследованиях». Понимая, что Гротовский отчетливо различает художественные и научные исследования, они тем не менее основываются в своих выводах на известном суждении режиссера о знаменитом датском Институте Нильса Бора, принципы существования которого создатель театральной лаборатории оценивал необычайно высоко: «Бор и его команда создали учреждение совершенно необычное по своей природе. Это было место встречи, где экспериментировали и делали первые шаги в “ничейную землю” их профессии физики из разных стран. Здесь они сравнивали свои теории, сопоставляя их с тем, что хранила “коллективная память” Института. Эта “память” сохраняла детальную опись всех проделанных исследований, включая даже наиболее дерзкие и наглые, и продолжала обогащаться новыми гипотезами и результатами, добываемыми физиками». Действительно, Гротовский хотел создать нечто вроде театрального института Нильса Бора, однако прямого тождества здесь не было, да и быть не могло.

«Уже в самом начале нашей деятельности, – признавался он в Москве во время встречи в журнале “Театр”, – нас не оставляла забота о зрителях. Какую роль они должны играть в нашей лаборатории? Ведь театр – это место встречи актеров и зрителей». Гротовский не избежал увлечения хэппенингом, который использовал в качестве средства агрессии против зрителей. «Нам казалось, что публика должна быть весьма активной в нашем театре, должна участвовать в игре, должна действовать. В результате мы потерпели полное фиаско, хоть я и уверен, что в театре бесценен даже отрицательный результат. Как и в науке». Гротовский не

раз и не два объяснял, почему его не устраивали «активные подходы» во взаимоотношениях со зрителями: вместо одной условности, рожденной традициями создания и показа спектакля на сцене-коробке, возникает другая, навязанная авторами хэппенинга. Зритель снова отчуждается от театрального творчества, только в новых предлагаемых обстоятельствах он старательно делает вид, что необычайно активен. «Мы видели, как люди, пришедшие в театр, старались поддерживать нашу игру в основном из вежливости, оставаясь при этом столь же чопорными, что и те, кто еще и равнодушно взирал на сцену в других театральных зданиях». Гротовского мучило то обстоятельство, что он не может достучаться до сокровенной жизни людей, приходящих увидеть его спектакли. Создавая своеобразный театральный орден, чуть ли не секту – во всяком случае так толковали его деятельность многие исследователи, хотя, на мой взгляд, Гротовский никогда не был сектантом, – он никогда не забывал о том, что делается за пределами театра. Скажу больше – жизнь за стенами его лаборатории волновала этого театрального экспериментатора не меньше того, что происходило в театре. «Я хотел быть политическим гуру, – признается он в 1975 году интервьюеру польского еженедельника “Культура” Анджею Бондарскому, – причем одним из самых драматичных. Я был так очарован Ганди, что во всем хотел походить на него». Занимаясь сугубо профессиональными экспериментами в своем театре, все больше походившем на обитель средневекового алхимика, Гротовский мечтал о послании, обращенном ни много ни мало всему человечеству. Его врожденное учительство, талант оратора, магия собеседника словно раздвигали пространство небольшого театрального здания...

В отличие от Гротовского, Брук менее всего хотел быть «политическим гуру», он вообще мало походил на гуру – человек театра до мозга костей, английский режиссер чувствовал себя демиургом «второй реальности», в рождении которого публика играла особую роль – роль силового поля, где возникали импульсы, питающие акт сценического творчества. В отличие от Гротовского Брук всегда мечтал ставить спектакли, причем такие, которые вызывали бы потрясение у зрителей и даровали успех. Вот почему его не могли не насторожить американские гастроли «Лира». После ошеломительного успеха в Варшаве и Москве американские зрители, как и критики, отдавали дань хорошей, даже значительной работе одного из крупнейших режиссеров послевоенного английского театра, но того сокровенного контакта с публикой, какой был в Восточной Европе, – не случилось.

Когда Брук в 1963 году решил вместе с Чарлзом Марковицем организовать специальную мастерскую для занятий по системе Антонена Арто, многие театральные критики, вообще люди театра в английской столице реагировали на это весьма скептически. И дело не только в том, что их не устраивала программа «артодианского периода», которую составляли «Ширмы» Жана Жене, трехминутный набросок самого Арто «Струя крови», пьеска Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно» и некоторые другие. Дело было не в литературном материале (французская

драматургия в ту пору, после известной книги Мартина Эсслина «Театр абсурда», вызывала на островах интерес), просто считали, что после успеха «Лира» грех не обживать завоеванные художественные территории. Однако у Брука появились собственные привычки – с конца 50-х годов он неизменно возвращается в пучину экспериментальной работы сразу же после шумных успехов. Так было после «Короля Лира», так было после «US», так было и после «Сна в летнюю ночь».

Как известно, «артодианский сезон», показанный в начале 1964 года, успеха не имел. Можно даже сказать, что это был почти провал. Но провал Брука. Провал, который во многом обеспечил будущие успехи. По мнению большинства исследователей творчества Брука, неуспех экспериментального сезона 1963/64 года подготовил триумф спектакля по пьесе Петера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное труппой дома умалишенных в Шарантоне под руководством маркиза де Сада», показанный им в конце 1964 года в Олдвиче с Патриком Меджи, Иэном Ричардсоном и Глендой Джексон в главных ролях. Однако, смею думать, что значение «артодианского сезона» для судьбы Брука оказалось более существенным. Практическое изучение наследия Арто – как часто режиссуре недостает именно такого практического изучения традиций! – определялось не только потребностью восполнить пробелы профессионального образования, не только желанием заглянуть в прошлое театра, но и необходимостью проверить свои современные ощущения. Брук вступил в новые для себя отношения с литературным текстом, добываясь определенной независимости текста театрального, пробуя возможности глубинной, спонтанной актерской выразительности, не закованной в драматургическую броню. Смешно думать, что Брук сделал это под влиянием тех левых радикалов начала 60-х годов, которые боролись со словом, как с продуктом «интеллектуального империализма», поработившим свободу творческого выражения, однако нельзя забывать и того обстоятельства, что в профессию режиссера входит особая, обостренная чувствительность к духовным коллизиям эпохи. Понимая всю зыбкость и грубость сопоставлений, все же рискну напомнить, что Брук предпринимает свой «артодианский эксперимент» в ту же пору, когда Тимоти Лири, Аллен Гинсберг и прочие университетские умы США пытаются стряхнуть с себя путы интеллектуальных табу с помощью наркотических приключений, когда Джулиан Бек и Джудит Малина в Ливинг-театр разрушают привычный репертуар офф-бродвейской труппы для того, чтобы заняться поиском невербальных коммуникаций, когда Питер Шуман, Ричард Шехнер, Рон Дэвис и десятки других пионеров авангардистского театра на Западе решили переплавить в невиданный театральный текст выходящую из привычных, кажущихся устойчивыми, политических берегов общественную жизнь. Только Брук никогда не разрушал театра. Он создавал его.

Как известно, Брук вновь испытал триумф на премьере «Марата / Сада», в художественную ткань которого он включил ряд сцен из неудавшегося экспериментального спектакля. Это был успех Вайса, успех политической

драмы, бесстрашно анализирующей проблемы революционной борьбы, соотношение идеализма и политической практики, призывающей к неповиновению, к непокорству. В воздухе уже витали зарницы грядущих политических бурь, молодежных бунтов и восстаний, которые в конце 60-х прогремят во всех странах Запада, и Вайс одним из первых разглядел эти всполохи на политическом горизонте.

Но, пожалуй, в еще большей мере это был и успех режиссера, успех театра, в котором осязаемо, «здесь и сейчас», возрождалась история почти двухвековой давности – возрождалась в поразительно современном, актуальном, узнаваемом обличье. Режиссер разворачивал в своем спектакле сложнейшую диалектику взаимоотношений интеллектуальной и эмоциональной жизни, пафоса революционных прозрений и оригинального коллективного бесовства, высшей ясности духа и бездны безумия. Брехтовская дидактичность причудливо соединялась с «артезианской» непредсказуемостью. Брук, угадывая грядущие гримасы «контркультурного бунта», жестче, чем Вайс, выявляет иррационализм, неуправляемость, никому не подконтрольное «бесовство» ультрареволюционного насилия, которое сопутствует подлинной революции. Бодрствование разума не исключало вакханалии чудищ нового бреда. Смирительные рубашки полицейского миропорядка без разбору пеленали больных и здоровых, циников и пророков, философов добра и служителей зла. Железная решетка, отделяющая сцену от зрительного зала, разрушившая комфортность восприятия – нельзя без содрогания подглядывать в глазок тюремной камеры, – задавала нравственное, эмоциональное беспокойство, чувство личной виновности за все происходящее на подмостках. Видимая алогичность актерского существования, подчиненная строгой логике пьесы Вайса, завораживала, вызывая обостренное переживание. Отталкиваясь от обжитой территории эпического театра, Брук вступал на «ничейную землю» потаенных инстинктов. Сохраняя систему интеллектуальных знаков, он не ограничивался ими, обрушивая на зрителей эмоциональную стихию, таящую неосознанную угрозу и сулящую освобождение от всего мучительного и темного. Увлечение театром Арто пробудило необходимость заняться К.С. Станиславским.

Можно, увлекаясь прямыми сопоставлениями, указать на то, что действие трагедии Ю. Словацкого «Кордиан», поставленной Гротовским в 1962 году в современной психиатрической лечебнице, где больные разыгрывали сюжет пьесы начала XIX столетия. Но Гротовский опробует элементы «театра жестокости» как один из возможных способов устранения классического текста, как способ расшевелить, разжечь интерес провинциальной публики к хрестоматийным произведениям. В начале 60-х годов Гротовский, лучше П. Брука знакомый с наследием Станиславского, вообще с традициями психологического театра, с практикой Михаила Чехова, знающий о том влиянии, которое оказало знакомство с индийской философией и учением йогов на автора «Моей жизни в искусстве» и его ближайших последователей, – занимается поисками более активных контактов со зрителями. Ему кажется, что нужно пересоздавать

самый способ восприятия театра, отказавшись от привычного «потребления спектакля», которое навязывает тип театра, сложившийся в конце XVII столетия в Европе. Вслед за «Кордианом» он ставит «Фауста» как одиннадцатичасовое застолье, на которое Фауст пригласил своих друзей, и публика участвовала в этом застолье вместе с артистами. Этот театральный марафон станет своего рода образцом для многих авангардистских экспериментов. Но, как уже отмечалось, Гротовского не устроит чисто формальное соучастие публики в этом причудливом «банкете на классические темы». Хотя даже в спектакле 1965 года, вошедшем в историю современного польского и мирового театра – «Стойком принце» Кальдерона – Словацкого, – Гротовский не оставлял забот об активизации публики. «Встреча», происходящая «здесь и сейчас», должна была оставить след в эмоциональной и интеллектуальной памяти зрителей. И в то же время «Стойкий принц», покоряющий воплощением мужественного и экстатического мученичества, стал знаменитым не только благодаря остроумному пространственному решению. Зрители, наблюдая за событиями спектакля с вершины своего рода театрального цилиндра, напоминающего пространство аттракциона «гонки по вертикальной стене», втягивались в происходящее, увлеченные необычайной эмоциональной магией спектакля. Как и в «Марате / Саде» Брука, соотношение текста литературного и текста театрального здесь нельзя было описать в простых логических понятиях. Гротовский остраивал текст, используя приемы индийского театра, создавая особую речевую и звуковую партитуру спектакля, лишая артистов жестких опор на слово. Важнее интонация, музыкальная фраза, которая должна выразить не меньше, а то и больше, чем понятийная речь. Еще в «Акрополисе» Выспяньского, поставленном в 1962 году, Гротовский уделял пристальное внимание музыкальной и звуковой партитуре спектакля – ритм задавали звуки деревянных лагерных башмаков, в которые были обуты артисты, прикованные к тачкам: сюжеты библейской, античной и средневековой истории разыгрывали узники лагеря смерти.

Уже тогда, заставляя артистов играть среди зрителей, которых он расположил на островках кресел в зале, режиссер пытался предельно активизировать не внешнее, но внутреннее состояние каждого свидетеля происходящих событий. Больше всего Гротовского раздражала иллюзия общения, мнимость восприятия, псевдопонимание. «Мы думаем, что мы видим, но на самом деле мы не видим», – любил повторять Гротовский. «Понимаете, – объяснял он эту мысль в Москве, – когда актер выходит на сцену и видит там, скажем, дерево, он должен смотреть на него так, словно не видел никогда не только это конкретное дерево, но вообще деревьев в своей жизни. Также он должен брать в “круг внимания” партнеров – будто никогда раньше не видел живых людей».

Гротовский – режиссер, создатель конкретных спектаклей – это огромное художественное явление, укорененное в польской культуре. Гротовский – театральный мыслитель, Гротовский – методолог уже в середине 60-х годов начал оказывать значительное воздействие на мировой театр. С середины 60-х годов Вроцлав становится местом паломничества

молодых режиссеров из разных стран, некоторые из них, такие, например, как Эуженио Барба, становятся верными учениками и проповедниками новой театральной веры.

Вторая половина 60-х годов в биографии Брука и Гротовского – пора всемирного признания и одновременно осознание исчерпанности избранных путей. Как два наичувствительнейших сейсмографа, они фиксируют в своих театральных работах аномалии духовной жизни Запада, бытийные коллизии человеческой жизни, социальные конфликты «бурных 60-х». Осознав цену друг другу в середине 60-х, и, казалось, сблизившись в своих исканиях на мгновение, они словно расходятся в разные стороны, чтобы на рубеже десятилетий сойтись вновь в ощущении острой необходимости обновления, выхода из тупика. Кризис откроет им новые горизонты поисков. Кризис, который для миллионов любителей театра будет казаться апофеозом их творчества.

«Аpocalipsis cum figuris» Гротовского, поставленный в 1968 году, и «Сон в летнюю ночь» Брука, премьера которого состоялась в 1970, – кульминации мирового театрального процесса 60-х годов – окажутся спектаклями итогов. Они вызовут множество подражаний, шлейф их популярности обнаружится в спектаклях разных театров даже спустя десятилетие, но авторы оригиналов займутся совсем другими делами.

Созданию своего «евангелия бедного театра» Гротовского посвятил три года напряженнейшей работы. Фрагменты из «Нового завета», «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского, «Убийства в соборе» Томаса Элиота и тексты Симоны Вейль составили литературную основу этого спектакля, который шел чуть меньше часа. Шесть актеров – пятеро мужчин и одна женщина – в свете двух фонарей в небольшой прямоугольной комнате, где помещались не более сорока зрителей, разыгрывали историю пришествия и мученичества некоего Светлого человека, которого можно было отождествлять с Христом. Историю его поругания и уничтожения не только Темным человеком, но вообще темными силами, бушующими в любом из нас. Историю пробуждения потребности в этом Светлом человеке, в утверждении сил любви и добра, удерживающих род людской на этой земле, продолжающих и уменьшающих его...

Гротовский репетировал спектакль «этюдным методом», если использовать принятые у нас термины. Каждый фрагмент текста становился поводом для этюда, который мог длиться часами. Режиссер стремился максимально активизировать подсознание, заставить его включаться в творческий акт не только в те заветные «тридцать секунд» во всем пространстве роли, о которых говорил Вл.И. Немирович-Данченко, но как можно в больший период времени. Недаром вместо термина «революционное», хорошо известного Гротовскому, он использовал термин «перетекание» в образ – это слово точнее выражало тот процесс, который происходит с актерами в длительный период репетиций и на самом спектакле. Главной задачей Гротовского было разрушить все привычные профессиональные актерские заготовки артистов, добиться некоего спонтанного импровизационного акта, который длился бы на протяжении всего

спектакля. Иногда эту работу Вроцлавской лаборатории описывают как некую драматическую пантомиму – нет ничего более ошибочного, чем такой подход к методологии Гротовского. «Apcalipsis cum figuris» – это антипантомима, как и все предшествующие работы режиссера. В пантомиме любому человеческому проявлению, любому действию сообщается внятная и четкая форма, они не существуют вне фиксированного знака. Гротовский бежал любого оформления своего замысла, всякой фиксированности. Он и репетировал этот спектакль так долго, чтобы добиться коллективной спонтанности, коллективной душевной жизни. Он категорически запрещал своим артистам играть этот спектакль чаще одного-двух раз в неделю, заботясь об их психическом здоровье – и о неповторимом воздействии спектакля. Не случайно одной из существеннейших причин конфликтов с актерами стало их желание играть этот спектакль чуть ли не каждый день – при таком прокате фиксировалось, превращалось в пластический балет то, что, по замыслу Гротовского, не должно было превращаться в пантомимический знак, то, что должно было потрясать своим рождением «здесь и сейчас». Гротовский первым поставил вопрос о пределах аудитории, исходя не из представлений о гармонии театрального зрелища, но из психофизических возможностей актера. Та обнаженность внутренних процессов, которой добивались во Вроцлаве, обладала хрупкой силой. Она магически воздействовала на ограниченный круг людей. Стоило появиться лишним людям – пусть даже десятерым, – и актеры, ощущая свою неспособность вовлечь их в обжигающе сокровенные тайны человеческого бытия, к которым они пытались прикоснуться «здесь и сейчас», защищая себя от чрезмерности душевных затрат, начинали «подменять» происходящее с ними, зарывались в броню профессиональных приспособлений, от которых предостерегал их Гротовский. Сам режиссер, его ближайшие сотрудники, Людвиг Фляшен прежде всего, заграничные пророки его «веры», такие, как Эуженио Барба и Ричард Шехнер, довольно подробно описывали те методики работы с актерами, которые использовали во Вроцлаве, – в этих описаниях, как и в самих методах, немало ценного и полезного для профессиональных артистов. Однако необходимо помнить о двух обстоятельствах.

Во-первых, Гротовский и его труппа – это лаборатория, а не театр, который предполагает ежедневные представления, поэтому невозможен перенос принципов работы Гротовского в практику репертуарного или коммерческого театров. Гротовский разрушал то, что мы называем профессиональными навыками, во имя исследования предельных психофизиологических возможностей человека в сфере творчества. Именно поэтому описание его спектаклей как «балетов с текстом» или «звучащих пантомим» лишено всякого смысла – при видимой жесткости режиссерских построений они не были фиксированы, всякий раз рождались произвольно. Три года труппа и ее руководитель создавали методу вхождения в то состояние творчества, единственно необходимую для рождения «Apcalipsis cum figuris», разрушая обычные заготовки, которые, что называется, «держат» роль и спектакль в обычном театре.

Во-вторых, предельно откровенно объясняясь с внешним миром, охотно толкуя свои спектакли, делаясь разнообразными секретами творчества, Гротовский и его сотрудники, как настоящие маги, самые главные тайны не раскрывали никому. Да и как можно объяснить тайну своего таланта?.. Я понял лукавство Гротовского во время одного случайного диалога. Он рассказывал, что «*Apocalipsis cum figuris*» готовили этюдным методом: актеры импровизировали на некоторые ключевые темы и сюжеты, предложенные авторами литературной композиции.

– К концу репетиций эти импровизации длились часов двадцать пять, наверное, – объяснял Гротовский.

– Ну, а потом, как же вы превратили их в часовой спектакль? Методом отбора? – Мой вопрос не застал его врасплох, вызвав лишь видимость удивления.

– Нет, мы ни от чего не отказывались. Мы просто «сжали», спрессовали все процессы, происходившие с актерами в эти двадцать пять часов, поместив их во временном пространстве одного часа. Наш спектакль даже еще короче – он идет, как правило, пятьдесят пять – пятьдесят семь минут.

Вот в этом «сжали» – и весь секрет. Кажется, что заветные «тридцать секунд» Немировича-Данченко в этом спектакле безмерно раздвинуты во времени. Кажется, что концентрация «неслыханной простоты» доведена до того предела, когда раствор начинает кристаллизоваться. Ибо спектакль Гротовского был необычайно прост. В нем, как и во всяком совершенном творении, разумеется, существовало множество разнообразных пластов, причем иные из них были закрыты для людей, воспитанных вне католической культуры, и раскрывались с трудом. Но бесконечное богатство бытия выражалось через простейшие, на первый взгляд, движения души и тела. Простейшие – и завораживающие безмерной энергией, излучаемой артистами в каждую секунду сценического существования. Передача куска хлеба из руки в руку или поправление его ногой, ласка или удар, жест помощи и жест палачества – самые элементарные человеческие действия обретали архетипическое значение. Важно понять, что не режиссер загонял артистов в сочиненные им мизансцены, в смоделированные из учебников психоанализа и философии архетипические модели – артисты рождали их на площадке перед зрителями, прорываясь к вековому опыту человечества, «коллективному бессознательному» працивилизации, ослепляя нас открывающимися безднами, скрытыми в каждом из зрителей, находящихся в ауре этого спектакля. Акт самопознания и самораскрытия артистов совпадал с трагическим и сладостным процессом самопознания и самораскрытия зрителей.

«Мы поняли, наконец, что не надо силой заставлять зрителя участвовать в какой-то игре, которую выдумал не он сам. Не требуется никакой физической агрессии против публики. Нужно так открыть ему свою душу, чтобы он захотел в ответ сделать то же самое. Это и есть самый верный путь к зрителю».

«*Apocalipsis cum figuris*» уникальным образом доказал неисчерпаемые возможности психологического реализма. Могущество его воздействия на

зрителя. Способность не только постигать тайны внутреннего мира человека, но и пробуждать к творчеству тех, кто, казалось бы, вовсе к нему не был готов. И одновременно это был некий тупик. Как мало кто из практикующих режиссеров, Гротовский понимал, что в одну и ту же воду нельзя вступить дважды. Мировой успех его последней завершенной, художественно целостной работы, бесчисленные гастрольные турне, лекции, семинары, лаборатории с жесточайшей необходимостью привели его к выводу о коренном переустройстве всей своей деятельности.

1968 год не прибавил славы Питеру Бруку. Разве что новую волну успеха принесли ему завершенный фильм «Марат / Сад» и вышедшая в свет книга «Пустое пространство». Театральные эксперименты Брука тогда вновь озадачили критику. «Буря» У. Шекспира, напоминающая антологию «вариаций и тем» «сексуальной революции», не вызвала предполагаемого скандала. В контексте даже английских нравов 1968 года, когда грань между игровой неблагопристойностью и оскорблением нравственного чувства стала необычайно расплывчатой, когда создатели «индустрии развлечений» начали брать реванш за годы жестких цензурных запретов (напомню, что в 1967 году была отменена театральная цензура, действовавшая в Великобритании с 1737 года), «сочетание анальных и оральных сплетений» (так хладнокровно фиксировала одна американская театровед) в спектакле Брука вызвало недоумение и раздражение. Не стану цитировать прекрасную статью А. Бартошевича о бруковской постановке «Сна в летнюю ночь» (Театр, 1988, № 4), где он точно и глубоко объясняет эволюцию режиссера на рубеже 60–70-х годов. «Буря» действительно была неким «антипреддверием» «Сна в летнюю ночь», дала как положительный, так и отрицательный опыт постановщику спектакля, который держал звание лучшего не только в том сезоне, когда был поставлен – в 1970/71, но и годы спустя.

«Буря» при всех ее сексуальных откровенностях была антиэротична – в «Сне в летнюю ночь» эрос царил безраздельно, проникая в высокие и низкие сферы спектакля. Он провоцировал изменную похоть, и он же одушевлял героев, пробуждая в них возвышенные и истинно человеческие чувства. Он был наделен магией человечности, слияние двух тел представляло собой торжество гуманности, альтруистический акт растворения себя в другом. Его апофеозом была финальная сцена дружеских прикосновений, пробуждавшая в актерах и зрителях те самые «добрые чувства», которые можно пробудить только лирой. Это была квинтэссенция гуманизма, которую автор постановки извлекал не только из гениальной комедии Шекспира, но из опыта молодежных движений и молодежной культуры 60-х годов, апеллируя во многом к наивно прекраснодушным их сторонам.

Акробатически-виртуозный спектакль Брука, в котором артисты, словно преодолевая земное притяжение, парили над подмостками, выстроенными в виде цветочного лепестка, летая с трапеции на трапецию, стал своего рода антиподом театральной «контркультуры» 60-х, эстетике которой Брук даровал практическое воплощение редкой и изысканной

чистоты. Тотальной самодеятельности, любительству, торжествующему в сотнях и тысячах авангардных групп, он противопоставил тотальную профессиональность, сверхпрофессионализм. Уже использование слов «акробатика» и «виртуозность» указывает на принципиальность различий в методологических принципах Гротовского и Брука этой поры – спектакль театра во Вроцлаве не имел ничего общего с цирком, его ни в коей мере нельзя было бы назвать виртуозной работой, обычные театральные комплименты в случае «Aposcalipsis cum figuris» оказывались никуда не годными. А к «Сну в летнюю ночь» они подходили как нельзя кстати, ибо бруковский спектакль был выражением всемогущества профессионального театра как такового, тогда как спектакль Гротовского к этому типу зрелища вовсе не принадлежал. Профессиональнейший режиссер, Брук взял на вооружение и совершенную технологическую оснащенность того театра, который мы, не утруждая себя необходимостью всерьез изучить не только социально-экономические принципы его существования, но и совершенный художественный уровень его шедевров, презрительно именуем коммерческим. Созданный в недрах некоммерческого репертуарного театра, «Сон в летнюю ночь» – в силу своего ошеломительного успеха – начал прокатываться как коммерческая постановка, что ни в коей мере не умалило творческого уровня. В «Сне» одухотворенный дилетантизм счастливым образом соединился с безупречным, классным ремеслом, которое, в свою очередь, вызывало восхищение поистине безграничными возможностями человека-артиста, играющего человека. Спонтанность игры, наивность игры дополнялись совершенством игры. Сама игра обретала такую многослойность и многосмысленность, что становилась равной бытию человеческому. Зрителей не провоцировали, они без принуждений готовы были бескорыстно восхититься чудесами, рожденными игрой фантазии.

Пронизанный игровым, амбивалентным отношением к миру и человеческим связям, спектакль Брука в общекультурном развитии становился необходимой оппозицией спектаклю Гротовского – вновь торжествовал бруковский принцип дополнительности.

Общекультурная ситуация начала 70-х сулила двум признанным лидерам мирового театра поистине безграничные возможности. Предложениям о гастролях нет числа. Нет числа и личным приглашениям – университеты, театральные центры, академии искусств ждут их для чтения лекций, проведения семинаров и лабораторных занятий. «Театральный язык 60-х годов», зафиксированный и обретший некую классичность в их признанных работах, становится модным, рождает повышенный спрос.

Они оба отвечают на «повышенный спрос» вежливым, но твердым отказом. В пору, когда многие из художников 60-х годов начинают стричь купоны – с баснословными барышами перепродавая открытия контркультуры (как Том О’Хорган, например, постановщик знаменитого бродвейского мюзикла «Иисус Христос – суперзвезда»), Гротовский и Брук в различных социальных обстоятельствах стремятся, по существу, к одному и тому же: они хотят покинуть театр ради организации центров по изучению

возможностей и перспектив развития актерского искусства. Не станем вычитывать их скрытые намерения из названий этих центров (Брук под эгидой Международного института театра при ЮНЕСКО организует Центр театральных исследований, Гротовский, получив поддержку правительства ПНР и некоторых международных организаций, окончательно преобразует свой Театр-лабораторию – лабораторные исследования в области «театральных возможностей» человека отныне становятся единственной его задачей, театр как место, где показывают новые спектакли, перестает существовать).

Слово «выход» становится в первой половине 70-х годов одним из ключевых для Гротовского: он занялся поиском выхода из театра в некоторые «паратеатральные сферы» – погружение в проблемы актерского творчества привели его к необходимости исследовать особенности существования человека как такового, и не только в сфере театральной игры.

Брука в это же время занимает вопрос о природе театра как таковой. Он тщится понять изначальные законы театрального творчества и на первых порах приходит лишь к тому выводу, что не может совместить свои теоретические изыскания с работой в обычном профессиональном театре. Он отказывается от заманчивых возможностей репетировать с лучшими артистами мира, набирает интернациональную группу молодых энтузиастов и начинает пробы. Он, как и Гротовский, разгадывая загадку театра, разгадывает загадку человека.

В первой половине 60-х годов деятели авангарда ориентировались на «разъединяющий» театр. Их спектакли, нередко провоцирующие активность зрителя, раскалывающие не только сцену и публику, но и публику саму по себе, выделяя в ней противоборствующие группы, не только отражали, вбирали в себя социальные конфликты общества и времени, но и максимально концентрировали их, добиваясь «обратной связи» творческой практики и реальной политической активности. Кульминацией подобного художественного мышления были спектакли 1968 года, года апофеоза политической активности «новых левых», когда политика потеснила эстетику, вернее, довела ее до уровня «служанки» и во «второй реальности» искусства, и в «первой реальности» молодежных бунтов. Мир состоял из «своих» и «чужих», причем «чужих» было значительно больше. Жесткая альтернативность политического мышления перешла в альтернативность художественной практики.

«Поэтика противостояния» не привлекала ни Брука, ни Гротовского. Два великих театральных утописта отважились отправиться в путешествие для доказательства единства и единственности человеческого рода. У каждого из них был свой путь и своя путеводная звезда. Они вовсе не старались идти след в след, не перебежали дорогу друг другу, – вообще, думаю, не стремились к соревновательности.

Гораздо интереснее и важнее иное – разные дороги поиска, полярность экспериментальных ходов все же привели их сегодня, в 1988 году, когда я пишу эти строки, к некоторым сходным представлениям о природе театра и природе человека.

Брук в первой половине 70-х годов эпатазировал театральное сообщество полным отказом от профессиональной режиссерской деятельности в привычном смысле этого слова: собрав группу молодых актеров разных национальностей, он отправился путешествовать с ними по миру. Перед беспрецедентным экспериментом в Африке и в Азии он показал в рамках Ширазского фестиваля (Иран) некое театрализованное представление «Орхаст», воскрешающее древние мифы огнепоклонников и солнцепоклонников, сочиненное, по заверениям Брука, на некоем «праязыке» (он изумлял журналистов рассказами о чудесных открытиях на бывших территориях Ассирии–Вавилонии, где он якобы отыскал чуть ли не таблички с клинописью древнейших текстов, – и лишь годы спустя он раскрыл мистификацию: текст сочинял он сам вместе со своими сотрудниками, вернее даже не текст, а некое интонационное подобие его, вековую тарбарщину, имитирующую иностранный язык). В «Орхасте», который начинался в предрассветной мгле на развалинах Персеполиса, а завершался гимном восходящему Солнцу, Брук попытался заново ощутить волшебную силу театра как ритуала и как способа общения, лишенного жестких опор в понятийной структуре литературного текста. Его актеры, разодетые в подобию древних «параазиатских» костюмов, разыгрывали древние мифологемы, аранжированные современными представлениями о них, с помощью самых общих сюжетов и тем, заменяя подробности слова подробностями действия, жеста, эмоционального переживания. Брук пытался воссоздать мифологическую структуру не через подражание архаике, но пробуждая архаичное мироощущение силой воображения.

Соотношение фантазии и логики, театральной свободы и литературной необходимости, архетипических моделей и бесконечной множественности их современного выражения, универсального единства человечества и огромного многообразия национальных проявлений увлекают Брука своей неизвестностью и неисчерпаемыми возможностями для непрекращающегося театрального эксперимента.

Следующий шаг по «ничейной земле» – пятидневное путешествие по Африке. Брук и его артисты избегают культурных оазисов, их увлекает «африканская глубинка», нехоженые тропы Центральной Африки, где живут племена и народности, едва соприкоснувшиеся с европейской цивилизацией, почти не знакомые с языками интернационального общения. Когда аборигены называют Брука «директором цирка», он не обижается. Цель поездки, на первый взгляд, проста и доступна, но, по существу, невероятно трудна: участники интернациональной театральной коммуны попадали не просто в новую для себя лингвистическую стихию, но в неведомую цивилизацию, обитатели которой, в свою очередь, не располагали языковыми возможностями общения с пришельцами. Оставался лишь один путь: мимика, жесты, имитация. Если учесть, что обозначения понятий, переживаний, потребностей у европейцев и у африканцев совпадают далеко не всегда, можно представить, как трудно было сотрудникам Брука, да и самому режиссеру, добиваться поставленных целей. А цели были следующие: пожив сравнительно короткий срок в деревушке, они

сочиняли и ставили небольшой спектакль. Напряжение работы огромно: нужно как бы заново ощутить природу играющего человека, через восприятие чуждой жизни пробиться к универсальности «играющего человека» и «играющего человечества», то есть открыть в себе и своих зрителях нечто сущностно общее, не разъединяющее, но сплачивающее во всю человеческую целостность. Самый сложный первый шаг – восприятие, «круг внимания», расширенный до пространства обитания племени. Попытка «свежими, нынешними очами» взглянуть на человека как на неведомое и неисчерпаемое существо...

Проблемы восприятия окружающей действительности в первой половине 70-х годов становятся центральными в экспериментальной деятельности Гротовского. Без новой остроты восприятия невозможна подлинность «встречи» человека с человеком, одной группы людей с другой – в театре или вне его. Невозможно общение. Истинное общение, разумеется. Один из любимых примеров Гротовского той поры, разъясняющий, чего он добивается от участников своих опытов: представьте себе ребенка, впервые входящего в сад. Он совершает открытие мира, вглядываясь в каждый цветок и каждый листик на кусте. Взрослые так никогда не смотрят: они входят в сад с давними представлениями о саде, они не вглядываются в реальный сад, – реальный сад лишь пробуждает их воспоминания о множестве виденных ими садов, у них нет времени на подлинность восприятия. Так – как взрослые – ведут себя актеры на сцене в большинстве современных спектаклей, лишь намекая на некоторые процессы, но вовсе не отдаваясь им всерьез. Первый этап всех трех его важнейших проектов 70-х годов – «Каникулы», «Гора», «Древо людское» – очищенные восприятия, разрушение привычных его клише и штампов, которые подсовывают «избитые правды» вместо «правды истинной». Гротовский не стремился к профессиональному ограничению своих экспериментов. Его не занимало «актерское восприятие» как таковое, он изучал «человеческое восприятие», которое естественно вбирает в себя и те профессиональные навыки, что необходимы артистам. Круг участников его «встреч» был необычайно широк, принципиально не замкнут – музыканты, художники, психологи, психиатры, антропологи, школьники, студенты, актеры, режиссеры, словом, кто угодно. Каждый, кто хотел и мог провести в лаборатории от нескольких дней до нескольких недель. Правда, слово «лаборатория» в данном случае достаточно условно – пространство экспериментов включало в себя не только театральные здания, но и дома отдыха, лес, реку, горы... Их нужно было увидеть заново, заново ощутить близость других людей, чтобы заново ощутить самих себя. Очищенное восприятие становилось наипервейшим условием опыта. И одновременно предварительным результатом. Первым шагом в неведомое – к самим себе.

Польский «политический гуру» старательно избегал дидактики. Как и его английский коллега, затерявшийся на время с горсткой учеников в недрах Африки, он стремился преодолеть один из самых существенных конфликтов мировой цивилизации, остро осознаваемых и переживаемых

гуманитариями XX столетия, – конфликт между жизнью и культурой. «Общение» должно было снять это противоречие. Так же, как и прорыв к «пратеатру», доступному всем и каждому.

После нескольких дней занятий и развлечений участники «проектов» Гротовского, разбитые на группы, отправлялись в путешествие. В эксперименте «Гора» они должны были взойти на гору в окрестностях Кракова. Группы были определены в самом начале эксперимента произвольно – так и должно было начаться восхождение. Но в процессе эксперимента группы должны были перемешаться между собой – спускаться с горы каждый должен был в той компании, что пришлась ему по душе, среди спутников, с которыми он чувствовал себя абсолютно свободно, самим собой.

Слово «встреча» открывало множество смыслов исподволь, постепенно. Возможно, Гротовский несколько мистифицировал акт общения, но в процессе проведения экспериментов он наполнялся бесчисленными подробностями человеческого поведения, тем гуманистическим содержанием, которое хранилось в каждой индивидуальности и выплескивалось наружу во время «путешествий», разворачивая свою альтруистическую суть. Феномен театра растворялся в феномене жизни, обретая при этом качества, неведомые добросовестным профессионалам. Происходило прозрение истинных, высших способностей человека, его сокровенного существа. Его согласия с миром природы. Его согласия с другими людьми. Возникает идея основания «культурной деревни», места, где будет создана модель некоего идеального людского сообщества...

Опыты Гротовского – менее всего аутотренинг, которым увлекаются миллионы неофитов в разных странах мира; его эксперименты – не сеансы психоанализа, которые приспособливают пациентов к окружающей среде, какой бы эта среда ни была. «Встреча» помогает пробуждению творческих потенций личности, открывает в человеке его принадлежность к человеческому сообществу на глубинном уровне. Вроцлавская лаборатория продолжает работать, там показывают прежние постановки, но Гротовский принципиально не хочет завершать свои эксперименты «показом» какого-либо театрального зрелища. Он хочет заниматься творчеством жизни, но не творчеством художественных образов. В отличие от авторов хэппенингов, он занимается не пересозданием среды, но пересозданием человека. Человека, в котором просыпается потребность в пересоздании среды. Или примирения с ней. Или протеста против нее. Он рассматривает актеров как часть зрителей, а зрителей как актеров – нет границы, сходство важнее различий. А потому эксперимент не имеет завершения.

В отличие от Гротовского Брук никогда не покидал границы профессионального театра. Не выдавал себя за учителя жизни или пророка новой веры. Даже в конце 60-х, когда он примкнул к некоей секте трясун (используя российские аналогии), он оставался театральным режиссером, профессионалом, познающим жизнь с помощью художественных образов, выражающим свое лирическое представление о жизни. Заменяя самые грандиозные театральные приключения, он мыслил, как

и должен мыслить практик театра – это были заготовки будущих спектаклей. «Не лучше ли ставить Шекспира... Когда мне понадобится Шекспир, я вернусь к нему, будьте уверены...» – так или приблизительно так отвечал он после постановки «Племени ик» – первого своего спектакля после африканских путешествий. Трагическая притча о том, как африканское племя насильно переселили из привычной среды обитания в неведомые для них края, разыгрывали совсем молодые актеры. Им надо было сыграть стариков и детей, обреченных на голодную смерть. Им надо было сыграть дееспособных членов общины, которые теряли человеческий облик, переступив природный, по утверждению ряда генетиков, закон альтруизма. А еще они играли леса и реки, дорогу и автомобиль, птиц и животных. Играли во всеоружии юной наблюдательности и зрелого умения сострадать ближнему. И хотя Олег Табаков сетовал на то, что питомцам Брука недостает профессионализма, его коллеги по «Современнику» середины 70-х годов Лилия Толмачева и Алла Покровская настаивали на том, что в бруковской постановке разрушается старый профессионализм во имя утверждения нового – очищенного от привычных, устоявшихся штампов и стереотипов.

Студийность пронизывала особым светом многие работы Брука второй половины 70-х годов в парижском театре «Буфф дю Нор», где он работал с молодыми артистами. Он ставил разные спектакли, терпеливо сносил зуботычины от критики, его ближайшие в прошлом друзья и сподвижники плохо понимали, чем он занимается.

Брука, как, впрочем, и Гротовского, похоже, не смущала критика. Он знал, во имя чего создается тот или иной спектакль, чего он добивается от своих сотрудников, что важно для него самого. Когда-то, когда он только начинал работу в Международном центре театральных исследований, Брук объяснил известному французскому критику Дени Бабле принципы своей будущей работы: «Для того чтобы театр мог стать зеркалом мира, необходимо, чтобы он складывался из самых разных элементов». Речь не только об интернациональном составе актеров, хотя для режиссера это неперемное условие существования его мастерской, – ему важно, чтобы во время опытов синтезировались творческие принципы, существующие в мировом театре. Этап эклектики неизбежен на пути к универсальности – Брук слишком опытный практик, чтобы этого не понимать. МЦТИ становится своего рода местом создания театрального эсперанто – только в отличие от мертворожденного космополитического языка он стремится выработать живой, напоенный бесконечным разнообразием национальных особенностей – доступных и понятных всем и каждому – театральный язык, единый для человечества как целостного организма. В этом суть африканских скитаний Брука. В этом смысл его работы 70-х годов. В своей парижской резиденции Брук старается не растерять ничего из того, что было найдено за годы странствий. Актеры регулярно занимались коллективными упражнениями, этюдами, разыгрывали скетчи и распевали гимны на неведомых им языках, изучали систему К.С. Станиславского, погружались в стихии индийской, китайской, латиноамериканской

театральной эстетики. Брук хотел, чтобы его артисты свободно владели многообразной лексикой мирового театра, – это было необходимо для рождения собственного языка. Отсюда кажущаяся непредсказуемость репертуарных планов, видимая несоединяемость названий. «Племянник», «Тимон Афинский», «Мера за меру» и «Убю в Буфф», «Трагедия “Кармен”» и «Вишневый сад», африканская сказка «Кость» и средневековая персидская легенда «Совет птиц»... В его послужном списке последнего десятилетия есть и другие, проходные работы, неизбежные в практике любого профессионала.

В его труппе начала 70-х не было «звезд» – через десять лет Морис Бенишу, Ален Маратра, Брюс Майерс, Йоши Оида, Мирей Маалуф и другие выдвигаются в число лучших театральных актеров Франции, да и Западной Европы, при этом сохраняя безукоризненное чувство ансамбля. Брук создал тип актера-универсала высочайшей профессиональной культуры, способного погрузиться в стихию любой театральной эстетики. Глубинный психологический реализм постановки «Вишневого сада» ошеломляет простотой и поэзией. Игровая стихия «Убю в Буфф» доказывает бессмертие карнавальная стихии и величие комедиантства. Ритуальные формы «Совета птиц» кажутся вырастающими из бездн актерского под-сознания...

«Театр – зеркало мира» – это великая формула тотального, универсального искусства, о котором грезил люди театра во все времена, а вовсе не одни «модернисты XX века», как нередко утверждают досужие критики. «Весь мир – театр» – эта шекспировская формула не менее исчерпывающая, чем формула Брука. И еще из Шекспира: «Театр – это зеркало над большой дорогой...». Венецианские, падуанские или эльсинорские сюжеты Барда рождаются из потребности создавать всечеловеческое, а не только островное искусство. Он переплавляет в своих трагедиях и комедиях все доступные ему культуры, мечтая об универсальном театре. В XX веке мы впервые осознали себя наследниками всей мировой культуры, заново ощутив ее протяженность и непрерывность во времени и в пространстве.

С 1977 по 1982 год Гротовский, собрав интернациональную группу из 36 человек, устремляется в новое театральное путешествие. Маршруты прихотливы, но тщательно продуманы: вместе со своими учениками Гротовский погружается в стихию различных театральных культур, различных цивилизаций, в недрах которых рождались уникальные художественные традиции. В Индии и Колумбии, на Гаити и в Африке, Японии и США, Польше и Франции, в других странах и регионах группа Гротовского устремляется к открытию пратеатра, праискусства, пракультуры. Театр начал (или Театр истоков) – таково название одного из самых грандиозных проектов в мировой художественной практике рубежа 70–80-х годов. У «политического гуру» из Вроцлава, похоже, нет того замысла, который движет деятельностью Питера Брука, – он не мечтает о создании грандиозной театральной мистерии, как английский режиссер (еще в 1974 году Брук признался, что он очень хотел бы поставить «Махабхарату» – великий индуистский эпос, а во второй половине

70-х ни он, ни его ближайший сподвижник Жан-Клод Каррьер, бессменный сценарист Брука, блистательный литератор, эрудит, не делали секрета из того, что ведут подготовку к осуществлению своей мечты). Кажется, что Гротовский – в плену эксперимента как такового. «Я не такой уж и плохой режиссер, – говорил он журналистам в середине 70-х годов. – Но меня не волнует создание спектакля. Скорее всего, я человек, устраивающий театральные приключения. И ученый – в некотором смысле». Гротовский внимателен ко всему, что делается во Вроцлаве, но, видимо, к концу 70-х годов его отношения с первой генерацией учеников истощены. И, думаю, он с некоторым облегчением узнал о решении закрыть Вроцлавскую лабораторию, которое принял совет театра в 1984 году. И вполне доброжелательно отнесся к решению Цинкутиса открыть Вторую Вроцлавскую студию, которая развивала бы идеи Театра-лаборатории. Его самого увлекали иные перспективы: он затевал новый проект под названием «Объективная драма». Синтезируя древние ритуалы мировой культуры, режиссер исподволь превращал зрителей в участников, ибо у ритуала не может быть зрителей в обычном театральном смысле этого слова. Поначалу он предполагал, что его опыты завершатся представлением, сюжетной основой которого станет «Пер Гюнт» Ибсена, но впоследствии он отказался от этой затеи – «только уроки, только эксперименты». В конце 1984 года он отправился в Италию, которая стала сегодня его вторым домом. «Из всей нашей группы, – сообщал Цинкутис Збигневу Осинскому в 1986 году, – только Гротовский оказался по-настоящему жизнеспособным. Его мышление сохраняет паразитическую активность».

Трудно сказать, как Гротовский реагировал на ошеломительный успех «Махабхараты» Питера Брука, впервые показанной на Авиньонском фестивале 1985 года, – его английский собрат дал виртуозное воплощение их общих проб и ошибок, исканий и обретений. Не знаю, насколько спокойно воспринял Гротовский и известие о том, что Рышард Чесляк, выдающийся актер и режиссер Вроцлавского театра-лаборатории, стал одним из ведущих сотрудников Брука. Думаю, что великому экспериментатору чужды мелкие театральные страсти. Куда важнее, что семена новой театральной эры, которые он так тщательно культивировал, дали паразитические всходы.

И Гротовский, и Брук понимают, что им нечего делить. Они принадлежат к тому редчайшему типу театральных мастеров, которые способны восхищаться чужим творчеством, даже узрев в нем тайнопись собственных замыслов, без тени сальерианства. Только равный о равном может написать так, как это сделал Брук о своем польском собрате в книге «Меняющееся мгновенье»: «Гротовский уникален. Почему? Потому что еще никто в мире, насколько мне известно, никто со времени Станиславского, не исследовал природу сценического действия, необъяснимость его проявлений, его смысл, природу и закономерности эмоциональных, физических, умственных его процессов столь глубоко и полно, как Гротовский». Кто еще из современных режиссеров напишет такое о коллеге и сверстнике при жизни. Разве что Гротовский о Бруке...

Два выдающихся деятеля театра, режиссеры-философы, художники-мудрецы, каждый на свой страх и риск решали проблемы человека и человечества в новой планетарной ситуации. Они сумели прозреть ее в пору бурных 60-х, в пору несправедливых войн, терзающих целые народы, и социальных конфликтов, порождающих терроризм ультраправых и ультралевых, в пору массовых молодежных движений, выразивших коренное неблагополучие современного общества и ниспровергавших гуманистическую традицию культуры, вне которой, как оказалось, не было ничего кроме выжженной земли безверия. Они не отгородились от него броней «чистого искусства» – они доверились жизни, пытаясь нащупать ее глубинный и высший смысл. Жизни, которая таит в себе все проявления человека. Их притягивала к себе тайна человека, святая святых его внутреннего мира, которая вбирала в себя тайну Вселенной, запечатленную в недрах подсознания. Нет никакого противоречия в том, что, исследуя природу современного человека, они вынуждены были погрузиться в историю и праисторию – они рассматривают феномен современности как одномоментное существование всего предшествующего развития человечества, которое необходимо развернуть в пространстве спектаклей и «театральных приключений».

Театр становится синонимом жизни. Концентрированной жизнью. Ее квинтэссенцией. Он не просто примиряет с бытием. Не только объединяет с ним. Он оказывается его частью, способной вместить в себя Целое.

Театр – разъединяющий с небытием.

Наталья Крымова

МИЛЫЕ МОИ СЕСТРЫ

Газета «Известия». 1989. 17 января

(«Три сестры». Театр «Шаубюне», Берлин. Петер Штайн)

Отклик зрительного зала на этот спектакль более всего напоминает тот момент чеховской пьесы, когда в дом сестер Прозоровых является с визитом незнакомый подполковник, и оказывается, что он – из Москвы. «Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!» А он не только из Москвы, но и жил на той же улице, где они, и служил под началом их отца, генерала. «Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу, как живого...» И последовала у всех такая щемящая радость воспоминаний, узнаваний, внезапной родственной близости и понимания! А предположить можно было совсем другое: наверное, нелегкое это дело – смотреть «Три сестры» на немецком языке (как же прозвучит там «В Москву, в Москву!» – «Nach Moskau, nach Moskau!»), да еще, как говорили, идет спектакль чуть ли не пять часов, с долгими перестановками...

Признаюсь, что самое большое мое желание – увидеть спектакль театра «Шаубюне» из Западного Берлина еще раз, чтобы рассмотреть во всех подробностях. Там все подробности не случайны, полны очарования, но ведь что-то неизбежно ускользнуло из поля зрения, потому что картина замечательно воспринималась в целом, и грех было отказывать себе в этом удовольствии – целостного восприятия. Черный занавес быстро поднялся вверх, солнечный свет залил пространство сцены, прозвучали негромкие первые реплики, вовсе не в зал обращенные, а дальше – будто сильным течением вас несло и несло куда-то вместе с людьми, которые то радовались, то страдали. Нет у театра большей власти, чем это мощное течение, если уж оно возникает, и сравнить его можно разве что с течением жизни, угадать неожиданные повороты которого не дано человеку. Какие же неожиданности могут открыться в пьесе, текст которой театральные люди знают наизусть? Те же, вероятно, какие открываются каждый раз, когда перечитываешь Чехова. Режиссер Петер Штайн в этом смысле уповает, кажется, исключительно на автора. Он уважает его бесконечно и не торопится дать ответ ни на

один вопрос из тех, которые Чехов тоже лишь ставит, не отвечая. Со всей тщательностью, на которую способен театр, режиссер вместе с актерами и художником создает некую объективно существующую картину жизни – реальную почти до неправдоподобия. Вот она, какой была когда-то и какой, в общем, всегда будет, хотя, как говорит Тузенбах, изменятся пиджаки, а люди будут летать на воздушных шарах. Если не снесет эту жизнь с планеты совсем, то всегда будут утро, сумерки, вечер, всегда будут весна и зима, и всегда людям будет хорошо, если они вместе, и плохо, когда надо расставаться. Чехов вводит в свой рассказ о жизни мотив неизбежности – неизбежности смены настроений, неизбежности смерти, наконец. И спектакль в своем неторопливом движении дает этому – может быть, главному – мотиву звучать на разные лады...

Неизбежно то, что открывается перед Ириной. Она моложе всех, и оттого, вероятно, ее открытия так наглядны. Мы их буквально видим, а актриса Коринна Кирххоф каждый поворот роли переживает как открытие. Будь то осенившая поначалу мысль о необходимости работать, или потом открытие безрадостной муки этой работы, или в самой себе все растущее ощущение ужаса перед парадоксами жизни...

А можно долго рассказывать про Машу, какой ее играет прекрасная актриса Ютта Лампе, – про ее сценическую скромность и свободу. Вообще эти качества – скромность и свобода – как бы разные, но в истинно интеллигентном человеке слитые воедино – есть отличительные свойства исполнителей «Трех сестер». Это и создает в спектакле ту атмосферу интеллигентности, по которой мы истосковались. Увы, это так. Тут бы самое время задуматься всерьез о потерях в нашей собственной театральной культуре, о причинах этих потерь и их наглядных последствиях. Но – не место. А вообще некое грустное чувство не покидает во время этого спектакля: Россия дала миру Чехова, Станиславского, подарила возможность их изучать, любить, учиться у них, а теперь мы же сами восхищаемся тем, как освоены другими эти уроки, и чувствуем себя второгодниками. Ведь не что иное, как открытия Художественного театра давних времен легли в основу всего того, что с такой грацией и естественностью демонстрирует нам сегодня немецкий театр...

Как Маша ведет свой дуэт с Вершининым; как Ольга сталкивается с Наташей в сцене пожара; как на втором плане играет именинное застолье, а на первом – объяснение Андрея Наташе; как танцуют «Ах вы, сени, мои сени», как поют за столом; какой чистый воздух возникает на сцене и притягивает к себе зрителя, будто кислород; какая сложная «партитура атмосфер» – обо всем этом думать и вспоминать, вспоминать и думать. Всем известно слово «ансамбль», но мы будто забыли его смысл, а тут немецкие актеры, влюбленные в Чехова, постигшие его изнутри, очаровывают нас этой человеческой связанностью. Ее не «сыграешь», она, как учил Станиславский, возникает, когда люди на сцене внимательны не к себе, а друг к другу, когда общение есть внутренняя потребность, а не что-то другое, когда актерский эгоизм отступает под влиянием некоего высшего начала, объединяющего людей.

Вот когда в актеров вложено все это – тогда можно играть Чехова. Тогда человеческая «фактура» исполнителей не будет диссонировать с текстом.

Мы боялись в немецких «Трех сестрах» излишне рационального начала, которое якобы свойственно нации. Напрасно боялись. Добравшись до всех внутренних сложных переплетений чеховских судеб в пьесе, Петер Штайн сумел извлечь из этого поэзию...

Мы побаивались в немецком спектакле красоты, сентиментальности? Спектакль, действительно, красив – но это та самая красота, к которой жадно тянулся Чехов. Есть чему завидовать, как говорится. Есть чему учиться и что уважать.

Майя Туровская

ИГРАЕМ ЧЕХОВА...

Газета «Советская культура». 1989. 25 марта

(«Вишневый сад». Бруклинская академия музыки. Питер Брук)

То, что мы увидели на так называемой «открытой репетиции» «Вишневого сада» Питера Брука для участников Международного симпозиума, посвященного Станиславскому, было так легко, как бы даже бегло и в то же время полно вибрации, жизни, что мне почему-то вспомнилась старая прославленная метафора Юрия Олеши: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». Впрочем, как историк театра, я должна была бы вспоминать не метафоры, а документы: «Посмотрите “Вишневый сад”, и вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какую “Сад” был в первый год». Это из письма Немировича-Данченко критику Эфросу в 1908 году: постскрип-тум к первоначальным разногласиям театра и автора вполне мог бы стать эпиграфом к постановке Брука.

Пьеса идет без антрактов, «чистые перемены» совершаются на глазах у публики, но почти незаметно, без акцента на прием; текст играет «как написано», без акцента на тот или иной мотив; мизансцены переливаются друг в друга естественно и отчетливо, как в музыкальном театре: дуэты, трио, ансамбли, арии. Рушатся жизни, люди страдают, но атмосфера не сгущается до трагедии; они издерживают жизнь на смешные пустяки, но пустяки не переходят в фарс.

Спектакль прошумел мимо нас, как ветвь, полная цветов и листьев, и... оставил публику (в основном профессиональную) в некотором недоумении. Тишина зала была вопросительной. Издержки гастролей?

Напомню, что американский спектакль, который мы увидели, не оригинал, а авторская реплика. «Вишневый сад» поставлен впервые в Париже в 1981 году в театре «Буфф дю Нор», что немаловажно, потому что его сценография была не безразлична к дряхлому полукруглому залу с облупленной штукатуркой и со следами былой красоты (сошлюсь на французского театроведа Беатрис Пикон-Валлен); а может быть, даже и замысел навеян этим театральным пространством?

Сценография Хлои Оболенски сведена к минимуму: потертые ковры, ширмы, одно старое кресло и «многоуважаемый шкаф» в сцене приезда, выдавшие виды кофры в сцене отъезда, да еще два стула на балу – вот и все. Станным образом, ковры – нечто вроде фирменного знака в западном представлении о России. Но ковры Питера Брука имеют столько же отношения к образу России, сколько – и еще больше – к стихии театра, к тому изначальному «коврику», которого довольно лицедею, чтобы начать игру; то же и ширмы: примета эпохи, но и принадлежность театра XX века. Собственно, это и есть решение спектакля: игра, театр, а не жизнь сквозь четвертую стену.

И здесь принципиальная разница с МХТ, к традиции которого Брук внимателен. Игра охватывала весь театр «Буфф дю Нор», пространство формировалось совокупностью зала, актеров, мизансцен, преимущественно «партерных» (разумеется, сидеть на полу в реальном доме Раневской никому не пришлось бы в голову).

Время разворачивалось в цвете: белый акт перед торгами, черный акт бала и прощания с домом. И оттого, что в Москве действующие лица располагаются не на ностальгическом розовато-кремовом фоне ободранного, но кокетливого портала, а уютятся у кирпичной стены Таганки, что-то существенно меняется. Налицо явное стилистическое несоответствие, и странно было бы думать, что Брук, мыслящий спектакль в терминах пространства, этого не заметил. Здесь ассоциации – уже не разваливающаяся усадьба, а нечто другое: фабрика, ночлежка, может быть, тюрьма. Но разве для русской действительности эти ассоциации – при некотором воображении – столь уж бессмысленны? В сцене отъезда, когда наверху открываются функциональные окна, где появляются то Аня, то Шарлотта, в текучем пространстве-времени спектакля образуются как бы разрывы, может быть, более драматические, чем предполагалось первоначальным рисунком; а грохот сдвигающихся черных щитов вместо поворота ключа, запирающего старый дом, довершает акустически ассоциацию с тюрьмой. Так «предполагаемые обстоятельства» времени и места вносят свои обертоны в спектакль. В этом смысле можно говорить о «московском варианте».

В американской версии от первого – французского – состава осталась лишь исполнительница главной роли – Наташа Парри. Спектакль разворачивается вокруг нее, рассчитан на ее шарм, женскую неотразимость, легкость. Бизнесмен Лопухин заигрывает с Варей, но любит Раневскую; «левак» Петя обличает барство, но любит Раневскую. Может быть, ту пленительность (слово ныне неупотребительное) смеха сквозь слезы и наоборот, которая была даже в старости у Книппер, повторить никому не дано: она принадлежит времени. Но Брук смело поднимает этот оставленный нашей сценой в забвении ключ к роли. Как и ансамбль (хотя, конечно, он неравноценен).

Собственно, вся бруковская «игра» с ее дуэтами и трио состоит из вязи притяжений и отталкиваний: все – от Дуняши до Вари – ищет понимания: спектакль пронизан токами общительности. Например, Фирс (Р. Блоссом)

и Гаев (Э. Йозефсон). Становится понятно, почему Тарковский выбрал для своих последних лент бергмановского актера Эрланда Йозефсона. Но, как это часто бывает, актер, хорошо знакомый по экрану, открывается с совершенно новой стороны. Йозефсон играет с каким-то почти бисерным изяществом рисунка этого неповзрослевшего барича. И когда знающий себе цену Фирс – не только преданный слуга, но и строгий патриарх дома – за ухо уводит непослушного питомца в постель – жест театрален и естествен. Если «чеховские» актеры еще существуют, то это как раз Йозефсон.

Неожидан дуэт Пети Трофимова (Ж. Иванек) и Ани (Р. Миллер). Наша сцена немного стесняется Пети, не знает, как быть с его длинными и явно устаревшими проповедями. Спектакль Брука об этом не ведает. В малорослом герое Иванека угадывается наследственное недоедание, какое-то вырождение, и в то же время в его страстных, горячечных речах еще дотлевают искры студенческих мятежей конца 60-х. И рослая, красивая Аня слушает его с завороженной доверчивостью.

Почти так же и курносыя Дуняша (К. Мэйлер) смотрит на «парижского» пшюта Яшу (Д. Пирс) – тоже тип на скрещении традиции и современности. Он появляется в картинно-классической мизансцене мхатовского актера Александрова – лакея с вонючей сигарой, – но в нем живет вполне актуальный цинизм.

И даже понятно у Брука, почему деловую и мечтательную Варю (С. Рот) считают невестой Лопахина (Т. Уилкинсон). Он все время играет с ней в некую ритуально-ухаживательную игру, в которую она и верит, и не верит.

В спектакле примечательно много актерских удач, не могу хотя бы одним словом не упомянуть бравурную Шарлотту (Л. Бокиевски), особенно когда она после фейерверка фокусов молча стоит в ширмах при известии о продаже дома...

...Так отчего же недоумение в зале?

Мне повезло, подвернулся билет за 6 рублей, и я пошла еще раз на текущий спектакль проверить впечатления от прогона. Конечно, актеры приигрались к новой сцене, прием был живее, естественней, но тень недоумения витала.

Я не хочу опорочить профессиональный зал, напротив: я думаю, степень недоумения зависела от того, что социологи называют уровнем ожиданий.

Вспомним: в 1955 году «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом стал едва ли не первой ласточкой наступающих перемен в жизни и в искусстве. Этот молодой спектакль оказал будоражащее воздействие на всю нашу сцену, стал ее легендой. Казалось, наступает пора мирового театрального кровообращения. Увы, после «Короля Лира» поиски Брука, как и весь зарубежный театр, вновь отошли в ведение лишь специалистов и малотиражных изданий.

С другой стороны, наш театр прошел за это время немалый путь в своих отношениях с драматургией Чехова. Его можно было бы суммировать

в одном слове: концептуальность. Не говорю уже о публицистическом накале страстного выяснения отношений с собственной историей, в разгар которого «Вишневый сад» попал.

Неудивительно, что «после темной ненастной осени и холодной зимы» от Брука ждали сверхконцепции (как, например, в бергмановском «Гамлете»).

...И вдруг – это текущий, музыкальный спектакль, в котором нет того, что называют *message*, режиссерского посыла: простота обескураживает в наши дни больше, чем сложность.

А между тем игра сама по себе, театр – ключевое понятие бруковской постановки, если хотите, ее концепция: много это или мало? Мало, если искать в спектакле высказывания по поводу. Много, если принять за точку отсчета шекспировское «весь мир – театр» и увидеть в избыточном стремлении героев к общению и пониманию попытку втянуть зрителя в это человеческое дело, установить те прямые токи, которые являются привилегией живого театра, не претендующего на сей раз в руках Питера Брука ни на шоковое воздействие, ни на внушение или призыв, обращенный в сторону «антинекоммуникабельности»: приглашающего принять участие в человеческой комедии бытия.

Мне кажется, было бы продуктивно для обеих сторон, если бы Брук осуществил версию «Вишневого сада» еще и с русскими актерами...

Вадим Гаевский

ЧАС ВОЛКА

Журнал «Театр». 1989. № 4

(Гастроли Королевского театра «Драматен», Стокгольм)

Королевский драматический театр («Драматен», так его коротко называют в Стокгольме) гастролировал несколько дней в Москве, показав, как надо играть Стриндберга и как может быть сыгран Шекспир, и уехал, оставив впечатление фейерверка и ощущение шока. У театра действительно королевская сила и стать, и даже стилистика «Гамлета» восходит к великолепному дворцовому барокко. В спектакль введен факельный танец, весь первый акт сопровождает изысканный орнаментальный балет, в гардеробе – эффектные причудливые парики-маски, пурпурная мантия короля, лимонный плащ принца. Однако барокко, хоть и царствует, но не управляет (как и сам шведский монарх): сцена оголена, лишена не то что перспективных, но и каких бы то ни было декораций, падуг, кулис, вместо трона – деревянный помост, вместо антикварной мебели – современные стулья. Обыденность окружает барокко со всех сторон, даже пурпурная мантия висит на плечах короля, точно помятый халат, и появляется он перед зрителями не со скипетром в руках, а с бутылкой. Но что пьяница-король, если сам Призрак отца Гамлета выходит на сцену не в рыцарских доспехах, как мечтал Мейерхольд, а в затрапезной ночной рубахе. Иначе говоря, костюмное барокко соседствует с интимным де-забиле, и стиль театра – полукоролевский, полукамерный, поэтому-то, вероятно, его и называют запросто «Драматен». Надо только добавить, что все эти снижения – ночная рубаха, бутылка с вином, халат – не есть режиссерский произвол, они мотивированы текстом пьесы (отец Гамлета убит во время послеполуденного сна, а Клавдий пирует после коронации), да и камерность тоже не есть новизна, о «камерном театре» писал, к нему призывал реформатор шведской драматургии Стриндберг. Новизна театра – это как раз этика терпимости и широты, универсальная эстетика, вмещающая злободневный поп-арт и классическое барокко. Скажем больше: авангардизм спектаклей «Драматена» – не столько в оскорбительной грубости отдельных сцен, сколько в ослепительной красоте постановок

в целом. Слов нет, необычное понимание авангардизма, но так понимает его постановщик обеих спектаклей Ингмар Бергман, северный властелин кино, северный чародей театра.

Это, конечно, подлинный режиссер, художник феноменальной фантазии и огромной жизненной силы. Сравнить его не с кем. Утонченный поэт театра и одновременно грубый театральный мастеровой, режиссер-визионер и режиссер-чернорабочий. И чувственные, и сверхчувственные элементы театрального представления в одинаковой мере воодушевляют, волнуют его, и бергмановские спектакли – это мистерия наших дней, арена борьбы чувственно-зрелищных и сверхчувственных, идеальных начал театра. Поэтика Бергмана глубоко драматична. И здесь не просто драма идей, а драма протестантского сознания, расстающегося со своим прошлым. Здесь коллизия эстетики и нищеты, морали и красоты, возвышенной этики и живого чувства жизни. С подобными коллизиями сталкивается любой режиссер, особенность же Бергмана в том, что он и не пытается их заглушать, а тем более – принести в жертву что-то одно чему-то другому. Уж он-то, человек семидесяти лет, знает, к чему приводит торжествующая воинственная односторонность. Поэтому в его искусство на равных правах входят необарокко и неореализм, а среди близких ему драматургов мы видим Бюхнера и Мольера. Поэтому его влечет и новейшая открытая и старая закрытая форма. Режиссер-максималист, он и открытую, и закрытую форму доводит до некоторого логического конца, до некоторого эстетического предела. Сверхинтенсивное воздействие на зрительный зал совмещается со сверхуглубленным погружением в замкнутый мир пьесы. Не удивительно, что «Гамлет» у Бергмана строится как спектакль-монтаж и, более того, бергмановский «Гамлет» – серия художественных взрывов. Бергман последовательно взрывает текст посредством интенсивных эффектов, визуальных и шумовых, и также, повторим еще раз, посредством намеренно вызывающих стилистических контрастов. Среда театральна, а действия натуральны; натуральные сценические портреты действующих лиц, причем в такой степени, какая в «Гамлете» казалась невыносимой, недостижимой. Спектакль строится на анахронизмах и смешении эпох, рядом с Клавдием в мантии Полоний в серой пиджачной паре, с портфелем и Гамлет в темном свитере и темных очках; «мышеловка» напоминает средневековую мистерию, а похороны Офелии – современный обряд, потому что присутствующие на кладбище, спасаясь от дождя, раскрывают зонтики, и эти зонтики сразу же вызывают в памяти какой-либо недавний телевизионный репортаж, но кроме того, уже несколько исподволь, известную картину французского художника Огюста Ренуара.

Полистилистика – распространенный с недавних пор и вполне узаконенный прием, а сама эстетика взрывов восходит к экспериментам Мейерхольда 20-х годов и некоторым более поздним опытам «Берлинского ансамбля». Но Бергман никого не повторяет и ни на кого не похож, у него собственная интригующая манера. Он называет ее «хореографичной». Зигзагами действия управляет властный и рваный ритм,

беспокойный ритм главных действующих лиц, завораживающий ритм движущегося у задника кордебалета (он же – причудливо обряженный хор, об этом хоре мы еще скажем несколько слов позднее). Нет только громкой музыки: громкая музыка, это спасительное подспорье слабой режиссуры, Бергману не нужна. Громоподобные эффекты он создает цветом, светом, огнями, игрой мизансцен и – что самое невероятное – тишиной, упорным молчанием присутствующих на сцене действующих лиц, молчанием, от которого другим действующим лицам становится не по себе и от которого невозможно защититься. Молчит Гамлет, и его молчание пугает Клавдия и Гертруд. Молчит Офелия, простая душа, и ее молчание мучит Гамлета самого, бережит его полууснувшую совесть. Молчат наблюдатели, введенные Бергманом в спектакль как его необычный, но убедительный, даже необходимый второй план: погибшая Офелия, Призрак отца, оскорбленная мать, королева Гертруда. Мир полон неушедших людей (шекспировская тема призраков здесь лишена мистики и стала почти что бытом), мир полон невысказанных страданий. Бергман включает молчание в драматический конфликт, строит еще одну коллизию, более широкую, чем та, на которой основан сюжет: коллизию произнесенного и произнесенного слова. Есть мнимая сила слов, оружие Клавдия, Полония, Розенкранца и Гильденстерна. Они существуют, пока говорят, пока опьяняют себя лживыми, бессовестными речами. И есть сила молчания, оружие жертв, всех терпящих бедствие, всех невинных.

Узурпация трона – в спектакле побочный мотив. Узурпация слова – вот его широкая тема.

Другая важнейшая тема – театр, актеры, их власть над людьми, их действительная власть над словом. Встреча с актерами происходит в нужный момент, и Гамлет-молчальник сам обретает дар подлинного слова. Кульминацией спектакля становится тот эпизод (после встречи с актерами), когда, вскочив на деревянный помост, Гамлет начинает свой монолог, и плащ Гамлета, сверкнув и взметнувшись на один сказочный миг, окружает его золотистым (мы чуть было не сказали – крэговским) ореолом. Гамлет ликует, затем, правда, падает ниц под тяжестью страшного монолога. Но дело сделано, монолог произнесен, обет молчания нарушен.

И это молчание для Бергмана не только метафора, но и прием (у всех подлинных режиссеров сценическая метафора неотделима от технического приема). Молчание наблюдателей вносит в монтажную, импульсивную, непредсказуемую структуру протяженность и непрерывность психической жизни, психологическую глубину – все то, что Станиславский называл «подводным течением» спектакля.

«Подводное течение» и определяет внутренний строй «Гамлета», а в еще большей степени «Фрёкен Юлии», идеального и, на первый взгляд, но только на первый взгляд, мхатовского спектакля «Драматен».

«Фрёкен Юлия» разыгрывается тремя участниками, не считая персонажей без слов – нескольких напивающихся в Иванову ночь крестьян и крестьянок. Эта интермедия (по Стриндбергу – балет), заменяющая антракт,

поставлена Бергманом с мрачным юмором и выразительностью старинной жанровой гравюры.

Из трех участников одна, кухарка Кристина, играет второстепенную роль, а действие двух больших сцен сводится к диалогу фрёкен Юлии, молодой госпожи, и молодого слуги Жана.

И вот этот диалог – совсем не чеховский и совсем не мхатовский, но именно стриндберговский некоммуникабельный диалог, потому что никакого человеческого контакта, никакого внутреннего душевного общения в диалоге так и не возникает. Играется, с завидным, захватывающим актерским мастерством, сначала медленное, осторожное и чисто эротическое сближение двух молодых людей, а затем – стремительно нарастающее отчуждение двух случайных любовников, во всем чуждых друг другу. Самое замечательное, что попытку установить человеческие отношения делает фрёкен Юлия, сначала с Жаном, а потом – верх отчаяния – с Кристиной, но наталкивается на враждебность, на нерушимую стену (стена, кстати сказать, не случайно так тщательно выстроена у задника сцены). Идея равенства, с которой бергмановская Юлия рождена, этим простолюдинам совершенно чужда, в их душе, в их сознании не идея равенства, а идея реванша. Кристина напоминает Юлии, что последние *здесь* станут первыми *там*, а первые станут последними, и надо слышать, как актриса Герти Кулле произносит эти слова: с тихой угрозой, со злой убежденностью, предвещающей германский 1933 год и пронацистские настроения богатого (а Кристина, по пьесе, совсем не бедна) шведского крестьянства. Что же касается Жана, то тут сомнений и вовсе нет, с первого взгляда ясно, кем может стать этот высокий, худощавый и несколько дегенеративного вида молодой человек, холодный садист, но к тому же самолюбивый истерик, наполовину сверхчеловек, а наполовину червяк, графская челядь – Петер Стурмаре все это виртуозно играет.

«Фрёкен Юлия» – спектакль-пролог, пролог к социальной и художественной жизни XX века. Одна из знаменитых стриндберговских пьес поставлена Бергманом так, словно бы театральное обновление еще впереди, а режиссерскому театру еще только предстоит состояться. На сцене установлена подробная павильонная декорация и подразумевается четвертая стена, действие сведено преимущественно к диалогу, а самый важный разговор графиня Юлия и слуга Жан проводят за столом почти не вставая. Иначе говоря, условная режиссура словно бы упразднена, все достоверно, как в жизни, или, что будет точнее сказать, как в постановке Андре Антуана 90-х годов (времени написания «Фрёкен Юлии») с их эстетикой «tranches de vie», «кусков жизни»: персонажи раздеваются, моются, бреются прямо на сцене и делают это так (почти так), как это делают не на театре, а в туалетных комнатах, за запертыми дверьми, в интимной обстановке. На самом же деле перед нами подлинный театр, а не подлинная жизнь, и со стариком Антуаном, так же, как и с гиперреализмом наших дней, все это перекликается хоть и демонстративно, но лишь поверхностно, лишь отчасти. Действие спектакля организовано бергмановской железной рукой, внутреннее действие прежде всего, но и физические

действия, движения и позы. В кульминациях внимательный взгляд рассматривает тонкий рисунок импрессионистически эфемерных мизансцен, это как бы эскиз более жестких мизансцен будущего, грядущего театра. А любой зритель, даже не очень внимательный, оценит, не может не оценить, чистоту режиссерской и актерской работы, и не просто безукоризненную, но какую-то альпийскую чистоту (Швейцария не зря помянута в тексте пьесы): ничего лишнего, неряшливого в интонациях реплик (а их диапазон, особенно в роли Юлии, очень велик, от пугливого шепота до истерического крика), ничего случайного в пластике поз и начертании жестов. Почти каллиграфический стиль спектакля объясняет нам многое в содержании одной из загадочных стриндберговских пьес и сам может быть объяснен, кроме всего прочего, давними японскими пристрастиями Бергмана-кинорежиссера.

Чистота – тема спектакля, а не только его стиль, и эта тема разрабатывается по-разному, как в музыкальных вариациях композиторов эпохи барокко. Действие пьесы происходит на кухне, и здесь все начищено, надраено, вымыто, все блестит: большой медный чан, плита, окна. И сами хозяйка кухни, кухарка Кристина и слуга Жан, озабочены больше всего чистотой своего тела, лица, своих рук, и есть что-то маниакальное в том, как Жан то и дело поправляет свой пробор, каждые несколько минут вынимает из бокового кармана гребенку. Физиологическая чистота в спектакле – некий символ, притом символ двойной: и социальной ущербности, и ущербности сексуальной. Чистота – символ веры Кристины, холодной ханжи, лицемерной и бессердечной святоши, которая давно готова предоставить Жану себя, но лишь после церковного брака. Поддерживать чистоту – профессиональная и даже обрядовая необходимость Жана-слуги, и он поправляет пробор почти совершенно так же, как добавляли лакеи к слову частицу «-с» в русских пьесах. Но именно из сознания чистоты произрастает гордыня этих униженных и этих ничтожных людей, то чувство превосходства, с каким они относятся к своей госпоже, к фрёкен Юлии, молодой графине. Потому что Юлия в их глазах – сама нечистота, потому что только нечистое существо могло в Иванову ночь – ночь спектакля – отдаться своему слуге, маниакально чистоплотному Жану.

Остановимся здесь, это важный момент, до сих пор логика режиссера с абсолютной точностью следовала логике драматурга. Все реплики, ремарки, подробные указания из предисловия к пьесе учтены, все пожелания Стриндберга воплощены, даже его неопределенным мечтаниям придана осязаемая и наглядная реальность. Но вот тут-то происходит разрыв, и Бергман из почтительного и послушного ученика превращается в строптивного вольнодумца. Он по-своему отвечает на главный вопрос, что же, собственно, произошло в Иванову ночь и почему гордая молодая графиня не устояла. Неумолимый Стриндберг настаивает в предисловии (и весьма осторожно вводит свой странный резон в текст), что одной из причин были «месячные» графини. Снова мотив нечистоты в самом грубом, оголенно-физиологическом варианте. А устами Кристины в пьесу вводится еще более грубый мотив: Кристина рассказывает, как графская

породистая сучка спарилась с дворнягой-кобелем, и несколько раз произносит слово «течка».

Чем питалось воспаленное женоненавистничество Стриндберга – объяснить нелегко. Тут и горестный личный опыт, и горестное сознание, что рушится вековечный уклад, и картина, которую он мог наблюдать, как вырвавшиеся из семейных и протестантских оков носительницы славных имен, прелестные барышни с нежными лицами мадонн, ведут себя точно мартовские кошки.

Но, может быть, главное – в нем самом. Август Стриндберг – абстрактный романтик и очень литературный человек, в юности отдавший – на свой лад – дань служению Прекрасной даме. Об этом можно говорить почти что наверняка. Замечательный монолог Жана из «Фрёкен Юлии» слишком литературен и слишком печален для бесцеремонного прозаического слуги, и, конечно же, полон стриндберговских юношеских воспоминаний. Жан рассказывает о недоступной девочке-звезде, рассказывает с экзистенциалистской тоской, потому что девочка-звезда оказалась женщиной с телом и кровью. Сюжет, хорошо знакомый по блоковским стихам, и не удивительно, что имя Стриндберга так много значило для Александра Блока.

Но Бергман – не абстрактный романтик, хотя и убежденный экзистенциалист, и он вовсе не литературен, хотя полон фантазии, и его сценарии читаются как романы. По самым своим глубоким основам Бергман земной и чувственный человек, и чувственность Юлии не вызывает у него ни осуждения, ни протеста. Наоборот, в спектакле его Юлия – одна лишь естественна и проста, одна лишь свободна и внутренне гармонична. И только ей дано пережить расцвет, человеческий и женский. Такой ее играет превосходная актриса Марие Йорансон, и такой – Стриндбергу вопреки – ее задумал режиссер Ингмар Бергман. И драматический интерес одноактного спектакля, длящегося менее двух часов, сводится к тому, что мы видим, как на протяжении одной большой сцены внутренняя гармония молодой женщины рушится, обращается в прах, а ее пленительная естественность пропадает. Фабула роли – движение в ночь, «долгое путешествие в ночь» из празднично-возбужденной Ивановой ночи. Мы использовали название знаменитой пьесы О’Нила, потому что недавно Бергман поставил ее и потому что эти метафорические слова для Бергмана, судя по всему, не просто метафора и не просто слова, а некоторая устрашающая и постоянно угрожающая реальность. Мрачная сторона его философии жизни выражена ими адекватно.

Два года назад Бергман опубликовал книгу воспоминаний «Латерна магика». Это необычная по откровенности, местами страшная книга. Написанная бесстрастным языком, так напоминающим бесстрастную манеру «Фрёкен Юлии», книга рассказывает о власти мрачных страстей над людьми и даже над детьми, об инстинкте разрушения, который пробуждается в них и который пробудился в нем самом в раннем, младенческом возрасте. Пасторская семья, в которой вырос будущий режиссер, – семья патриархальная и вместе с тем пропадающая, роковая. Над ней

тяготееет проклятье, почти что древний мифологический рок, как над домом Атридов. Кто-то спивается, кто-то сходит с ума, кто-то помышляет убить, а кто-то пытается наложить на себя руки. Это опять-таки в духе О'Нила, мешавшего миф и быт, рок и белую горячку. Между строк книги Бергмана, повествовательной, конкретной и, в сущности, очень простой, достаточно различимо присутствует обобщенный и почти экспрессионистский силуэт – портрет беззащитного человека, которого подстерегает судьба, чтобы в минуту слабости подтолкнуть его к фатальным поступкам. Так, кстати сказать, объясняется финал «Фрёкен Юлии», в такую минуту героиня уходит из жизни. В такую минуту и бергмановский Гамлет не принадлежит себе, убивает Полония, почти убивает мать – не клинком, но безжалостными словами. Книга Бергмана наполнена сдержанным ужасом, отчасти вытесненным, отчасти привычным. Вот неожиданность, вот сюрприз: режиссер, который так любит держать в напряжении и даже пугать зрительный зал, сам, оказывается, слишком хорошо знает, что такое страх перед жизнью.

Как и всякий художник, Бергман ищет образ-эмблему для своих подсознательных тревог и находит ее в древних северных легендах. Согласно поверьям, существует ночной предрассветный час, когда демоны овладевают человеческой душой, – час волка. В «Латерне магии» Бергман упоминает об этом вскользь, но, по-видимому, легенда значит для него больше, чем он говорит, если фильм, в котором исследуется непоправимое искажение человеческих отношений, назван именно так: «Час волка». Да и в других фильмах в той или иной мере всегда рассказывается о том, что овладело сознанием Бергмана очень давно, стало навязчивой идеей, – о непрочности всех опор, на которых держится человеческий разум, человеческая психика, человеческая душа, о хрупкости всех нравственных и культурных оснований, о демонах, поражающих отдельных людей и людское сообщество, как это случилось в Европе в 30–40-х годах. В масштабах истории полтора-два десятилетия – короткий промежуток, всего лишь исторический час, час волка.

Рискнем предположить, что эта метафора имеет для Бергмана более широкий смысл, охватывает более широкую область ночных превращений. Час волка – грешный час, но и час осознания неискупимого греха, час нравственных мук, час казни, час расплаты. Еще раз напомним, что Бергман воспитывался в пасторской семье и протестантскую мораль – суровую мораль воздержания и воздаяния за грехи – впитал с молоком матери и с первыми отцовскими словами. И пусть в молодости он порвет с отцом, отвергнет и притязания, и практику протестантской церкви, глубокие, почти мифологические, почти доцерковные основания ее останутся с ним, будут тревожить его сны и воздействовать на его спектакли и пьесы. В «Гамлете» этот литературный образ – «час волка» – получит сценическую осязаемость и пронзительную остроту, и прежде всего в том незабываемом эпизоде, когда пьяный Клавдий, волоча за собой пьяную девку с застывшей нелепой улыбкой на нарумяненном гиньольном лице, начинает свой покаянный монолог и не может, никак не может успокоить

свою совесть. Никогда мы не видели подобного Клавдия, душевно и физически расхристанного короля. Никогда не видели и подобной, сверхтеатральной и одновременно сверхнатуральной сцены. Пир где-то за кулисами и ад в душе – на этом острейшем контрасте строится весь первый акт и вообще вся тема Эльсинора. Пир здесь не праздничный, не радостный, безобразный. Пир пьяниц, ищущих забвения, пир-пьянка проклятых и пропащих. И если проблема «Фрёкен Юлии» Бергмана – нечистое тело, плотская нечистота, то в «Гамлете» Бергман развернет коллизию вширь и вглубь: это спектакль о нечистой совести и нечистой жизни.

И если «Фрекен Юлия» – спектакль-пролог, то бергмановский «Гамлет» – спектакль-эпилог, эпилог во всех смыслах.

Эпилог театральный: наряду с первородной грубостью постановку отличает столь изысканный маньеризм (в эволюциях и костюмах хора прежде всего), какой казался и вовсе невыносимым при воплощении Шекспира (хотя комбинация грубости и маньеризма точно передает двойственную стилистику шекспировского языка, позднеренессансную структуру его метафор). Эпилог экзистенциальный: атмосферу конца создает композиция мизансцен, режиссер рассказывает персонажей небольшими группами и по одному, они сидят на стульях, на помосте, прямо на полу, точно в ожидании дурных новостей или надвигающейся катастрофы. Эпилог исторический: в финале спектакля автоматчики Фортинбраса как бы приканчивают погрязший в насилии и пороках Эльсинор и само погрязшее в крови и грязи двадцатое столетие.

Этот финал брутален и демонстративно груб, груб без всякого маньеризма: на шекспировской сцене появляется отряд современных командос. Треск автоматной очереди, кожаные комбинезоны и ремни, быстрота и натиск, с которыми подобные группы захвата действуют против террористов или при собственной террористической вылазке на территории враждебной земли, – все это самый полный, самый зловещий контраст «Гамлету» и «гамлетизму». Это и есть судный час, о котором не забывает Бергман-моралист и который искушает Бергмана-режиссера. Это и есть час волка.

Что же может спасти человека от демонов и от самого себя? Сын пастора должен был бы, по-видимому, ответить одним словом: вера. Но Инмар Бергман отвечает так не всегда. Точнее сказать, он отвечает так достаточно редко. Гораздо чаще, фактически всю жизнь, он ищет спасение в искусстве, в кино, а более всего – в театре. Театр для Бергмана неоспорим, это последнее прибежище божественных начал жизни. В проповедях отца божественного присутствия он не находит. Совершенно в духе протестантской догматики Бергман противопоставляет Театр и Храм, с той только существенной разницей, что Театр для него не может не быть олицетворением человечности и любви, а Храм может стать воплощением бесчеловечной тоталитарной идеи. На этом допущении, на этой символике и на прямой коллизии этих антитез строится грандиозный многочасовой фильм Бергмана «Фанни и Александр», фильм-притча и вместе с тем фильм-роман, современный роман воспитания, если использовать

термин из литературоведческого словаря и, если вспомнить диккенсовский роман «Давид Копперфилд» и, особенно, гётевский роман «Вильгельм Мейстер». «Фанни и Александр» – повествование о необычном мальчике и его кроткой сестре, красочное и мудрое повествование, в котором некоторые автобиографические мотивы вплетены в историю одной воображаемой театральной семьи конца прошлого и начала нынешнего века. Семья огромная, из трех поколений, из хозяев и слуг, патриархальные и богемные нравы соединены здесь неразрывно. А сплачивает ее не столько кровь, сколько этика терпимости, этика взаимной поддержки. Мораль семьи очень простая, одинаково чуждая угрюмому воздержанию и холодному разврату. Есть естественная сила жизни, и она-то оправдывает все, даже вынужденную супружескую неверность. Во второй части фильма мальчик попадает в другую семью, его отчимом становится милое лицо епископа. Здесь, в этом доме, иная мораль – мораль абсолютного послушания и абсолютной чистоты, и иная атмосфера – вражды, ненависти, несвободы. Епископ – фанатик, деспот, враг искусства, враг наслаждений и тайный сексуальный маньяк, и Бергман, которого давно волнует этот вопрос – генезис авторитарности и фанатизма, находит ответ сразу в комплексе причин, в альянсе темного происхождения, ложной веры, подавленной сексуальности и воли к власти.

Противостояние обоих семейств поддерживается в фильме почти символическим противостоянием собора и городского театра. Но только театру дана патетическая роль. И только театр придает человеческим несчастьям пророческий смысл и возвышенную окраску. Репетируя в «Гамлете» роль Призрака, умирает отец мальчика Александра (правда, отец юридический, не родной, и Александр каким-то образом догадывается об этом). И сам Александр – современный Гамлет в возрасте десяти лет, «мученик собственных фантазий», как говорит о нем Бергман в сценарии фильма, мученик мстительных снов, маленький волчонок с прекрасными печальными глазами. Фильм «Фанни и Александр», поставленный в 1982 году, – развернутое предисловие к будущему бергмановскому спектаклю, детство Гамлета, показанное на экране.

Или, точнее сказать, история мальчика, слишком рано лишившегося детства. Ключ к образу Гамлета, насколько можно понять из фильма, спектакля и нескольких оброненных Бергманом слов, он ищет именно в оборванном детстве и в укладе патологически ненормальной семьи. А ключ к пьесе в целом он, судя по спектаклю, видит в том, что «Гамлет» – самая театральная пьеса всех времен и вместе с тем семейная драма. Как и в других своих сценических опусах последних лет, Бергман в «Гамлете» столько же вдохновенный театральный поэт, сколько наблюдательный и холодный психоаналитик.

Поэтому образы театра – актеры, музыканты и сам их спектакль, спектакль в спектакле, «мышеловка» – так ослепительны здесь, так фантастичны. Это «магический театр» наших дней, «магический театр», о котором мечтали Герман Гессе и Антонен Арто, «магический театр» на территории Уильяма Шекспира.

И поэтому Гамлет у Бергмана (его играет Петер Стурмаре) – совсем не традиционный романтический датский принц. Это наблюдательный и холодный молодой человек, у которого только одна страсть – страсть к театру. Он не любит людей, но с трогательной нежностью относится к актерам. От остального мира его в буквальном смысле тошнит (надо только иметь в виду, что «тошнота» – одно из ведущих понятий сартровско-го экзистенциализма). Он полон сарказма, и даже что-то волчье иногда проскальзывает в выражении его лица, так что мать и любящая Гамлета Офелия время от времени смотрят на него, как на монстра. Этот Гамлет в темном свитере и темных очках – и не сын, и не жених, и не любовник. Кто же он? Прирожденный режиссер. Возможно, что именно он срежиссировал «мышеловку», спектакль из танцев и огней, сверкающую театральную дьяволиаду. А самая фантастическая бергмановская затея – та сцена, где Клавдия душат старческие руки Призрака отца, – кажется, родившейся из Гамлетовых мстительных фантазий и мрачных снов, столь похожих на мстительные фантазии мальчика Александра.

Впрочем, эту сцену можно иначе истолковать, гораздо более обыденно и гораздо более страшно. Отец не верит, что сын-эгоист отомстит за него, поэтому он вынужден еще раз встать из могилы.

Итак, Гамлет – эстет, в котором близкие подозревают монстра. Такое решение даже у Бергмана лишило бы спектакль трагедийной глубины, если бы не одно обстоятельство, психологическое алиби для этого Гамлета в темных очках, если бы сам он не казнил себя за бессердечие и душевную черствость. Центральной сценой у бергмановского Гамлета оказывается не монолог «Быть или не быть», а тот, уже описанный нами эпизод с плащом, в котором произносится монолог «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!» со знаменитыми словами: «Что ему Гекуба, что он Гекубе...»

А другая важная сцена у бергмановского Гамлета – та, в которой за ним увиваются Розенкранц и Гильденстерн, два столичных щеголя, два хлыща и одновременно два профессиональных осведомителя, два стукача – так эта пара задумана Бергманом и сыграна в спектакле. В этой сцене Гамлет смеется им прямо в лицо, рассказывая знаменитую притчу о флейте. Пошляки Розенкранц и Гильденстерн сбиты с толку, не замечают ничего, но более проницательный наблюдатель понял бы многое: как горд и как замкнут этот принц, и что страшными замыслами мести, которыми занята его голова, он не поделится ни с кем, всех принесет в жертву, Офелию, мать, верных друзей, но не остановится на полдороге.

Подобно лучшим режиссерам-поэтам, Бергман видит в притче о флейте важную метафору пьесы. Но он расшифровывает ее на свой лад и в своей манере. Мы помним Гамлета Скофилда и Питера Брука, английского Гамлета 50-х годов, еще сохранившего романтический облик и музыкальный строй голоса, души и мысли. Вот о нем можно было сказать: флейта. Потому что каждое впечатление, с которым его сталкивал Эльсинор, рождало немедленный отклик в его речах, в самих звуках, самой музыке его монологов. Подобное можно повторить и о хриплоголосом Гамлете – Высоцком, Гамлете с гитарой в руках и гитарной тоской в слове. Гамлет – тот,

кто менее всех защищен, несмотря на свой ум, свое безумие и свою шпагу. Гамлет – тот, кому суждено быть откликом, быть ответом.

Гамлет же Бергмана и Петера Стурмаре более защищен. Молчаливый, сдержанный, без тремоло в голосе, без фортиссимо и пианиссимо и без музыкальных нот, он, кажется, совсем другой породы, и отчасти это так: бергмановский герой слишком приучен ко злу, чтобы вспыхивать ежеминутно. Это мизантроп конца страшного века.

Но это все-таки Гамлет, с тигриной готовностью к прыжку и почти самурайской готовностью к смерти.

И это художник, поэт: в душе его волчий вой, но и тихая музыка флейты.

Эта тихая музыка сопровождает второй акт, играет один из актеров, флейтист, одетый во все белое гистрион, а может быть, принявший облик гистриона ангел.

Божественная мелодия звучит и перед началом спектакля: невидимый пианист тихо наигрывает медленный вальс из «Веселой вдовы» Легара.

Почему «Веселая вдова», приходится только гадать. Что это – иронический парафраз к теме королевы Гертруды, тоже вдовы, хотя и совсем не веселой? Может быть, но скорее всего музыка оперетты, единственной оперетты, которую Бергман поставил за свою долгую жизнь, введена, чтобы напомнить о прошлом, о незабытой мечте, об ушедшей эпохе, о потерянном рае. Это голос любви, знак утешения, тайный образ надежды. И когда в финале спектакля, после оглушительного треска автоматных очередей мы постепенно приходим в себя, в нашей опустевшей душе оживает мотив, который наигрывал одинокий невидимый пианист, и снова звучит мелодия старенькой флейты.

Самого Бергмана вряд ли бы устроил подобный финал. Он ведь поставил трагедию без катарсиса и не пощадил никого, ни Горацио, расстрелянного солдатней, ни гистриона-флейтиста.

Видас Силюнас

ЛИР И ДРУГИЕ

Журнал «Театр». 1989. № 5

(Спектакли на Международном театральном конгрессе в Барселоне)

В Барселоне на Международном театральном конгрессе шведский Королевский драматический театр («Драматен») давал представление «Короля Лира» в постановке Ингмара Бергмана.

Спектакль неожиданно начинался до назначенного часа; в зале рассказывались первые зрители, когда на сцене появлялись танцующие пары в нежных золотисто-гранатовых костюмах. Приходя в театр, мы заставали роскошный ренессансный бал, и все события разыгрывались на балу, не в суровой, как когда-то у Питера Брука, а в изысканно-прекрасной обстановке.

Сцену окаймляло полукругом гранатового цвета сукно, проем в глубине закрывался ширмой, сливавшейся в полутьме с панорамой – действующие лица возникали, будто пройдя сквозь стену, и загадочно улетучивались, растворялись в воздухе, напоминая о словах Шекспира: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны...». В этом зачаровывающем сне не было ничего обыденного: никаких декораций, интерьеров, мебели, бутафории – лишь ласкающая глаз материя и удивительно пластичные, подобные изваяниям, фигуры, принадлежащие некоему ирреальному царству. Они ритмично двигались под тихую, возвышенную, как хорал, музыку – женский голос пел под аккомпанемент старинных инструментов, а спиной к нам стоял, глядя на это зрелище, король в расшитой чудесными узорами мантии, со сверкающей короной на седых волосах. Музыка становилась озорной, бравурной, и шестеро акробатов – своего рода дзанны или сценические слуги – проделывали молодцеватые прыжки и кульбиты. Выходили восемь исполинского роста воинов в блестящих черных стеганых одеждах и высоких черных шлемах с забралами. Выстроившись в ряд, они ударяли огромными пиками об пол.

Не могло не поразить то, что действие кровавого, наполненного злодейскими преступлениями и невыносимыми страданиями «Лира» совершается на светлом, веселом празднике, участники которого обладают

красотой, не знающей изъяна, не утрачиваемой ни при каких обстоятельствах. Они эстетически непогрешимы и без усталости изображают живые картины, наделенные художественным совершенством. Ренессанс осмысливается Ингмаром Бергманом как наиболее последовательное, полное и блистательное воплощение эстетизма; так осмысливал его столетие назад соотечественник и знаток Шекспира Уолтер Пейтер, приписывающий Возрождению «жажду прекрасного, любовь к искусству ради искусства, обещающего лишь одно – придать исключительность преходящим мгновениям жизни, переживаемым ради них самих».

Кажется, ради того, чтобы мы ощущали уникальную ценность каждого мгновения, и действует в бергмановском спектакле этот «кордебалет», застывающий в разнообразных и равно привлекательных «стоп-кадрах». Стражники, танцоры и дзанни моделируют пустое пространство, образуют стены и коридоры, но все это словно бы лишь для того, чтобы являть все новые экспрессивные возможности тела.

Так разгорается роскошное пиршество, и ничто не в силах нарушить его стиль и ход. Лир – король из легенды – живет в мире идеальных художественных форм. Каждого участника нескончаемого ласкающего глаз церемониала отличает высокая культура одежд и жестов. Ярче всего она проявляется в царственной Гонерилье (Маргарета Бистре) и в молодой, обворожительной Регане (Ева Фрелит) – златокудрой, голубоглазой, словно сошедшей с полотна Тициана или Веронезе. Длинные платья из бархата, на которых вышиты золотые узоры, с острыми мысами лифов, высокими стоячими воротниками и низкими овальными декольте придают им стройный, гордый и чувственный вид.

По сравнению с ними Корделия (Лена Олин) в наглухо застегнутом свободного покроя платье, с небрежно заколотыми волосами кажется золушкой. Но Лир любит младшую дочь, как любят «гадкого утенка», и прежде всего ради нее устраивает раздел царства. Черные стражники становятся на одно колено, приветствуя властителя, длинные пики в их руках вертикально прорезают воздух. На переднем плане, одетые в черные трико, фехтуют Эдмунд с Эдгаром, на заднем разбившиеся на пары многочисленные придворные – обнаруживается пластический полифонизм спектакля, контрапункт партитуры тел, их живописная «музыка», самодовлеющая эстетическая дисциплина, неистощимая, многогранная, играющая здесь столь существенную роль.

Лир хлопает в ладоши, дзанни расстилают на полу карту Англии. Дележ земель идет среди гомона, смеха, шуток и танцев; ответы дочерей на вопросы отца – часть радостной и торжественной придворной игры, и Гонерилья с Реганой отлично знают свои роли. Корделия же оказывается вне игры в буквальном смысле слова. Когда обиженный Лир изгоняет ее, она остается сидеть сбоку сцены, в тени, наблюдая за происходящим. Не гневаться же на нее старый король не может – он привык к звонким церемониальным формулам, к прекрасным манерам и к «красному словцу». Он не простак и не тиран, но живет во власти благородной веры, что видимость и сущность совпадают, что притворству нет места под солнцем.

Режиссер заставляет нас глядеть на окружающее глазами Лира: не случайно он сперва стоит спиной к нам, являясь как бы одним из зрителей. И нас, и его в одинаковой мере ослепляет явленная утопия эстетизма. Такой Реганой и такой Гонерильей нельзя не восхищаться; у нас нет никакого превосходства перед старым монархом, мы не более зорки, чем он, и нам предстоит прозреть с ним вместе.

Бергмановская постановка – прямая противоположность моноспектаклю, в котором протагонист, по сути, заслоняет собой всех остальных, – здесь каждый как бы занимает место Лира (Ян Кулле), любясь захватывающей театральностью жизни. Весь мир – театр, и каждый играющий стремится к выигрышным ролям. Эдмунд (Томас Понтен) выходит к рампе упругой походкой, красуясь, как артист, который уверен, что номер ему удастся на славу. И номер удается: он устраивает показательную сцену шельмования брата – при всем честном народе театрально режет себе руку, тычет отцу в нос раной, будто бы нанесенной ему Эдгаром. Его элегантный, облегающий стройное тело костюм сверкает темными отливами – это в буквальном и переносном смысле блестящий мальчик, пригожий, молодецватый, дающий сто очков вперед мешковатому, неуклюжему очкарику Эдгару (Матиас Хенриксон), одетому в мятую рубашку и потертые вельветовые штаны, несущему связку книг под мышкой. Эдгар, как и Корделия, не умеет казаться и потому обречен терпеть неудачи в обществе, где в цене те, кто пускает пыль в глаза. Мы убеждаемся, что эстетизированный, зрелищно репрезентативный мир ставит усладу для глаз и уха выше смысла деяний и слов! И когда возникает новая притягательная мизансцена – пары поворачиваются к нам в профиль, парни кладут руки девушкам на талию, девушки наклоняют головы к груди партнеров, – нас смущает полное равнодушие тех, кто застыл в трогательных позах, к происходящему вокруг. Лир проклинает Корделию, Корделия порывает с сестрами, проникающимися к ней мстительными чувствами, – пары же, «добру и злу внимая равнодушно», ни на что не реагируют, лишь блюдут прекрасную видимость, закон формы, подменяющий собой законы и совести и чести.

В предельно формализованном обществе Лир поступает слишком вольно, импровизационно и в глазах окружающих выглядит бесцеремонным. Король, его подчеркнуто мужицкий Шут (Иван-Олоф Страндбер) и Кент (Берье Альстедт), скорее похожий на крестьянина, чем на графа, ведут себя в гостях у Гонерильи с крамольной непосредственностью: Шут нахлобучивает свой колпак на Лира, стража рассказывает вокруг властелина вповалку, как попало. Глядя на эту пьющую, горланящую песни компанию, Гонерилья чувствует себя неловко, ее эстетическое чувство покороблено. Ей лучше убить, чем погрешить против правил хорошего тона; убийство в отличном стиле – это чисто ренессансное убийство. Не случайно на передний план выходит дворецкий Гонерильи Освальд (Петер Андерсон) – образцовый царедворец, длинный, как жердь, светский хлыщ, лощеный слизняк, щеголеватый подлец в дорогом – вишневого цвета кожа и бархат – наряде, один из главных заправил нескончаемого бала.

Конец первого отделения – уход Лира с чуждого ему пира: он мог веселиться лишь до той поры, пока не подозревал, что игра – это лицемерие. Шум приближающейся бури похож на гул несущего смерть бомбардировщика: в нем слышится что-то неистовое, механическое, железное, дикое. Густая тень ложится на верхнюю половину панорамы, будто черное облако перерезает горизонт. В надвигающихся потемках появляется судорожно движущаяся процессия, словно ее участников хлещут чудовищный ветер и ливень, – люди гнутся, как тростник под ураганом. Это Лир, за которым следует не только Шут и Кент, но и бродячие музыканты. Они все время были на отшибе, резко отличаясь от остальных действующих лиц своим видом, одетые в серую рванину с грубо намалеванными плейбейскими лицами.

В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедняка.

Слова эти Лир будет обращать не к воображаемому, а к реальным го-ремыкам. Их шествие, изображенное с суровой брейгелевской выразительностью, открывает отделение спектакля, связывая обе его половины. Изгои пересекают сцену длинной шеренгой, будто скованные одной цепью: в сумеречном свете кажется, что серые дерюги срослись друг с другом, шевелится какая-то изуродованная, полураздавленная многоножка, в этом месиве выделяются глаза, полные отчаяния и муки. Все громче, нечеловечней гул бури, и масса бедолаг корчится от ударов злой непогоды и ударов судьбы, немилостивой к тем, кто не попал в число избранных.

Среди обездоленных старый властелин узнает, что такое человеческое участие: Кент и Шут кутают, спасая от ледяного ветра, поддерживают, обняв, изнемогшего Лира, Лир бережно накрывает плащом Шута и зябнущего «бедного Тома».

Непрезентабельные отверженные помогают понять, что прельстительные, высокомерно безучастные дамы и кавалеры представляют собой не весь Ренессанс, а его верхушку – свиту Реганы и Гонерильи, все время присутствующую на сцене. Здесь царит моральный индифферентизм, оборачивающийся расхристанной аморальностью. В сцене допроса Глостера Корнуэл, Регана и их приближенные пляшут в жутких масках хищников и, когда герцог носком сапога выдавливает глаз старику, подняв маску над лбом, неизвестно, что страшнее – оскал тигра или улыбка герцога. Ока-зывается, что не звериная жестокость – маска красоты, а красота – маска жестокости. «Чистые формы» наполняет себялюбие и сластолюбие. При дворе Реганы идет гульба, безмятежные пары впервые охвачены стра-стью, но эта страсть бесстыдная, угарная. пытка Глостера – кульминация оргии: эротическое возбуждение гуляк разряжается в сладострастном му-чительстве. Дамы и кавалеры подыгрывают палачам – Регане и ее мужу, как раньше подыгрывали всему, что ни происходило на подмостках. Игра

обнаруживает свою постыдную и пугающую тайну – демоническое оборотничество, отсутствие нравственного стержня. Так и шестеро дзанни – традиционное воплощение игровой стихии – могут стать чем угодно: тронем для Лира и для Гонерильи, колодками, в которые Корнуэл «законывает» Кента, помостом, на который кладут мертвого Корнуэла, – готовы послужить любому.

Бергман раскрывает изнанку эстетической, безмятежно игривой утопии, показывает ее полное разложение. Безразличная к добру и человечности красота обрекла себя на гибель. Надев личины, придворные сполна себя обличают и начинают незаметно исчезать со сцены. Вместо них появляются все новые и новые черные латники. Выстраиваясь в шеренги, параллельные и перпендикулярные линии рампы, они придают жесткую строгость пространству. Частокол пик все плотнее окружает главных действующих лиц, их удары об пол отбивают грозный ритм войны. Зло множится, отбросив красочные покровы, становясь все агрессивней.

Наступает финал, срывающий последнюю завесу с образа показанного в спектакле мира. Сперва, как водится, идут величественные, торжественные и скорбные похороны покойного властелина. Его корона сверкает золотом в ярком луче света на авансцене. И вдруг начинается нечто, непредусмотренное Шекспиром. К короне с разбойничьей прытью кидается воскресший из мертвых Освальд. Ольбени и Кент вступают с ним в схватку и, взмахнув мечами, разрубают панораму. Полотно в мгновение ока падает, и мы, ошарашенные, постигаем, сколь оно было нарядным, какую важную декоративную роль играло, уподобляясь теплomu фону ренессансных картин. С бесстыдной грубостью обнажается коробка сцены, словно мы заглянули во внутренности распотрошенного здания – голые стены с облупившейся штукатуркой, железные крюки и скобы, будто страшный пожар уничтожил радужные покровы и все стало бесцветным, пустынным и неприютным. Померк, как мерцающий мираж, золотистый свет, холодные сумерки и удушливые клубы тумана окутывают тех, кто остался после грянувшего как гром с ясного неба катаклизма. Темные, будто обугленные атомным взрывом фигуры застыли, держа на руках помост с усопшим королем – не мертвые ли хоронят своих мертвецов?

При всей своей шокирующей неожиданности бергмановский финал глубоко закономерен. Пугающая неприглядность конца – расплата за эгоистическое любованье собой на подмостках истории, предупреждение о том, что распоясавшееся зло – не яркое зрелище, которому можно подыгрывать или за которым можно безопасно следить со стороны, а сила, грозящая обрушиться на все живое... «Лир» Бергмана оказался непрерывно развертывающейся сценической метафорой, чей глубокий жизненный смысл постигался лишь в конечном итоге. Для других спектаклей, увиденных на этот раз в Испании, было свойственно стремление избегать откровенной зрелищности, обратиться к предельно жизнеподобным формам.

Такое обращение характерно для постановок последних лет в различных странах мира. Старательно чистили сваренные вкрутую яйца, резали их и готовили салат в постановке «Взрослой дочери молодого человека»

В. Славкина, осуществленной А. Васильевым в московском Драматическом театре им. К.С. Станиславского; жарили яичницу, съедали ее, а потом тщательно мыли сковородку в «Ночь рождает» Л. Норена в стокгольмском театре «Драматен»; умело готовили тесто для пельменей во «Враге класса» З. Найгеля, поставленном Петером Штайном в западноберлинском театре «Шаубюне ам Халлешен Уфер» – и каждый раз возникало чувство сопричастности чему-то неподдельному, истинному и становилось ясно, что происходит не реставрация «домхатовского» натурализма, а проявляется принципиальный интерес к тому, что Станиславский называл «душевым натурализмом», – за всамделишностью физических действий угадываются важные подробности внутренних движений...

Мы шли смотреть представление в самом знаменитом и роскошном театральном здании Мадрида, славящемся шитым золотом занавесом, бархатом кресел и хрусталем исполинской люстры, – и встретились с неприкрашенной, берущей в полон своей достоверностью правдой сценического искусства.

Волею случая нас с Г.А. Товстоноговым привезли к Испанскому театру загодя и добрых полчаса пришлось коротать на площади Святой Анны. Летний зной спал, можно было перевести дух, разглядывая неторопливо прогуливающихся мадридцев. Рядом с нами сидела мать троих шумно игравших ребятишек, возле скамейки с тихо беседующими стариками остановилась весело щебечущая стайка студенток; степенно прошла пожилая пара; девушка на ходу что-то темпераментно объясняла своему спутнику. Мы были не прочь наблюдать эту пеструю картину, вспоминая новеллу Гофмана «Угловое окно», рассказывающую о том, какие интригующие вещи ежечасно случаются на площади...

Но вот, наконец, мы очутились в театре и оказалось, что в постановке «Дома Бернарды Альбы» Федерико Гарсиа Лорки завораживает, словно застигнутая врасплох, нечаянно подсмотренная жизнь.

Экономка Понсия и служанка, ожидая, когда вернутся с отпевания домочадцы, застилают скатертью стол. Служанка ставит на скатерть огромные вазы с цветами и фотографию усопшего, а затем, вспомнив, как грешила с ним, пускается в пляс перед снимком... Появляется вереница одетых в траурные одежды женщин – Бернарда, пятеро ее дочерей, гости. Понсия разносит печенье, угощает всех лимонадом... В течение всего спектакля дом напоминает муравейник или улей: кипит работа, сестры, Бернарда и прислуга приводят в порядок комнаты, спуют в разных направлениях, переставляют мебель, разбирают одежду, завязывают ее в узлы, укладывают вещи в сундуки, расстилают полотно, подрубают его, шьют простыни, меряют кружева, занимаются вышиванием, приносят и уносят еду, собирают посуду... Режиссер Хосе Карлос Пласа выстраивает свой событийный ряд, отталкиваясь от крайне скупых ремарок Лорки, их по-своему развивая.

Тяга к бытописательству – новая для испанского театра тенденция. Со всем недавно быт на сцене считался чем-то скучным; ныне в тщательно воссозданном на сцене быте торжествует виртуозное режиссерское

и актерское мастерство, особая артистичность. Хосе Карлос Пласа основывается на словах Лорки, называвшего свою пьесу «фотографией». Все выглядит документально точным на подмостках, кажется, спектакль сольется с действительностью, но его реализм не переходит в иллюстративность. Особый образный строй первого акта сказывается в контрасте тщательно выбеленных стен, белой скатерти и белых хризантем с черными косяками дверей, рамами окон, черными столбами, подпирающими потолок, черными платьями и вуалями. Но этот контраст лишен бьющей в глаза эффектности: знойный воздух, проникая сквозь каменные стены дома, словно сливается с прохладой, тени во внутренних покоях скрадывают болезненную резкость очертаний. Свет не слепит, а ласкает, рассеянный стеклами окон и ведущих во внутренний двор дверей.

Во втором акте двери распахнуты настежь, и на девушек в нижних белых рубашках, шьющих приданое, свет льется с особой щедростью, образуя вокруг них некую сверкающую ауру, мерцающую поэтическую дымку.

Тонкая светотень удивляет в постановке Лорки, драматургии которого присуща яркая метафоричность. В ней сильны традиции площадных представлений с их броской, экспрессивной пластикой. Правда, в «Доме Бернарды Альбы» – последней из завершенных писателем пьес – он, кажется, укрощает свое воображение, склонность к праздничному буйству игры, к дерзким скачкам действия. И все же Лорка и здесь подчеркивает исключительность происходящего. После смерти второго мужа Бернарда объявляет восьмилетний траур, столь строгий, что не только мужчина – ветер с улицы не проникнет в дом. Попавших в заточение женщин терзает одиночество, будоражит близость свадьбы самой старшей и непривлекательной из сестер Ангустиас с молодым красавцем, растет обида за то, что она их обошла и сможет выйти на волю, крепнет чувство, что в доме творятся загадочные и странные вещи. Взаимная подозрительность, нервная взвинченность, болезненная раздражительность достигают крайних пределов; атмосфера столь напряжена, что сестры готовы схватиться друг с другом и с матерью. Сквозь драму, как сквозь романы Достоевского, протягивается цепь скандалов. Не случайно Ангустиас называет такую жизнь адом...

В стихотворении «Девочка, утонувшая в колодце» Лорка писал об ужасе воды, которая «замерла на месте», «воды на лестнице пыток», «воды подземелий мертвых, которой не выйти к морю». В «Доме Бернарды Альбы» он изображает ужас дома-колодца, каменного мешка и губительной, мертвенной застойности. Естественное течение быта в таком доме немислимо – все естественное здесь находится под запретом, каждое слово и жест регламентированы нещадным уставом. Мрачная ритуальность сказывается в драме с самого начала. когда, согласно ремарке, степенно, парами, входят под громкие, обрядовые причитания двести женщин (!) с черными веерами. С ритуальной обобщенностью выражено и столкновение крайних форм гнета и мятежных порывов. В пьесе, написанной в 1936 году, в разгар революции, накануне Гражданской войны, запечатлен кризисный час истории. Собираясь ставить «Дом Бернарды Альбы»

в 1975 году, когда ощущались неминуемый крах диктаторского режима и необходимость коренных сдвигов, Хосе Карлос Пласа писал, что в спектакле должны быть отражены «гниль, убийства, клевета, ложь, расправы» во франкистской Испании; ему виделись «толстые стены», за которыми царит «ярость Властей», хотелось обличить страну Смертей, в которой люди вынуждены жить, как «свиньи среди нечистот». В 1985 году, десять лет спустя после смерти Франко и слома фашистского строя, режиссер показывает не тревожную оцепенелость штiria, за которой неминуемо последует ураган, а мерное течение будней. Акцент делается на поведение людей, находящихся не в экстремальных, а в обычных условиях.

«Микрособытия» образуют прочную, плотную ткань жизни, в которой светлое и мрачное тесно переплелось друг с другом. Детализация быта идет рука об руку с психологизацией – жизнь неоднозначна, как и люди.

Лишен однозначности и конфликт Аделы с матерью. Произведение Лорки дает возможность трактовать образ младшей дочери Бернарды в лирико-героическом ключе: любовь к Пепе Романо пробуждает в ней жажду свободы, и она восстает против деспотических порядков... Но в исполнении Амайи Ласы Адела не возвышается над остальными. Она невнимательна к инфантильной, доброй и недалекой Амелии (Пилар Байона), к насмешливой, умной, проницательной Магдалене (Мар Диес), к властолюбивой, терзаемой ревностью Мартирио (Маги Мира) и не чувствует, что каждой из сестер хочется избыть свое одиночество, ибо каждая слишком занята своими мыслями о Пепе. В объятия к нему Аделу толкнула, однако, не всепоглощающая страсть, а скорее пробудившаяся чувственность, томление юной плоти. Адела сама равнодушна к другим, но рада была бы найти у других понимание. Незадолго до того, как покончить с собой, она безмолвно ищет поддержки у матери.

Бернарда (Берта Риаса) в этом спектакле отнюдь не злой монстр. Она вдоволь натерпелась с Антонио Бенавидесом, изменившим ей с первой встречной, и хочет уберечь дочерей от тех огорчений, что выпали на ее долю. Но пуще всего она ощущает себя стражем социального статуса, придающего ей ценность в собственных глазах, блюдет достоинство и приличия, следуя кастово-иерархическим нормам, не замечая, как разошлись они с действительностью. Вера Бернарды в догму, делающая ее слепой по отношению к живой жизни, не умечающейся в прокрустово ложе традиционных представлений, играет роковую роль. Она не замечает, что творится с дочерьми, и эта нечувствительность ведет к катастрофе. Кажется, установись между домочадцами взаимопонимание, все будет поправимо. У Лорки сказано, что в последнем акте Адела полна еле сдерживаемой ненависти к матери – в спектакле же незадолго до мрачной развязки Адела ласкается к Бернарде, садится у ее ног, кладет ей голову на колени, ожидая ответной нежности и соучастия. И когда Бернарда мягко, но решительно отстраняет Аделу, то этот жест обретает фатальный смысл: недостаток чуткости чреват непоправимыми последствиями.

Внимание к душевному миру каждого человека, к мельчайшим его внутренним движениям, к обыденным проявлениям реальности – это

и художественная платформа, и нравственный закон для Хосе Карлоса Пласы.

Совпадение этических и эстетических предпосылок придает подкупающую цельность спектаклю; образ дома в нем – образ жилища, в котором должны установиться отношения, дающие возможность сестрам почувствовать себя сестрами, а не соперницами. Осознание необходимости родства, близости, приобщения друг к другу в человеческом общежитии – тема, находящая воплощение в режиссуре, удивительно близкой заветам Станиславского, который постигал жизнь как самого совершенного, неустанно и неутомимо творящего художника.

Способностью передать подлинность переживаний, раскрыть «жизнь человеческого духа» покорила и актер Хосе Мария Флотатс, недавно дебютировавший на сцене «Комеди Франсез» и вернувшийся в родную Каталонию, обретя уже в молодые годы зрелое мастерство. Наверно, трудно вообразить артиста, более подходящего для роли Сирано: Флотатс почти виртуозно владеет стихом, наделен берущей в полон органикой, выразительной пластичностью, богатыми голосовыми возможностями. Немаловажно и то, что каждая зрительница ростановского «Сирано де Бержерака» в театре понимает – не будь у этого Сирано уродливого носа, миг затмил бы красавца Кристиана. Игра Флотатса в ростановской драме многогранна: из-за маски шального бретера проглядывает вдохновенный поэт, в коем сочетаются нежность влюбленного, озорство дерзкого дуэлянта, боль неразделенной страсти, решимость и робость, энергия и мечтательность, словно перед нами в одном лице Дон Кихот и Ромео. И все же спектакль оставляет двойственное впечатление. И дело не только в том, что в труппе не нашлось актеров, способных стать вровень с Флотатсом. Итальянский режиссер Маурицио Скапарро решил отказаться от присущей постановкам Ростана красочности: действие происходит на черном фоне, сцена почти пуста. Но, лишившись яркой театральности, неоромантическое произведение не обрело суровой правдивости и прозвучало чересчур обыденно, сентиментально и приземленно.

Более тесными и плодотворными, на наш взгляд, оказались отношения поэзии и правды в искусстве Луиса Паскуаля, поставившего «Один из последних вечеров карнавала» Карло Гольдони в барселонском театре Льюре. Известно, что великий реформатор итальянской сцены нанес удар постепенно отрывавшейся от народной почвы комедии дель арте, но, как свидетельствует испанский спектакль, он все же сохранял родство с ней, и прежде всего с духом импровизации. Импровизируют, однако, у Гольдони не условные маски, импровизирует сама жизнь.

Кажется, создатели спектакля сказали друг другу: давайте будем импровизировать, но в бытово правдоподобных формах, согревая сцену душевным теплом и настолько веря в подлинность разыгрываемого, что станет невозможным понять, игра ли оборачивается жизнью, или жизнь – игрой.

Немудрено, что игровое пространство здесь легко трансформируется в пространство житейски-конкретное. Восемь стройных колонн отделяют узенький коридор от выдвинутого в зал прямоугольного

помоста, окруженного с трех сторон заполнившими амфитеатр зрителями. Подобные помосты воздвигали бродячие труппы комедиантов, но актеры театра Льюре показывают, какой «домашней» и обжитой может стать эта площадка.

В начале спектакля коридор залит светом, на помосте же царит полутьма. Служанка тщательно, не жалея воды, моет пол, расставляет стулья. Стол да стулья – вот и все декорации, но за стол садятся играть в карты, а затем ужинать, и мы, забыв о крайней скудности обстановки, ощущаем себя в самой что ни на есть всамделишной гостиной зажиточного дома.

Поздняя гольдониевская комедия отличается тонкой безыскусностью в построении сюжета: картины нравов словно бы и не вправлены в единое русло интриги, жизнь течет естественно и привольно: венецианские ткачи ходят друг к другу в гости, договариваются о взаимовыручке. Шум карнавала еле доносится до покоев купца Дзамарии, собирающего приятелей под свою кровлю, – тут все так уютно, что хозяин не без колебаний решает уехать по делам в далекую Московию. Обыденность у Гольдони существует как бы параллельно празднику, шумящему на площадях и улицах. В спектакле театра Льюре быт максимально карнавализован. Гремит выстрел хлопушки и из-за колонн вылетает огромная черная птица – это чернокудрый красавец Момоло (Хорди Боск) выскакивает как черт из коробки, в жуткой маске, пугая простушку Елену (Эмма Виларасау), а затем, сбросив маску и плащ и оставшись в ярко-красном одеянии, кружится, как огненный вихрь, чьи искры зажигают радость в сердцах. Даже госпожа Альба (Лидия Комас), всех изводившая жалобами на свои хворобы, заражается озорным настроением и молодеет на глазах, превращаясь из капризной страдалицы в кокетку. Свет то падает сзади, из коридора – и возникают темные загадочные фигуры театра теней или какого-то ритуального действия, то разливается по всей сцене – и каждый персонаж выступает со всей отчетливостью, так что мы можем рассмотреть чудесное шитье на разноцветных нарядах. В «Одном из последних вечеров карнавала», как и в предыдущих своих постановках, Луис Паскуаль преодолевает разрыв между празднично-игровыми и бытовыми формами сценического искусства, существовавший в 60–70-е годы.

О главных тенденциях и проблемах сегодняшнего театра, о происходящих в нем событиях шла речь на Международном театральном конгрессе в Каталонии, к которому и было приурочено большинство увиденных нами спектаклей.

<...>

Тема конгресса подразумевала дискуссию о театральных движениях, находящихся в привилегированном положении, и о коллективах, по различным причинам лишенных ряда преимуществ и государственной помощи. Говорилось о цензуре. Права ее в Испании были ограничены после смерти Франко. И все же ныне возникают рецидивы прошлого – так недавно юрист Карлос Верду, связанный с распущенной франкистской партией Фуэрса Нуэва, возбудил в Валенсии судебный процесс против

каталонской труппы Эль Жогларс, выступавшей со смелым антиклерикальным представлением «Теледеум» («Телевизионный бог»), обвинив актеров и режиссера Альберта Боаделлу в «богохульстве». С тревогой отмечалось, сколь важную роль играет экономическая цензура, осуществляемая импресарио, дающим деньги на постановки.

Около 700 представителей из 41 страны на многочисленных секциях конгресса («Выразительные возможности сцены», «Внесловесные формы драматического театра», «Традиции и современность», «Будущее театра», «Роль теоретических исследований в театральном искусстве» и другие) говорили о самых различных проблемах.

<...>

В других выступлениях, посвященных анализу художественного языка театра, постижению его специфики, говорилось о том, что публика – это одна из составных частей театрального процесса. Во всяком случае, признавалось, что театр не существует вне определенных социальных коммуникаций и исторического контекста, что сценическое искусство самым тесным образом сопряжено с действительностью.

Так дискуссии перекликались с увиденными спектаклями и прежде всего с бергмановским «Лиром», рассказывающим о трагических судьбах людей в раздираемом тревожными противоречиями мире, об искусстве, которое не вправе отгораживаться от этих судеб.

Алексей Бартошевич

«БЕЗДНЫ МРАЧНОЙ НА КРАЮ...» ЭНТОНИ ШЕР В РОЛИ РИЧАРДА III

Журнал «Театр». 1989. № 6

*(«Ричард III». Королевский Шекспировский театр, Стратфорд-на-Эйвоне.
Билл Александер)*

Англичане, как и жители многих других стран, где существует театр, приучены к тому, что источником, первоисточником театрального обновления всегда становится режиссура. Режиссеры – идеологи и вожди театра, творцы театральных революций. Актеры же идут за ними – то с энтузиазмом, то из послушания, а иногда упрямо сопротивляясь.

В наши дни Англия может оказаться свидетельницей ситуации, нетрадиционной для театра XX века. В то время как режиссура, ощущая исчерпанность театральных идей 60–70-х годов, по большей части неспособна предложить современную альтернативу и все еще продолжает эксплуатировать давно выцветшие приемы, в английском актерском искусстве начало складываться новое поколение, отмеченное чертами общности как в области стиля, так и в сфере мироощущения. Это поколение принесло с собой обещание глубоких перемен в искусстве сцены.

К новому поколению принадлежат Майкл Гуиллим, Роджер Риз, Дэвид Трелфолл, Джульетт Стивенсон и их сверстники. Они вошли в пору артистической зрелости на пороге 80-х годов. Что важно и что объединяет их – они пришли в большие театры Англии из экспериментальных студий, принесли с собой предчувствие нового театрального языка, который начал угадываться в актерском искусстве «фринджа» и которым еще не смогла овладеть режиссура.

Из «фринджа» в Королевский Шекспировский театр пришел и Энтони Шер. В 1984 году он сыграл в Стратфорде роль Ричарда III и сразу вышел в самые первые ряды английского актерства. Обычно осторожные, не слишком щедрые на похвалы английские критики в один голос провозгласили его Ричарда одной из высших точек в послевоенной театральной истории. Как выразился один рецензент: «Будет что рассказать внукам».

Через несколько месяцев после премьеры, когда спектакль шел в Лондоне, Шер издал книгу «Год короля», свой дневник с ноября 1983 года, когда он узнал, что будет играть Ричарда, по июнь 1984 года, когда вышла

премьеры. Книга была иллюстрирована собственными рисунками Шера, превосходного художника.

Дневник Энтони Шера, мгновенно разошедшийся среди читающей публики, дает уникальную возможность войти в лабораторию актера, увидеть, как день за днем, в муках и сомнениях рождается будущий театральный шедевр, дополнить живые впечатления о спектакле знанием о том, «как это делалось».

Как всякий дневник, книга содержит множество случайных деталей, попутно сделанных наблюдений, непредумышленных встреч. Перед нами повседневная жизнь актера, у которого кроме раздумий о роли есть масса всяких дел: на телевидении и в кино, где надо зарабатывать деньги, в театре, где надо во что бы то ни стало выторговать у художественных руководителей две-три хорошие роли помимо Ричарда, наконец, просто занятий, никак не связанных с искусством.

Однако каким-то таинственным образом дорожные заметки, впечатления о встрече на улице или в пабе оказываются связанными с судьбой последнего из Йорков. Душевный аппарат актера настроен на шекспировскую пьесу. Все нужное откладывается в цепкой памяти чувств, душа трудится, даже когда ее владелец занят пустяками. Рассказанная шофером душераздирающая история о лисе, забравшейся в курятник, нефтяные разводы на воде Эйвона с двусмысленной красотой радужных переливов – все идет в дело, все работает на Ричарда Глостера.

Есть, конечно, пути, по которым ищущая мысль идет целенаправленно. Шер задает себе два главных вопроса: «Что значит быть убийцей?» и «Что значит быть уродом?»

В поисках ответа на первый вопрос актер обращается к характеру Гитлера – начало почти неизбежное для современных исполнителей роли Ричарда; у некоторых все этим и ограничивается. Фигура фюрера увлекла Шера ненадолго. Политические аллюзии, которые волновали актеров, игравших Ричарда в 60–70-е годы, оставляют Шера равнодушным. Про запас он отложил лишь одну деталь: образ печального, тихого, молчаливого Гитлера накануне поражения («пригодится для последних сцен»).

Несравненно больше актера занимают современные убийцы, никак не связанные с политикой. Знаменитый Сатклифф, йоркширский Потрошитель, и не менее знаменитый Нилсен вызывают у Шера неуправляемое, почти болезненное любопытство. В его жадном внимании к малейшим изгибам их психики заключено нечто иное, чем суетный обывательский интерес к преступному миру. Тут есть завороченность внечеловеческим, и в то же время холодный взгляд художника, который бесстрастно, пренебрегая всеми нравственными запретами, вглядывается в темные загадки человеческой природы. Ему важно понять, что чувствовал Сатклифф, когда, терзая пойманных им женщин, разрезал их тела точно так же, как расчленены были восковые фигуры, иллюстрирующие анатомию чело- века, в музее мадам Тюссо. Не сама по себе чудовищность преступления занимала актера, а абсурдная, нечеловеческая логика, управлявшая убийцей. В другом прогремевшем деле Шера поразил контраст между

заурядной личностью мелкого лондонского клерка Нилсена и дьявольскими жестокостями, которые он творил. Актер записал в дневнике кафкианскую историю о человеке, который гулял с собачкой в то время, как на кухне его дома кипятилась отрезанная голова; который заявил в суде: «Уж лучше трупы, чем возвращаться в пустой дом». Демонический цинизм или попросту душевная болезнь? Нилсен пребывал в выморочном мире и словно ни в малой мере не подозревал о существовании моральных категорий, у него жутковатое простодушие убийцы, «болезненный черный юмор в духе Ричарда III».

Шер зарисовал в своем альбоме обоих – блеклую физиономию, безвольную фигуру Нилсена, робко ступающего вслед за полицейским; позже, уже незадолго до премьеры, – тонкое лицо Сатклиффа, обрамленное мефистофельской бородкой, с раздвоенным кончиком языка между саркастических губ. Лицо Потрошителя – отталкивающее и значительное. В дни последних репетиций Шер читает книгу о Сатклиффе и выписывает из нее фразу, важную для его Ричарда: «По его лицу, даже когда на процессе обсуждались самые жуткие детали его преступлений, казалось, постоянно проскальзывало что-то вроде улыбки».

Когда на репетиции Шер цитировал книгу о Сатклиффе, «некоторые члены труппы заявили, что ее вообще не следовало писать; некоторые из дам выразили нечто большее – негодование и гнев. Что они говорят? Они предпочитают не знать, не понимать?». Сам Шер предпочитает знать.

В тот же день он подробно описывает неприятный, но мелкий случай – голубь попал под автомобиль. Актера поразила хрупкость живого, незаметность перехода от жизни к «некой форме, похожей на выпавший платок, которая осталась на дороге... Абсолютно белая, без пятен крови, ничем не сходя с очертаниями птицы. Эта внезапность как-то корбит. Этот нежный хруст». Кажется, самому автору дневника не вполне ясно, зачем он записал этот эпизод. Но его интуиция проницательна. Такие детали способны растолковать актеру суть «Ричарда III» лучше, чем многие тома ученых сочинений.

Нельзя не заметить некоторой рискованности эксперимента, предпринятого актером, стремящимся проникнуть в заповедные области существования, в опасные лабиринты психологии преступников – Сатклиффа, Нилсена, Ричарда Глостера. Но этот бестрепетно изучающий взор, это бесстрашное любопытство к потаенному – профессиональное свойство художника. Лоренс Оливье, великий предшественник Шера в театральной истории «Ричарда», вспоминает в последней своей книге, как однажды он попросил приятеля-хирурга позволить ему присутствовать на операции. Тот долго отказывался, уверенный, что непривычный к хирургии человек не выдержит вида ножа, врезающегося в тело, и был поражен, увидев после операции, что Оливье не дрогнул. Ему было не до обмороков: он хотел знать. Это стремление есть, в сущности, вид жажды самопознания. «Вы могли подумать, что это нечто мрачное и болезненное. Вовсе нет. Я просто хотел больше знать о самом себе. Я хотел заглянуть под грим, то есть под кожу. Я хотел знать каждую частицу меня самого. Каждый дюйм, каждую

жилку, каждый сосуд. Когда мне недавно оперировали простату, я вполне искренне просил, чтобы это делали под местным наркозом, и я наблюдал бы всю процедуру в зеркале. Они отказали. Жаль».

В самом начале пьесы Ричард говорит о себе:

Меня природа лживая согнула
И обделила красотой и ростом.
Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой; я недоделан,
Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают.

(Перевод А. Радловой)

Энтони Шер был уверен: «Личность Ричарда находится под глубоким и опасным воздействием его уродства. Помимо всех философских и психологических результатов, происходящих из его физической ущербности, актер, приступая к работе, считал важным то, что Ричарду, хромому горбуну, должно быть, просто трудно двигаться. Чтобы понять этого человека, нужно попытаться влезть в его шкуру, почувствовать, что значит быть калекой. Его история кроме всего прочего – история болезни. К ней все не сводится, но на ее почве многое вырастает. И Энтони Шер отправляется в больницы и специальные медицинские центры. Он наблюдает за образом жизни калек, он хочет знать, с помощью каких физических и психологических средств пытаются они приспособиться к своей немощи и как-то жить. Он вступает с ними в общение, всматривается в них, пробует проникнуть в их души. Шер скоро убеждается, что книжные сентиментальные представления об этих людях не отвечают действительности. Они либо тупо-равнодушны к миру, либо на него озлоблены. «Жизнь бесцельна», – вырвалось у одного из них. «К этому нельзя привыкнуть», – сказал другой. – Нас обокрали. У нас украли смерть».

Все они, – записывал актер в дневнике, – и те, кто болен с рождения, и те, кто стал калекой позже, чувствуют себя особым родом живых существ, они намеренно отлучили себя от остального человечества: это помогает им жить. Посещая места их собраний, Шер чувствует, что попал на другую планету, где живут по своим законам и где пришельцы крайне нежелательны. Актеру приходилось маскироваться, выдумывать небывалые лица, отвечая на настойчивые вопросы пациентов, что ему здесь надо.

Нельзя сказать, что актер не испытывал неловкости – не только от сознания, что без спросу вмешивается в чужую жизнь, но более всего потому, что он пытается использовать чужое страдание как материал для своего искусства. Его не раз посещают мысли о моральной сомнительности своего дела. Но ненасытное любопытство художника, которое уместнее назвать любострастием, влечет его и оказывается сильнее доводов сердца, да и простой благовоспитанности. Он успокаивает себя, вспоминая слова, сказанные ему когда-то в подобной ситуации драматургом Дэвидом Хэйром: «Мы художники, у нас есть лицензия». В который

раз он отправляется смотреть свой любимый фильм «Сатирикон». Разве Феллини, спрашивал он себя, не снимал калек и уродов, разве он не делал их страшные недуги предметом гениальной кинематографической композиции?

Шер начал работать над ролью в тот самый день, когда услышал, что ее собираются ему дать. Восемь недель репетиций в Стратфорде с актерами и режиссером Биллом Александером были только последним этапом этой работы.

Режиссер Билл Александер принадлежит к одному с Шером поколению. Как и актер, он остался безразличным к политическому содержанию шекспировской пьесы, столь волновавшему театральные брехтианцев 60–70-х годов. Впрочем, атрибуты «жестокоего» Шекспира позапрошлого десятилетия пущены в ход. Лишенные некогда одушевлявшего их содержания, они сохранили способность поражать публику. Дым сражений, лязг оружия, крики умирающих, кровавые схватки, умело расставленные «брутальные» детали: когда Ричард подходит к мертвому Генриху, на простыне, которой покрыт труп, медленно расплываются алые пятна.

Приемы, открытые в пору «Войны Роз» Питера Холла, теперь поставлены на службу совсем иному прочтению. Билл Александер толкует «Ричарда III» как аллегорическую религиозную драму. Действие шекспировской хроники помещено в пределы огромного готического храма с витражами, резьбой на стенах, гробницами королей. Божий мир – храм, однако прямо под ним – преисподняя. Сквозь щели в плитах пола время от времени валит дым, и плиты тогда кажутся хрупкими, как тонкий лед. Ад рядом, рукой подать, и Ричард – его посланец. Оттуда, проникая сквозь крышки гробниц, являются королю тени убитых, они заполняют всю сцену со свечами в руках, огни свечей плавают в дыму, извергаемом преисподней. Палатки Ричмонда и Ричарда на Босвортском поле – точные копии Рая и Ада на средневековой сцене. В финале, в густом дыму сражения, сквозь который сияют лучи солнца, движется Ричмонд в блистающих золотом доспехах, светоносный символ. Озаренный сиянием золотой воитель шел на черного Ричарда, подняв перед собой меч, как крест. Он медленно подходил к нему и с ритуальной торжественностью вонзал меч прямо ему в загривок, как убивают быков. Черные латы Ричарда заливала кровь, и он с грохотом валился на землю. Последний монолог Ричмонда звучал как тихая молитва. Святой Георгий, заступник старой доброй Англии, побеждал дракона.

Вряд ли Энтони Шер был слишком увлечен концепцией пьесы, понятой и поставленной как моралите – всего лишь как моралите. В дневнике он со стыдом признавался, что, прослушав длинную лекцию Билла Александера о значении религии в Средние века, не сумел скрыть скуки, чем смертельно обидел режиссера. Идею сыграть Ричарда как существо inferнальное, Антихриста, «адского пса» актер вовсе не отвергал. Но он собирался сделать и сделал это, пользуясь иным театральным языком,

нежели тот, несколько простодушный и старообразный, при всех громовых эффектах, на котором изъяснялся Билл Александер.

В сумеречном пространстве собора, среди неясных очертаний королевских гробниц, слышалось заунывное, как молитва: «Зима тревоги нашей позади» – интонация меланхолическая и умиротворяющая. И тут же резкий рывок вперед, на самый край сцены, и в круге света возникало бесформенное тело на коротких костылях, массивный горб, ноги, неестественно вывернутые и странно мягкие, словно лишенные костей и мускулов. Картина болезни, воспроизведенная с шокирующей точностью. Понятно, зачем Энтони Шер проводил долгие часы в больницах и почему в программе спектакля значится имя советника по медицине. Диагноз не оставляет сомнений – кифиоз и полиомиелит.

Шекспир и полиомиелит? Многозначный символ заменен клиническим случаем, патологическим казусом, историческая драма – историей болезни? В первые минуты кажется, что так оно и есть – слишком уж радикально деромантизирующей оказывается трактовка Ричардова уродства. Но если это натурализм, то с его помощью изображено нечто чудовищно антинатуральное – жуткая фантазия природы, созданный ею кошунственный гротеск, который можно увидеть у Босха, а можно на соседней улице.

Созданная актером фигура со всеми «патологическими» деталями принадлежит не кунсткамере и не учебнику по медицине, а современному искусству. Ожившая химера с крыши готического собора, существо, порожденное воспаленным воображением средневекового мистика, или пациент ортопедического центра, обкраденный природой и не прощающий никому своего уродства, Ричард III Энтони Шера находится в том же ряду, что и злоеющие уроды и карлики из фильмов Феллини или сюрреалистические монстры с картин Фрэнсиса Бэкона – не случайно его имя раз или два встречается в дневнике Шера.

В движениях Ричарда есть неожиданное и странное изящество. Оно тоже подсмотрено актером у несчастных прототипов его героя. Изящество происходит от вынужденной у калек предельной экономии в каждом шаге и жесте. Лишнее, ненужное движение может позволить себе только здоровое тело. Калеки же принуждены передвигаться с безупречной целесообразностью, которая способна быть формой красоты. Шер заметил и передал болезненную грацию их пластики.

Экономия не означает неподвижности. Затянутое в черную блестящую кожу тело Ричарда упруго, как пружина, гибко и стремительно, как мяч. Ему принадлежит все пространство сцены. Отталкиваясь от пола костылями, он способен в мощном и легком прыжке перелететь сцену. Костыли – часть его, продолжение его рук. Проколи их – потечет кровь. Костылем, как мечом, он посвящает в рыцари. Костылями, словно гигантскими ножницами, он крепко зажимает шею обреченного Хестингса, примериваясь к голове, которую скоро велит отрезать. Они его царственный жезл и его дубина. Костылями он весело разгоняет монахов, которые тащат гроб свергнутого короля. Костыли в спектакле играют и роль фаллического символа. Ричард касается костылем леди Анны, она вздрагивает и замирает.

Калека, он не чувствует себя неполноценным человеком, ибо вовсе не ощущает себя человеком, как все прочие. Он иной, и в этом все дело. Он ничем не связан с людьми. Физическая ущербность, которая могла бы служить источником его мук, неожиданно дает ему головокружительное и победоносное чувство свободы.

Это пьянящее чувство отчужденности от человеческого мира – источник всех его триумфов, причина той сокрушительной и веселой легкости, с которой он одолевает всех соперников и захватывает престол.

Иногда даже кажется, что костыли ему не так уж нужны. В двух-трех местах спектакля Ричард, оставшись один, откладывает костыли в сторону. Выясняется, что он способен сам держаться на ногах, пусть нетвердо, пусть с трудом. Костыли служат ему не только для опоры физической, но и для душевной опоры. Если бы их у него не было, их следовало бы выдумать. Костыли – знак его внеположности людям, а стало быть, и человеческим законам.

Этот мотив обособленности, гордой и горькой выделенности из мира, судя по всему, глубоко укоренен в душевном строе Энтони Шера и выходит наружу то в одной, то в другой его роли, то в одной, то в другой форме. Психологи сказали бы, что далекие истоки этого мотива можно найти в происхождении Шера, в истории его предков, российских евреев, которые в начале века бежали от погромов и очутились в Южной Африке. «История, – сказал актер в одном из недавних интервью, – сыграла с ними гротескную шутку. Они бежали от преследования на одном конце света, чтобы стать преследователями на другом. Это род фамильной вины, которую я всегда нес в себе». Шер написал обо всем этом книгу, опубликованную в 1988 году. Он хотел бы, чтобы книга помогла ему избавиться от «фамильной вины».

Перед премьерой «Ричарда III» Энтони Шер, Билл Александер и художник спектакля Билл Дадли торжественно обещали друг другу поставить вместе «Венецианского купца». В 1987 году они выполнили обещание. Шеру снова пришлось играть роль, в которой прославился Лоренс Оливье. Но на сей раз он решительно восстал против интерпретации, когда-то предложенной мастером. В Национальном театре действие пьесы было перенесено в викторианскую эпоху, и Оливье играл человека, который во что бы то ни стало хочет быть «как все», ничем не отличаться от уважаемых Форсайтов. Он носил фрак и цилиндр и говорил на том слишком правильном языке, по которому легко угадать чужака. Все это ерунда, – считает Шер. Дело в том, что Шейлок не имеет и не хочет иметь ничего общего с венецианцами. Чтобы усугубить его отделенность от христианского общества, Шер сыграл Шейлока турецким евреем, неведомо как очутившимся в Венеции. («Таким образом, – простодушно сообщил он журналисту, – мы расширили тему расизма»). Отлученные не обязаны считаться с нормами отвергнувшего их мира – ни шекспировский Шейлок, ни современные черные в Южной Африке. «Поведение Шейлока оправдано ввиду того, как с ним обращаются. Черного человека в Южной Африке, который после долгих лет преследования решает подложить

бомбу в универмаг для белых, нельзя назвать злодеем». Рассуждение, исполненное благородной политической пылкости, но уязвимое с точки зрения традиционной нравственности.

Идея отлученности постепенно становилась центром, к которому стягивались во внутреннем мире актера предметы и явления; ставить их в один ряд может показаться не просто бессмысленным, но и безнравственным. С одной стороны, евреи в царской России и шекспировской Венеции, черные африканцы в Йоганнесбурге, с другой – калеки, уроды, убийцы. Какая дикая смесь! Но на уровне дневного сознания актер этого не делает. Он просто записывает случайные наблюдения. Отбор происходит бессознательно и по одному-единственному признаку: его занимают существа, принадлежащие особому миру, он чутко всматривается в разные формы отъединенности: социальной, исторической, психологической, даже биологической. Он пытается ощутить, что значит быть «иным». Его любопытство вызывают, например, панки. Он наблюдает их сборища в Стратфорде на поляне у Эйвона. Их пестрая толпа напоминает ему картину человечества, пережившего какой-то страшный взрыв, разорвавший одежды людей и выкрасивший их волосы в голубой, красный, зеленый цвета. Он вовсе не думает при этом о Ричарде Глостере, он просто записывает в дневник то, что увидел на берегу реки возле театра. Но у его Ричарда в одном из первоначальных вариантов вдруг появляются дико торчащие волосы, «как у панка», замечает Шер. Модернизирующая деталь позже исчезает, но эта ассоциация свою роль, без сомнения, сыграла, отпечатавшись в типе личности, которая рождалась в душевной мастерской художника.

Поиски «иносущности» Ричарда ведут актера еще дальше. Когда горбун на костылях приходит в движение, формы искаженного болезнью человеческого тела перерастают в образ некоего существа, не принадлежащего человеческому роду. Начинает казаться, что на подмостках безостановочно двигается, прыгает, ползает, летает какая-то рептилия или гигантское насекомое, проворное и смертельно опасное. Костыли тогда чудятся то ядовитыми щупальцами, то острыми крыльями. Когда, согнувшись на костылях, быстрыми толчками Ричард передвигается по сцене и с плеч его свисают длинные, до полу, пустые рукава, мерещится, будто у него шесть ног.

В романе Диккенса «Пиквикский клуб» есть персонаж – судейский, который, произнося речи перед присяжными, решительно не способен обойтись без тропов и сравнений, заимствованных из животного мира. Он привлекает их в таком обилии, что судья после нескольких предупреждений в конце концов лишает его слова.

Театральные обозреватели всех английских газет, писавшие рецензии на «Ричарда III» в Королевском Шекспировском театре, каждый в отдельности и все вместе живо напоминали упомянутого диккенсовского героя. Стремясь как можно точнее определить сущность Ричарда – Шера, критики сравнивали его с летучей мышью, крабом, кузнечиком, пауком, ящерицей, обезьяной, хамелеоном, майским жуком, тарантулом, крысой,

скорпионом. Критик «Джюиш Кроникл» назвал Ричарда «мясной мухой на ходулях», а рецензент «Файненшл Таймс» черной эластичной амальгамой горбатой жабы, ежа и паука в банке. Над количеством и разнообразием употребленных критиками сравнений легко иронизировать, однако рецензенты всего лишь честно пытались передать впечатление от странного существа, вторгшегося на сцену и способного к мгновенным таинственным метаморфозам.

Готовя роль, Шер изучил все «природные» метафоры шекспировской пьесы. Сперва Ричард рисовался в «очах души» актера огромным, неповоротливым, но сильным и страшным существом. В набросках, сделанных до начала репетиций, у шекспировского короля массивная бычья голова и странно печальные глаза. Бык на корриде, грозный, но обреченный на заклятие и с тоской предчувствующий неизбежный конец, – так видел тогда актер Ричарда. Постепенно фигура сокращалась в размерах, и лейтмотивом образа стал, наконец, «паук в банке».

По мере того, как определялась логика образа, она властно и бескомпромиссно вытесняла из него мотив страдания, человеческой боли Ричарда, порой вопреки воле самого актера. Шер чуть ли не до премьеры пытался сохранить драматическое начало хотя бы в финальных сценах Ричарда. Он хотел играть сцену перед босвортской битвой «по-макбетовски», он видел в последнем монологе предсмертное пробуждение совести героя и все отказывался поверить, что ничего из этого не выходит не по случайным причинам, а потому, что такое решение противоречит сущности рождающегося образа, который начинал жить своей жизнью, выходя из-под власти своего создателя. Скорпионов гложут не муки совести, а другие скорпионы.

Трагедия с какой-то неотвратимостью сменялась трагифарсом, черной комедией, жутким балаганом, мрачно-веселым гротеском, или, как выразился Дж. Трюин, «макабрским эксцентризмом». Этот путь – от трагедии к гротеску – проходили едва ли не все интерпретаторы «Ричарда III» на современной сцене, включая Роберта Стуруа. Язык черного юмора часто оказывается более естественным для театра наших дней, чем язык трагедии, потому ли, что трагедия предъявляет к художнику, а главное, к времени, этого художника вскормившему, сверхвысокие – не всякому по плечу – духовные требования, или, может быть, как раз в силу радикального трагизма нашей эпохи, исторический опыт которой нелегко сочетается с убеждением в реальности многих фундаментальных ценностей, составляющих почву и опору трагического жанра. В этом преобладании гротескного видения над трагическим, как показал в свое время Ян Котт, ничего унижительного для нашей эпохи, разумеется, нет.

Это тем более справедливо по отношению к пьесе, о которой идет речь. «Ричард III» все же не Гамлет, исчадие ада Глостер не страдающий «убивец» Макбет, и в горбуне действительно есть нечто от комического злодея народной сцены – шута и кровопийцы Порока.

Чтоб интерпретировать «Ричарда III» в духе современного гротеска, не обязательно делать пьесу жертвой кощунственного насилия. В ряду таких

интерпретаций стоит Ричард III Энтони Шера, фигура страшноватая, но и забавная, как забавен всякий, даже самый угрюмый гротеск.

Добры или злы гротескные уроды и чудища на картинах Босха, Дали или Бэкона? Возмущается ими художник или сострадает им? Ни то, ни другое. Они обитают в фантастическом мире, где люди, звери и природные формы расчленены, смешаны и прорастают друг в друга, в мире, существующем по своим особым законам, далеким от норм реальной жизни. Таков и мир Ричарда – Шера, что точно почувствовал и пытался передать критик «Обсервера», – увы, не без излишней декламации. Там, – писал он, – «растения и животные могут спариваться, и навозный жук насилует на лету несомую вихрем сикомору».

Получеловек, полужверь, полунасекомое, Ричард – Шер, как истинное творение современного гротеска, пребывает за пределами каких бы то ни было нравственных представлений. «Нельзя называть волка жестоким за то, что он убивает овцу», – писал Мелвин Брэгг по поводу решения главной роли в более ранней постановке «Ричарда III» в том же Шекспировском театре. Слова критика легко можно отнести к Ричарду – Шеру. Что толку гневаться на его злодейства? В систему человеческих ценностей он не вписывается. Критики с удивлением писали о «странной невинности» Глостера, тирана и душегуба.

Тут нет дерзновенного попрания небесных законов, ибо о существовании неба разве что смутно догадываются, а уж в реальность возмездия и вовсе не верят. Оттого в жутковатом некрофильском танце на крышке гробницы, когда Ричард, оседлав статую покойника, самым непристойным образом на ней скачет, нет вызова небесам, а только торжество победителя, который что хочет, то и делает.

Актер здесь расходится с режиссерским прочтением пьесы как религиозной драмы. Каждым шагом и каждым словом его героя управляет победоносное безверие.

Этот своего рода гротесковый имморализм, заметим, не только свойство характера Ричарда, «мухи на ходулях», но и черта театрального языка Энтони Шера и многих актеров его поколения. То же можно сказать и о стиле произведений многих современных драматургов, вышедших из школы театра абсурда и английской эксцентрики.

Кажется, современные художники испытывают острое наслаждение, вступая в отчаянно опасную игру с бесом вселенской иронии, на самом краю обрыва, каждый миг рискуя внезапно ощутить под ногами пустоту – угроза, которая иногда сбывается. Они и нас, зрителей, увлекают обольщениями этой игры.

У Ричарда (и у режиссера) в рукаве припасен набор шутовских трюков. В сцене избрания он резво ползает по соборной площади на зад, призывая толпу горожан следовать его примеру, что они с пылом и исполняют, только бы согласился владеть ими.

В другой сцене он разыгрывает пародию на самого себя. Молодой принц позволил себе передразнить его ковыляющую походку, и веселый дядя Дик, чтобы потешить племянника, немедленно изобразил совсем уж

немощего калеку, бросив при этом на юного шутника запоминающий взгляд.

Все это, впрочем, лежит в кругу давно испытанных приемов постановки «Ричарда III». Только ленивый теперь не делает пьесу предметом «карнавализации».

В шутовстве Ричарда – Шера мало веселости: какой уж там карнавал. «Сквозь тонкий фасад смеха прорывается демонизм. Через бумажную маску шута смотрит сатана» – в таком патетическом тоне писал в «Гардиан» М. Биллингтон, критик, обычно склонный к трезвости и иронии, а отнюдь не к романтическим преувеличениям. Совершенно в том же духе написаны почти все рецензии, что странно только для тех, кто не видел Шера в этой роли.

Прочтение «Ричарда» в Шекспировском театре явственно соприкасалось с тем все расширяющимся пластом духовной жизни, в котором реализуется жадный интерес современников к сфере иррационального (окультизм, демонология, экзорцизм, черная магия). Обряды древних мистиков стали фактом сегодняшней реальности. Шер записал в дневнике ужасную историю о том, как простой дворник из Стратфорда стал жертвой убийства по ритуалу черной магии. Демоническая фигура химеры на костылях вошла в окружающую современного человека толпу пугающих фантомов, рожденных обыденным сознанием, ищущим сильных ощущений, или «коллективным бессознательным» общества, персонафицирующего свои страхи в образах новой мифологии.

Кульминационный момент спектакля, сцену коронации Ричарда, критик газеты «Дейли Мейл» назвал «литанией черного ведьмовства».

Под дикую и грозную музыку (композитор Гью Вульфенден явно подражал орфовской «Кармина Бурана») в колышущемся тумане – то ли это ладан, то ли дым от адского пламени – по сцене стремительно шествовала процессия, словно толпа бесов неслась: вместе с монахами и придворными убийцы, их вставшие из гробов жертвы, шлюхи, развлекавшие Хэстингса перед тем, как его взяли. Тяжелые багровые одежды, покрывающие Ричарда и Анну, спущены, и священники льют мирро на обнаженные плечи монарха и его супруги, на уродливый горб одного и прекрасное тело другой. Все вместе, живые и мертвые, пронзительно вопят: «Слава!» Ричард одним сильным прыжком взлетает на трон и поднимает над головой скрещенные костыли – Антихрист с антикрестом.

Билл Александер поставил сцену коронации, без сомнения, чрезвычайно эффектно, в духе старого доброго «пиршества для глаз», слегка исправленного в согласии с современным жестоким стилем и поэтикой «черной мессы».

Но одними эффектами, как бы они ни были хороши, невозможно объяснить почти гипнотическое воздействие, которое производил Ричард, сыгранный Энтони Шером, или, точнее, Энтони Шер, игравший Ричарда. Между актером и зрителями мгновенно возникал контакт, но это была связь какого-то мучительного свойства. С первых минут спектакля, когда, выставив перед собой костыли, горбун бесшумно и стремительно

выскальзывал вперед, актер вел на публику пугающе агрессивный натиск. Зрители внутренне отшатывались, им невольно хотелось защититься от мощных биологических волн, направленных в зал. Объектом атаки становилась вся личность, весь психофизический аппарат зрителя. «Каждый раз, – писал пораженный критик газеты «Трибюн», – когда это ужасное видение появляется на сцене, у вас возникает какая-то вибрация в глубине желудка» (описание, надо признаться, вполне соответствующее действительности).

Целенаправленный поток энергии, исходившей от маленькой фигурки, метавшейся по сцене, сносил все преграды, прорывая все плотины, да и желание их ставить скоро пропадало.

В поисках слов, способных хоть как-то определить это непривычно возбуждающее, физиологически сильное воздействие искусства Шера, критики обратились к терминам из области электротехники. Размышляя по поводу его Тартюфа, сыгранного за год до Ричарда и кое в чем его предвосхищавшего, критик приходил к заключению: «Шер – человек с более высоким вольтажем, чем простые смертные». Судя по всему (я не видел «Тартюфа»), в «Ричарде III» было включено самое высокое напряжение. От актера точно било током.

Яростная сила витальной энергии, которую актер добывал откуда-то из сокровенных глубин своей личности, из недр своего подсознания, вибрировала в его Ричарде и заставляла вибрировать зал. Она врывалась в нас, вовлекая в свой грозный и обольстительный мир, отдавая в плен своего мощно пульсирующего ритма.

Критик «Дейли Мейл» писал об этой гипнотической силе Ричарда – Шера чуть ли не со страхом: «Смотреть в его дикие обезьяньи глаза – значит попасть во власть его силы, отнимающей у вас волю». Это сказано не от лица персонажа пьесы, какого-нибудь Риверса, застывшего перед взглядом Глостера, как кролик перед удавом, но от своего собственного лица.

В победительной стихии, справлявшей на подмостках свой темный праздник, было, конечно, немало эротического. От начала до конца оно пронизывало театральную материю и ритм спектакля, трепетало во всем существе Ричарда, отзывалось в каждом его движении, отнюдь не только в сцене с леди Анной. Кровавый ход горбуна к трону заключал в себе явственно сексуальный подтекст. «Зло эротично», – записал Шер в дневнике чьи-то слова.

Само «вещество» искусства Шера, тип его художественного бытия как нельзя далее отстоит от брехтианского рационалистического лицедейства, популярного в 60-е годы, и, с другой стороны, от влиятельной гилгудовской традиции английского актерства, с его пуританской брезгливостью к физической жизни тела, ко всяким там эмоциональным чрезмерностям и со стойкой верой в то, что суть театра была и есть точно выраженная мысль и прекрасно звучащее слово (Кеннет Тайнен назвал Гилгуда «великим актером от подбородка до макушки»).

Сказано, что материал творчества актера – он сам, его тело и его нервы. Эту банальную истину Энтони Шер делает почвой своего искусства

и идет по этому пути до конца, до последней черты. Гротескные образы, которыми он населяет сцену, вытолкнуты из тайников его собственного «я». Отдельные их черты, отдельные элементы могут быть выхвачены из реальности и переданы, как мы видели, с точностью чуть ли не фотографической, но в своей целостности они суть овеществление собственных мучительных снов художника, материализация токов его подсознания, ритмов его тела.

Неожиданным образом искусство Шера и ряда его сверстников-актеров заставляет вспомнить о свойствах давно преданной забвению романтической школы. Кто-то из критиков даже упомянул об Эдмунде Кине – речь, понятно, шла не о сопоставлении дарований, а о некотором, пусть весьма отдаленном, сходстве эстетических позиций.

Впрочем, чтобы найти источники искусства Шера, нет нужды ходить так далеко. Невиданная в традиционном театре экзотическая интенсивность сценического существования актера родилась, с одной стороны, в школе авангардного театра, которую прошел Шер, а с другой – в атмосфере рок-культуры, которая выросла и напитала своим духом уже не одно поколение английских (и не только английских) актеров. Нужно ли добавлять, что оба эти явления, английский театральный авангард и рок-культура, возникли и развились в лоне молодежной культуры 60-х годов, их судьбы теснейшим образом между собой сплетены.

Энтони Шер начинал в ливерпульском театре «Эвримен», одном из самых известных экспериментальных театров Англии. Он был основан в середине 60-х годов, за несколько лет до того, как туда пришел Шер. Театр возник в городе, только что давшем миру «Битлз». Студенческая молодежь Ливерпуля, которая помогала построить театр и для которой он создавался, была первой публикой великой рок-группы, она подарила «битлам» первую славу. Театр сохранил связь с рок-культурой и в те годы, когда там появился юный Шер. Но его поколению «битлы», при всем уважении к ним, уже казались respectable стариками, а их песни – благодушной сентиментальной лирикой. На смену Полу Маккартни и его товарищам с годами начали приходить новые рок-певцы совсем иного стиля и жизнеощущения. Самый знаменитый из них, гибкий и стремительный, как змея, полный агрессивной и разрушительной силы, вероятно, вызвал бы у «битлов» содрогание.

Когда на сцену выходит Энтони Шер в роли Ричарда, имя Майкла Джексона приходит на ум куда скорее, чем имя Эдмунда Кина, что, на мой взгляд, вполне естественно для молодого актера 80-х годов XX века и несколько для него не обидно.

Способность, погружаясь в состояние ритмизованного экстаза, вводить в действие энергию подсознания Шер и его сверстники вынесли из стен многочисленных театров-лабораторий, где их приобщали к учениям Арто, Гротовского, Брука. Там, в согласии с театральными терапевтическими идеями пророка театра жестокости, им внушали, что выпустить на волю бесов подсознания означает изгнать их из своей личности, избавиться от грызущих комплексов и жажды насилия, достигнуть очищения,

освобождения и других привести к тому же психологическому катарсису. Вместе с многими театральными искателями 70-х годов им пришлось испытать, какими духовными тупиками и опасностями чревато оргиальное самораскрепощение. Они понимали справедливость упреков, обращенных Гротовским к своему духовному учителю: «Не верю, чтобы разнуздание на сцене Содомы и Гоморры утихомирило или разрядило в ком-либо греховные желания, за которые, как известно, города эти были покараны».

Но тот же Гротовский говорил о провидческой зоркости Арто, указавшего пути к бесконечному расширению душевных и физических возможностей актера в их предельной полноте и неразделимости: «Когда актер преодолевает барьер обыденности, когда он совершает акт искренности, самоотдачи, достигая самообнажения, самораскрытия, достигая акта крайнего, торжественного, не отступающего ни перед какой нравственной границей, он дорастает до самой сути своего призвания».

Теперь, когда молодые английские актеры 80-х годов пришли на подмостки Королевского Шекспировского и Национального театров, они принесли с собой опыт альтернативной сцены и многие ее проблемы. На одном из прогонов «Ричарда III» кто-то зашедший в зал вдруг нервно хихикнул. Смех немедленно передался его соседям, затем актерам на сцену, после чего смех оборвался, сменившись взрывом повальной истерики, коллективного помешательства, анархического буйства. Опасные силы, разбуженные в Ричарде, вырвались на волю и вселились во всех присутствовавших. Шер позже записал в дневнике: «Истерика сделала меня своей беспомощной жертвой. Я не смог продолжать. Все помещение было похоже на сумасшедший дом. Эта атмосфера так опасна. Во многих отношениях. Другой режиссер или один из старших и более “профессиональных” членов труппы мог бы в любой момент вскочить и закричать: немедленно остановитесь!».

Вместе с тем напугавший Шера взрыв что-то освободил в самом актере, какие-то внутренние преграды рухнули, и он, по его словам, «сделал последний шаг к аморальности Ричарда и открыл природу его юмора» – он увидел перед собой улыбочку, дрожащую на губах Питера Сатклиффа, нового Потрошителя.

Но как научиться всякий раз подчинять разбуженный хаос своей воле? Гротовский видел спасение в строжайшей моральной дисциплине, которая должна служить противовесом и уздой опасной спонтанности. Как всегда, он искал внеэстетических решений. Шер, вслед за Бруком, хотел найти выход в пределах самого искусства. Дисциплине чисто духовного порядка он предпочел нечто более вещественное и надежное – дисциплину художественной структуры, строжайшим образом организованной формы.

Колеблющиеся тени его ночных видений в ослепительном свете искусства кристаллизуются в отточенный, законченный во всех деталях образ. Расчисленное совершенство композиции призвано эстетически преодолеть ужас, которым чреваты созданные его воображением химеры.

Каждое движение, каждая мизансцена зафиксированы с несвойственной обычно английскому театру строгостью.

Наконец, актер закликает хаос мощным, исполненным поэзии человечности словом Шекспира.

Стихи давались ему с трудом, даже после двухлетнего пребывания в Шекспировском театре, а в альтернативных театрах, где он служил прежде, до работы над стихом не унижались. Шер упорно, день за днем занимался с Сесили Берри, педагогом Стратфордского театра, специалистом по шекспировскому стиху и сценической речи, хранительницей заветов Дома Шекспира. Она помогала ему соединить опыт авангардной сцены с традициями классической актерской школы.

Голос, главный инструмент трагического актера, повиновался ему плохо. Его все время тянуло сразу растратить все свои не столь уж богатые запасы. Прошли недели, прежде чем он научился искусству с математической точностью выстраивать звуковую партитуру роли.

Рваная и взвинченная, то и дело норовившая порвать поводья внутренняя жизнь Ричарда ломала, взрывала изнутри дыхание шекспировского стиха. Шаг за шагом актер овладевал искусством взнуздывать эти черные бури кованым стихом Барда, подчинять их энергию ритму шекспировского ямба.

Сесили Берри учила вовсе не холодной классической декламации. Шер и не воспринял бы таких уроков. В Стратфорде к шекспировскому слову относятся как к живому существу, умеют передать физическую плотность слова, его объем и вес, его цвет и запах. Критик «Санди Телеграф» писал, что Шер «произносит стихи с такой ядовитой силой, что они, кажется, воспринимаются не разумом, а внутренностями». Но сама эта ядовитая сила отлита в безупречную форму поэзии.

Адское пламя укрощено, загнано под белые плиты собора, но оно клокочет там, всегда готовое взломать тонкую преграду.

Художники иных поколений отказались бы признать, что в самом человеке таятся силы, грозящие его разрушить. Они были убеждены в гарантированной благодати человеческой природы. Ими управляла благородная гуманистическая вера. Но, может быть, для того чтобы найти эти опасные силы в своей душе, извлечь их на свет и попытаться их победить, нужно не меньше гуманистической воли и, во всяком случае, больше мужества.

Андрей Якубовский

НОВОЕ В ИЗВЕСТНОМ

Газета «Советская культура». 1989. 31 августа
(«Смерть Дантона» и «Каспар». «Театр ан дер Рур», Мюльгейм.
Роберто Чулли)

Мюльгейм – небольшой городок на северо-западе ФРГ. По нашим меркам – глухая провинция, хоть и индустриальная. Восемь лет назад здесь возник на кооперативных началах «Театр ан дер Рур», который сегодня известен едва ли не всему миру. Я увидел спектакли этого театра случайно – в дни его гастролей в Польше – и, надо честно признаться, испытал чувство глубокого потрясения. «Смерть Дантона» Бюхнера в истолковании Роберто Чулли, бессменного руководителя и единственного режиссера театра, меньше всего напоминает так называемый «исторический спектакль», хотя и имеет темой своей трагедию революции.

На огромном серебристом металлическом кубе, водруженном в самом центре сцены (художник Гральф-Эдцард Хаббен), в резком освещении прожекторов ведется ожесточенный спор, цена победы и поражения в котором – жизнь или смерть. Парализованный ужасом бессмысленного и бесконечного кровопролития могучий Дантон (Ханнес Хельманн). «Железный» логик революции Робеспьер (Фолькер Роз), только-только начинающий постигать трагическую изнанку того исторического переворота, вдохновителем которого он был. Казуист и циник, которого в революции привлекают больше всего власть, свобода произвола, безнаказанность зла – Сен-Жюст (Леопольд фон Вершуер)... Все без исключения эти герои – и правые, и виноватые, и гибнущие на наших глазах, и идущие им вослед – низвергаются с вышшения вниз, в небытие...

В то же время вокруг вождельной «высоты» постоянно суетится, выкрикивает лозунги (а через минуту – им противоположные), трапезничает, пьет, занимается любовью и снова демонстрирует свой политический энтузиазм четверка потешных клоунов. Беспредельны не только их трусость, но и активность: лезут, лезут, лезут вверх – на видное, на выгодное, с их точки зрения, место. И уж не низвергнутся с него, не ждите.

«Каспара» Петера Хандке, написанного на волне революционных событий 1968 года, Чулли переосмысляет решительно, так, как это можно сделать только на сцене театра. Историю реально жившего в начале XIX века мальчика Каспара Хаузера, потерянного в лесу, а затем через несколько лет найденного, Чулли рассказывает как философскую притчу в двух совершенно разных по художественному «коду» частях.

Первая, где Каспара (его роль играет молодая очаровательная актриса Мария Нойман) приобщают к «величайшему достижению человечества» – языку, превращается режиссером в развернутый и страшноватый ритуал изошренного и солидного по форме насилия над речью, а значит, над личностью и сознанием ребенка. Трое дюжих господ в строгих черных костюмах-тройках прямо-таки втемяшивают в голову вертлявого и вихрастого существа элементарные грамматические правила. При этом сами они наслаждаются насилием, уповая на некую «духовную магию» авторитета, на силу прописных «истин», уничтожающих человеческую индивидуальность.

Вторая часть спектакля – плод фантазии самого режиссера. Он стремится заглянуть здесь за «последнюю черту», дать картину мира после термоядерной катастрофы, которая может отнять у человечества не только жизнь и витальную силу, но уничтожить и саму цивилизацию, самый разум – хотя бы ту же хваленую речь, которой так гордились солидные и самодовольные «воспитатели» Каспара.

Общество в самом себе несет самому же себе возмездие – так или примерно так можно понять идею этого спектакля Чулли. Оно может рассчитывать в критической ситуации только на то, что само поставило своим идеалом, что само поселило в душе человека. Спектакль звучит как проклятие и предупреждение обществу, злоупотребившему опытом цивилизации самому себе во вред, а человеку – на горе.

Роберто Чулли и его семнадцать актеров показывают себя наследниками самого разнообразного и противоречивого театрального опыта почти уже прошедшего, но все еще настоящего века. Так, первая часть «Каспара» – это, конечно же, блестящая фантазия «на темы» Эжена Ионеско, а вторая – Сэмюэла Беккета. Так, в другом спектакле «Театра ан дер Рур», который я видел в видеозаписи – «Хорватский Фауст» С. Шнайдера, – используются гигантские куклы, совсем как в американском театре «Брэд энд паппет», а в постановке «Мертвые без погребения» Ж.-П. Сартра сценической площадкой становится бассейн, заполненный водой, как это некогда было у Патриса Шеро в «Парижской резне».

Но уж чем не является театр из Мюльгейма, так это эпигоном. Потому что на основе уже известного, накопленного длительным театральным процессом нашего столетия опыта Роберто Чулли строит театр, совершенно необычный как по идеям своим, так и по театральному языку.

Театр людей и художников, которые способны говорить со сцены только о том, что волнует их самих и в то же время касается всего человечества. Театр, чья главная тема – трагедия нашего времени, которая имеет

разные даты (1933, 1937, 1939, 1941), но затрагивает всех и никому не дает уклониться от своего грозного ваяния.

Мы часто говорим об очистительной миссии искусства, нередко забывая при том, что процесс очищения не только благодетелен, но и зачастую мучителен. Признаюсь – смотреть театр из Мюльгейма очень и очень нелегкое дело. Но ведь истинное потрясение в искусстве стоит дорого, и за него приходится платить сполна...

Александр Соколянский

СВОЕ И ЧУЖОЕ

Газета «Советская культура». 1989. 28 декабря
(Обзор гастролей Старого театра, Краков)

По собственному почину или по иронии судьбы, но Старый театр из Кракова привез на гастроли в Москву произведение лидеров нашего собственного театрального проката. Кто у нас самый ходовой европейский драматург из современных? Наверное, поляк Славомир Мрожек (из авторов братских – по старой памяти – стран, так наверняка). Самый инсценируемый русский классик? Бесспорно, Федор Достоевский.

Может быть, это и есть самый лучший способ знакомства: когда известное и неожиданное, «свое» и «чужое» обозначаются не в выборе предмета, а в его трактовке. Возможность сравнивать помогает осознать новизну чужого опыта, если таковая имеется.

«Портрет» в постановке Ежи Яроцкого попал к нам на закате «антисталинского» театра. Общественная совесть вроде бы еще нуждается в разоблачениях «черной магии» сталинизма, но вторичность, моральная изношенность новых премьер становятся все более очевидной и обескураживающей. И спектакль Старого театра как бы «закрывает тему» – если ее вообще можно закрыть. Успевшая сделаться тривиальной, схема – «как доносчик встретился со своей жертвой, и что из этого вышло» – здесь получает парадоксальное и в каком-то смысле итоговое решение.

Ежи Радзивилович наделил своего героя какой-то туповатой оцепенелостью, заставил вслушиваться в невнятицу внутренней жизни, искать ответ на вопрос, который не удастся выговорить. К своему бывшему другу, отсидевшему пятнадцать лет, он едет не только покаяться и принять наказание, но и найти хоть какую-то истину. Из себя не выдавливается ничего, кроме: «Буду разводить кроликов...» – такой вот смысл существования.

А тот (Ежи Треля) не желает ни истины, ни мести – он жадно хватается отнятые лагерем житейские радости. Хороший костюм, ужин в ресторане, покладистая девица: в общем, те же «кролики», рангом повыше. И лишь когда выпитое ослабит инстинкт самосохранения, он позволит себе признаться: все высшее, все человеческое в нем отбито. Он позволит себе

сказать: дело Сталина живет и побеждает. Мы, доносчики и жертвы, такие, какими стали – оглушенные, обкорнанные сверху, – мы и есть его дело. И мы живем.

Я не собираюсь преувеличивать достоинств этого спектакля: за вычетом сцен Радзивиловича и Трели он довольно вял. Но их безнадежный дуэт, пронизанный великолепными комедийными тонами (уникальность Мрожека в том, что он пишет не трагикомедии, а самые настоящие комедии с трагическим выводом о жизни), – живая и значительная театральная ценность.

Краковское «Преступление и наказание» на сцене Таганки (буквально на сцене: зрители шли по пустому залу за кулисы и рассаживались в наскоро выгороженном амфитеатре на скамейках – атмосфера аскетическая и интригующая) вызвало театральные волнения. Спектакль в театре Кракова поставил Анджей Вайда, и этим все сказано.

Предвкушалось зрелище, конгениальное роману. Когда выяснилось, что великого европейского режиссера в данном случае пророчества Достоевского и загадки «славянского духа», проклятые вопросы и вечные истины волнуют куда меньше, чем московского зрителя, – было от чего растеряться. Ответ обернулся встречным вопросом.

Можно сослаться на то, что Вайда соразмерял задачи спектакля с силами театра. Соразмерность усилий – признак благородного, гармоничного дара и твердого вкуса (качества, которые сегодня, быть может, реже и ценней, чем взрывчатая вдохновенность). Но из этого не следует, что задачи занижены. Напротив, они поставлены заново и на новом уровне. Вместо разгадок духа – исследование характера.

Это было заявлено уже в инсценировке, из которой выпал самый «инфернальный» герой романа – Свидригайлов. Безумная Катерина Ивановна, жалкая жертва Мармеладов (вот уж «здесь русский дух!») и даже большее – бесконечно важный образ Города, Петербурга Достоевского – все ампутировано. Города нет, действие втиснуто вовнутрь: путаные выгородки, пыльные стекла. Да что говорить, даже роль Сонечки, «вечной Сонечки» сведена почти что к меланхолическому резонансу – без духовной силы, без бездны страдальчества. Раскольников, надевши крест, гаерствует перед нею: здесь имеет право, поскольку признаться в преступлении заставил себя сам, умом, а не очистительным прозрением.

В исполнении Радзивиловича Родион Романович непривычен: мясистый, очкастый, с узко посаженными глазами. Не студент – мещанин лет под сорок. Его монологи насчет «твари дрожащей» и «крови по совести» – воспаленная, но трескучая скороговорка, экзальтация граммофона с заведенной до отказа пружиной. Предельно наглядно показано: патетика вседозволенности, мысль о преступлении, оправданном высшей целью, – никакой не титанический искус. Довольно мелкая, обывательская идея. Бред? Пожалуй, что бред, и опасный, но порожден он вполне заурядным сознанием. Мнящая себя сверхчеловеком посредственность не то еще придумает: весь XX век тому подтверждение.

«Новая эра отличается от старой эры главным образом тем, что плоть начинает воображать, будто она гениальна», – слова Маркса, взятые эпиграфом к роману Ю. Домбровского, здесь приходится очень к месту.

Сказанное только что – итог, вывод из роли, но не сама роль. Радзилович тонок в работе, и его Раскольников как человек, как живое существо, богаче и глубже, чем навязчивая идея Раскольникова. Характер играет в поддавки с интеллектом: партия заведомо проиграна, но каждый жест, душевное движение, по забывчивости человеческое, тормозит развязку. Самое главное и самое изменчивое лицо в спектакле – Порфирий Петрович в удивительном исполнении Ежи Стухра. Дело не только в блеске игры: человек, пытающийся восстановить справедливость, сгармонизировать вину и ответственность, для современного сознания гораздо интересней разрушителя. В обратной перспективе на «Преступление и наказание» словно ложится тень детектива, любимого жанра века: следователь значительнее, чем преступник.

Собственно, весь спектакль Вайды – это поединок человека без идеи, но с чувством долга («Я человек конченный», – говорит Раскольникову Порфирий: это правда, и это подчеркнуто), с персонифицированной идеей, с ложной и мелкой мыслью, заполонившей живую душу до конца, до кровавого ужаса, до преступления.

Иезуитство следователя, бликующая маска, которую Порфирий у Стухра так до конца и не снимет, оправданы лишь постольку, поскольку борьба идет не с человеком, а за человека. Но сколько надрыва, какое тягостное месиво отчаяния и самоудовлетворения – как скверно на душе у следователя, когда Раскольников выдает себя! Ежи Стухр великолепно владеет магией детали, все время как бы разрушающей законченность образа: и через характер актер и режиссер напрямик выходят к «самому-самому» у Достоевского – к проблеме человека, проблеме неравенства себе.

Еще недавно наш театр призывал Федора Михайловича в собеседники, пытаюсь размышлять о судьбах России: в центре внимания были, естественно, «Бесы». Но конец 1989 года, по крайней мере для Москвы, в пору назвать театральным временем «Преступления и наказания». Спектакль Вайды на сцене Таганки шел в контексте еще двух версий романа: «О преступлении» М. Мокеева в «Творческих мастерских» и «Нового московского преступления», поставленного Ю. Ереминым по повести В. Пьецуха – современному и неожиданному парафразу Достоевского. Восстанавливает (или ставит заново?) свой спектакль Юрий Любимов. Здесь открываются новые пересечения смыслов, высвечиваются новые театральные цели, о которых есть смысл поговорить отдельно.

Лев Гительман

ТРИПТИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ГОСТЕЙ

Журнал «Искусство Ленинграда». 1990. № 3
(«Сид». Культурный центр департамента Сена – Сен-Дени. Жерар Десарт;
«Клавиго». Театр «Талия», Гамбург. Александр Ланг;
«Вишневым сад». Бруклинская академия музыки. Питер Брук)

Обновление нашего общества охватило буквально все стороны жизни. «Новое мышление» затронуло и область культурных контактов. Если еще недавно гастроли иностранных трупп в Ленинграде или же выступления наших театров за рубежом были явлением эпизодическим, то сегодня обмен театральными коллективами приобретает характер интенсивный и последовательный.

Пусть это только начало, но творческие результаты налицо. И следует сказать о них. Хотя бы о спектаклях, показанных в Ленинграде французами, немцами из ФРГ, интернациональной группой актеров, объединенных режиссерской волей Питера Брука.

Впечатляет уже само перечисление этих трупп, явившихся к нам одна за другой и представивших разные театральные традиции. Но гораздо важнее, что они приехали не ради коммерческого успеха или же пропаганды эстетической программы отдельного театра. Каждый коллектив преследовал цель и более общую, и более значительную.

Французы, выступавшие в рамках торжественно объявленного ими «сезона французского театра в СССР, посвященного 200-летию Великой французской революции», предложили интерпретацию классической трагедии «Сид» Корнеля, интерпретацию, резко полемизирующую с давней национальной традицией и даже с той, которую позднее так блистательно утвердили Жан Вилар и Жерар Филип. А гамбургский театр «Талия», показавший спектакль «Клавиго» И.-В. Гёте как часть программы «Дни театра ФРГ в Москве», раскрыл своеобычность современной трактовки немецкой классики. Постановка Питера Брука «Вишневый сад» продолжила наше знакомство с творчеством выдающегося режиссера, удостоенного недавно специальной премии Союза театральных деятелей СССР. И явилась доказательством неубывающего интереса зарубежных художников

сцены к созданиям Чехова, которые вносят в нынешний день ноту подлинной поэзии и духовности.

Спектакли иностранных трупп, показанные в Ленинграде, не были, как принято сейчас говорить, самодостаточными. Они представляли искусство своих стран, обнаруживая тенденции, характерные для их национальной сцены. И выявляли при том основное направление поисков современного зарубежного театра.

Спектакль «Сид» Корнеля был создан под эгидой Культурного центра департамента Сена – Сен-Дени, расположенного в Бобиньи, северном пригороде Парижа. Задача центра, ставшего с недавнего времени Международным центром театрального творчества, – пропаганда лучших достижений сценического искусства как у себя в стране, так и за рубежом. Центр приглашает в свои прекрасно оборудованные залы многие театральные коллективы мира. И в то же время французские актеры, режиссеры имеют возможность поставить тут спектакль, который при успешном показе в центре направляется в гастрольное турне, чтобы познакомить зрителей планеты с нынешними театральными поисками Франции. Именно так и случилось со спектаклем «Сид» – режиссерским дебютом прославленного французского актера Жерара Десарта.

Все в этом спектакле неожиданно и смело. И даже дерзко. Начиная с выбора пьесы, которую режиссер слегка видоизменил, что редко делается во Франции, тем более, когда речь идет о национальной классике. На первый взгляд, эти отступления – речь о них впереди – противоречат корнелевскому тексту, но, по сути дела, говорят о глубоком постижении его, о том, что автор спектакля сумел «свежими очами» взглянуть на классическое создание XVII века.

Жерар Десарт как-то заметил, что в «Сиде» он «позволил себе немало исторических неточностей». И это бросается в глаза сразу же, как только вступишь в зрительный зал. При первом взгляде на сцену с удивлением замечаешь, что эпоха, выбранная для спектакля, отнюдь не XI век, когда жил герой испанской Реконкисты Родриго дон Диас, почтительно прозванный его врагами-сарацинами Сидом, что значит «господин», «повелитель», и не XVII столетие – время Людовика XIII, когда Корнель написал пьесу. Бытовые реалии в оформлении спектакля переносят нас в конец XIX века, а может быть, в начало XX. То есть в тот исторический отрезок времени, когда уже многих охватило трагическое предощущение и мировой войны, и революций, и гигантских общественных катаклизмов, которые навсегда покончат с «белой эпохой» – периодом, венчающим уходящую в историю жизнь, длившуюся, казалось бы, века.

Перед нами просторный зал наподобие фехтовального. В глубине – стена, на которой крепятся шпаги, шлемы, тяжелые рукавицы, предметы, необходимые для фехтовальных упражнений. С левой стороны – несколько ступеней, ведущих к широкой площадке, а оттуда – во внутренние покои дворца. Над площадкой – античный барельеф, изображающий эпизод из борьбы кентавров с лапифами.

Когда спектакль будет двигаться к финалу, пытливый зритель заметит, как перекликаются идеи древнего барельефа, украшавшего когда-то храм Зевса в Олимпии, и постановки Десарта.

В фехтовальный зал попадают через ворота, расположенные в центре стены и напоминающие подъемную решетку в средневековой крепости. Легко и резко вздымаясь кверху, они будут пропускать входящих, обдавая их ярким светом. Так создается торжественно-величавый ритм, присущий военизированному обществу. Участники спектакля одеты в плотно пригнанные темно-зеленые мундиры с высокими воротами, вынуждающими их держать головы нарочито прямо. На их плечах – плащи, живописно распахнутые, как крылья птицы, подчеркивающие военную выправку, решимость и напор неудержимой и вместе с тем бесцельной торопливости.

Женщины, одеяния которых также ассоциируются с эпохой конца XIX века, обнаруживают трогательную незащитность, безоглядную страстность и красоту чувств, ненавязчивое достоинство. Они воспринимаются тут как что-то случайное, горестное, не приспособленное для этой милитаризованной жизни, ее ритмов, философии.

Детали оформления, костюмы персонажей позволяют угадать, что действие разворачивается в некоей фантастической Австро-Венгрии. В империи, когда-то устрашающе-могущественной, а сейчас стоящей над пропастью, ведь очень скоро она навсегда канет в историческое небытие.

Спектакль режиссера-дебютанта поражает именно тем, что здесь все сценические средства, музыка, пластика, игра актеров, декорация, костюмы умело подчинены выявлению главной идеи. Идеи, раскрывающиеся не прямолинейно, а через сложные образы, метафоры, которые, вступая в непростую взаимосвязь, подчеркивают конкретную эволюцию действия.

Начинается спектакль с выхода двух фехтовальщиков. И вскоре мы понимаем, что это не сюжетный выход, а некая метафора. Следуя издревле установленному ритуалу, в тишине, возрастающе напряженной, фехтовальщики неторопливо выверяют каждое движение, готовясь к бою. Это именно ритуал фехтования, а не фехтование как таковое. Ритуал боя, а не сам бой. Дань традиции, а не реальная жизнь с ее страстями. Эта пластическая метафора предваряет в спектакле «сцену отцов», которая в пьесе Корнеля следует за сценами Химены и Эльвиры, Инфанты и Леонор. Перенесенная в начало, она подчеркивает конфликт отцов и развивается тут не по законам оскорбленной чести, а согласно неумолимому ритуалу, настаивающему на кровавой жертве. Подобный же ритуал похитил когда-то у Монтекки и Капулетти их сына и дочь. Сейчас речь идет о столь же прекрасных влюбленных, о Родриго и Химене. Но судьба их оказалась другой. Может быть, даже более трагической.

В отличие от Ромео, который кинул вызов традиции, давно изжившей себя, Родриго, каким его показал Самюэль Лабарт в спектакле Десарта, терзаясь, страдая, любя, принимает все же сторону традиции. И в финале он как бы противостоит безутешной Химене, противостоит гуманным

чувствам, человечности, самой любви. Он только воин, подчиненный идее долга, ритуалу.

Эволюция Родриго прослеживается в спектакле с особенной тщательностью. Ведь режиссеру и актеру приходится вступать в спор с нашим давним представлением о великой пьесе Корнеля, в спор со многими постановками, в которых Родриго покорял зрителя прежде всего тем, что он сумел личные чувства подчинить сверхличному долгу. Именно поэтому уже у современников драматурга, восторженно аплодировавших Мондори – первому исполнителю роли Сида, появилась поговорка, вошедшая в обиход французской речи: «Прекрасен, как Сид!»

Здесь все иначе. В начале спектакля, правда, Родриго и Химена предстают прекрасными влюбленными. Горестными, трагическими, но вызывающими глубокую симпатию и сочувствие. Они размышляют над тем, что благородней: отдаться ли чувствам или выполнить долг, властно заявивший свои права на них. Родриго и Химена (Кароль Ришер) и в первой половине спектакля отнюдь не противопоставляют себя обществу, его законам. И все же они внутренне возвышенны, прекрасны, человечны только тогда, когда готовы выбрать любовь.

Тревожным аккомпанементом к их отношениям служит потаенная любовь к Родриго Доньи Урраки, инфанты Кастильской (Габриель Форест). И она страдает. И она мучается. Но если для Родриго и Химены, пусть иллюзорно, умозрительно, возможен выход, то для нее этого выхода нет. И она это знает. Она знает даже больше. Она знает, что нет выхода и для них. Связь инфанты с умирающей империей гораздо теснее, чем у Родриго и Химены. Она знает, что, умирая, империя еще ревнивее, беспощаднее требует выполнения ее законов, давно обесмысленных. Но в своем трагическом знании инфанта продолжает самозабвенно отстаивать любовь, самую идею любви. Поэтому она прекрасна. Ибо только незамутненное расчетом чувство способно сделать человека по-настоящему прекрасным. Так учили еще древние. И сегодня мир обращается к старым истинам, обретая в них надежду на возвращение нравственных идеалов, торопливо отвергнутых недавним временем.

Любящий Родриго мучается, ищет выхода. Подобно инфанте, подобно Химене, он щедр душой, человечен. Однако Самюэль Лабарт раскрывает в своем герое и другое. Его Родриго прежде всего офицер. Офицерская форма, офицерская выправка не только подчеркивают красоту его внешнего облика, но и своеобычность этой красоты, ее нарочитую выделанность. Он – неотторжимая часть воинского сословия, олицетворяющего империю. Империю, отчаянно цепляющуюся за установления, давно утратившие силу. Ритуал – вместо закона, вместо самой жизни. Представая в финале неким идиолом в золотых доспехах национального героя, Родриго теряет себя как человек. В это же время страдающая Химена, в скромном темном платье, босиком, с распущенными волосами, вызывает подлинное сочувствие. И отнюдь не человеческой слабостью. А стойкостью в любви, непреклонной решимостью служить жизни вопреки догме.

Так неожиданно, по-новому, полемично интерпретирована старая пьеса. В сегодняшнем мире снова, как в докорнелевские, как в шекспировские времена, во главу угла встал человек. И французские актеры, объединенные режиссерской волей Жерара Десарта, художественно непреложно доказывают, что никакая самая благородная идея не должна заставить человека отказаться от себя как от личности с ее неисчерпаемым богатством чувств.

Чреватая опасными последствиями история превращения человека в некий социальный идол, эта трагическая история слишком известна, к сожалению, нашему уходящему веку. Поэтому столь актуально прозвучал спектакль Культурного центра Бобиньи, отмеченный достойными работами режиссера, художника, исполнителей главных ролей.

Спектакль «Клавиго» И.-В. Гёте гамбургского театра «Талия», подобно французскому, предлагает новую сценическую версию классического произведения. Однако если театр Франции акцентирует социально-политический аспект в решении трагедии Корнеля, то здесь внимание сосредотачивается на нравственных проблемах. И раскрываются они в сложном сопряжении художественных стилей разных эпох.

В постановке «Клавиго» нет «правдоподобного отображения действительности», нет «реализма», часто интерпретировавшегося на Западе как «натурализм». Внешне ироническая, игровая, подчеркнута театральная форма представления, раскрывающая отношение театра к псевдоромантизму, унылому сентиментализму, к жестокой мистике трагедии «бури и натиска», вмещает в себя, однако, глубокие раздумья о человеке. Раздумья о юности, лишенной внутренней устойчивости в своих переживаниях и привязанностях, но способной на очищающее прозрение в моменты трагических потрясений.

Уже в первой сцене, когда Клавиго (Михаэль Мертенс), светловолосый, утонченно артистичный, одетый в костюм, слегка стилизованный под XVIII век, восторженно оповещает мир о своей удаче на журналистском поприще, а мрачноватый Карлос (Хайкко Дойчманн), в черном одеянии, словно злодей из старой романтической пьесы, предостерегает его от серьезной сердечной привязанности – она, мол, может помешать столь прекрасно начавшейся карьере журналиста, – явственно ощущается ирония. Ирония позволяет, однако, уловить в этой игровой сцене, напоминающей о спорах классических персонажей комедии дель арте, ноты глубокого драматизма.

Зритель вскоре заметит многозначность оформления (художник – Рольф Глиттенберг), когда одна комната с помощью едва заметного перемещения стен превращается в другую, как бы сохраняя устойчивость и внутреннюю замкнутость пространства, где живут герои. Сколько изысканных комедий, сентиментальных драм разыгрывалось в век, почтиительно названный позднее просветительским, в подобного рода скромных помещениях! Но в финале спектакля, когда вступит в свои права трагедия, разрушатся перегородки и обнажится глубина сцены, ограниченная слева полыхающим темно-красным занавесом, подобным знаку смерти, знаку пролитой крови.

Путь познания, который проходит герой пьесы Гёте, здесь претворяется не в рамках конкретного исторического периода, а как бы на театральных подмостках, движущихся во времени и минующих разные театральные эпохи, разные художественные стили: сентиментализм с его сладкоречивыми клятвами и нежными вздохами; необузданная патетика и острота столкновений «Бури и натиска»; суровый пафос трагического открытия мира.

В соответствии с поэтикой спектакля выдержана игра актеров. Тут нет психологически разработанных характеров и общения, реалистически достоверных мизансцен, основанных на житейских человеческих отношениях. Актеры часто обращают свои реплики в сторону зрителей, их пластика театральна, в ней подчеркивается и вычурная красота, и трогательная печаль, и зловещая загадочность, и трагическая патетика. То есть все, что согласуется с конкретным творческим стилем и выражает не только его форму, но и содержание.

Существеннейшая особенность спектакля Александра Ланга – его сугубая современность. И это несмотря на то, что тут используются средства, давным-давно опробованные мировым театром. С помощью иронии, с помощью брехтовского приема очуждения мы каждый раз как бы погружаемся в чистый вариант «предательства», «раскаяния», «любви», «печали», «трагического прозрения» и т.д. Мы познаем величие и низость этих чувств. Мы исследуем их словно в лаборатории. В нашем отношении к спектаклю, возможно, гораздо больше от ума, чем от сердца. Мы можем даже снисходительно улыбнуться, глядя на сентиментально-трагическую позу, которую принимает брошенная Мари Бомарше (Анетт Паульманн), или на то, как заговорщицки зловеще подняв воротники плащей и опустив поля шляп на глаза, Бомарше (Штефан Курт) и Жильбер (Кай Мертенс) проникают в комнату Клавиго. Мы понимаем, естественно, как преувеличенно патетично, страстно кидается несчастный Клавиго на труп возлюбленной, убитой его предательством. Все это так. Но подчеркнутая театрализация, игровая стихия, господствующие в спектакле, не лишают человеческие переживания их самоценности. Напротив, эта самоценность, самодостаточность как бы объявляются наиважнейшими. И ирония, и брехтовское очуждение позволяют лишь глубже постигнуть мир человеческих страстей, взаимосвязей, тот мир, который и сегодня болен теми же болезнями, наполнен теми же страданиями, столь же несовершенен, каким он был во времена Гёте, да и во все прошлые эпохи.

Разумеется, актерам существовать в предложенной режиссером поэтической структуре очень трудно. Здесь требуется огромное мастерство, особая школа. Исполнители, однако, оказались вполне достойны режиссерского замысла. И Анетт Паульманн, и Михаэль Мертенс, и Хайкко Дойчманн, и Штефан Курт, и некоторые другие сумели обнаружить сложное взаимодействие разных художественных стилей, составляющих нерасторжимое поэтическое единство постановки Александра Ланга.

Питер Брук сегодня может быть назван режиссером номер один. Его звезда ярко вспыхнула на театральном небосводе более сорока лет назад. Бруковские спектакли совершают кругосветные путешествия, идут в странах Европы, Азии, Африки, Америки. Театр Брука жанрово фантастически разнообразен. Он вобрал в себя шекспировские трагедии и комедии, пьесы французского авангарда конца XIX века и современного абсурда, философский эпос древней Индии и документальную драму послевоенной Европы, легенды о Заратустре и реальный материал об американской войне во Вьетнаме, ритуал африканских племен и классическую оперу. Факт бесспорен: Брук пребывает в неустанном поиске. Во имя чего? Он ищет истину, уверенный, что найти ее невозможно. Но у нее есть цель. Для Брука она в театре. А театр, по его мнению, «это искусство, которое осуществляется “здесь” и “сейчас”. Именно в данном месте и в данный момент театр предлагает людям более изысканный способ существования. И актер, и режиссер, и художник – все они участники одной и той же игры, которая называется “театр”. Это очень серьезное дело и одновременно оно такое же легкое, как воздух, которым мы дышим. И когда его нет, то все кончается, потому что в театре нет правил, и каждый раз нужно все начинать сначала». Это высказывание режиссера, приведенное по записи Сергея Волынца, переводчика Брука во время его пребывания в Москве, достаточно общее и вместе с тем – вполне конкретное. Оно может служить ключом и к его спектаклю «Вишневый сад».

Уже после спектакля весьма информированные театралы разнесли молву, что декорации, в которых спектакль показывается на гастролях в Ленинграде, якобы не соответствуют подлинной сценографии Хлои Оболенски, ибо здесь, говоря языком театра, произошла накладка: то ли они задержались в пути, то ли по другой причине, но техническим службам театра пришлось как-то выходить из положения, и оформление спектакля получилось сугубо приблизительным. Даже если это так, то оно все равно, как нам показалось, соответствует замыслу режиссера.

События бруковского «Вишневого сада» разворачиваются в пространстве, ограниченном стенами грандиозного храмового строения с плоскими, в четырех гранях колоннами. Стены и колонны уходят под самые колосники. Там, где в соборе обычно размещаются иконы разной величины, вмонтированы зеркала. Мир Раневской в них отражался, но ни Раневская, ни те, кто ее окружал, в эти зеркала не смотрелись. Казалось, что у зеркал сугубо функциональное предназначение: они существуют для того, чтобы с помощью оптического эффекта расширить пространство, сделать его необъятным. И еще для чего-то, что остается загадкой.

На сцену вынесены лишь отдельные предметы. Слева огромный диван, покрытый цветастыми подушками. Прямо перед зрителями непомерно широкое мягкое кресло. В первых актах – яркое, броское. В последнем – оно закутано в чехол и так же мертво, как все вокруг. Шкаф сначала не приметен. На нем то ли старая простыня, то ли чехол. Но когда Гаев произносит свой знаменитый монолог, обращенный к шкафу, с него неторопливо, словно священнодействуя, снимают белое покрывало, и он

предстает как живое напоминание о действительно прекрасном прошлом: застекленный, двустворчатый, красного дерева, с бронзовой отделкой. Едва заметным движением Гаев торжественно открывает шкаф и обнаруживает его содержимое. Книги в тисненых золотом старинных переплетах, старинные игрушки. Знаки ушедшей жизни, таящей в себе неизъяснимую прелесть и грусть. Поэтому монолог Гаева не кажется нелепым. Шкаф этот воистину имеет душу. Он причастен к духовному бытию своих владельцев.

Здесь же стулья, тоже старинные, красного дерева. Их немного. Три-четыре. Огромный ковер привлекает к себе особое внимание. В первом и втором актах он полусвернут, дом не прибран: то ли сюда должны приехать, то ли его покидают. В третьем акте, когда решается судьба вишневого сада, когда в доме бал, ковер расстелен, полностью укрывает весь планшет сцены. В четвертом – он свернут и недвижимой громадой покоится в глубине, словно напоминание о неумолимом движении времени.

В третьем акте, во время бала, возникают на дальнем плане сцены три темно-коричневые ширмы. Две – сбоку, одна – посередине. В то время как в пространстве, ограниченном ширмами, танцуют, на переднем плане разворачиваются отдельные эпизоды. Выразительна мизансцена, когда Лопухин, потеряв голову от счастья, будет кричать о своем торжестве, а тут же рядом в отчаянии поникнет на стуле Раневская. В проеме между ширмами, словно в замедленной съемке, появятся один за другим все участники бала, свидетели торжества Лопухина и отчаяния Раневской.

Итак, действие разворачивается в храме. Жизнь людей как бы осенена его стенами. Здесь они молились, надеялись, здесь протекала их жизнь. Но сейчас от величественного когда-то собора остались одни стены. И где-то чудом сохранились зеркала. Страшно, когда во втором акте в глубине сгустится мрак, и вся черная громада собора погрузится в темноту. И люди окажутся здесь как бы случайно. Они из прошлого, из давно минувшего. Почему-то они задержались, не успели покинуть этот мир вместе со своим временем. Ощущение такое, что весь спектакль – это реквием по прекрасной ушедшей жизни, по людям удивительно красивым, нежным, трогательно заботливым по отношению друг к другу. Жизнь неодолима. Она ушла, а люди не успели за ней. Однако и они должны уйти. И уходят. А Фирс остается, чтобы умереть. В храме поселилась смерть.

Получается именно то, о чем как-то сказал Брук: «Зрители приходят в театр, чтобы получить более изысканные жизненные впечатления, чем те, что они испытывают за пределами театра».

В спектакле Брука едва ли можно обнаружить социальные акценты в их внешнем проявлении. Здесь нет буржуа Лопухина, уверенных в себе, зовущих в новую жизнь Ани и Трофимова. Социальная действительность проступает в иных, глубинных обобщениях. Человек и время, пребывающее в движении. Основной конфликт бруковской постановки не в смене конкретных социальных эпох, а в том, что одно время должно уступить другому. На смену одной жизни должна прийти другая. Не лучше или хуже, но другая. Необоримая, неизбежная. Поэтому – реквием. По каждому из

них – по Раневской, Гаеву, Варе, Ане, Трофимову, Шарлотте, Пищику, по Лопихину и даже по Дуняше и Яше.

Гаев в исполнении Э. Йозефсона отнюдь не производит впечатление наивного старого ребенка, как издавна принято в многочисленных интерпретациях этой роли. Совсем нет! Гаев Йозефсона очень нежный, добрый, часто смущающийся, а временами и с глубокими духовными прозрениями. Достаточно вспомнить великолепную мизансцену, когда он и Раневская смотрят в сторону зрителей – как бы в окно, за которым вишневый сад. Они прощаются. Но по сути Гаев и Раневская прощаются не с местами, любимыми с детства, а с самой жизнью. Лицо Гаева покраснело от слез. Он исполнен трагического отчаяния. И в то же время он постигает неизбежность конца. В облике Раневской, какой ее играет Наташа Парри, есть что-то от голливудской знаменитости, некая нарочитая ухоженность. Но в том, как она носит изысканные туалеты, как двигается по сцене с усталой грацией, – утонченное очарование, ностальгия о прошлом.

Ребекка Миллер, дочь известного американского драматурга Артура Миллера, играет Аню. Ее Аня – красива какой-то особенной благородной красотой. Вдумчивая, серьезная, она напоминает молодых тургеневских героинь. Аня слушает Трофимова внимательно, словно мысленно перепроверяя его слова, его оценки. Ее осознание конца вишневого сада, той жизни, которой они все принадлежат, глубоко трагично. Правда, в ней нет апокалиптического отчаяния Раневской и Гаева. Она уверена в приближении последнего часа. И спокойна.

Героем уходящим, героем отжитого времени оказывается и Трофимов в исполнении Желько Иванека. Небольшого роста, нелепый, давно не бритый, нескладный «старый студент». Но добрый, умный, застенчивый, честный и сердцем чистый, как ребенок. У него огромный лоб мыслителя, но слабые руки. Он беспомощен. Никуда такой Трофимов звать Аню не может. Он любит ее, но внутренний такт ему подсказывает, что она ему не пара. Тонко чувствует Трофимов – Иванек, что время уходит. Не только время Раневской, но и его время. Отсюда его безысходная печаль.

Варя – Стефани Рот – подлинно чеховская героиня. Она словно одна из сестер Прозоровых. Тактичная, умная, с внутренним трагизмом, который она стремится подавить. Она не хлопотливая хозяйшюка, какой ее привыкли изображать на сцене, а обворожительная женщина. Она любит Лопихина. Ненавязчиво, доверительно улыбается ему, ждет от него предложения, но – увы! Мучительно примиряясь с неизбежностью катастрофического финала, Варя оставляет ключи от дома Лопихину и уходит... В никуда.

Печатью трагизма отмечен в спектакле и образ Шарлотты (Людмила Бокиевски). В цепком, сумрачном взгляде, в том, как взвешенно, с легким акцентом кидает слова эта внешне грубоватая, не улыбкающая, светловолосая женщина, ощутимы обреченность, внутренняя растерянность и страдание к окружающим. С какой неодолимой скорбью в глазах она застыла между ширмами, оказавшись невольной свидетельницей недолгого торжества Лопихина, крикливо, на грани нервной истерики сообщаящего

Раневской о том, что это он купил вишневый сад! Весь облик Шарлотты выражал страдание, смятение, ужас перед совершившимся.

В Пищике (Майкл Нуссбаум) нет и намека на забавного провинциального помещика, вечно пребывающего в долгах. Он предстает грустным интеллигентом, взирающим на всех с возрастающей болью. Словно только ему дано понять сущность трагического бытия, отмеряющего свои последние часы.

Обречен и Лопехин, образ которого создал Том Уилкинсон. Не случайно его радость по поводу покупки вишневого сада внезапно перерастает в какой-то противоестественный шабаш. Не случайно даже в момент своего наивысшего, казалось бы, взлета, своего торжества он неожиданно падает к ногам Раневской, понимая иллюзорность своих мечтаний, осознавая, что она все же сильнее его. Ведь он не способен любить так, как любит она, не обладает ее душевной широтой, богатством ее внутреннего мира.

Дуняша (Кэт Мейлер) и Яша (Дэвид Пирс) тут тоже часть уходящего мира. Горничная и лакей, жизнь которых ограничена плотскими радостями, развращены этим миром, взлелеяны его слабостью.

Уходящий мир, по Бруку, отнюдь не во всем прекрасен. Как и всякая жизнь, он обладает притягательностью, красотой, но и своими пороками. И он ушел. Умер. В финале все герои спектакля появляются в черном, словно на похоронах. Но колокол, как известно, звонит не по кому-то одному, а по всем людям. Ибо каждый человек лишь часть материка. Поэтому они хоронят не кого-то, а себя. Хоронят ту жизнь, которая еще недавно нашла прибежище в руинах этого храма. А теперь и она умерла. Фирс (Робертс Блоссом) был извечным стражем этой жизни. Молчаливым и верным. Вспомним, как еще в первом акте упрямо и как-то по-особенному выпрямившись, он сидел на стуле, приставленном к старому шкафу, к шкафу-символу. Вместо ливреи старого слуги на нем было одеяние, напоминающее костюм пастора. И в конце спектакля Фирс, словно старый пастор, устало опускается в кресло, кем-то заботливо укрытое чехлом, и его жизнь затухает вместе с последними минутами, отпущенными миру, хранителем которого он остался и после смерти.

Они были разными, эти спектакли, показанные в Ленинграде зарубежными гастролерами. Французский «Сид». Немецкий «Клавиго». И бруковский «Вишневый сад», объединивший актеров разных стран. Но между ними было и нечто общее. Желание их создателей увидеть за старыми пьесами проблемы нынешней жизни, еще и еще раз взглядеться в человека, осознать его величие и ту опасность, которую он таит в себе, в своих помыслах, в своих действиях. Постигнуть быстроменяющееся время, жизнь, пребывающую в водовороте движения, в поиске. Все это оказывается возможным с помощью магического искусства сцены. С помощью людей театра, вдохновенно размышляющих, без усталости творящих, где бы они ни жили.

Мария Иванова, Владислав Иванов

ТУДА И ОБРАТНО.

ЗАМЕТКИ О ГАМБУРГСКОМ ФЕСТИВАЛЕ «ТЕАТР МИРА»

Журнал «Театральная жизнь». 1990. № 4

Мы приехали на вторую половину фестиваля. Уже были прочувствованно приняты спектакли живого классика Ингмара Бергмана. Уже отшумели аплодисменты на «Собачьем сердце» Г. Яновской и пронесся шквальный успех «Братьев и сестер» Л. Додина.

Но естественно, что, впервые оказавшись на международном фестивале, мы были озабочены не тем, чтобы увидеть «своих», хотя место «своих» в общем ряду нам было немаловажно. «Театр мира» – один из престижных и универсальных фестивалей; уже его афиша видится попыткой целостной интерпретации мирового процесса. Он открывал редкую возможность и охватить общую панораму, и выявить конкретные театральные предложения. Но сразу нужно сказать, что стремление к всеохватности нередко приводило к избыточной пестроте фестивальной картины, затемняющей принцип отбора...

«Нормальным» спектаклям организаторы предоставили соответствующую сцену: «Шаушпильхауз», театр «Талия». Уже театр Сант-Паули на знаменитом Реепербане, районе эротических радостей, и отданные ему спектакли выглядят иначе. Нетрадиционное же искусство в основном расположилось на окраине, под сводами заброшенной фабрики.

К слову сказать, советские артисты играли на подмостках наиболее респектабельного театра «Талия», что является не только данью признания, но и выражением определенной типологической оценки. Соблюдение стиливого единства «театра» и «жизни» для атмосферы восприятия – обстоятельство немаловажное.

Большую часть наших вечеров поглотил огромный бивуак Кампангельфабрик, в который превратились наскоро и не без удобства переоборудованные гигантские цеха.

По сосредоточенному вниманию, по тишине в зрительном зале, взрывающейся короткими, иногда два-три хлопка, аплодисментами, по непрямой, небанальной реакциям был ясен солидный «рейтинг» публики на

гамбургском фестивале. Умение такого зрителя жить в ритме спектакля оставаясь и свободным, превращало представление в «сешн». В высоких проявлениях такое «зрительство» если не искусство, то способ жизни.

Природа и характер многих художественных впечатлений на фестивале становится понятней в свете старой коллизии, памятной нам по собственной истории. Бытовая, «узнаваемая» пластика вызывала стойкое отвращение реформаторов сцены в 20-е годы. Вахтангов решительно перечеркнул ее, заявив, что «характерные актеры больше не нужны». Мейерхольд искал противоядия в «биомеханике». Таиров стремился преобразовать сценический жест с учетом тех выразительных средств, которыми изначально обладал только балет. Задача оказалась из тех, что можно только решать, но нельзя раз и навсегда решить. На долгие годы балет стал мучительным и недосыгаемым соблазном для драматической сцены. Но не менее сильным оказалось и встречное движение. Балет возжаждал того, что подвластно драме. В открывающемся зазоре интересов возник данс театр, где танец как таковой занимает минимальное место, а зачастую и отсутствует вовсе. (Так, участник фестиваля немецкая труппа «Лаокоон групп» уже в концептуальной идеограмме названия, где слово «данс» перечеркнуто и все же сохранено, обыграл свое двойственное отношение к танцу.) Наиболее полно о новых возможностях московский зритель может судить по несравненным «Гвоздикам» Пины Бауш.

<...>

«Описание одной битвы» (Рим, труппа Корсетти), представление по рассказам Франца Кафки, разыграно на белой сцене у белой стены. Корсетти вместе с Джованной Наззаро и Бенедетто Фанна, одетые, как клерки, вступают в упоительную схватку – игру с недоброй тяжестью жизни. Неожиданно само сочетание черно-белой эстетики, скандированного жеста, хлесткого ритма и мелодии плавно льющейся итальянской речи.

К Францу Кафке привыкли относиться как к автору менее всего веселому. Корсетти не поверил традиции. Он нашел ключ спектакля в подзаголовке рассказа «Описание одной битвы», который звучит так: «Увеселение, или Доказательство того, что невозможно жить». Казалось бы, слово «увеселение» в таком соседстве выглядит насмешкой. Корсетти увидел в нем не иронию, но прямое утверждение. Веселая и спасительная сила молодого искусства определила и формообразующий принцип, и сюжет. ...Внезапно с легким треском сыплется штукатурка, и белоснежную вертикальную поверхность пробивает палец и принимается настойчиво расковыривать отверстие в стене. Перед нами уже рука, выламывающая целые куски. А вот и голова вырвалась наружу, азартно оглядывая мир. Но существа, пробившие стену, не спешат ее покинуть. Они свешиваются, как акробаты, вываливаются, взлетают назад, принимают акробатические позы, продолжая буравить стену. Обломки летят в зрительный зал, крошатся, покрывая пол белой пылью. Графическое преодоление плоскости преодолено в каскаде сценических аттракционов. Стена осмыслена как исчезающий театральный объект, в подлинности разрушения которого

не позволяют усомниться. Происходящее не сводится к пластическому обозначению «битвы», но обладает собственной эстетикой, силой и временем воздействия.

Человеческие фигуры (уже как бы и не вполне человеческие) исчезают и вновь появляются, порхают и вгрызаются в известняк. Они и мотыльки, и обитатели норы, упорно стремящиеся друг к другу, чутко оберегающие свою неприкосновенность. Но в конечном итоге перед нами единое существо, которое то разбегается в разные стороны, то вновь сплетается в немислимых комбинациях. Игра разворачивается как метафора глубокой несерьезности бытия. Но в самой игре, в веселой серьезности искусства содержится момент превозможания.

Блестящий стиль Корсетти, сочетающий простонародность и изысканность, клоунаду и метафизику. В превращениях спектакля традиция дель арте получает новую жизнь. Кафкианские настойчивые повторы психологических мотивов овеществляются в пластических «скороговорках», когда затейливые манипуляции с носовым платком вновь и вновь синхронно повторяются тремя комедиантами в ускоряющемся ритме. То, что итальянские артисты делают с жестом, напоминало хлебниковское колдовство «корнесловий».

Ощущение бытия как непереносимо легкого, эфемерного, беспочвенного и одновременно как непереносимо тяжелого, гнетущего, телесного переведено Корсетти в план освобождающей театральности, где немислимым образом встречаются цирк и авангард. Художественные средства и являются идейным содержанием. Мучительный психологизм раскрыт в формах апсихологического театра. Сам режиссер видит в «Описании одной битвы» «партитуру для головы, тела, пространства и музыки». Размышлять можно не только над тем, что перечислено, но над тем, что опущено...

Словом, целая группа фестивальных спектаклей объединена мотивом разрушающегося, исчезающего театрального объекта, который в последние годы обнаружил необъяснимо притягательную силу. Но когда прием выносится в режиссерскую фабулу и раздувается до аллегорической важности, его смысл заметно беднеет. Вспоминается, как в «Короле Лире» Р. Стуруа разваливается «театр короля Лира» и возникает сценическая тавтология: разрушение есть разрушение. Новым же источником игры является принципиальная нетождественность.

Режиссер Инмард Ланг, показавший «Общество переходного времени» Фолькера Брауна (Дрезден, Драматический театр), использовал тот же ход, что и Стуруа. Но о спектакле есть резон сказать и несколько шире.

Драматург «перенес в ГДР картину настроений нисходящего, погибающего общества предреволюционной России» (буклет). Результат социологизирующего наложения ситуаций выглядит и остро, и спорно, раскрывая внутреннюю уязвимость комментирующей культуры.

В «Обществе переходного времени», построенном как парафраз «Трех сестер», наряду с модернизированными Ольгой, Машей, Ириной действуют и весьма чудные персонажи. Скажем, Антон, писатель, отдаленно

напоминающий еще и Тузенбаха, или Вильгельм Хест, отец сестер и старый немецкий коммунист, много претерпевший тогда и теперь. Почти весь спектакль он проводит на складном стуле, глядя в телевизор и отпуская меланхолические сентенции. Вокруг разбросаны смятые газеты и разорванные книги – образ веры, ставшей макулатурой. Реалии современного быта заострены до гротесково-фарсовых формул. Поэзия человеческого существования, присутствовавшая в пьесе, утрачена в спектакле. Режиссер соединяет комедию с апокалипсисом, чем уже трудно увлечь. Сценографическая конструкция, совмещающая элементы канцелярского склада и обломки бытового интерьера, постепенно начинает ходить ходуном и рушиться. Разваливаются стены, распаиваются шкафы, откуда несутся потоки неисчислимых бумаг с обесцененными словами. В открывающихся провалах голубеет чистое, не знающее границ небо.

Обнаженный и схематизированный прием накоротко сомкнут с задачами социального гиперкритицизма. Разрушение понято и использовано напрямую, иллюстративно.

Комментирующая культура не осмысляет, но домысливает, не создает, но дополняет. Здесь режиссер и драматург бродят в окрестностях больших художественных событий, фантазируя по поводу той или иной частности. Завышенный тон, жажда наглядных глобальных обобщений лишают дрезденский спектакль внутренней соразмерности целей и средств.

Другой, более чистый вариант подобного комментирующего направления представлен спектаклем «Госпожа Вершинина» (Лондон, Потемкин продакшн), где жанр прихотливого домысла заключен в рамки суховатой академической формулировки: «К вопросу о...».

Скажем, в «Трех сестрах» встречи Маши и Вершинина протекали на фоне сниженных попыток отравления внесценической жены. Драматург Елена Купер и вслед за ней режиссер Майк Брэдвелл задаются вопросом: «О чем молчал Антон Чехов?», кто же такая жена Вершинина, и почему ее страдания так легко сбрасываются со счета?

Так Елена Вершинина наконец была допущена на подмостки. Вслед за ней вышли мрачноватый бонвиван-отец и вечно ссорящаяся с ним мать. Невыносимая семейная жизнь оттеняется той уютной интеллигентностью Прозоровых, о которой с воодушевлением рассказывает муж, возвращаясь домой. Переполненный впечатлениями и собой, он то и дело вспыхивает монологами, но здесь они быстро гаснут.

Композиционные повторы спектакля увлекают зрителя в мучительно-навязчивые состояния Елены (Джулия Легранд). Романтичность оборачивается истерией. Жизненное поражение постоянно возвращает к инфантильным эротическим переживаниям. Снова и снова ей мерещится, как вереница мужчин в черном кружит вокруг постели. Жажда освобождения и страх перед ним. В холодных прозрачных стеклах (сценография Джеральдины Пилгрим) полыхает клубок неутоленных страстей. И вот уже сама Вершинина видит себя проходящей там, за окном.

Примечательно, что взгляд лондонской труппы, как и дрезденской, упал именно на «Трех сестер». Чеховская драматургия чуть чаще выступает

в роли новой мифологии как кладезь сюжетов, образов, мотивов, из которых еще предстоит построить новое, заведомо вторичное целое.

Под напором тенденции к массовому и унифицированному в театре обостряется жажда уникального. Так, не считаясь с затратами, режиссеры вводят в спектакль «живую» музыку. Возможности у всех, конечно, разные. Корсетти позволил себе превосходное трио, а Майк Брэдвелл – всего лишь одного музыканта, так же, как и труппа «Глория» в спектакле «Тайна леди Одли». Единственное обязательное условие – высокий класс исполнителей, что прямо входит в понятие «ценность спектакля».

Случай с «Сарафиной» («Линкольн центр», Нью-Йорк и Союз артистов Иоганнесбурга) самый простой. История негритянского школьного класса, где лидирует заводная крепышка Сарафина, начиналась вполне безобидными шуточками, но постепенно вбирала в себя тяжкие реалии сегрегированного общества. «Ман-де-ла, Ман-де-ла», – скандируют, обращаясь к зрителям, повзрослевшие школьники, прошедшие через смерть своих товарищей и осознавшие необходимость политической борьбы. Спектакль был бы похож на инсценировку романа «Мать», если бы не оказался азартным мюзиклом. Режиссер Мбонгени собрал едва ли не беспризорных мальчишек и девчонок и превратил в артистов. Восторгу гамбургских тинэйджеров, заполнивших зал, не было предела. Сотрудник фестиваля, широко улыбаясь, воскликнул, обращаясь к нам: «Пластично! Сильно! Политично!» Спорить с ним было трудно. Все действительно так. Но итог не убеждал. «Сарафина» – великолепный, пламенный митинг и весьма обыкновенный театр. В финале актриса, помахав рукой, сказала прощальное «Гудбай!» и, резко сменив интонацию, добавила: «А теперь – концерт!» И на сцену хлынули те же юноши и девушки, теперь уже в национальных костюмах. Ритмы Африки, конечно, были неотразимы.

<...>

Существует понятие «кэмп» как способа иронически-отстраненного культурного потребления кича. Его принцип, как известно, «это так скверно, что прекрасно». Похоже, что в театре «Глория» (Лондон) исходили именно из него, обратившись к образцово «дрянной» литературе прошлого века, к роману Мэри Брандон «Тайна леди Одли». В программке напротив слова «драматург», как и «режиссер», стоит: «Глория». Вместе скомпоновали пьесу, вместе поставили, вместе и играют, вернее, разыгрывают.

Театральная коммуна, коллективное творчество, казалось бы, уже навсегда исчезнувшие из театрального обихода, вновь возвращаются к нам в неожиданно качественных проявлениях. Даже если это тонкая мистификация, то «дорежиссерский театр» как принцип безупречно совпадает с жанром и стилем предлагаемой сценической истории.

В основу спектакля положено воспоминание о том, что мелодрама – это драма с музыкой. Элегантный господин – Николас Блуфельд (поклон гостям званых музыкальных вечеров), он же, буквально, тапер (кивок в сторону «фильмы воровской») с холодной насмешливой виртуозностью

рассыпает «чувствительные» и «бурные» пассажи от Листа до Мендельсона. Иногда деликатно и деловито поправляя леди Одли – Анн Гриффин, когда та берет неверную ноту, он «настраивает» спектакль и зрителя, не позволяя нам ни всерьез слиться душой с мелодрамой, ни пренебречь ею.

Нет нужды пересказывать жуткую историю злосчастной леди. Артисты не трактуют ее, например, как английский вариант «Живого трупа», хотя фабульные совпадения с точностью до «наоборот» присутствуют и не апеллируют к жгучим проблемам современности. Но позволительно говорить о развитии темы «ретро» на качественно новом уровне, когда стилизуются не только формальные признаки, но и сам подход к материалу. Спектакль отмечен сообразностью целей и средств. Художественный вкус и, натурально, английский юмор делают увлекательным путешествие в лабиринте мелодрамы. Спектакль «Тайна леди Одли», в отличие от своей героини, не выдает себя ни за что другое. Ему неведом такой грех гордыни, как отказ от назначенного пути, пусть и весьма скромного. Ведь достижения на пути несомненны.

В спектаклях гамбургского фестиваля бросалась в глаза высокая постановочная культура, доведенная до стильности. Но такая выдержанность иногда словно снижала ощущение оригинальности зрелища. Ровное художественное качество превращалось в декоративное свойство. А декоративность как эстетический феномен уже требует более интенсивных проявлений, то есть более высокого качества. С другой стороны, стильность все чаще дается ценой экспрессии и спонтанности. Нас не покидало ощущение, что приближается новое искусство, исполненное непосредственности, силы и тайны, как реакция на постмодернистский «салон».

Успех «Братьев и сестер», кроме всех прочих достоинств, объясним и тем, что Лев Додин предложил искусство открытых человеческих проявлений, тогда как спектакли фестиваля оказались достаточно герметичны, не рассчитаны на прямое сопереживание.

Робер Лепаж, молодой канадец, показал «Трилогию дракона» (Квебек, Репертуарный театр), что стало прощальным фейерверком. Спектакль, охватывая «70 лет и 7000 километров», с непостижимой легкостью соединяет эпически детский масштаб и наивную логику игры в песочнице. Действие и взаправду разворачивается на сценической площадке, покрытой песком, где две девчонки, играя коробками из-под обуви, воображают каждая свое. Жанна мечтает о любви. Франсуаза – о дальних странах. А таинственный китайский квартал, как страшная сказка, пугает и манит. Их игра вызывает к жизни и Квебек 1920 года (первая часть, «Зеленый дракон»), и Торонто 1940 года (вторая часть, «Красный дракон»), и Ванкувер 1985-го (третья часть, «Белый дракон»).

Мотив вернется во второй части, когда подруги встречаются в обувном магазинчике, где за прилавком вежливо скушает Жанна. Слово припоминая детство, женщины принимаются вытряхивать башмаки из коробок и аккуратно расставлять друг против друга мужские ботинки и женские туфельки. И вот уже вся сцена заставлена то ли танцующими, то ли вращающимися парочками. Франсуаза с офицером-женихом

кружатся на коньках. Однако милое свидание на катке с каждым новым витком преобразается в свою противоположность, естественное переходит в противоестественное. Нелепостью, граничащей с безумием, ощутима сталь коньков в песке. Фигуры в мундирах маршируют, лезвиями вспарывая землю, топчут, терзают, разбрасывают «штатские» беззащитные пары. Ужас войны явлен не через схватку с противником, но через саморазрушение мирной жизни. Предмет меняет функцию: метафора сечет метафору.

В третьем акте Пьер, сын Франсуазы, готовя выставку, прилежно выкладывает на песке гирлянды горящих лампочек. Теперь игра называется «инсталляция». Его друг, французский пилот, принимая замысловатые позы на торце своего саквояжа, становится то самолетом, то летчиком, то вольной птицей, парящей в воздухе рядом с самолетом. И мы вместе с ним уже глядим с головокружительной высоты на ночную, рассыпавшуюся огнями землю, переживая и хрупкость собственного существования, и упоение полетом.

После встречи с японской художницей Пьер объявляет матери о своем отъезде на Восток. Жизнь снова открывается белым листом – «Белым драконом». В нем все: и единое, и абсолют, и истина. Всякий, кто провел линию, разделил мир на небо и землю. Искусство делает понятной жизнь как бесконечность. В нынешние времена, когда театральное повествование значительно обесценилось и стало добычей коммерческого искусства, приспособившего его к рассказыванию душещипательных (или разоблачительных) историй и сценических анекдотов, Робер Лепаж вывел свою формулу повествования, где сюжет вспыхивает, как вольтова дуга, между отдельными образами, развернутыми в ситуации. Каждый эпизод построен как лирическое трехстишие.

На почти пустой сцене режиссер из паутины актерского жеста тклет сложнейшие пространственные композиции, втягивающие зрителя. Его чувство пространства абсолютно, как бывает абсолютен музыкальный слух.

Робер Лепаж получил мир из первых рук. Его открытость и наивность серьезны и сложны. Невольно вспоминается пушкинское «поэзия должна быть глуповатой», вменившее искусству в долг «глупую» доверчивость к бытию. Режиссерская оптика способна в малом, в священной чепухе жизни различить универсальное.

Искусство Лепаж позволяет нам выйти за рамки собственной ограниченности, слиться с миром и в то же время возвращает нам наше личное существование. Оно не потрясает, но трогает в самом глубоком значении этого слова. В нем восхищает мягкость, соразмерность человеку. «Паломничество на Восток» Робера Лепаж превращает детскую песочницу в театральный «сад песка», житейское море. Речь, звучащая на английском, французском, китайском, внятна зрителю как «поэзия начертаний».

В театр пришел режиссер-поэт. А это случается так редко.

Тема человека как разрушающегося театрального объекта пронизала едва ли не все спектакли фестиваля. В одном наполнила вполне

бульварный сюжет. В другом была раскрыта виртуозным формальным построением. В третьем стала предметом жесткого политизирования. Но во всех случаях она была принята как неизбежность. И только поэтическому зрению Робера Лепажа оказался доступен собирающий взгляд.

Становится ясно, что режиссура Р. Лепажа и режиссура Э. Някрошюса – это разные проявления одной тенденции, ветви одного «древа».

Гамбургский фестиваль, как и ранее «Дни театра ФРГ» в Москве, показал, что мировой театр – не миф, не механическая сумма национальных и региональных слагаемых, а целостная и сложная эстетическая реальность.

Ирина Холмогорова

«НЕФОРМАЛЫ» ИЗ МЮНХЕНА

Газета «Экран и сцена». 1990. № 21

*(«Разбойники». Баварский государственный драматический театр.
Андрас Фрикзай Кали Зон)*

«Разбойников», переосмысленных на основе современной общественной практики, мы видим не впервые. Вот уже более двадцати лет пьеса молодого Шиллера оказывается для немецкой сцены лучшим материалом при анализе проблем молодежного движения. Еще в 1969 году Москва познакомилась с «Разбойниками» Ганса Литцау, где речь шла практически о «новых левых». После этого мюнхенского спектакля в 1970-е годы волна «Разбойников» прокатилась по всему немецкоязычному театру. С тех пор пьесу Шиллера играют, навсегда отказавшись от авторского пафоса, казавшегося когда-то таким необходимым; играют вызывающе дерзко, почти эпатажно, смело сократив длинные монологи, опустив некоторые сюжетные перипетии.

И вот теперь в Москве снова Мюнхен, тот же Баварский государственный драматический театр, снова Шиллер, и снова «Разбойники». Только имя режиссера другое – Андрас Фрикзай Кали Зон.

...Толпа молодых людей высыпала на сцену. Кожаные штаны и куртки с металлическими заклепками, причудливо и всё же узнаваемо обритые головы, разрисованные лица; железные цепи, угрожающе-бесцельно свистящие в воздухе. Сцена (художник Йорк Виллареаль) – скованное отвесными стальными стенами пространство с черным гробом посередине (он же – стойка бара). Валяющиеся банки из-под пива, орущий телевизор, включаемый ударом каблука. И первые реплики спектакля: русский мат, повергший зал в состояние шока неожиданностью самого факта и почти полным отсутствием иностранного акцента.

Кто эти распоясавшиеся юнцы, сопровождаемые преданными девчонками в такой же, как у них, коже и с такой же воинственной пластикой? Да, среди разбойников – женщины (феминизм сделал свое дело!), одна из них, разбойник Швейцер, влюблена в Карла. Так кто же они? Наши «люберы»? «Металлисты»? Или те, кого мне недавно довелось увидеть в Кройцберге,

самом небуржуазном районе Западного Берлина, где все утро в воздухе ощущимо висела атмосфера напряжения, пока не взорвалась привычными здесь драками и пылающими автомобилями.

Грубая физиологичность существования и бессмысленность всякого поступка – разгул стихии без границ, выливающейся в насилие и жестокость. Среди этих людей – Карл (Даниэль Фридрих), то воодушевленный энергией, приведенной им в действие, то оглушенный ее устрашающими последствиями. Возврата в прошлое для него нет, как нет и самого мало-мальски привлекательного прошлого: благородный шиллеровский отец Моор – в спектакле плотоядный и неопрятный старик (Карл-Хейнц Фич), сосредоточенный лишь на функциях своего организма. Впрочем, Карл тоже малосимпатичная личность, и вовсе не переживает в финале настоящего потрясения теми обстоятельствами, к которым его привела вроде бы благородная идея.

Главный герой нынешней мюнхенской версии «Разбойников» – Франц.

Молодому актеру Руфусу Беку удастся сделать своего героя отвратительным и обаятельным одновременно. Ущемленный в детстве и мстящий теперь за «недоданное», он искренне недоумевает, почему недодано именно ему. Когда, сидя на краю сцены и свесив ноги в партер, он повторяет свои «почему», обратив к нам взгляд тоскующего ребенка, мы готовы открыть ему свои сердца. Через минуту – резкая перемена позы и выход непосредственно в зал. Зал хохочет, аплодирует, пугается внезапно прозвучавшего выстрела, смолкает. Удовлетворенный, актер возвращается на сцену.

Когда-то работавший в цирке клоуном, Бек блестяще умеет входить в контакт с публикой, искусно владеет приемами трагического балагана. Его Франц – и истеричное дитя, бессильно бьющее ногами по полу, и актер, виртуозно ведущий роль победителя и сублимирующий в своем публичном существовании нереализованные, быть может, потребности души.

Режиссер выстраивает действие так, что сцены в разбойничьем логове и сцены Франца следуют друг за другом в строгой очередности. Типология разбоя различна, его итоги равновелики. Не случайно Амалия (Эстер Хаусманн) – в одинаковой степени жертва и Франца, и разбойников во главе с Карлом. И все происходит в том же металлическом колодце.

В спектакле много раз повторяется мизансцена: и Франц, и Карл, и все «лесные братья» в отчаянии пытаются взбежать вверх по отвесной стене и с грохотом скатываются вниз. Удержаться невозможно, выхода нет, освободившаяся энергия, испепеляя все вокруг, уничтожает и ее носителей. Карл и Франц одинаково обречены. В финале долговязая фигура Франца раскачивается на веревке где-то над сценой, а Карл, залитый мертвенно-зеленым светом, эффектно, как в замедленной съемке, поливает очередью из автомата своих «подельников».

Финал трагедии Шиллера – решение Карла отдать себя в руки правосудия, подарив выкуп за свою голову бедному крестьянину – отсутствует.

Он не нужен этому спектаклю, в котором нет тех, кто способен на такой поступок.

Спектакль Андруса Фрикзая Кали Зона не о благородном разбойнике Карле и злодее Франце, а о том, что ни одна, даже самая высокая цель не оправдывает средства; о том, что любой бунт, неминуемо проливающий чью-то кровь, оборачивается поражением. И совсем не хочется делать вид, что концепция режиссера нечто совершенное новое, никогда не возникавшее. Мюнхенские «Разбойники» 1960-х годов помнятся до сих пор. Концептуально эти два спектакля схожи. Так что же, нет никакого открытия? Открытия нет. Но есть продолжение разговора. Он, этот разговор, ведется по-другому, несколько иным языком. Тогда были «новые левые», теперь кто-то другой – проблема остается. Немецкий театр продолжает размышления о современной молодежной субкультуре, об опасности бунта и страшной диалектике свободы и насилия.

Светлана Бушуева

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОДНОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ

Журнал «Театр». 1992. № 1

(Итальянский театральный фестиваль в Москве, 1990)

Вот уже год минул с той поры, как в Москве начался грандиозный, растянувшийся на целых три месяца итальянский театральный фестиваль. Теперь уже ясно, что грандиозное мероприятие, на организацию которого были брошены такие силы, как наш и их театральные союзы СТД СССР, СТД РСФСР, Итальянское театральное общество, миланское театральное агентство «Эммечинкуэ», наше и их министерства иностранных дел, наше посольство в Риме и их в Москве, блестяще удалось.

Никакие промахи и ошибки (а они были, наверное, неизбежны, учитывая масштаб всей затеи) не смогли повлиять на результат, если считать результатом вот это вот ощущение большого театрального праздника.

Говоря о промахах, я имею в виду такие вещи, как, скажем, отсутствие на фестивале труппы Лео де Берардиниса, актера и режиссера, входящего сейчас в первую итальянскую «пятерку», и, наоборот, участие в нем такого малоинтересного театра, как «Криптон». Безусловно, было бы лучше, если бы мы, отбиравшие в Италии спектакли, сумели настоять на приезде Лео и отказаться от «Криптона», но, к счастью, на общем впечатлении это упущение не сказалось. Всего остального оказалось достаточно для того, чтобы у советского зрителя создалось объективное впечатление о диапазоне поисков и масштабе современной итальянской сцены.

А вот такой факт, как оглушительный провал Кармело Бене, великого артиста – актера, режиссера, художника, поэта, – из которого вышел весь новейший итальянский театр, к числу промахов не отнесешь!

Провалилась его «Пентесилея» (ну что ж, и великие имеют право на неудачу!), но сам провал был так театрален, скандал, спровоцированный в зрительном зале актером и его свитой (эдакое «Нате!», эдакая «пощечина общественному вкусу!»), так артистичен, что сам по себе стоил целого спектакля. Да он и был, в сущности, настоящим спектаклем, который нарушил мирное течение фестивальной жизни, взорвав

атмосферу восторженного благоговения, установившуюся в зрительном зале с приездом «Пикколо театро ди Милано».

Начавшийся триумфом Дарио Фо с его дерзкой и в то же время классической, возродившей традиции комедии дель арте «Мистерией-буфф» и почти уже увенчавшийся в финале апофеозом великого Стрелера, усилиями Кармело Бене фестиваль все-таки закончился на этой пронзительной ноте скандала.

И ведь нельзя сказать, что она была некстати!

Эта нота заставила нас очнуться от прекрасного сна, навеянного стрелеровской действительно великой магией, и по-новому взглянуть на все, что за эти три месяца прошло перед нашими глазами. Ибо устроенный Кармело Бене скандал помимо того, что придавал окончательный вид сюжету, лежащему в основе всего грандиозного трехмесячного действия, еще и вывел этот сюжет наружу, сделал его явным.

Ведь, в сущности, все потоки хулы, которые вот уже четверть века изливает Кармело Бене на «традиционную» сцену («Стрелер? Да это просто парикмахер!») и на приверженного ей зрителя – сейчас они краешком задевают и нас («Убийцам Маяковского не понять моего искусства!») – есть крайнее выражение объективно сложившегося противостояния.

Только Федерико Тьецци (Магадзини) или Джорджо Барберико Корсетти о своем противостоянии говорят языком спектакля, а Кармело Бене еще и языком скандала. Нетерпимость, помноженная на темперамент (действительно, ужасный характер!), диктует ему формулы неприятия, которые в своем вызывающем максимализме представляют это противостояние как непримиримый конфликт: либо я, либо они! А вернее, какое там «они»! «Я» и только «Я», никаких «они» просто не существует.

Обструкция, которую устроили нескромному гению советские зрители, свидетельствовала о том, что в этом конфликте они приняли другую сторону. Но будь они в данном случае, то есть в случае со злополучной «Пентесилеей», тысячу раз правы, тысячу раз прав был и Кармело Бене, отстаивавший позиции альтернативного (или «нового», как называли его в программках) итальянского театра.

Да, разумеется, отстаивая эти позиции, он демонстрировал слишком уж яростную непримиримость в отношении традиционного театра (черта, которая, кстати, начисто отсутствует у его молодых последователей, традиционную сцену просто игнорирующих), но это объясняется не только свойственной ему запальчивостью, но и выпавшей на его долю исторической ролью. То, что сделал Бене в Москве, явившись сразу же вслед за Стрелером и противопоставив себя его театру, он в конце 1960-х уже сделал в Италии, когда создал свои главные «альтернативные» шедевры, расчистив путь молодому театру.

А тут он как бы еще раз проиграл перед москвичами когда-то разыгранный сюжет, напомнив о бурной истории вопроса, который уже перестал быть вопросом. О том, что это действительно так, свидетельствует сам принцип отбора и представления материала на фестивале (будь то

выставки или спектакли), говорящий о спокойном и объективном подходе к разным театральным эпохам и направлениям.

Совершенно гениальная выставка итальянской театральной маски перекликалась тут не только с замечательным спектаклем Ферруччо Солери, показавшего нам маски комедии дель арте, но и с выступлениями Дарио Фо, который, в сущности, и есть комедиант дель арте нашего времени! Если маски Солери были цветами из гербария, то персонаж Дарио Фо – живым растением, чудом, проросшим из зерна вековой давности.

Выставке кукол сопутствовал не только традиционный кукольный спектакль («Эксельсиор» театра «Колла и сыновья»), но и «Илиада» театра «Карретто», где режиссер Мария Грация Чиприани и замечательный художник Грациано Грегори продемонстрировали вместе с новыми типами кукол и новый способ использования их в драматическом спектакле, рядом с актером-куклой.

Выставка «Новый театр Италии. 1975–1988» была приурочена к выступлениям труппы Корсетти («Описание одной битвы» по Ф. Кафке) и театра «Магадзини» («Гамлет-машина» Х. Мюллера), пришедшимися на середину фестиваля.

Обрамлять же все должны были два классика – Дарио Фо и Джорджо Стрелер, и так бы оно и было, если бы не вмешался *enfant terrible* итальянского театра, Кармело Бене, в фестивале формально не участвовавший, но вклинившийся в представленную фестивалем картину итальянского театра и спутавший своими капризами и скандалами все карты.

И тем не менее свою задачу организаторы фестиваля выполнили. Мы не только получили представление о сегодняшнем итальянском театре в главных его тенденциях, но и поняли логику его развития (этому, кстати, немало способствовала масштабная театральная ретроспектива, показ главных спектаклей последних двух десятилетий, записанных на видеокассеты). Спектакли и театры были неравноценны, одни лучше, другие хуже, но представительны были все, все работали на эту задачу. (Это, если не говорить о спектаклях просто прекрасных, которые не работали ни на что, а были хороши уже тем, что были. Слава Богу, что мы их увидели!)

Но вот прошел год, и, как это бывает всегда по прошествии времени, та же самая картина стала выглядеть куда более дробной и пестрой. Старательно классифицированная уже устроителями, выделившими из нее «новый театр», и действительно проникнутая духом взаимного противостояния старого и нового, сейчас, год спустя, в воспоминании, эта картина обрела совершенно определенную цельность, ту цельность, которая отличает живое от мертвого.

Она живая – итальянская сцена, продемонстрированная нам фестивалем, потому что она продукт естественного развития, при котором ничто намеренно не уничтожается и искусственно не выращивается. А то, что рождается или выживает, связано общностью корней и исторической судьбы, которая может не сознаваться, заслоненная естественным стремлением к самоопределению, но все равно присутствует в каждой живой клетке вещества, то есть искусства.

И потому, как бы ни ощущали себя по отношению друг к другу деятели традиционного и альтернативного театра, все равно они являются собой не взаимоисключающие, а взаимодополняющие начала. Эпическая объективность классической сцены не просто сосуществует с крайностями лирического самовыражения, свойственными сцене авангарда. На каком-то уровне они сходятся, обнаруживая тенденцию к взаимопроникновению.

Так, скажем, плотная в своей повествовательной обстоятельности сценическая ткань Стрелера ритмически организуется у него посредством пауз, в которых открыто заявляет о себе присутствие режиссера, приостанавливающего объективное течение действия и на мгновение переводящего спектакль из эпического измерения в лирическое. Такая пауза-увертюра была в самом начале «Великой магии», когда из левой кулисы вместе с последним лучом заходящего солнца на сцену врвался ветер, треплющий шарфы, вздымающий юбки, заставляющий придерживать шляпу, – отнюдь не пейзажная зарисовка, а вторжение лирического голоса режиссера. И еще одна такая пауза была в середине, когда вдруг смолкала непрерывно звучащая речь, и как будто обнажалось дно во время отлива: персонажи, на мгновение освободившиеся от своих сюжетных обязанностей, оставались наедине со зрителем. Они неподвижно сидели за столом, положив руки на скатерть, такие маленькие посреди пустой сцены, на фоне высокого серого задника и смотрели прямо в зрительный зал.

И наоборот, лирический произвол творцов «Гамлет-машины» как бы искал и находил свой предел в объективных требованиях художественной цельности, подчиняющих актера и режиссера организующей силе музыкальной фонограммы.

Именно музыке подчинял Сандро Ломбарди и рисунок роли, и мизансцены, когда переходил от напряженной скованной пластики первых картин, наполненных визгом тормозов, треском радиопомех, монотонной вязью дикторской речи, к ликующему финальному вальсу. Сверкающая мелодия штраусовского «Голубого Дуная», которая вскипала время от времени лишь в нем самом, в его собственном внутреннем слухе, когда он зажимал руками уши, отсекая от себя все посторонние шумы, вдруг вырвалась на свободу, наружу.

То была очень странная сцена. Гамлет – Ломбарди кружился в штраусовском вальсе, одетый поверх черной пиджачной пары в белоснежное подвенечное платье Офелии, а два могильщика поочередно швыряли в него лопатами комья земли. Но – странное дело! – эту странность не хочется анализировать, не хочется объяснять, не хочется даже соотносить ее с тем, что написано по поводу этого эпизода в программке. Хочется принять ее как есть, во всей ее завораживающей притягательности, как некую неразложимую цельность, мгновение счастливого синтеза, который в искусстве всегда больше того, что можно объяснить словами.

Разумеется, тут дело еще и в актере, совершенно фантастическом актере, которого тоже нельзя объяснить словами. Гамлет – Ломбарди носил маску печального Пьеро (Пьеро, заблудившийся посреди нашего жестокого машинного века, или, как хотел Хайнер Мюллер, среди крушения

всех идеологий – пожалуйста, можно и так, главное, что он был печальный и заблудившийся) – набеленное лицо, горестно приподнятые брови и раз и навсегда опущенные уголки карминного рта. И неужели от этой печали так горестно сжималось у нас сердце, а оно сжималось сразу же, при первом появлении Ломбарди, когда Гамлет-Пьеро осторожно приподнимал бархатную тряпицу, прикрывавшую поднос, который он держал на ладони, и его длинные нервные пальцы бережно прикоснулись к появившемуся из-под нее черепу. И совершенно неважно, кто это был. Йорик? Отец Гамлета? И был ли то Гамлет? Это действительно нельзя объяснить словами, но все это было неважно, важна была только нежность, которую источали эти пальцы и от которой перехватило горло.

И все-таки дело не только в актере. Наверное, Ломбарди мог бы работать и в другом театре. Его блестящее мастерство никуда бы не делось, осталось бы при нем, но в другом театре он был бы другим. Здесь же, в союзе с режиссером, который претендует на создание «Театра поэзии» и строит свои спектакли, учитывая законы образных ассоциаций, мастерство Ломбарди вместе с аурой его личности служит созданию вот этого, необъяснимого словами, художественного синтеза.

Они его добиваются, этого синтеза, и уже этим выделяются из массы других авангардных экспериментальных театров, которых интересуется лишь процесс создания спектакля. Тьецци же и Ломбарди устремлены именно к результату, и тут их театр сходится с театром Стрелера и вообще обнаруживает неожиданную приверженность традиции.

За спиной «Магадзини», как, впрочем, и всех других авангардных театров, как бы ни открещивались они от традиции, угадываются века театральной культуры. Но «Магадзини» еще и доказывает, что итальянский авангард способен не только на экспериментальный поиск (это мы видели у Корсетти, который продемонстрировал нам в «Описании одной битвы» блестящий урок биомеханики), он может создавать абсолютные художественные ценности.

И на этом уровне становятся уже несущественными различия между авангардными и классическими формами театра. Был бы он только настоящим!

Правда (и тут Кармело Бене, к сожалению, прав), классики порою умеют быть тошнотворно, до противности красивыми. Если очень захотеть, можно найти повод для этих претензий и у великого Стрелера, и даже прямо в «Великой магии».

С другой стороны, молодые экспериментаторы любят порою бесплодные умствования – не избежал их и театр «Магадзини».

Но зачем заниматься придирами?

Все равно это был настоящий театр, три месяца настоящего театра.

Алексей Бартошевич

ОН БЫЛ ЗАБАВНЫМ

Журнал «Московский наблюдатель». 1994. № 3–4
(*Актерский портрет Лоренса Оливье*)

Сэр Лоренс Оливье пошел смотреть «Оглянись во гневе», когда вокруг пьесы Джона Осборна и спектакля «Ройял Корта» поднялась буря негодования и восторга и стало ясно: 8 мая 1956 года в английском театре и больше того – в английской жизни случилось что-то очень важное. В том, что говорили поклонники и противники «сердитой» молодежи, Оливье смутно чувствовал опасность, нависшую над ним и его поколением, над созвездием великих актеров, которые достигли высшей точки своей театральной судьбы и, казалось, безраздельно властвовали над умами английской публики.

Оливье отправился в «Ройял Корт», как идут в стан врага. Ничего, кроме отвращения, он на спектакле не почувствовал. И был в этом не одинок. Надо было быть Кеннетом Тайненом, чтобы публично заявить, что он никогда не сможет влюбиться в женщину, которой не нравится «Оглянись во гневе». Много известнейших людей театральной Англии испытали в «Ройял Корте» то же, что Оливье, – разочарование и раздражение. Впрочем, сходные чувства вызывали у них Брехт и абсурдисты. Брехт, Беккет и Осборн казались чудовищем о трех головах, которое вырвалось на подмостки из самой жизни, чтобы сокрушить все, что священо для британской культуры.

Мягкосердечный и благовоспитаннейший эдвардианец Джон Гилгуд с несвойственной ему резкостью назвал «В ожидании Годо» «отталкивающей пьесой», обвинил «Носорогов» Ионеско «в бесконечном повторении одного и того же тезиса», а получив в 1958 году предложение сыграть «Конец игры» Беккета, ответил: «Некрасиво притворяться, будто я хочу играть пьесу, если меня от нее тошнит».

Примерно так же он и его друг Ральф Ричардсон отзывались о пьесе Осборна и спустя много лет горько сетовали, что были слепцами и «старыми шляпами», а их путь к современной драме оказался столь долгим.

Лоренс Оливье тоже мог бы пожать плечами по поводу испорченных вкусов молодежи и постараться забыть о бессвязных инвективах неврастеника Джимми Портера. Но что-то продолжало его тревожить, тем более, что защитником Осборна и его пьесы был не только Тайнен, злоязычный критик «Обсервера», доставивший актеру и его великой жене много неприятных минут, но и почтенный Харольд Хобсон, писавший для еще более почтенной «Санди Таймс». И Лоренс Оливье снова отправился в «Ройял Корт». На этот раз его спутником был Артур Миллер, который в антракте сказал актеру: «Нет, Ларри, вы неправы, это великая вещь». «Теперь, – писал в мемуарах Оливье, – я и сам видел, что это так, и готов был стукнуть себя по лбу за недостаток чуткости».

Но, конечно, сколь бы высоко актер ни ценил Миллера, глаза у него открылись в силу внутренних причин.

В годы своей театральной молодости Оливье слышал, с каким трепетом актеры старшего поколения говорили о великом Ирвинге, именуя его не иначе как Стариком. Молодой Оливье вдруг ощутил уколы ревности. «Я поклялся себе, – вспоминал он через много лет, – истребить, изгнать из сознания публики всякую память о Старике. Я решил сам стать Стариком. Пусть подражают мне через 50 лет после моей смерти».

В книге Оливье иронизировал над своими амбициями, в жизни он с воодушевлением следовал им. Послевоенное десятилетие стало эпохой его величайшей славы. Один триумф следовал за другим – Ричард Третий, Эдип, Макбет, Тит Андроник... Первый актер Великобритании, он сделался национальным мифом, символом британской культуры и британского духа. Он стал Стариком. Вершина была достигнута, можно было удовлетворенно оглянуться на пройденный путь и предаться сочинению мемуаров, как это сделал Гилгуд.

И тут, на вершине славы, Лоренса Оливье, по его признанию, настигла скука. Существование в ранге живого классика и национального монумента противоречило его авантюрной натуре. Кроме того, истончался, расплзался по швам взрастивший его как художника мир героических ценностей предвоенных и военных лет. Оливье до конца дней оставался патриотом и твердо верил в «британские идеалы». Но он не мог не чувствовать, что пламенная патетика, которой полны были монологи его блистательно-воинственных героев, блекла и переставала волновать публику, да и вдохновлять его самого. Это было началом кризиса, охватившего всю его и сценическую, и личную жизнь. Сам того еще не понимая, он стоял на пороге обновления. Когда он смотрел «Оглянись во гневе», его искусство было готово к переменам, хотя внешне они и застали его как бы врасплох.

И тогда Оливье подошел к Осборну и спросил ошеломленного автора, не напишет ли он что-нибудь для него, Лоренса Оливье.

Драматурга и актера разделяла пропасть. Оливье в глазах Осборна олицетворял все то, что он проклинал, над чем глумился в своих мемуарах и пьесе, – мир британских святынь и ритуалов. Лишь в одном «разгневанный» драматург и великий артист сходились – в ностальгической

нежности к старому мюзик-холлу, простодушно-грубоватому искусству, доставшемуся нашему веку от викторианских времен. Тут Осборн, при всей его демонстративной ненависти к британским традициям, обнаруживал свою в них укорененность. В несвойственном его желчному перу сентиментальном стиле он вспоминает о вечерах, проведенных в провинциальных «холлах», пересказывая непристойные шуточки старого комика Чики Чапи, который, по словам драматурга, повлиял на него больше, чем Бертольт Брехт, – что бы там ни писали критики. Совершенно в том же диккенсовском тоне Лоренс Оливье говорил о мюзик-холльном комике времен его молодости – Сиде Филде. Это имя он называл среди тех, кто определил его вкусы.

Когда Оливье заговорил с Осборном, у того в голове уже складывалась идея пьесы об актере мюзик-холла, и неожиданно для себя он ответил согласием.

Детский ригоризм ройял-кортовской молодежи заходил так далеко, что они были готовы отказаться от услуг великого актера – тем более, что очень скоро ощутили на себе его мертвую хватку: он потребовал для себя главную роль Арчи Райса вместо предназначавшейся ему роли отца Арчи, старого комика; ему надо было добиться роли и для Вивьен Ли, которой в «Комедианте» решительно нечего было делать. Пусть ей дадут роль старухи-матери Арчи, ничего, что красавица Вивьен никак к этой роли не подходит, она будет играть в гуттаперчевой морщинистой маске. Вряд ли эта бессмысленная идея исходила от самого Оливье; он признавался, что в работе над «Комедиантом» находил убежище от трудностей личной жизни: вероятно, это было предложением самой актрисы. И Оливье не стал на нем настаивать – быстро отступился.

До начала репетиций Осборн и Джордж Девин, руководитель молодой труппы «Ройял Корта», были готовы порвать с Оливье, и лишь вмешательство человека, который давал им деньги, главы знаменитой фирмы «Маркс и Спенсер», предотвратило этот эффектный, но губительный для судьбы их труппы и для истории английской сцены шаг.

Нужно было очень внимательно следить за актерской судьбой Оливье – вряд ли она так уж интересовала осборновцев, чтобы понять, что, в сущности, он рожден для роли Арчи Райса, что мюзик-холл – истинная стихия знаменитейшего из трагиков, что влечение к эксцентрике и гротеску сопровождало Лоренса Оливье всю его жизнь. Молодежь «Ройял Корта» не могла видеть его балаганного сэра Тоби из «Двенадцатой ночи». Сыгранный в том же 1937 году, что и Гамлет, вечно пьяный дядюшка графини Оливии, по выражению критика, «состоял из одних шутовских трюков и комических падений». Сомнительно, чтобы ровесники Осборна сидели в зале «Олд Вика» на представлении «Генриха IV» (1945 год), когда по сцене брела, с трудом держась на тоненьких ножках, высохшая, почти невесомая фигурка судьи Шеллоу – малейшее дуновение ветра, казалось, может унести его вместе с осенней листвой. Мало кто мог узнать в этом рамолике огненно-рыжего, оглушительно хохочущего и рвущегося в бой Генри Перси: в «Генрихе IV» Оливье играл обе роли. В том же «Олд Вике»

вслед за «Эдипом» Софокла с Лоренсом Оливье в главной роли шла комедия Шеридана «Критик», в которой Оливье, громоздя один фарсовый трюк на другой, играл придурковатого театрального рецензента мистера Пуфа. После мрачнейшего Эдипа актер внутренне нуждался в комическом катарсисе, немедленном целительном погружении в стихию дерзкого фарса. Оказавшись в мире балагана, гротеска, гуммозных носов и цирковых кульбитов, он словно испускал вздох облегчения и начинал резвиться, как рыба, наконец-то попавшая в свою стихию.

Теперь, в середине 50-х годов, когда высокие слова и героические чувства начали отдавать бутафорией – даже в глазах людей, прежде к скептицизму не склонных, тяготение Оливье к освобождающей и трезвой эксцентрике стало непреодолимым. Мюзик-холльные сцены «Комедианта» оказались ему нужны как глоток свежего воздуха – оттого он так ухватился за эту роль, можно сказать, вцепился в нее с почти неприличной жадностью.

Конечно, горемыка Арчи Райс не похож на какого-нибудь мистера Пуфа, а пьеса Осборна – на жизнерадостную комедию. За бытовыми неурядицами и профессиональными провалами семейства Райсов вставал образ стремительно разваливающейся старой Англии, которую автор с желчным злорадством провожал в небытие – туда ей и дорога. Когда Арчи взывает с подмостков: «Не слишком-то хлопайте, леди, наш дом совсем обветшал», – всякому понятно, что речь идет о дряхлости Британии. Этот социальный смысл роли Лоренс Оливье передавал с обычной своей профессиональной точностью и с новой для него беспощадностью.

В полном согласии с пьесой актер играл Арчи Райса как скверного, «вшивого», по выражению Оливье, комедианта, чьи лучшие времена давно прошли, если вообще они когда-нибудь были.

Глаза Арчи на подмостках были тусклы, грим – аляповатым, голос – надтреснутым, движения – автоматическими. Но таинственным образом сквозь маску «вшивого» актера, сыгранного актером великим, проступали вдруг черты Сида Филда или Дэна Лено – национальных кумиров былых времен. Все, кто был в зале «Ройял Корта», вспоминали о лучших днях старого викторианского мюзик-холла, любовь к которому когда-то объединяла англичан – от лондонских денди до разносчиков газет. Сотни раз критики и мемуаристы описывали, с какой победительной и непринужденной грацией Оливье напевал свои песенки и отбивал чечетку.

За тем, как Оливье «работает» на подмостках, ревниво и восхищенно следили из зала его коллеги по ремеслу: они могли точнее всех оценить уровень его искусства. «Мне казалось, – говорила Дороти Тьютин, вступавшая тогда в прекраснейшую пору своей театральной судьбы, – он делал эту роль ногами. От начала до конца он двигался по сцене в точном ритме, как какой-нибудь одинокий джазмен, и каждая перемена позы, каждое шарканье по полу имели свой такт. Его ноги отбивали ритм его души, ритм менялся, трансформировался, складываясь в чудесный, протяженный во времени рисунок, который мог передать силу, тонкость, обаяние – все через ритм его ног».

Главу своих воспоминаний, посвященную «Комедианту», Оливье назвал «Прорыв». Он не был больше Стариком. Он говорил с молодежью «Ройял Корта» на одном театральном языке. Чужая территория была захвачена, покорена и колонизирована. Не без ехидства он замечал про себя: «Я умею делать то, что умеют они, а то, что умею делать я, – они не умеют».

Искусство Оливье после «Комедианта» стало иным, как, быть может, и его взгляд на мир. Снимаясь в фильме «Ученик дьявола», он никак не мог заставить себя сделать то, чего требовал от него режиссер. Тот всего лишь хотел, чтобы Оливье в проверенных «героических» приемах сыграл еще одного доблестного британского генерала. Раньше это не стоило бы актеру ни малейших усилий. Но после «Комедианта» он не мог играть, как прежде.

В последующие годы Лоренс Оливье, по его словам, ни о чем не мечтал больше, чем о роли, в которой он смог бы развить успех «Комедианта». Однажды, уже на закате его театральной судьбы, эта мечта готова была исполниться. В 1970 году у Кеннета Тайнена, который был тогда «драматургом», то есть завлитом Национального театра и главным советником Оливье, возникла, как обычно, смелая и безошибочная идея – поставить на сцене Национального театра старый американский мюзикл «Парни и куколки», популярный лет двадцать назад. Сэру Лоренсу, только что ставшему бароном Брайтонским, предназначалась роль короля чикагских гангстеров Натана Детройта. Идея привела шестидесятилетнего лорда в восторг. Роль обаятельного бандита, полная шлягеров и эффектных танцев, манила его чрезвычайно. «Я был так счастлив этой работой, – писал он, – как не был счастлив в театре целую вечность».

По поводу Гамлета или Лира Оливье никогда не говорил в тонах столь экзотических.

Оказавшись в Нью-Йорке, Оливье стал брать уроки американского произношения с «чикагским» акцентом – таким мелочам он всегда придавал значение. Натан Детройт должен был говорить на сцене как настоящий житель Чикаго, и не вообще Чикаго, а тех его кварталов, где обитают гангстеры, и не вообще гангстеры, а гангстерская «аристократия». В Лондон из Штатов были выписаны специалисты по чечетке, и Оливье вместе с другими актерами без устали учился танцевать в точности так, как танцуют в бродвейских мюзиклах. Все актеры, и он в их числе, проходили специальный курс пения. Джеральдин Маккьюэн, которой Оливье предложил главную женскую роль Аделаиды, брала уроки шесть месяцев. Однажды Оливье предложил ей попробовать спеть вместе с ним знаменитый дуэт «Попроси меня». «Мы спели этот номер вместе, – вспоминала актриса, – и, к великому моему удивлению, оказалось, что у него уже готова вся роль. То, что он показал, было настоящим чудом. Все шло к сенсации. Я поняла, почему он так хотел делать это».

Все было готово к началу репетиций. И в этот момент Совет управляющих Национального театра, даже не поставив Оливье, основателя и директора театра, в известность, решил прекратить работу над мюзиклом. Совет сослался на состояние здоровья Оливье, внушавшее опасения

(что было правдой). Его болезнь могла сорвать премьеру и тем нанести театру финансовый ущерб. Оливье был безутешен. Решение Совета он переживал как величайшее в его жизни предательство. Он назвал решение «изменнической акцией» – в торжественном стиле монарха, узнавшего о заговоре. Отмену «Парней и куколок» он воспринял как удар, направленный лично против него. У него опустились руки. Именно тогда, в июне 1971 года, он записал в дневнике: «Решил не оставаться надолго – 9-й год».

Речь шла об уходе из Национального театра, которым он руководил с 1963 года.

Боль, которую испытал Оливье и которую нельзя не почувствовать, читая его «Исповедь актера», написанную спустя годы после этой истории, была столь велика именно потому, что в мюзикле, как прежде в просто-душно-веселом искусстве британских «холлов», могла открыться самая суть его художественной личности. Никогда великие классические роли не давали ему такого почти что физического ощущения счастья, как «вши-вый» комедиант Арчи Райс и чикагский уголовник Натан Детройт.

Принимаясь играть эти роли, он с наслаждением сдирает со своего лица маску трагического героя – она летела в одну сторону, котурны – в другую, и всей душой отдавался вольному искусству комедианта и эксцентрика.

Когда незадолго до смерти его попросили – разумеется, не всерьез – сочинить себе эпитафию, он, создатель Гамлета, Макбета, Кориолана, в шутку, но и не вполне в шутку, предложил написать на своей могиле: «Он был забавным».

Однажды, на вечере памяти Джорджа Девина, когда актеры сидели в полутемном зале «Ройял Корта», откуда-то из задних рядов к ним вдруг выбежал Оливье в клоунском гриме Арчи Райса и воскликнул: «Не правда ли, это я сам?» Кажется, нет ни одного биографа Оливье, который не пересказал бы этот эпизод. Режиссер Уильям Гаскилл, который начинал в «Ройял Кorte» и затем пришел к Оливье в Национальный театр, вспоминая этот случай, добавляет: «Да, это был он сам: та маска бессердечного клоуна, который составляет часть Ларри Оливье». (Несколько неожиданный эпитет следует при этом отнести не столько к нравственным качествам актера, сколько к свойству его сценического стиля.)

Может показаться странным, с каким упорством актеры, режиссеры и критики, принадлежавшие к разным поколениям английского театра, преданно любя Оливье, восхищаясь его искусством, отказывали ему в даре трагического актера. Старая актриса Сибил Торндайк заметила, что у Оливье нет способности передавать (она выразилась: «делать») трагическое страдание. В противоположность погруженному в себя Гилгуду он, по ее словам, слишком экстравертен, слишком увлечен потоком жизни, поглощен жизненной борьбой, чтобы проникнуть в мир трагедии, которая требует величайшей внутренней сосредоточенности. По натуре Оливье, – считала Торндайк, – скорее актер комический. Примерно о том же говорили такие несхожие между собой люди, как критик Джеймс Эйгет и постановщик «Оглянись во гневе» Тони Ричардсон.

С чуткостью профессионалов они смогли ощутить нечто существенное в творческой природе Лоренса Оливье.

Джон Гилгуд в своем искусстве словно оборонялся от мира, враждебного поэзии и душевной утонченности, скажем даже – культуре. Его сценические создания были исполнены какого-то лирического испуга перед жизнью. Сама его «одинаковость» в разных ролях – одни за нее укоряли актера, другие видели в ней знак художественной цельности – могла быть способом самосохранения и самозащиты.

У героев Пола Скофилда, актера бруковской школы, при всей поэтической мягкости его стиля, на дне души скрыто упорное несогласие с миром, стоическая твердость в противостоянии ему.

Трагический театр XX века по преимуществу говорит о поражении человека или, по крайней мере, об особом рода духовной силе, которую в этом поражении, в осознании его неизбежности человек находит.

Искусство и мироощущение Лоренса Оливье эпохи его зрелости основаны на полном доверии к полю действия утверждающей себя творческой энергии. Он – владыка жизни, победоносно в нее вторгающийся, агрессивно ее покоряющий. Героическое начало в искусстве Оливье рождалось не из трагического сопротивления неизбежности, но из мощного напряжения творческой воли, сражающейся за жизненное пространство, которое должно в конце концов сдаться на милость победителя, как завоеванная земля, как покоренная женщина.

Этому простодушному и величественному актерскому восторгу перед явленным чудом творения, этому порыву к беспредельному расширению границ своего «я», этой захватывающей радости театральных метаморфоз противостояло только одно – собственное тело актера.

Читателей «Исповеди актера» может покорибить, как часто Оливье пускается в подробные описания своих телесных недугов, особенностей своего организма, как много рассуждает о своей сексуальной жизни. Но это не старчески-пугливое внимание к несовершенству тела, это озабоченность творца материалом своего искусства: так скульптор рассуждает о свойствах мрамора, а художник – о химическом составе красок.

Оливье не любит свое тело, ограничивающее его божественную жадность – сыграть все, превратиться во все, стать всем. Ему казалось, что на сцене он недостаточно высок, – и он носил обувь на особых подошвах; он считал, что его ноги слишком тонки, – и он надевал специальные толщинки для бедер и икр; он терпеть не мог форму своего носа и поэтому редко обходился на сцене без гуммоза; он был убежден, что тыльная сторона его ладоней уродлива, – тут уж ничего нельзя было поделаться, и это страшно раздражало его.

Всю жизнь он сражался со своим телом. Едва ли не каждая его роль – особенно в поздние годы его театральной жизни – становилась торжеством и насмешкой над пределами, положенными ему природой. Нас приглашали разделить этот смех и это торжество – не только когда актер выходил на сцену в комических ролях, но и когда он играл Отелло, Шейлока или Эдгара в «Пляске смерти».

Искусство Оливье, сама его личность были полны могущественной энергии, которая действовала на зал чуть ли не гипнотически. Эта энергия исходила из каких-то глубин его подсознания и, без сомнения, была круто замешана на мощном «либидозном порыве» (как могли бы сказать, да и говорили без умолку, поклонники Фрейда). Присутствие этой завораживающей агрессивной силы чувствовали все, кто находился в зрительном зале и на сцене, независимо от возраста и пола, но в особенности, что нетрудно понять, игравшие вместе с ним актрисы. В недавней телепередаче об Оливье актриса Маргарет Лейтон, дама почтенных лет, с блеском в глазах и дрожью в голосе вспоминала, как в «Ричарде III» она, молодая актриса, стоя на противоположном от Оливье конце сцены, всем существом чувствовала исходившую от него вибрацию отчетливо сексуального свойства и мгновенно всем существом на нее откликнулась.

Дело, конечно, совсем не в том, что Оливье был так уж сверхэротичен, но в том прежде всего, что, сосредоточенная в актерском искусстве биологическая энергия несет в себе помимо прочего, еще и сексуальное содержание, хотя к нему никак не сводится. Пытаясь объяснить происхождение и существо таинственной вольтовой дуги, возникавшей между залом и сценой, когда на ней появлялся Оливье, режиссер Джонатан Миллер, между прочим, по первой профессии – врач, писал: «Он генерирует то, что актеры завистливо называют духом опасности. Этот дух порабощает и пленяет тех, кто вместе с ним находится на сцене, и тех, кто смотрит на него из зала. Это непростое, даже мучительное ощущение: вы не можете сказать наверняка, что он собирается сделать в следующий момент. Создается впечатление, что у него – бездонные запасы энергии и решительности, и из этих запасов он может извлечь неожиданные и часто пугающие интонации и жесты. Результат тот, что он держит сцену и зал в состоянии восхитительной настороженности, сообщая особую, полную риска, витальную силу событию, которое иначе казалось бы вполне заурядным и предсказуемым».

Заключенный в искусстве Оливье «дух опасности» выражал не тревогу, не трагизм существования, а, напротив, бесконечное богатство и полноту жизни, уверенно завоеванной и жадно поглощаемой. Нет ничего более чуждого трагическому мировоззрению, которое брезгает чувственно-природным в противовес духовному и нравственному: так Гамлета просто тошнит от вида и запаха пульсирующей и теплой плоти. Для комедии та же плоть – основа основ, точка отсчета, абсолютная ценность, которой проверяются любые идеи духовного порядка. Оттого отношения комедии с законами строгой морали традиционно складывались непросто.

«Дух опасности» – это победительная дерзость комедианта, покусившегося передать на подмостках все краски и звуки, все превращения материи; это «бешенство риска», эта «отвага» в пастернаковском смысле – она нужна актеру,

Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.

Уильям Гаскилл говорил о протейчески неуловимой человеческой личности актера Оливье. Сам он только тень, призрак – реальные, полны жизни и движения лишь его создания: за ними, от него отделившимися, он следит с любопытством естествоиспытателя, отеческой гордостью творца и английской внимательностью к странным и причудливым свойствам человеческой природы. Его не так уж занимало, хороши или плохи, добродетельны или дурны его герои, – его увлекала единственность созданного им лица, совокупность крупных, мелких и мельчайших деталей, из которых составлялся портрет.

Он не спешил выносить своим персонажам моральные приговоры или политические оценки. Вообще интеллектуальная, «идейная» сторона жизни не так уж много для него значила. Кеннет Тайнен с некоторым смущением признавался в дневнике, который вел во время репетиций «Отелло»: «Не могу понять, есть ли у Л.О. общие идеи о чем бы то ни было, кроме театра. Я не имею представления о том, во что он верит». Позже он добавил: «Может быть, это и к лучшему?».

Как официальное лицо, первый лорд английской сцены, глава Национального театра, Оливье должен был заботиться о своей политической репутации, избегать в спектаклях слишком острых тем, не касаться слишком чувствительных струн.

Он долго не решался взяться за «Венецианского купца», боясь хоть чем-нибудь обидеть, как он выразился, «моих любимых евреев». Но однажды Джоан Плоурайт заметила, как ее муж, бреясь, строил перед зеркалом странные гримасы. Она поняла, что Оливье примеряется к шекспировскому персонажу. Шейлок к нему уже явился, и отказаться от роли было теперь не в его власти.

На первых репетициях он предложил режиссеру Джонатану Миллеру огромный ворох характерных мелочей самого разнообразного свойства. Шейлоку, вспоминая потом Миллер, грозила опасность превратиться в персонаж рождественской пантомимы. Работа режиссера с Оливье состояла преимущественно в том, чтобы отсекал лишнее, на что актер всякий раз шел с великой неохотой. В конце концов осталось немного: «еврейский рот» Шейлока (Оливье создал целую теорию о том, что самое специфическое в еврейском лице – не нос, как принято считать, а особое строение рта с подвижными, чувственными губами) – для роли Шейлока актеру сделали накладную челюсть, вполне, как он считал, «еврейскую» по форме, кривая трость с набалдашником, которую Шейлок беспрестанно вертел в руках, ритуальное покрывало, которое он надевал, отправляясь

на погребальную службу по бежавшей дочери – она предала, значит, мертва для него; черный шелковый цилиндр, надетый поверх ермолки.

Джонатан Миллер писал о детском удовольствии, которое Оливье находил и в этой трости, и в цилиндре, и в набитом бумагами кожаном портфеле, который Шейлок с величайшей почтительностью нес в сцене суда.

Чтобы хоть как-то возместить утрату множества мелочей, столь радовавших сердце актера, Миллер сделал ему царский подарок. Услышав о том, что корабли его врага Антонио погибли, Шейлок должен был пускаться в торжествующий танец: образцом служил запечатленный кинохроникой победный танец Гитлера в Компьенском лесу, где Франция подписала капитуляцию. Нет нужды говорить, что Оливье немедленно ухватился за эту идею и с наслаждением прыгал по сцене «в inferнальной пляске триумфа».

Неумомимая погоня за театральными подробностями, то смешными, то страшными, но в итоге складывающимися в одно трагикомическое целое, занимала актера в «Венецианском купце» ничуть не меньше, чем судьба мирового еврейства или вопросы о том, позволительно ли с моральной точки зрения вырезать фунт мяса у ближнего и кто таков, собственно, Шейлок – мироед и кровопийца, трагический герой или несчастная жертва исторических обстоятельств, а также все прочие политические, нравственные и эстетические проблемы, с которыми сталкивается театр, рискнувший поставить эту трудную пьесу Шекспира.

Новорожденный и долгожданный Национальный театр нуждался в том, чтобы на его подмостках произошло крупное театральное событие, которое оправдало бы его название, создало бы ему мировую славу, заставило Совет по искусству не скупиться на субсидии и, о чем Оливье очень заботился, помогло бы Национальному театру устоять в скрытом, но остром состязании с Королевским Шекспировским театром, который переживал в 60-е годы, может быть, лучшее время своей истории.

В юбилейном 1964 году было ясно, что нужно ставить Шекспира. Но какую пьесу? Кеннет Тайнен настаивал на «Отелло». Оливье, разумеется, должен был выступить в роли Мавра, единственной великой шекспировской роли, которую он еще не играл. Перед войной в «Олд Вике» актер сыграл Яго. Но Отелло он не играл никогда. Это не было случайностью. Оливье сознательно избегал этой роли по соображениям чисто актерским: в этой трагедии, считал он, есть только одна настоящая роль – Яго. Вся пьеса принадлежит ему. Он действует, он наступает. Отелло же отступает и уступает. Какой интерес играть лицо страдательное, точку приложения энергии другого персонажа, служить поводом для самоутверждения другого актера? Помимо естественного актерского эгоизма («Художник должен быть эгоистичен», – утверждал он), в Оливье говорила прирожденная неприязнь к обманутым жертвам чужой воли; в жизни он больше всего боялся быть одураченным, вечно подозревал, что за его спиной плетутся какие-то интриги (иногда не без основания).

Когда наконец под натиском Тайнена и давлением обстоятельств Оливье согласился играть эту роль, он первым долгом отверг все предложения

позвать на роль Яго какую-нибудь знаменитость (речь шла, например, о Майкле Редгрейве). Роль Яго получил молодой Фрэнк Финли, прежде не игравший в Шекспире ничего, кроме второго могильщика в «Гамлете». Долго потом коллеги осуждали Оливье за себялюбие и злоупотребление властью. По общему мнению, Яго – Финли, узколобый унтер-офицер, мелкий интриган, не был достойным противником мощного Отелло – Оливье.

Впрочем, это неравенство масштабов отчасти диктовалось режиссерской концепцией.

Режиссер Джон Декстер видел в «Отелло» драму несовместимости цивилизаций. Эту идею молодой постановщик стремился осуществить с характерной для театра тех лет наглядностью. Рецензенты восторженно описывали сцену, в которой Отелло срывал с груди и отбрасывал прочь крест, символ его связи с христианским миром. Пытаясь войти в мир чужой культуры, Отелло сам оказывался кузнецом своего несчастья – нечего черному язычнику было делать в белой христианской Венеции. Но и сам христианский мир мало что мог противопоставить первобытному варварству. Венеция, какую она представляла на подмостках, из города художников и кондотьеров давно превратилась в город бюрократов, казенных людей со стертыми лицами.

Ничтожество этого Яго отражало безличие этой Венеции.

Готовя Отелло в интерпретации, напоминавшей об известной киплинговской максиме («Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись»), Оливье мог с полным основанием опасаться болезненной реакции защитников прав черных. Была середина 60-х годов, когда «черное сознание» во всем мире переживало бурный взлет и не за горами были бунты в «цветных» районах Лондона. Энтузиасты расового равенства были на страже, и всякое подозрение в «культурном колониализме» вызвало бы мгновенную реакцию. Ничего, однако, не последовало. Напротив, известны случаи, когда деятели «черного движения» благодарили Оливье и демонстративно ему аплодировали. Отчасти это могло быть вызвано тем, что, без всяких сантиментов относясь к шекспировскому мавру, спектакль был не менее суров к белой цивилизации.

Важнее было, впрочем, иное. Публика видела, что Оливье волновала вполне «беспартийная» задача – сотворить из своего тела и духа дух и плоть другого человека, преобразиться в него и заставить людей почувствовать, что этого прекрасного и глуповатого негра актер любит как самого себя, нисколько при этом себя с ним не отождествляя.

В согласии с традицией трагический актер стремится к лирическому самоотождествлению с героем трагедии. Он смотрит на мир глазами Гамлета, Лира или Родриго Диаса. Формула «Я – Гамлет» может быть отнесена к Эдипу, Бруту и даже Макбету – как бы ни были ужасны его преступления.

Актеры, игравшие Отелло – независимо от того, к какой школе они принадлежали, – сливались душой с великодушным шекспировским мавром, скорбели его скорбью, плакали его слезами.

Лоренс Оливье, решительно разрывая с традициями романтического театра, смотрел на Отелло полным безжалостной объективности,

изучающе-отчужденным взглядом. Впервые в театральной истории этой пьесы он сыграл трагическую роль Отелло как роль характерную – иначе и не могло быть после «Комедианта». Персонаж характерный, в особенности комический, – вечно «другой». Актер, даже если это актер Художественного театра, смотрит на него со стороны – вот «я», а вот «он». Так Оливье смотрел на Отелло – с отрезвляющей дистанции, не без сострадания, но и не без иронии. Он не спешил к нему на помощь, но и не торопился его осудить. Он не оправдывал и не обвинял, он хотел понять этого «другого», проникнуть в его мир – но так, как хирург проникает в тело оперируемого.

Не теряя ясности отчуждающего взгляда, Оливье последовательно превращал себя в «другого», дюйм за дюймом влезая в его черную кожу.

Он начал с голоса. У Отелло, казалось ему, должен быть глубокий, рокочущий бас – «цвета темного бархата». Путем многодневных занятий он сумел опустить свой баритон на целую октаву. В его воспоминаниях рассказано, как он месяцами «ревел как бык» – то на берегу моря в Брайтоне, то в маленьком репетиционном помещении Национального театра. Диапазон голоса его Отелло был неправдоподобен – от мягких низких «польробсоновских» нот до звенящего металла баритональных верхов, пронзающих воздух, как пущенная с тетивы стрела.

С каким акцентом говорит шекспировский мавр? Вопрос покажется странным всякому, кто не смотрит на Отелло как на характерную роль (и, добавим, тому, кто не принимает в расчет болезненной чуткости англичан к речи как части социальной характеристики человека, иногда определяющей его судьбу). У Оливье Отелло – негр, поселившийся в «белой» Венеции, говорит примерно так, как говорят по-английски живущие в современном Лондоне черные выходцы из Вест-Индии. Отелло, убежденный, что вписался в «белый» мир, что стал одним из венецианцев, на сцене выдает себя каждым своим словом: краска, подчеркивающая дистанцию между черным полководцем и венецианцами и – между Отелло и актером, его играющим.

Слово «Moog» у Шекспира допускает, как известно, два толкования: собственно мавр и негр: черных в елизаветинской Англии называли тем же словом, еще не придумав другого. Выбор между двумя версиями означает больше, чем выбор краски для грима. Кто такой Отелло – уроженец африканских пустынь, дикарь, естественный человек, пленник варварских страстей или мавр, человек утонченной арабской культуры, поэт и рыцарь? В театральной истории «Отелло» бывало и то, и другое.

Для Оливье этого вопроса не существовало. Конечно, Отелло – негр. Как выразился актер, «никаких компромиссов кофейного цвета». Обыкновение играть Отелло мавром, – заявил актер, заранее предупреждая всякие упреки в расизме, – основано на убеждении, что черный Отелло не может быть благороден – аргумент искусный, хотя не без привкуса либеральной демагогии (так и слышишь подсказку Тайнена).

Процесс гримировки, превращения в черного Отелло занимал перед каждым спектаклем почти три часа. Сперва кожу актера покрывали слоем

тона, затем – черной краской, наконец – специальным составом, придававшим коже блеск. Одновременно актер подкрашивал ярко-розовым цветом ладони, подошвы ног и даже язык. Особые капли увеличивали белизну глазных яблок. Отелло не просто становился черным. Он был, по выражению одного критика, «сама чернота».

Актер долго искал особую негритянскую грацию движений, мягкую кошачью пластику человека, привыкшего босыми ступнями касаться раскаленной почвы. После многих усилий он нашел, наконец, решение: ступая по сцене, нужно по очереди переносить всю тяжесть тела то на одну, то на другую ногу – это создает плавность походки, от ступней движение передается вверх, таз приобретает особую гибкость.

Так, шаг за шагом, деталь за деталью, возникал образ и облик Отелло – мощная и гибкая, будто из эбенового дерева вырезанная фигура красавца негра, ослепительное сияние улыбки на черном лице, белая одежда, распахнутая на сильной груди, нежный звон браслетов на босых ногах. Таков он был в начале, когда с розой в руке появлялся в дверях дома, где только что покинул спящую Дездемону.

Когда Джон Гилгуд в 1961 году вместе с Франко Дзеффирелли готовил своего Отелло, затем сокрушительно провалившегося, он со страстью выяснял, была ли Дездемона девицей до брака с Отелло и успела ли она провести с мавром хотя бы одну ночь. На первый вопрос «великий актер от подбородка и выше» ответил решительным «да», на второй – столь же решительным «нет». «Иначе, – добавлял Гилгуд, – я просто не мог бы играть эту роль».

Первый выход Оливье не оставлял ни малейших сомнений: Отелло только что провел ночь любви с прекрасной белой женщиной и лишний раз доказал «этим белым», чего стоит негр как супруг и любовник. Это доставляло ему детскую гордость и умножало его и без того несокрушимую уверенность в себе. У него не было никаких комплексов, никакого чувства неполноценности черного человека в мире белой цивилизации. Напротив, он был полон спокойного достоинства, убежден в том, что в Венеции он – свой, и испытывал даже чувство некоторого превосходства над белыми. В первых сценах Оливье достигал самого, быть может, трудного в театре. Он играл безмятежное счастье, счастье как физическое состояние: оно излучалось его сильным, полным свободы и грации телом, слегка утомленным после первой брачной ночи.

Его монолог в сенате был не оправданием перед судьями, не отчетом об экзотических приключениях. Он обращался к мужской компании сенаторов, делясь с ними счастьем победы над белой красавицей, с простодушным юмором и не без некоторого самодовольства.

На страницах своей последней книги «Об актерском искусстве» Оливье вступал вдруг в чуждую ему область теории и принимался рассуждать о законах трагического жанра. Он высказывал довольно наивную по нынешним временам мысль о том, что у каждого трагического героя Софокла, Расина или Шекспира есть роковая слабость, ахиллесова пята, которой обусловлены его трагическая вина и горестная участь. У Эдипа это

высокомерие, у Макбета – властолюбие, у Гамлета – чрезмерная страсть к рефлексии и так далее. Дело, разумеется, не в том, насколько серьезно все это звучит с точки зрения теории трагедии, а в том, в какой степени это помогает понять внутреннюю логику театральных творений Оливье, в частности *Отелло*.

Грех мавра, – рассуждал актер – несчастная склонность к самообману. В своем воображении черный воин создает, так сказать, идеализированный образ самого себя, увы, не во всем отвечающий действительности, образ доблестного полководца, героя и любимца республики, своими ратными подвигами снискавшего признание венецианцев и завоевавшего право быть им равным, цивилизованного христианина, великодушного рыцаря, далекого от всяких низменных чувств, особенно от ревности, – образ, скажем попутно, в точности совпадающий с традиционными российскими представлениями о шекспировском мавре, но, с точки зрения английского актера, губительно приукрашенный, говорящий о наивном нарциссизме, трагическом самоупоении. Эта слепая самовлюбленность делает его страшно уязвимым. Чем полнее физическое счастье в начале трагедии, тем горше и стремительнее падение.

В дни работы над «*Отелло*» Джоан Плоурайт, жена Оливье, актриса, начинавшая в «*Ройял Корте*», человек осборновского поколения, написала мужу письмо (говорить с ним о роли, которую он готовил, было опасно), доказывая, что его *Отелло* слишком скоро сдается под натиском Яго, что он должен гораздо дольше «пытаться не верить». Невозможно было с ней не согласиться. Оливье постарался сделать сопротивление мавра более упорным и протяженным во времени. И все же катастрофа наступала со страшной быстротой. Что-то в нем рушилось с первого же мига – как только Яго начинал свою игру. Сцены мук ревности Оливье играл с жестокостью едва ли не чрезмерной. Благородный мавр в эти минуты не более благороден, чем «честный Яго» – честен. В нем не остается ни следа былой спокойной грации. *Отелло* вдруг словно теряет ориентацию в пространстве, совершенный механизм его тела разлаживается. Руки, корпус, ноги начинают жить в разных ритмах. Вместо мягких плавных движений сильной пантеры – неловкое, бессмысленное топтание смертельно больного животного, страшный и почти смешной облик физического распада. «Он начинает удваивать, утраивать гласные, растягивать согласные, шататься и трястись, почти до пределов самопародии, его бедра вибрируют, его ладони вращаются, его голос буксует и скользит, так что музыка *Отелло* принимает ритм Битлов».

Обморок *Отелло* – не картинное театральное падение, а уродливый припадок эпилепсии, внезапное оцепенение мышц, когда тело вдруг отвердевает и замирает в нелепой позе. *Отелло* в этих сценах напоминал актеру огромного быка во время корриды, перед самой развязкой: чужая конеч, бык бестолково мечется, ревет, из загривка торчат бандерильи. Картина жалкая и страшная, но уж никак не трагически-величественная.

Сколь бы истинными ни были боль и ярость *Отелло*, они несут в пьесе Шекспира печать мучительного гротеска, страдальческого

шутовства – человек мешается в уме, лепечет неведь что: «Платок. За-ставить сознаться. Платок. Нет, сначала повесить, а потом заставить со-знаться». Остроту этого мизантропического гротеска актеры обыкновен-но пытались любой ценой сгладить, растворить в потоке возвышенной скорби. Оливье последовательно обнажал жутковатый комизм этих сцен. Он играл чуть ли не на грани карикатуры, карикатуры на человеческую природу в ее предельном, последнем унижении.

В финальной сцене трагедии к Отелло – Оливье возвращался покой и свет – страшный покой и трагический свет. Он полон теперь мужествен-ной ясности – он решился. Убийство Дездемоны у Оливье – прощальный акт любви. Он душит и целует ее с последней нежностью, он расстается с ней и с собой прежним. Но даже в трагический, предсмертный час, ког-да он, прижимая к себе мертвую Дездемону, готовится убить себя и через мгновение сделает это, спрятанным в браслете острием перерезая себе сонную артерию, даже тогда он не перестает любоваться собой, величием своей души – до последнего мига, до последнего вдоха.

Об этом Отелло можно было сказать словами Гельвеция: «Он любил себя даже больше, чем свою жизнь».

Оливье сыграл Отелло в горьком и трезвом стиле современной траги-комедии, которая начиная с 60-х годов надолго определит историю теа-тральных интерпретаций Шекспира. Он сыграл Отелло так, как не мог бы сыграть его до Арчи Райса, до того перелома в своей театральной судьбе, который одновременно был и частью радикального поворота в истории английского сценического искусства.

Анатолий Смелянский

Тот, кто получает пощечины

Газета «Культура». 1996. 27 апреля

(«Три сестры». Международный фестиваль «Лайф», Вильнюс. Эймунтас Някрошюс; «О, счастливые дни». Театр «Види-Лозанн». Питер Брук. Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова)

Весной 1996 года в Москве проходил второй Чеховский фестиваль. Мировая премьера «Дяди Вани» Петера Штайна с итальянскими актерами, «Герцогиня Амальфи» Уэбстера в исполнении замечательной английской труппы, и тут же немцы, французы, итальянцы... Как на любом фестивале, все определяет контекст и случай. Одно соседство оказывается необязательным и странным, а другое заставляет сопоставлять и думать о том, что происходит сегодня с театром. Как говорится, «камо грядеши». Из всего увиденного две работы кажутся мне принципиальными – «Три сестры» из Вильнюса в постановке Эймунтаса Някрошюса и «О, счастливые дни» Беккета, показанные Питером Бруком. Оказавшись в случайном соседстве на фестивальной афише, спектакли эти представили крайние полюсы современной сцены.

Спектакль Някрошюса вызвал скандал. Хотя некоторые в восторге, но большинство (не молчаливое) негодует. Еле дождалась антракта, чтобы уйти. Да не просто уйти, а демонстративно, с проклятиями, с ощущением поруганного национального достоинства, обиды за Чехова, за Россию, за нас всех. На следующее утро после литовских «Трех сестер» по печальному поводу я оказался на отпевании в церкви, так вот, едва отойдя от гроба, один «театральный человек» начал страстное обличение Някрошюса. Такого накала театральных страстей Москва давно не видывала.

Многие люди, с мнением которых я привык считаться, спектакль не приняли на дух. Мотивы неприятия разные. Играет не по нотам, предположенным автором, тогда зачем взялся – один упрек. Другой: играют по принципу «все наоборот», но в этом «вопреки» нет никакого художественного смысла. Не может быть Вершинина-плейбоя с длинными до плеч волосами, не может Тузенбах, как собака, жадно вылизывать тарелку перед тем, как уйти на дуэль, не может Ирина целовать Соленого, не могут

русские офицеры философствовать о будущем, глядя на мир «через задницу» (см. «Независимую газету» от 16 апреля 1996 г.).

Когда таких «не может быть» сотни, приходится думать о системе, в которой все это существует. А существует это в системе, которую Питер Брук определил бы словами «тотальный театр». То есть такой театр, который не оставляет не интерпретированным ни одного знака пьесы. Театр, который каждую секунду своего сценического бытия должен что-то изобретать, развлекать, поражать, используя всю гамму изобразительных средств, накопленных в его арсенале. Някрошюс существует в зоне этой влиятельнейшей традиции мировой режиссуры, которая идет от Мейерхольда. Тут меньше всего озабочены тем, чтобы «играть по нотам», для «автора спектакля» важен не Чехов или Шекспир, а ассоциации этого режиссера в связи с Чеховым или Шекспиром. Рассуждая на эту тему, тот же Брук отметил очевидный, но важный факт. Тотальный театр не несет ни моральной, ни уголовной ответственности за «искажение» пьесы. Играть не по нотам на сцене это не то же самое, что подрисовать усы рафаэлевой «Мадонне». Пьеса остается нетронутой на полке и всегда готова к новым приключениям, в которых, вообще говоря, и состоит ее вечная жизнь. Скажу более: рискует не Чехов, а его интерпретатор. Он становится тем, кто получает пощечины, и он должен быть к этому готов.

Някрошюс через Чехова обнажил перед нами свою душу и ничем не защитил ее от удара. Это поразительное по искренности театральное высказывание, полет ничем не стесненной режиссерской фантазии, настолько безоглядной, чрезмерной и насыщенной, что вызывает оторопь или отторжение. Не поспеваешь за его прямоотой и иносказаниями, особенно если не ухватишь правил, по которым идет игра.

А правила, мне показалось, довольно ясные. Гарнизонная жизнь, глухой провинциальный город, в котором есть два составляющих взрывных элемента – девушки и офицеры. Вот и все. Не слишком ли это просто? Вероятно, так, но не спешите с приговором. А Лев Толстой не был плоским, когда обнаружил в «сценах из деревенской жизни» полнейшую аморальность и пересказал сюжет «Дяди Вани» в том смысле, что двое заброшенных мужчин, томящихся в деревенской глуши, пристают к чужой жене вместо того, чтобы сходить к скотнице. Вам не обидно за Чехова? Мне нет, потому что такого рода простота обнажает существо дела острее, чем сотни иных вполне «культурных» трактовок, которые не задевают существа жизни. Короче говоря, Някрошюс показал Чехова не из глубины культуры и даже не в полемике с существующей сценической традицией. Он попытался проникнуть в те источники, из которых питалась сама пьеса.

Вместо чеховской акварели – гарнизонный карнавал. Дурачась, гусеницей, вползают офицеры в дом, играют с нянькой в игру «Кто ударил», распуская перья перед сестрами, философствуют, ерничают, говорят о будущем, глядя на него по-страусиному: то есть спрятав голову между ног и пытаясь разглядеть перспективу, открывающуюся из такой странной позиции (интересно, в какую позицию должны были встать реальные

Вершинины и Тузенбахи, чтобы разглядеть то, что случится с ними через пару десятилетий).

Режиссерский роман, сочиненный Някрошюсом, обнажает простые вещи, о которых в связи с Чеховым не принято рассуждать. Задумывались ли вы раньше о том, что стоит за дурацким спором о черемше и чехарте? И почему так важно пьянице и цинику Чебутыкину ткнуть Соленого носом, в то, что он, Солёный, на Кавказе не был, а военный доктор Чебутыкин был. Вы могли себе представить, что Андрей выгащит пистолет во время своего отчаянного монолога, а сестры будут петь ему что-то вроде колыбельной, заклиная не делать этого? Вы видели когда-нибудь на сцене беременную Наташу (хотя по пьесе она рождает одного за другим) или безнадежно бездетную Машу, баюкающую стопку белья? Вы знаете, что такое «дым отечества»? и как сестры ловят этот дым от офицерских сигарет стаканами, которые при этом становятся маленькими православными храмами, увенчанными золотыми куполами, сделанными из подстаканников. Это настоящая ненависть к России? Бог с вами, господа-товарищи! И при всем при этом перед нами не режиссерская угадайка. Это необузданный поток режиссерских ассоциаций, больных, трагических, лирических, цирковых, поэтических мгновений. Не сведенных в лад и классическую гармонию, вступающих в жесточайший спор с традиционным ощущением пьесы, с ее сценическим мундиром. Но в каких-то важнейших местах этот поток пробивает тебя насквозь. Так на обочине новой Западной Европы живет «тотальный театр» Эймунтаса Някрошюса, замешанный на традициях русской сцены.

Честно скажу, я довольно настойчиво пытался зазвать Питера Брука и Наташу Парри на вильнюсский спектакль. Было бы чрезвычайно интересно послушать мнение первого режиссера современного мира. Не вышло. Они готовили к показу Беккета и не хотели отвлекаться. Вскоре стало ясно, насколько серьезный экзамен предстоял Бруку в Москве.

Пьесу Беккета у нас не знают. По каким нотам ее играть, тоже неясно. Из всех слагаемых зрелища известны были только два: Питер Брук и Наташа Парри, которую мы видели в Москве шесть лет назад в Раневской. На пресс-конференции Брук спросил, знают ли в Москве «О, счастливые дни», и получил от критиков уверенный ответ: «Мы собираемся идти не на Беккета, а на Брука». «Тогда лучше сидите дома», – отрезал он, и многие в тот момент, вероятно, решили, что легендарный режиссер странно шутит.

Он не шутил. Если есть что-то противоположное тому театру, который предъявил Някрошюс, то это именно спектакль Брука, того самого Питера Брука, с именем которого связаны едва ли не важнейшие победы «тотального театра» в послевоенной Европе. В тот театр он давно не играет, проявляя смирение перед авторской волей и находя радость в режиссерском самопожертвовании.

Напомню, что малоформатная пьеса Беккета «О, счастливые дни» наполовину состоит из ремарок. Беккет сам сочинил режиссерский роман, в котором предусмотрен каждый актерский жест, интонация или изменение света. В мировой драме нет другой пьесы, в которой автор так

демонстративно вторгнулся бы в сферу режиссуры, лишая театральных творцов радости вольных ассоциаций, в которых для многих и состоит сущность театра.

Или сущность театра в аскезе? В том самом добровольном подчинении воле драматурга, которое продемонстрировали Питер Брук и Наташа Парри. Поверьте мне, я хорошо подготовился к спектаклю и могу сказать, что в нем учтена не только каждая из двухсот семидесяти восьми пауз пьесы, но и все остальные мельчайшие указания автора. Тут играют строго по нотам, при этом не отказываясь ни от своей жизни, ни от своей интонации.

Изящная ухоженная европейская женщина сидит в центре пустыни, под слепящим солнцем. Ее зовут Винни. Где-то за пригорком человек, которого зовут Вилли и к которому женщина иногда обращается. В первом акте Винни по грудь в песке, во втором – по шею. Пустыня создается ослепительным белым периметром холста и двумя мощными прожекторами, нацеленными на женщину. Ничего не меняется во время двухчасового бессвязного монолога, женщина перебирает свою жизнь, как перебирает вещи в своей сумочке. Узор создается сочетанием слова и звука, молчания и тишины, в которой кроется скрытая энергия жизни. Эту энергию Брук и пытается выявить тончайшими способами «бедного театра», той самой аскезой, когда режиссер и актриса отказываются не только от лишнего, но даже от необходимого. Но это не пресловутый персимфанс, то есть оркестр без дирижера, которым забавлялись у нас в 20-е годы. Питер Брук растворен в каждом атоме этого спектакля, в каждой интонации Винни, в каждом ее вдохе и выдохе. Режиссер, как у нас говорят, умер в актере, но как трудно играть, когда в тебе «умер» Питер Брук!

Едва заметное (не от Беккета) усиление подарил режиссер своей героине: во втором акте у Винни нет макияжа, вернее, есть ровная бледность, которая воспринимается как рифма к трагической маске. Стерта очаровательная улыбка, остались одни глаза. Темные и бесконечно печальные. Невероятная интенсивность внутренней жизни при полном отсутствии выразительных средств «тотального театра». Ни одной режиссерской метафоры, ни одного вскрика, истерики или ритмического курсива. Жизнь человека выключена из «предлагаемых обстоятельств» (пустыня и песок даны навсегда). Время тоже выключено. Как сказал бы сам Беккет, «минувшее, текущее и надвигающееся. Все сразу». Про это и играют.

Спектакль Эймунтаса Някрошюса Москву расколол. Спектакль Питера Брука – озадачил. В одном случае шокировала усложненная образность, в другом – «неслышанная простота». На самом деле бывший «наш» Някрошюс и корнями «наш» Брук не отрицают друг друга. «Тотальный» и «бедный» театр прекрасно соседствуют в мире, так же как соседствуют они на московской фестивальной афише. И какое ж это счастье, что в отличие от жизни, в искусстве можно не выбирать, а просто наслаждаться и тем и другим спектаклем, сопоставлять, переживать и думать. А если хочешь, то и негодовать, потому что без этой эмоции театр тоже не живет.

Владимир Колязин

ПОСТ-БРЕХТ-РЕТРО-АРТ

Журнал «Московский наблюдатель». 1997. № 1–2

(«Карьера Артуро Уи». Театр «Берлинер ансамбль». Хайнер Мюллер)

Спектакль «Берлинер ансамбль» не имел в Москве того оглушительного успеха, что в Берлине, и видно было, что труппа (по крайней мере в первый вечер) ошеломлена и уязвлена прохладным приемом. В Берлине «Карьера Артуро Уи» уже год кормит театр, истосковавшийся по зрительскому вниманию. Я видел предшествующую постановку Хайнера Мюллера – еще одну его обработку брехтовского фрагмента «Фацер»: в отличие от резко гротескного «Рвача», апокалиптически-сурового «Гамлета», это была скука смертная и сверхразумная. «Уи», казалось, начал новую эру «Берлинер Ансамбль» – о, если бы не эта подлая смерть, вероятно, пришел бы конец раздорам и посеянные Мюллером зерна дали бы бурные всходы...

В Берлине каждая брехтовская реплика воспринималась как выпад шпагой, как полет иронической стрелы, безусловно достигающей цели. И постоянное подбадривание артистов то смешком, то хохотом, то напряженной паузой, острая реакция публики (иронического мюллеровского сообщества) до предела сгущали воздух спектакля. Берлинский зритель воспринимал «Уи» как ядовитую эссенцию, разлитую в истории, границы которой надлежит жестко определить. Там призма «Уи» сфокусировала собой энергию режиссуры и зала, единых в своем знании и сомнении. Был сказочно теплый зал. В Москве играли словно на далекой остывшей планете. Равнодушные публики лишило спектакль его многомерности, сделав более плоским и вялым. Москва, нашпигованная политикой, полупарализованная ежедневными сообщениями о преступных акциях мафиози, упрямо не желала заниматься политикой и политграмотой в театре: анализировать, глядеться в кривое зеркало и, боже упаси, философствовать на тему.

Этот случайный новый зал, кажется, симптоматичен для нынешних времен, погруженных в благостно-тревожный сон популизма. Новые русские не хотят слышать старых сказок о плодоносящем чреве, откуда выползает на свет божий фашизм. Словно в России 1990-х, а не в Германии конца 1950-х (времен так называемых крестовых походов против Брехта) было

написано: «Брехт ошибается, как всегда, когда он экономику и капитализм делает ответственными за все человеческие недостатки и нечеловеческие преступления» (см. сочинения Георга Генделя). Самая невинная критика капитализма вызывает недоумение: полноте, рэкет как питательная среда фашизма? От слишком узнаваемых параллелей (звериные повадки, обрастание дурного коллектива культурным «мясом», университеты демагогии и наглая, отвратительно-кровавая дорога к власти) только на миг цепенеют.

В той детско-юношеской фазе демократии, на которой мы застыли, брехтианское мышление выглядит лобовым и оскорбительно-ретроградным. Спектакль «Берлинер ансамбль» лишний раз напомнил нам, что мы переживаем закат старого антифашизма, заквашенного на упрощенно-марксистском делении на чистых и нечистых. Сермяжная правда заключается в том, что эстетика мюллеровской постановки предстала слишком прямолинейной и старомодной в лучах русских перемен. Процесс театральной переориентации полон скрытого коварства, с чем пришлось столкнуться и Роберту Стуруа, показавшему в Москве последний вариант «Кавказского мелового круга». Между тем виртуозный постбрехтовский ретро-арт Мартина Вуттке (Артуро Уи), который предельно скупое и четкое огранил Хайнер Мюллер, позволяет извлечь из спектакля многое и в социально-философском, и в художественно-эстетическом смысле.

Своей актерской энергетикой, искусством гиперреалистической демонстрации адских превращений Вуттке подкупил москвичей безоговорочно. В нем Мюллер, а с ним и «Берлинер ансамбль», обрели идеального актера, о котором мечтали еще немецкие просветители-реформаторы.

Неистовый Вуттке дает в очищенном виде фарс того превращения, которое обычно претерпевает предфашистская форма сознания и бескультурия. Тело артиста словно испытывает конвульсии исторической эпохи. Вуттке по-новому препарирует ставший уже классическим путь от шавки-недоумка до политического гипнотизера. Булгаковская метафора «собачьего сердца» предстает как новый ключ к прочтению брехтовского образа. На наших глазах неуравновешенный, еле ковыляющий щуплый утконос вырастает в могучего лидера, чья примитивность странным образом граничит с величием. Мюллер так распределил внимание и пространство между Уи и его марионеточным окружением, что можно почти графически проследить рождение политического языка диктатуры, ее символов и знаков, «режиссуры» массовых сцен, подавляющих личность.

В Москве лета 1996-го брехтовский морализаторский залп ушел в пустоту, но остался великолепно срежиссированный Хайнером Мюллером театрально-социологический конфуз: внезапный обрыв смеха и хохота комком застывают в горле, рождается ужас и трепет перед гипнотическим всевластием пигмея.

Вуттке играет не дурачка, как могло показаться поначалу, а коллективное безумие, победу явной посредственности над массой, которую рефлекс подражания превращает в гениальный инструмент подавления личной воли. Мы даже не замечаем, как попадаем под власть циклопического обаяния Вуттке, и воздушный поцелуй, который он нам посылает

в финале с циничной легкостью Казановы, служит обещанием других свиданий в новейшей истории.

Тот, кто посмотрел почти одновременно шедший в Театре имени Моссовета фильм Бориса Бланка (русскую вольную версию «Карьеры Артуро Уи» с зонгами на стихи Евгения Рейна), не мог не поразиться контрасту размерности немецкого поставангардистского минимализма и раскованности русского площадного экспрессионизма.

Театральный фестиваль в рамках выставки «Берлин – Москва» (не отличавшийся, к слову сказать, размахом его берлинской части) предоставил редкую возможность встречи разных искусств на одном тематическом поле. И если немецкая версия отражает взгляд европейца на природу фашистской диктатуры, то намеренно сделанная в жанре агит-китч-обозрения версия Бланка имеет мишенью современный русский фашизм со всем его политическим и эстетическим антуражем. В то время как мюллеровский театр тяготеет к знаковому поставангарду Роберта Уилсона, киноперформанс Бланка, разыгранный в лабиринтах архитектурной цитадели соцреализма – Театре Армии – явно ближе эстетике монтажа Гросса и Хартфильда, Мейерхольда и Любимова. То, что для немцев – прошлое, социальная память, беспокоящая их подсознание, для русских неожиданно оказалось вариациями странной, размытой реальности, дурманящей сознание своими варварскими комбинациями. Немцы пристальнее исследуют видовые признаки фашизма, русских занимает его современная костюмированность. О генеалогии русского Уи – Филиппенко (а Филиппенко с его сатирической хлесткостью и гротескной нюансировкой, конечно, насквозь русский Уи!) стоит поговорить отдельно. Скажем лишь, что съёмочная группа с трудом, в сумбуре приемов нащупывает почву для ритма приема очуждения. Мысль не нова: ростки национального фашизма идут из родного коммунистического, из русско-шовинистического чрева. Но фильм концентрирует внимание на пестрой, кричащей театральности русских фашистов, шокирующе-эпатирующем использовании классических приемов, вплоть до классики авангарда. Репертуар русского Уи – это местечковый, жлобский кэмп, кокетничающий образцами культуры. Фильм, пародируя, обнажает уродливый язык нового сословия, смысловые спайки и знаковые конгломераты, служащие стройматериалом для философии русского национал-социализма, который не прочь прибрать к рукам и Соловьева, и Вертинского, и Козина... То, что уже невозможно делать в театре, Бланк попытался сделать в кино.

Поучительно было видеть столь различные применения брехтовской методики в отношении европейской истории и русской современности – в «Берлинер ансамбль» и в группе Бланк – Филиппенко. Брехтовский прием вновь обнажил свою мобильность и театральную живучесть.

Уже после московских гастролей, в начале августа, «Карьера Артуро Уи» с Мартином Вуттке стала одним из главных событий Авиньонского фестиваля. В оценке выдающегося мастерства актера публика и пресса были единодушны. Что с ними вообще не часто бывает, а в Авиньоне – тем более.

Анатолий Смелянский

ДЕКОНСТРУКТОРЫ

Газета «Московские новости». 1998. 10 мая
(«Три сестры». Театр «Фольксбюне», Берлин. Кристоф Марталер;
«Иванов». «Театр на Виноградах», Прага. Петр Лебл; «Платонов.
Пропущенный акт». Польский театр, Вроцлав. Ежи Яроцкий.
Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова)

После того как Кристоф Марталер показал в Москве свои «Три сестры», критики раскололись на партии. Юный коллега признался даже, что он теперь людей стал делить на два сорта именно по отношению к этому спектаклю. Другой, уже давно не юный коллега, на вопрос, как ему пришлось работа герра Марталера, патетически закинув голову ввысь, произнес: «Гениально». – «А что гениально?» – «Метафора». – «Какая?» – «Понимаешь, это сумасшедший дом, они все лежат (тут он показал, как они все лежат, скрестив руки на груди) и околеванца ждут». Третий критик – уже в печатной форме – воспел спектакль «Фольксбюне», воспел тонко, с пониманием всех ходов и переходов, мотивов и лейтмотивов. В конце же рецензент разрешил себе признаться: смотреть было необыкновенно скучно.

В сущности, эта история повторяется на многих спектаклях фестиваля, претендующих на звание авангардных. К финалу немецких «Трех сестер» зал недосчитался трети, в конце чешского «Иванова», поставленного признанным лидером пражского авангарда Петром Леблом, публики осталось не больше половины. Один из оставшихся пытался внушить мне, что тут все не просто так, это ж деконструкция, понимаешь? При слове «деконструкция» профессионал, а уж тем более профан, должен уважительно смолкать. Серой пахнет, и все должны понимать, что это так надо.

Речь идет о Чехове. О духовном смысле, который заповедан нам в его «знаках на бумаге». Знаки надо наполнить встречным содержанием. Раньше это называлось прочтением, теперь – деконструкцией. Речь идет о режиссере, авторские права которого в мире пока не признаны, но так называемые смежные – очевидны. Как смежные права состыкуются с авторскими, что вчитывают в Чехове сегодняшние его «деконструкторы» и как все это в конечном счете представляет возможности современной сцены – вот вполне фестивальная тема, которую стоит обсудить.

Кристоф Марталер ни одной секунды не оставил для поэтического утешения российского зрителя. Ни тебе березовой рощи, ни времен года, ни прекрасных женщин в длинных платьях, тоскующих по Москве. Даже военных, на которых держится вся история, в спектакле нет: в дом Прозоровых приходят только в штатском. Герой пьесы – сам этот странный асимметричный и неудобный Дом. Не уверен, что сумасшедший, но очевидно, что символический. Вертикаль играет бесконечными смыслами: в этой сутубо немецкой обители есть небеса, откуда по причудливой лестнице спускаются героини (эти спуски и подъемы, виртуозно ритмически разработанные, становятся основой режиссерской композиции); в этом доме есть свой ад, черная дыра, куда исчезают люди. Когда Федотик в финале ловко прыгает в эту дыру (он ведь еще и учитель гимнастики), звучит реплика Чехова: «Ушел». Сама смерть здесь трактуется как неизбежный аттракцион. Жизнь прожить – как лестницу пройти. В качестве сталкера в чеховский мир избран глухой Феррапонт: именно его глазами увидены «Три сестры», он открывает спектакль, читая чеховскую пьесу, и он же завершает его. Вместо привычного «если бы знать» – французский шлягер и глухой старик, читающий древние письмены про жизнь, которая сейчас кажется значительной и очень важной, а потомкам может показаться совсем не важной и даже нелепой.

Чеховский мир вывернут наизнанку, переозвучен и переосмыслен. Тапер на разбитых клавикордах долбает Шопена. Привычный сценический мундир Чехова уничтожен. Его людей не узнать. Вот эта женщина в ядовито-зеленой короткой юбке, открывшей некрасивые отяжелевшие учительские бедра, – это Ольга? Вот эта сильно увядшая рыжая дама, на шее которой болтается длинная цепь, – Маша? Вот эта тетка в парике, потерявшая всякие надежды, – Ирина? А тот лысоватый в белоснежном костюме, похожий то ли на Остапа Бендера, то ли на Бубу Кикабидзе, пережившего грузинское лихолетье, – вот это Вершинин? Через десять минут ко всему этому привыкаешь и начинаешь понимать закон той игры, что предложил замечательный режиссер из Германии.

В гэдээровские времена я хорошо знал некоторых предшественников Марталера по «Фольксбюне». Не забыть огромного медведеподобного Фрица Рёделя, сначала завлита, а потом директора этого «народного театра», изгнанного на пенсию вскоре после падения стены. Не забыть, как мужик в расцвете сил маялся в своей небольшой квартире в предместье Берлина, буквально места себе не находил. Вероятно, привыкал к мысли, что остаток жизни придется смотреть в окно или читать газеты. Как Чебутыкину. Не забыть голоса его жены Сюзанны, сообщившей, что больше она не работает в издательстве, в котором двадцать лет держала дело перевода русских пьес. – А что же ты будешь делать сейчас? – преподавать русский язык в гимназии...

На стене прозоровского дома у Марталера висит плакат с расписанием поездов. Но никуда отсюда не уедешь. Движение в этом доме идет только в одном направлении: сверху вниз, а затем в дыру подвала. На лестничных перилах Наташа вывешивает сушить детские вещички, но это дикое нарушение чина совсем не дает ощущения нарождающейся жизни.

Из пьесы извлечена одна тема, один преобладающий резкий звук. Когда этот звук воспринят, а главный прием разгадан, информация не накапливается. Не очень ясно, зачем это играется три с половиной часа. Марталеру не хватило смелости разобраться с чеховским текстом с той решительностью, с какой это делают иные деконструкторы. Режиссер стойко держался пьесы, дошел до конца, а в конце расплатился скукой, естественной спутницей такого рода прочтений.

Петр Лебл, в отличие от берлинского собрата, посчитал себя совершенно свободным от каких бы то ни было обязательств перед избранной пьесой. Смежные права подмяли авторские. В его «Иванове» разрушен смысл традиционный, составленный из набора прежних интерпретаций. Леблу претит копать в ивановском диагнозе. Тут нет никакой интеллектуальной, социальной или сексуальной загадки. Актеры азартно гуляют и столь же азартно пьют, срывая в кураже боковые кулисы. Режиссер объявляет смерть интерпретации. Взамен ее представлена свободная игра ассоциаций по поводу «Иванова» и в этой игре самым безумным делом было бы спрашивать: а почему это так? Почему герои обречены в костюмы и парики разных веков или в дубленки-безрукавки, зачем целый акт играют перед мхатовским занавесом, в котором продырявлен какой-то рыбий глаз, что это за голос непрерывно бормочет какую-то дикую молитву по радио? Запрашивать о смысле всего этого так же некорректно, как запрашивать милейшего пражанина, зачем он выкрасил собственные волосы в синий цвет. В ответ на это режиссер должен был бы сказать: «Это мои волосы, я так хочу, а твое какое дело?» Или ответить по-чеховски: «Вот снег идет, в чем смысл?» И режиссер был бы прав. Разница лишь в том, что «Иванов» это не только Петра Лебла волосы, но и наши общие, и даже чуть-чуть мои собственные. Поэтому атавистическое желание вопросить, а почему это так, иногда возникает, но вскоре улетучивается. Режиссер оказался достаточно властным, чтобы заставить зал играть по его правилам. А кто не знает правил – тот отдыхает. Из газетных источников потом выяснил, что, скажем, вопли, звучащие по радио, – это голос учителя Петра Лебла, читающего текст Гегеля. Еще кое-чего узнал из пересказа пресс-конференции, данной режиссером-мистификатором. Радости от этого не прибавилось.

Из трех увиденных на фестивале Чеховых только спектакль Ежи Яроцкого счастливо избежал зрительского бунта: во-первых, потому, что шел без антракта (за полтора часа режиссер успел изложить лишь одну линию «Платонова», этой огромной не-пьесы, которая не случайно стала самой популярной на Чеховском фестивале). А во-вторых, что более существенно, польский Чехов счастливо балансировал на тонкой грани, которая отделяет «деконструкцию» от «театра для людей». Яроцкий прошел по лезвию бритвы. С чеховщиной, ненавистной самим основателям сценического канона, он расправился не менее решительно, чем его европейские коллеги. Но в отличие от них он сумел сохранить физически ощутимый, мерцающий, необыкновенно чувственный чеховский мир, исполненный человеческого страдания и абсурда. С той секунды, как он

открыл нашему взору пьяного учителя Мишу Платонова, возлежащего с Софьей Егоровной на каком-то грязном мате в центре захламленной угрюмой классной комнаты, с этой секунды, не отпуская, режиссер держал зрительское внимание. Он рассказывал историю необыкновенную, вполне метафорическую, но метафорическую энергию спектакль накапливал, вернее, порождал ее здесь и сейчас, что для театра как искусства необыкновенно важно. Роскошные молодые, а также увядшие блондинки (Миша, видимо, тяготеет к этому типу женщин) соблазняют его, раскидываются на одинокой школьной парте в самых живописных позах, заголяют ляжки, подтягивают чулки, раздеваются, норовя запрокинуть несчастного учителя на тот самый мат, которым в дневное время ребята пользуются для прыжков через коня. Этот незабвенный конь сиротливо стоит в сторонке и ждет своей секунды, как знаменитое ружье, которое должно выстрелить (у Яроцкого все ружья выстреливают). Платоновская жизнь складывается как вполне прогнозируемая скука, общих небес тут ни у кого нет, а любовь вызывает такое же отвращение, как тяжкое похмелье. Чеховский мир приоткрывает свои таящиеся омуты, как приоткрывают их рутинные школьные предметы. Глобус на облезлом шкафу, скелет, вываливающийся из этого шкафа, шведская стенка, на которую вскарабкивается учитель Платонов, который давно не знает, чему надо учить. Полный эротики спектакль открывает свою тоскливую пугающую пустоту. Ее заполняют из горла (бутылки с вином спрятаны по всем углам класса), ее временно утоляют сладкой конвульсией любовных движений, но пустота эта никуда не исчезает, подступает ножом к горлу. Мещаночка, жена Платонова – не блондинка, но из того же разряда ополоумевших амазонок, – узнав, что Миша в связи с замужней женщиной, а не с вдовствующей генеральшей, вскакивает с мата, прерывает любовную игру рвотой. Ее тошнит от приступа нравственной болезни: с генеральшей роман, ну, куда ни шло, а вот уж с Софьей Егоровной нельзя, небеса этого допустить не могут.

Допускают. Отсутствие общего неба не подвигло Яроцкого на католические причитания. Он выкручивает чеховскую историю в трагифарсовом направлении, обычном для конца XX века. Он собирает всех Мишиных дам сразу и в одном месте. «В отсутствие любви и смерти» дамы ищут утраченный ими предмет, который находится вполне неожиданно. В левом углу полутемного класса весь спектакль громоздилась какая-то куча хлама, накрытого большим покрывалом. Вроде того, каким накрывают памятники перед открытием. Так вот когда покрывало сдернули, оттуда свалился вдребезги пьяный учитель, возлежавший, как оказалось, на школьных партах. Именно эти школьные парты были сброшены в одну ненужную кучу хлама. «Деконструкция» завершилась монументом школьных парт, или апофеозом бессмыслицы. Ничего не ведающий мальчик, платоновский сынок, наконец-то прыгает через козла и, если мне удалось правильно расслышать перевод, счастливо возглашает то, что и сам Чехов полагал едва ли не высшей мудростью: «Я ничего не знаю».

Веселенький итог столетия, не правда ли?

Мария Седых

ВЕРЮ!

«Литературная газета». 1998. 17 июня
(«И вдруг ночи стали бессонными...». «Театр дю Солей», Париж.
Ариана Мнушкина)

Если бы мне пришлось писать о спектакле Арианы Мнушкиной накануне московских гастролей, пожалуй, всю изворотливость великого и могучего нашего языка я направила бы на то, чтобы скрыть от зрителей фабулу постановки. Из словаря я немедленно исключила бы слова «гражданский», «ответственность», «совесть», весь ряд, связанный с политической терминологией, начиная со слова «протест», затем в осадок выпали бы фразеологизмы типа «личная причастность», «искусство, вторгающееся в жизнь» или «жизнь, вмешивающаяся в искусство».

Нет-нет, я боялась бы не литературных штампов, тут можно бы и потрудиться над собой, я боялась бы спугнуть нашу публику, нуждающуюся в постоянном возбуждении и теряющую потенцию от легкого дуновения смысла, как вялый орган от пригрезившегося шороха чужих шагов.

В стране, где театр в течение десятилетия не замечает ничего вокруг, триндтит о своей бедности, ставя дорогостоящие спектакли, высокомерно гордится своей неангажированностью, а о наблевшем рискует высказываться в зале не больше, чем на сто мест, пятьдесят из которых все равно будут пустовать, – в такой стране четыре часа рассказывать о том, что ночи могут стать бессонными, когда в твоём доме вдруг оказываются беженцы: историю, которую каждый в зале волен примерить на себя, – поступок свободный и смелый, решительно недоступный, на мой взгляд, сегодня русскому театру.

Знаточи утверждают, что увиденный нами спектакль Мнушкиной (а мы видели её работу впервые) не лучшее творение знаменитого мастера. Предшествующие, как говорят, были изысканней и совершенней. Возможно, но уверена, что встреча, которая между нами состоялась на территории неклассической драмы, пусть та и интерпретирована сколь угодно свежо и мощно, для нас больше, чем своевременна.

Когда-то в конце пятидесятых выглянувший из-за «железного занавеса» «Гамлет» Питера Брука перевернул сознание советского театра, открыв

перспективу свободного, современного чтения классики. Неисповедимы пути влияний. Кто знает, вдруг именно Мнушкина – представитель европейской культуры, от которой мы теперь считаем себя неотъемлемыми, – вернет нам веру в то, что мы можем быть интересны сами себе не только отраженными в зеркалах бесконечного числа великих прототипов от сестер Прозоровых до братьев Карамазовых.

Последние годы мы не употребляем понятие «обыватель» без прищипки «в хорошем смысле слова». Впрочем, этот оборот, ставший национальным речевым паразитом, как «блин» у подростков, обозначил нашу вполне обывательскую (в исконном смысле слова) готовность принять любую моральную нечистоплотность. Вор, в хорошем смысле слова, уже приносит доход кинопрокату, для убийц слова, видимо, подыскиваются – здесь просто хорошими не обойтись, нужны очень хорошие.

На этом фоне «буржуйский» режиссер Ариана Мнушкина рассказывает нам с мягкой иронией и легким румянцем смущения документальную сагу о том, как труппа тибетских актеров, приглашенная «Театром дю Солей», после показанного в Париже спектакля просит политического убежища... А присоединившиеся к ним 200 соотечественников, «окупировав» здание театра, ставят ультиматум французскому правительству, согласившемуся продать Китаю самолеты-истребители.

Двадцать пять артистов играют в спектакле пятьдесят ролей, вольно перемешивая приемы различных театральных систем, лирику и гротеск, патетику и буффонаду. Только совсем неискушенный зритель может спутать отсутствие драматургической основы в представлении-импровизации с отсутствием драматургии в спектакле или принять за «натуральных» тибетских актеров французских исполнителей-буддистов. Логика драматургии бесхитростна, но внятна: от обывательского нежелания вносить дискомфорт в свою устроенную и ладно отрепетированную жизнь, через радость обретенной солидарности (извините, забыла вычеркнуть еще одно слово из словаря) к драматическому ощущению потребности и бесплодности в жертвоприношении. После случившегося, после пережитого (вылет самолетов был задержан, но всего на несколько часов; часть высланных из Франции тибетцев погибла) жизнь потечет так же, но для каждого чуть иначе, что подтверждает хотя бы то, что спустя годы спектакль все же поставлен.

Жизнь пройдет испытание правдой театра, безукоризненного в своем изящном ремесле. Право участников реальных событий на публичную рефлексию будет подтверждено уровнем мастерства отнюдь не площадной публицистики. Как люди они могли в той ситуации фальшивить, как художники они ни в чем не изменили присяге.

Теперь, когда труппа «Театра дю Солей» уже далеко от нас и ничто не способно повредить ее успеху у зрителей, пять раз в неделю заполняющих в Париже огромный зрительный зал (не случайно для гастролей в Москве избрали площадку Театра Армии), можно без риска процитировать Мнушкину, скорее всего и не подозревавшую, что она так беспечно

перефразирует, обращаясь к нашей публике: «И в наше время в жизни есть место эпосе! Даже если часть людей перестанет верить в исполнение мечты, это их проблемы».

Верю, и нам не удастся вечно уклоняться от нравственных забот другой части людей, той, что преломила французский батон-багет вместе с артистами Мнушкиной: они поделились с нами, как с тибетцами, чем могли – хлебом и искусством. В хорошем смысле слова.

Анатолий Смелянский

УПРЯМЫЙ ДИСТИЛЛЕР

Газета «Московские новости». 1999. 21 февраля
(О книге Питера Брука «Нити времени»)

Одновременно в Лондоне и Нью-Йорке вышла книга Питера Брука «Нити времени». Мэтр решил наконец выйти к публике с мемуарами. Говорю «решился», потому что этого рода затея чревата серьезными последствиями. Станиславский приступил к своему жизнеописанию в начале 20-х. Тогда казалось, что его «жизнь в искусстве» подходит к финалу, и он рискнул оглянуться назад и пропеть «отходную» своему театру, который истаивал на глазах. В его исповеди не найдешь рассказов о бесчисленных триумфах. Напротив, жизнь предстает здесь как цепь бесконечных кризисов, из которых надо было находить выходы. Через десять лет Немирович-Данченко ответил мемуарной книгой «Из прошлого». Там много превосходных страниц и ценнейших сведений. Она написана лучше, чем книга Станиславского, которая, вообще говоря, не написана, а скорее «надиктована» (как и книга Питера Брука). В мемуарах Немировича-Данченко можно найти все что угодно, кроме одного: в его «прошлом» не сыскать духовных испытаний и содержательных катастроф; там нет опыта пути, который сделал мемуары Станиславского суперкнигой, одной из эмблем театрального века.

Художники реконструируют свое прошлое по законам своего искусства. Последнее провоцирует способ жизнеописания (как и способ жизнеповедения). В каком-то смысле можно сказать, что книга Брука, как и ее русская классическая модель, не написана, а нажита. Режиссер свою жизнь сочиняет с другого, так сказать, конца. Он не пытается отыскать одну «нить» или провести внятно одну «сквозную линию». Такая реконструкция кажется ему заведомо лживой. «В человеческом мозгу, в его извилинах нет того застывшего очерченного пласта, в котором обретается наша память. Это серое вещество напоминает скорее резервуар, обиталище разорванных фрагментов, не имеющих ни цвета, ни звука, ни вкуса». Хаос дожидается порыва воображения, которое призвано организовать его в некую видимость связного целого. Написать мемуары – как сон

рассказать, то есть проникнуть в изумительный сумбур нерасчлененных впечатлений, в которых надо распознать то, что Брук называет «моделью» жизни или ее «узором».

Погружаясь в лабиринт своего прошлого, художники пытаются «вспомнить» первоначальные образы и толчки, завязывающие позднейший опыт. Коэффициент «лжи» тут трудно определить. Лев Толстой, как известно, полагал, что помнил себя с шести месяцев, помнил, как его заворачивали в свивальники, а он вопил. Ему не хотелось, чтобы взрослым казалось, что он помнит себя трехлетним мальчиком, играющим в домашнем спектакле персонажа по имени Зима. Игра тогда не заладилась, и он всю жизнь остро переживал испытанное в детстве чувство неловкости «от бессмысленного бездействия на сцене». Питер Брук приоткрывает свою домашнюю мифологию. Одна из ее исходных точек – это военный год, когда студент Оксфорда проходит класс гражданской обороны. Филон по природе, он не преуспевал в муштре. Последним перелезал через стену, плохо прыгал через козла и с трудом преодолевал речку, через которую было брошено узкое бревно. Сержант относится к студенту так, как должен относиться любой сержант в мире к еврейскому юноше, с трудом выполняющему уставную команду. При этом дело происходит в Англии, и потому сержант вынужден величать студента «сэр»: «Ну, сэр, давайте, давайте, держите равновесие, смотрите не в воду, а на листок впереди, ориентируйтесь, и смотрите только вперед, идите же, не бойтесь!». Сэр судорожно смотрит на листок, балансирует на доске и больше всего боится оторваться от спасительной заветной точки, теряет терпение, орет, бревно исчезает из-под ног, баланс потерян, сэр Питер Брук падает в воду. Модель будущей жизни приоткрыта нагляднейшим образом. В переводе с языка устава на язык искусства студенческий кошмар трактуется примерно так: каким образом идти к своей цели, как соблюсти баланс и не рухнуть, в какой момент надо держаться указанной точки, то есть принципа, идеи, религии, веры, традиции, культуры, а в какой момент следует оторваться от «листка», послать все ориентиры к чертям, стать свободным.

Он пришел в режиссуру, не только не имея профессионального образования (как и наш К.С.), но и с большой подозрительностью относясь к самой возможности обучения искусству. С отвращением вспоминается школьная морока, все попытки передать человеку, входящему в жизнь, некое готовое знание, добытое кем-то до него и хорошо упакованное для удобства нового пользователя. Он откроет сам, а потом найдет подтверждение у Георгия Ивановича Гурджиева (философия которого станет для него тем же, чем для Михаила Чехова была антропософия Штайнера) мысли о том, что у человека есть только один верный путь познания: дойти до главных вещей через свой опыт, через взаимодействие с другими людьми в неотвратимых условиях того, что называют ежедневной жизнью. Научить нельзя, научиться можно.

Опыт его пути поразительно перекликается и не менее поразительно расходится с русским художественным опытом. Когда эта книга придет к нашему читателю, многих, наверное, оторопь возьмет: зачем же это

Петр Семенович (в России его бы так величали, если бы бруковский родитель в 1907 году не был спасен от полиции благонамеренным дедушкой и выслан на обучение в Сорбонну) то и дело заворачивает на тропинку или попадает в тупик, давным-давно пройденный тем же Станиславским, Мейерхольдом или М. Чеховым? Ведь уже до него все это было изучено и доложено. За этот опыт уже заплачено. Нет, сэр Брук хочет до всего дойти своим умом, все перепроверить своими руками. Он идет по своему собственному бревну, падает, срывается и, наконец, достигает того, что именуется истиной. Придя к ней своим путем, он открывает, что истина стала еще одним общим местом. Он умудряется извлечь из этого общего места горящий смысл и обжечь им тех, кто захочет разделить с ним его опыт.

Решающее же отличие книги Брука от ее русских аналогов заключено в том, что в его жизнеописании нет никакого внешнего драматизма. Другие предлагаемые обстоятельства. Не догадал его черт родиться в России и потому обделил тем, что в России делает художника знаменитым (иногда даже при отсутствии «ума и таланта»). Питер Брук не был страдальцем и мучеником, не сидел в тюрьме, его братьев не расстреливали, его руки не ломали, не заставляли пить собственную мочу, его театр не закрывали, его спектакли не уродовали, его актеров не сажали, его не вызывали на бюро райкома, не высылали из страны, не лишали гражданства. Его «боренья» прошли исключительно с самим собой. Как-то пресновато для нас, да? «Жизнь человеческого духа», великое и давно никого не обжигающее общее место. Что из него можно извлечь?

Он извлечет. Откроет для послевоенных поколений нового Шекспира (и для нас откроет, когда привезет своего «Гамлета» и «Короля Лира» в Москву и тот же Давид Боровский буквально на коленях простоит эту службу в филиале МХАТ на улице Москвина). Он будет ставить «Вишневый сад» и «Махабхарату», проникнется духом персидских легенд и поэзией афганских дервишей, представит Европе Ежи Гротовского, пройдет школу Арто и Брехта, «грубого» и «святого» театра, столкнется с театром «мертвым», даст его дальнбойное определение, создаст в Париже в 1968 году, в год бунтов и волнений, свою международную мастерскую по изучению театра (тоже причудливый парафраз студии на Поварской и Первой студии МХТ). Он перепробует все «измы», стили и направления XX века, будет играть в театре-коробке и под открытым небом, экспериментировать в стенах своей мастерской, исчезать и потом вновь возрождаться в обновленном контакте с публикой, с которой всю жизнь будет искать взаимодействия и взаимопонимания. В одной случайно раскрытой книге в рыбацкой избушке, предоставленной ему на время Сальвадором Дали, он увидел геометрическую решетку, наложенную на поверхность ренессансного архитектурного шедевра. Пропорции открывали тайну искусства: он впервые узнал, что есть на свете понятие «золотого сечения». Очередное «общее место» заморозило его. В поисках своего собственного «золотого сечения» прошла жизнь.

В домашней бруковской мифологии очень скромное, но при этом существенное место занимает русская тема. Русского языка он в детстве не

знал, но родители его ночами бесконечно спорили и ссорились по-русски. Тайна наших созвучий вошла в подсознание: с тех пор, – пишет Брук, – когда при мне говорят по-русски, кажется, что я непостижимым образом понимаю, о чем идет речь. От нашей эмигрантки, учительницы музыки, будущий законодатель мирового театра получил душу формирующие уроки. Мальчик, готовый с места в карьер играть Моцарта, был резко осужден. «Подожди, ты должен подготовиться». Что это значит – подготовиться к творческому акту? Из чего этот акт состоит? Она научила его понимать, что нет никакого «прогресса» в искусстве. Что невозможно ничего сотворить, пока тебя не осенит чувство целого. Что, овладев этим «целым» в воображении, надо научить свое тело быть послушным духу и ритму музыки. Он потом вспомнит, как дирижировал старик Тосканини, который как бы даже не дирижировал, а просто слушал музыку и чуть-чуть направлял ее поток – в себя, через себя и назад к музыкантам. Дирижер «ничего не делал», не демонстрировал бешеного темперамента, страсти, не закрывал глаз. Но оркестр звучал божественно, а каждый музыкант был на голову выше своего обычного уровня. Откуда это потрясающее спокойствие, как научиться слушать и слышать? И не попробовать ли так вести себя в театре? На репетиции с актерами? Попробовал, чудовищно провалился. И в этом весь смысл того, что называется личным опытом. Невозможно взять напрокат чужое спокойствие, добытое и оплаченное другой «жизнью в искусстве».

Множественно Брук говорит в книге о природе режиссуры. Один из создателей этой профессии в конце концов приходит к добровольной аскезе, то есть к тому, к чему пришел в финале и основатель МХТ. Пытаясь понять место режиссера между актером, писателем и публикой, Брук перебирает основные образы – модели театрального столетия. Он вспоминает Антонена Арто, гениально-безумного теоретика «жесточкого театра», у которого актер есть жертва, прикованная к столбу: он сгорает у того столба и, объятый пламенем, посылает толпе свои сигналы. У Ежи Гротовского артист оказывается страдальцем, с которым зритель ни в коем случае не может и не должен себя идентифицировать. Публике предложено быть не соучастником, а свидетелем того, как мужественный артист совершает для него свою жертву. Он вспоминает Сэмюэля Беккета, который представлял искусство театра в образе гибнущего корабля: публика находится в безопасном месте, а там, недалеко от берега, отчаянно жестикулируя, тонут люди, на которых мы взираем с чувством безнадежности. Брук предлагает другой образ и другой способ отношений с публикой, который стал для западного театра каноническим. Он взял свой пример из индийского эпоса, обогатив его опытом европейских исканий. Создатели спектакля не кто иные, как «сторителлеры», то есть рассказчики историй. Они встречаются с публикой на одном уровне и на общей почве. Они берут зрителя за руку и ведут его в лабиринт того, о чем хотят рассказать. Лучше, чтобы между ними не было никакой рампы, никаких границ, чтобы лица актеров были хорошо освещены, а все возможные препятствия убраны.

В разворачивании истории особая роль принадлежит человеку, которого когда-то назвали режиссером. Слово оказалось опасно неточным. Бруку не нравится английское «director» из-за того, что в нем сильно звучит начальственный оттенок (директор!). Ему не нравится французское «metteur-en-scene» – так как тут речь идет о человеке, который просто что-то ставит на сцену. В скандинавском «instructor» его смущает спартанско-тренировочный колорит, а в немецком «regisseur» отпугивает общий корень, единящий театрального художника с бухгалтером какого-нибудь загородного поместья. Вся эта лингвистическая дискуссия, надо сказать, разгорается за выпивкой в каком-то итальянском кабачке, который в качестве добавочного удовольствия демонстрирует своим клиентам весь процесс приготовления вина, его дистилляции, очищения. Тут-то и приходит петушиное слово: а не дистиллеры ли мы, не очистители? – бросает один из итальянцев к вящему удовольствию всей компании. Словечко это наверняка не привьется, забудется, у языка есть своя память и свои законы. Мы останемся навеки с «режиссерами», но стоит запомнить шутку. Хотя бы потому запомнить, что в словесной игре скрыто объяснение того, на что ушла жизнь одного из самых упорных «дистиллеров» века сэра Питера Брука.

Галина Макарова

**СЦЕНА СБЫВШИХСЯ ПРОРОЧЕСТВ.
ЗАПАДНЫЙ ТЕАТР НА ИСХОДЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**

Западное искусство. XX век: Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1999

Восточный грохот, города Европы,
Цветы пустынь, Ваала злые сны,
Орлы когорт и голуби Голгофы...

Готфрид Бенн

Рубеж 80–90-х годов не стал для западного театрального искусства этапным: сцена встретила последние десять лет века и тысячелетия без неожиданностей и открытий, без эпатажа и головокружительных экспериментов, свойственных ей всего несколько лет назад. Ныне размеренный, плоский академизм соседствует с дерзким, но явно вторичным авангардом, спектакли большого стиля – с разного рода комнатными экзерсисами, апология внелитературного театра – с дотошным филологизмом, бытоподобие – со вселенскими абстракциями. По-разному предстает на сцене и человек: то как песчинка, затерянная в мире, без лица и судьбы, то в его портрете преобладают натуралистические, даже физиологические подробности. Он и просто житель какого-либо большого европейского города, и в то же время наследник мифологических героев. Ситуация Ореста и Гамлета, Лира и Эдипа может быть пережита и изжита в комнате с новейшей радиоаппаратурой, в зале ожидания аэровокзала, в автомобиле или дискотеке; в пустоте сцены то ли всерьез, то ли как игровая коллизия.

Личность то сводится на нет, растворяется в лабиринте причин и следствий, то напоминает пралюдей и животных, а то возносится на высоту богов и демиургов. Потому-то и сценическое пространство изменилось. На сцене чаще всего присутствуют лишь атрибуты, знаки современного быта, а сам театральный мир стал неким космосом, в котором есть место для богов всех времен и народов, для хтонических чудовищ и электронных роботов, для катаклизмов апокалипсиса и авестийских пророчеств

и для всех неожиданностей и сюрпризов, чаще неприятных, сегодняшней цивилизации. Все это – образ мира, вобравший в себя большое наследие прошедших веков, – искусство поздних времен, с ощущением концов и начал, отмеченное страхом перед будущим, той самой проблемой выживания, о которой на международных формах с пафосом и тревогой толкуют экологи и политики.

Общий взгляд на процессы, происходящие в театральной жизни, фиксирует сравнительно спокойную картину. Повсеместно сложилась стабильная ситуация, по-своему закономерная. Дискуссии в интернациональных театральных организациях, на международных фестивалях, независимо от девизов и намерений устроителей, то отдаляются от повседневной сценической практики, то, напротив, оказываются насквозь пронизанными узкоцеховыми интересами, но, как правило, утрачивают остроту и драматизм. Эта успокоенность и даже монотонность, длительное и глубоко-мысленное теоретизирование никак не отменяют интенсивности жизни театра. Подобное состояние наметилось около двух десятилетий назад, и с тех пор мало что изменилось в общем театральном ландшафте – от Скандинавии до Сицилии, от Вислы и Карпат до Британских островов.

Для западного театра сегодня характерен живой, начавшийся давно, не прерывающийся диалог и со своими непосредственными предшественниками, великими режиссерами нашего столетия, и с далекими предтечами. Корифеи прошлого, полемизировавшие друг с другом и даже друг друга взаимно отрицавшие, теперь встречаются на сцене без конфликтов. Традиции и открытия Вс. Мейерхольда соседствуют с традициями и учением Станиславского, театральность Макса Рейнхардта и А. Таирова – с лаконизмом Копо, эпичность Брехта – с натурализмом по Антуану и Брамму. Рамки диалога все расширяются – в орбиту внимания и интереса включается одновременно вся мировая культура, привлекается далекая и близкая история, восточная и античная мифологии. Образность и метафоры, сравнения и ассоциации извлекаются из резервуара не только европейского, средиземноморского, но всемирного. Китай и древнее Двуречье, инки и японцы, индийские веды и песни скандинавских скальдов, Африка и Южная Америка, мифы славянские и иудейские – все переосмысливается и обрабатывается, осваивается и используется в современных спектаклях, определяет стилистику и характер театрального мышления. Индоевропейские истоки западной культуры – достояние историков и филологов – обнаруживают себя на сцене вполне наглядно. Повторяется ситуация рубежа XIX–XX веков и более ранняя, когда в девяностые годы XVIII столетия Гёте заговорил о «всемирных корнях мировой культуры».

Европейский театр не устает напоминать публике о том, что не только век, но и тысячелетие близится к концу и неизбежно подведение итогов как века, так, по мере сил, и тысячелетия. Все чаще и чаще в последние годы на разных, далеко друг от друга отстоящих сценических площадках появляются спектакли, рождающие ассоциации с концом прошлого и началом нынешнего столетия: с ранним Художественным театром и с первыми опытами Гордона Крэга, с интимным театром Августа Стриндберга

и с рельефной сценой Георга Фукса, с неоромантизмом и конструктивизмом, экспрессионистским пафосом, либо с футуристским и сюрреалистическим эпатажем. В то же время интеллектуальная драма уживается с пьесой-параболой, документальный репортаж с фантастическим гротеском, подробный, даже дотошный психологизм – с отказом от каких-либо форм жизнеподобия.

Некоторое время назад театральные критики и теоретики сценического искусства определяли возникшую и утвердившуюся режиссерскую манеру как эклектичную. Теперь стало очевидным, что монтаж и коллаж из разнородных элементов, апелляция к стилям различных эпох, постоянное желание совместить несовместимое – все это входит в сознательное намерение создателей современных спектаклей, стало следствием выработанной независимо друг от друга художественной программы, нового интернационального стиля. Разнородными приемами на театре пользуются все более легко и свободно, чужое – не раздумывая – превращая в свое, иногда стилизуя, иногда пародируя, порой реставрируя и реконструируя давно известные в театральной практике способы построения действия и принципы образности, манеру актерской игры, формы решения сценического пространства. Около двадцати лет назад теоретики архитектуры, а чуть позже изобразительного искусства, ввели в обиход понятие «постмодернизм». Теперь этим определением пользуются очень широко – к месту и не слишком. Недавно в круг размышлений о материи и сути постмодернизма оказался включенным и театр.

В начале 80-х годов в филологических кругах Запада, достаточно элитарных, была распространена ироническая поговорка: «По Европе бродит призрак постмодернизма». Призрак этот в те годы уже стал вполне зримой и наблюдаемой реальностью современного искусства, сложилась и новая лексика в гуманитарных исследованиях, посвященных культуре недавнего времени. К театральной материи эта новая универсальная лексика (вариант научного эсперанто) если и подходит, то с большими оговорками, хотя сходство процессов в театре и музыке, литературе и живописи, кинематографе и архитектуре явно наличествует. Однако для сцены постмодернистские константы (историзм и индифферентный традиционализм, реставрационные и тотально интерпретационные устремления) не означают ни кризиса, ни обретения нового лица. Переход совершался плавно и начался давно, сначала предвосхитив «бурные 60-е», потом своеобразно их подытожив.

Теперь, по прошествии времени, очевидно, что события и коллизии, связанные с молодежными и оппозиционными движениями конца шестидесятых, лишь обострили и окончательно выявили исчерпанность и односторонность многих послевоенных художественных и мировоззренческих идей. Недаром эксперименты на театре начались за несколько лет до кульминации молодежных выступлений. Уже существовала и показала свои лучшие работы Театральная лаборатория Ежи Гротовского, уже был позади бруковский опыт с «театром жестокости», предпринятый в Лондоне. В 90-е годы подобные эксперименты стали предметом

стилизации, а часто и пародии, а что-то вошло в сценический обиход, превратилось почти в общее место, более чем за четверть века утратив качество новизны.

Вторая волна лабораторных начинаний пришлась на начало 70-х годов, когда европейское театральное искусство жило интенсивно, обрело мощь и поэзию и пожинало плоды успехов, от которых почти отвыкло. В 1968 году Лука Ронкони показал свою версию «Неистового Роланда» Ариосто – задачи, ставившие в тупик многих организаторов уличных действ и «театра без рампы», разрешались в этом спектакле с легкостью, виртуозно, многообещающе, образно, с опорой на далекие и близкие традиции. Национальная и культурная память не сковывали, а способствовали рождению праздничного действия. Другой итальянский режиссер, Джорджо Стрелер, в 1972 году вернулся в оставленный им ранее «Пикколо-театр»; будто второе дыхание обрел в это время Жан-Луи Барро в постановках «Рабле» и «Жарри на холме». Западногерманский режиссер Петер Штайн возглавляет в Берлине театр «Шaubюне ам Халлешен Уфер» и появившаяся в 1971 году его постановка ибсеновского «Пер Гюнта» подтвердила неограниченные возможности эпической сцены и динамики театрального пространства.

У Барро и Штайна блистательно был продемонстрирован традиционный, укорененный в средневековой символике прием деперсонализации персонажа. В 1970 году состоялась премьера «Сна в летнюю ночь» Шекспира в постановке Питера Брука – публике предложили не просто захватывающее зрелище, но и новый для театральной практики подход к классике. Рубежом 60–70-х датированы и наиболее значительные и удачные опыты Арианы Мнушкиной в «Театр дю Солей» во Франции. Так что о кризисе в те годы рассуждать вроде бы странно, тем не менее теоретики театра той поры почти каждую проблемную статью привычно начинали с рассуждений о «конце театральной революции», об упадке и «художественном вакууме». Реально существовавший театр предлагал иные примеры и настойчиво ориентировал на совершенно иные выводы, на сцене жила поэзия и надежда.

В полемике с сценической практикой звучали рассуждения о том, что театр должен вновь (в который раз) познать самого себя, а потом выйти на широкую публику. Самопознание же совершалось на глазах у зрителя, усваивались и уроки шестидесятых годов, отменялись издержки и крайности. Европейская сцена переживала пока последний в ее истории расцвет... А в это время в разных интерпретациях повторялись тезисы наподобие следующего: «чтобы стать зрительно притягательным, живым и интересным, театру необходимо на краткий срок лишиться зрителя». Французский театровед Бернар Дорт счел «исследование» основой театрального процесса семидесятых годов: «Сегодня в театре исследование столь же модно и популярно, как и в университете. В этом, безусловно, можно видеть один из симптомов воздействия науки на нашу цивилизацию... Число исследовательских групп растет, во всем мире объединяются любители и профессионалы. В основном это молодые люди, – хотя среди

них попадают и пожилые, – в ком не умерла еще жажда открытий, и они в полуподпольных условиях берутся за «исследование театра». «Полуподпольные условия» – некоторое полемическое преувеличение, так как многие существовавшие тогда и существующие по сей день театры-лаборатории имели и имеют статус государственных или даже международных театральных институтов. Кроме того, это вторая исследовательская, лабораторная волна: первая относится к рубежу 50-х и 60-х годов.

В 1970 году Питер Брук организовал Международный центр театральных исследований, театром-лабораторией по сей день называет себя возникший несколько раньше датский «Удин-театр» под руководством Эудженио Барбы, создаются студии и лаборатории при государственных и частных сценах Германии. К середине 70-х деятели театров-лабораторий собрались в Париже, основав в одном из пригородов некое поселение, где ведущую роль играл расширившийся бруковский Центр театральных исследований, который фактически всех и объединял.

В первые годы существования большая доля деятельности Центра приходилась на консультации, спектакли ставились довольно-таки редко. Занятия и упражнения, обычно предшествовавшие выпуску спектакля, часто сами превращались в своеобразные театральные представления. Изучались специфически профессиональные проблемы, детально разрабатывалась система тренинга актеров. В начале 70-х рефлексия сопутствовала удачам и победам, не готова их; параллели, как и положено, не сходились. Если исключить вершинные достижения, упомянутые выше, то европейский театр будто бы осознал свою суть через анализ собственного состояния, прибегая к сугубо научным методам, будто примеривая их к себе, с явной остраненностью новые формы и стили. И зачастую даже не потому, что стиль моден или популярен, интересен для самого режиссера-постановщика, а просто чтобы проверить свои возможности, собственную способность работать так и этак, чтобы выяснить, что доступно профессионалу сцены. Всеядность постмодернизма на театре рождалась из лабораторных экспериментов. Подчеркнутая профессионализация, кроме того, была и реакцией на декларируемый непрофессионализм молодежного театрального протеста (профессионал и конформист в молодежных кругах оказывались понятиями, в сущности, тождественными).

На рубеже 60–70-х годов в театральной среде бытовало мнение, что после острых и дерзких, рискованных опытов «бурного времени» неизбежен резкий перелом, что апелляция режиссеров и сценографов к скромным и неброским формам должна будет определять, хоть на короткое время, суть и характер театральных начинаний, каждодневную сценическую жизнь. Первый после долгого перерыва фестиваль Театра наций 1975 года, где были показаны новые работы Ингмара Бергмана, Джорджо Стрелера, Петера Штайна, будто бы подтвердил это предположение, оправдал прогнозы. Однако очень скоро выявились неожиданные и мало кем предвиденные качества театральных 70-х: они вобрали в себя все, что было свойственно искусству сцены ранее; то, что представлялось взаимоисключающим, находило себе место в одном спектакле. В 70-е все это

обнаружилось, в 80-е закрепились на театре, в 90-е стало определяющим. Жесткие альтернативы остались в прошлом, театральный опыт и режиссерские декларации лишились максималистских требований, избавились от нетерпимости и фанатизма. Система и концепции, претендовавшие на откровение и на единственность, заняли свое место в пестрой картине европейского театра. Зрителя постепенно отучили от сенсаций, убедив его и самих себя в том, что природу театрального искусства изменить невозможно, что стать столь же массово потребляемым в том смысле, в каком может, например, кино, эстрадное шоу, театр не может и не должен.

Последний грандиозный проект, последняя утопия в духе 60-х годов (пока, вероятно) возникла в конце 70-х, когда Лука Ронкони задумал создать в Прато, небольшом городке Тосканы, театральную коммуны. Очень скоро стало очевидным, что предприятие, которое замышлялось как коммуна со своим особым жизненным уставом и укладом, а не только театральной программой, шаг за шагом превращалось в еще одну театральную лабораторию. Наиболее успешным опытом этой лаборатории стала постановка «Вакханок» Еврипида – моноспектакль с участием известной итальянской актрисы Маризы Фабри. После работы в Прато Ронкони вернулся на традиционные сценические площадки, поставив много спектаклей на европейских сценах («Медею» Еврипида, «Венецианского купца» Шекспира, «Трех сестер» Чехова, «Неудобного человека» Гофманстала), чтобы доказать, что старые тексты могут быть вполне современны в пространстве сцены, разбуженном и одухотворенном актерами.

Даже более решительные радикалы, чем Ронкони, несмотря на то, что дискуссии о «театре без рампы», «пара-театре», «театре-медиуме» и т.п. ведутся по-прежнему, хотя и без былой непримиримости, постепенно возвратились к рампе и даже к обычному театральному занавесу, что, впрочем, не мешает работать и на нетрадиционных площадках.

Тот же Ронкони в начале 90-х поставил обозрение на основе пьесы Карла Крауса, написанной в 20-е годы, «Последние дни человечества» в бывшем штамповальном цехе завода Фиат под Турином. Это пример весьма характерный: можно играть на ренессансной площадке с кулисами, а можно – в ангаре. Сценой может стать тронный зал средневекового замка и дощатый, покоробленный пол какого-нибудь заброшенного магазинчика или склада, но в любом случае мы имеем дело со сценой, а зрители будут, опустившись в мягкие кресла, либо прислонившись к стене и сидя на полу, смотреть театральное представление – спектакль. Дискуссии вокруг подобных ситуаций исчерпали себя, неуместны уже, а главное – непродуктивны.

Громкие ниспровергающие декларации по поводу гибели театра остались в прошлом, искусство сцены выдержало конкуренцию и с кинематографом, и с видеопродукцией. Сегодня театр живет и существует преимущественно в своих традиционных, веками сложившихся формах. Авангардистские новации на сцене предстают адаптированными и упрощенными, театр исподволь приспособил их к себе, подтвердив устойчивость собственной природы, свою жизнеспособность и правоту. И не

имеет значения, что невозможно определить, каким периодом всемирной истории и каким явлениям мировой культуры отдается предпочтение; как сказано выше, круг размышлений и интересов, культурологических и мифологических парафраз очень широк. В сценическую ткань включается неохватный перечень имен и явлений, названий, полузабытых театральных легенд, приемы и формы кинематографа, телевидения и видеопрограмм, компьютерной графики и виртуальных игр. Неожиданно привлекательной оказалась для постановщиков идея использования элементов китча и поп-арта: при помощи нарочито нелепых и вызывающе безвкусных приемов современные режиссер и сценограф научились создавать представление об исторической дистанции, о жизни пьесы во времени, об отличии нового мировосприятия от того, что бытовало когда-то. Эпатирующая форма подчас будто бы с трудом «надевается» на классическую пьесу, по ходу действия эта неподходящая одежда трещит по швам, а в конечном итоге старые произведения преподносятся без какой-либо издевки. Форма спектакля – прежде всего при работе с классикой – призвана играть своего рода отчуждающую роль, существовать будто бы сама по себе.

Монстрообразные персонажи, взятые напрокат из фильмов ужасов, крикливая реклама, проецируемая на задник сцены, нарочито не связанные между собой, как правило, увеличенные сверх всякой меры предметы обстановки или реквизита включались и включаются в сложную систему режиссерского замысла, не имея прямого отношения к действию спектакля. В постановках подобного рода вызывающая безвкусица предусматривает наличие тонкого вкуса, а шум, грохот и грубые эффекты представляют одновременно пародию на самих себя. На сцену выбрасываются обломки мебели и муляжи, вывозятся мотоциклы, легковые автомобили и чуть ли не самолеты, сооружаются бассейны и фонтаны, демонстрируются восковые фигуры и гобелены с непристойными рисунками, черепа и портативные пишущие машинки, видеоплееры и лазерные принтеры, компакт-диски и радиотелефоны, новомодная обувь и средневековые орудия пытки. Музей или запасник превращается в свалку, но действие классической пьесы идет своим чередом, играется чаще всего на основе выверенного по авторским рукописям текста, несмотря на то, что античные персонажи щеголяют в скафандрах, короли и принцы Шекспира носят на груди таблички со своими именами, намалеванными наспех, как забастовочные лозунги, Кэтхен из Гейльбронна ходит по проволоке, Карл Моор одет в модную куртку-пуховку, а Орест и Пилад в Тавриде кутаются от ветра в блестящие плащи из ткани «лаке»... Исследователи постмодернизма могут быть удовлетворены тем, что из прошлой культуры берется все и времена «единственной истины» остались в прошлом. Истина отныне множественна.

На театре в грохоте усилителей, в писке транзисторов, в скрипе и скрежете, в обрывках баховских хоралов и вердиевских арий рождалась, а в 90-е годы оказалась окончательно высказана одна не новая истина, скорее гипотеза, а может, аксиома, некое горькое наблюдение – подтвердился

подход к истории как к «дурной бесконечности», к жизни – как к полной бессмыслице, к миру – как к досадной ошибке Творца, либо промаху случая, если осмелиться признать, что Творца вроде бы нет и не было. И эти пугающие истины (или домыслы) на сцене воспринимают и переживают без трагизма, даже без отчаяния, а иронически, почти умиротворенно, хотя подтверждают темпераментно, играя и разыгрывая зрителей.

В последние годы европейская сцена все более настойчиво и последовательно обращается к драматургии абсурда. Принципы и приемы, мировоззренческие и художественные параметры театра абсурда трактуются ныне очень широко, число предтеч, предшественников и вовсе бесконечно. Творчество первых абсурдистов Запада повсеместно стало восприниматься почти без оговорок, как классика нашего века: есть Пикассо и Томас Манн, есть Гессе и Шостакович, есть Брехт и Берг, а есть, наконец, Беккет и Ионеско. Теперь драматурги и режиссеры намеренно воспроизводят абсурдистские модели, используют персонажей абсурдистов то сознательно, то интуитивно, будто занимаясь неким «автоматическим письмом», – и возникают беккетовские бродяги Владимир и Эстрагон (они могут оказаться даже в свите Макбета или короля Лира), либо ионесковский Беранже (он оказывается слушателем печальной исповеди Андрея из чеховских «Трех сестер» взамен слуги Ферапонта).

Абсурдисты 50-х годов стали материалом едва ли не мифологическим, дополнили бездонный резервуар мировой культуры, определяя и стилистику современных спектаклей, и общий режиссерский подход к сценическому действию, диктуя с некоторой поправкой на время и сюжеты новых пьес. Драматургические и театральные формы рождаются соответствующие: трагифарс и гротеск как основа стилистики, развернутые, изобретательные, но неизменно мрачные и издевательские метафоры, ужасающие коллажи и цитаты, цитаты. А еще вялое, либо достаточно бурное отрицание чего-то похожего на свет и сносное грядущее, одним словом, утверждение «темного прошлого и непростительного будущего», как в давней беккетовской пьесе. А еще пародия, тотальная, всеобъемлющая, черный юмор, тяга к правременам, к Эросу и Танатосу. Почва зыбкая, затягивающая, но воспринимаемая повсеместно не как опасная болотная трясина, а как отполированный паркет или узорчатый линолеум, по которым можно ходить спокойно, не без удовольствия, и даже плясать любые танцы. Вот и пляшут – в Лондоне и Варшаве, в Мюнхене и Париже, в Риме и Амстердаме, и это не «Европа в пляске смерти», как когда-то во времена Первой мировой войны и в первые послевоенные годы, это Европа в общем-то благополучная, живущая обычной жизнью, несмотря на примелькавшееся, хотя и неприятные казусы цивилизации вроде авиационных и автокатастроф и аварий на разного рода сложных объектах, несмотря на нежданно обрушившуюся локальную войну в центре континента.

Рассказывая свои фантастические истории, иронизируя над кошмарами и всеобщим неразумием, театр хотя и ерничает, тем не менее претендует на космичность, на создание новой мифологии с целью некоторого

упорядочивания, нет, не хаоса, а – повседневности. Достаточно неожиданно в европейском искусстве, в драме и на сцене в том числе, возродился старый романтический мотив странничества. Только странник конца XX века путешествует не в пространстве, а чаще во времени, не ради познания, не ради примирения с жизнью, как когда-то странники Шиллера и Вильгельма Мюллера, а чтобы разочароваться вновь и вновь, ради упоенного, злорадного даже, поддавливания этого мира, этой цивилизации, этой культуры, ради высматривания новых изъянов и нелепостей или десятого, сотого, тысячного уличения, поношения и развенчания.

В последние годы наиболее репертуарным драматургами на западной сцене стали два германских автора, немец и австриец, – недавно ушедший из жизни Хайнер Мюллер и Томас Бернхард. В появившейся на рубеже 90-х годов мюллеровской пьесе «Уроки» – недаром название повторяет давнее ионесковское, игра ассоциаций здесь намеренная – и мировая, и европейская история не только переосмысливается, но как бы и перечеркивается вовсе. Драматург и будущий постановщик явно странники, каждый из них тот самый традиционный немецкий *der Wanderer*, они, конечно же, наследники шиллеровского путешественника и одинокого героя «Зимнего пути» Вильгельма Мюллера и шубертовского вокального цикла. У Хайнера Мюллера, отнюдь не романтика, а нашего современника, персонажи мифов и реальные исторические лица оказываются в нынешней Европе и вслед за драматургом приходит к вполне определенному выводу-тезису: «Лучше бы ничего из того, что свершилось за века цивилизации, никогда не состоялось!», потому что не пришли ни к чему, результатов не видно, потому что история уже давно «гребет против течения». Ясон и аргонавты плутают в еще перерезанном на две части Берлине, здесь же – времена спрессованы – в нацистском застенке томится в непротивлении злу Ганди, а Просперо, волшебник из шекспировской «Бури», с далекого Бермудского острова и из дали времен попадает в какое-то странное государство не то зрелого, не то победившего социализма, находит там самую благодарную аудиторию для своих проповедей и фантазий. Пространство у Мюллера, как, впрочем, часто в драме абсурда, агрессивно, оно поглощает и не выпускает, а время, напротив, дает возможность беспрепятственно пребывать в любой точке, и из любой точки времен извлекаются персонажи, чтобы встретиться в нелепом и трагическом европейском городе Берлине.

Развенчание мировой цивилизации и долгого пути человечества со времен даже не Шпенглера и Ортеги, а Канта и Баховена превратилось к концу XX века в общее место, почти что банальность, плоскую, но грустную остроту. И несмотря на банальность, на трудно оспариваемые признаки трюизма современная сцена (и литература, и экран) предлагают одну за другой вариации на тему тупикового странничества, обыгрывая и развивая мотивы роковой судьбы человечества.

В 1988 году появился роман немецкого (тогда западногерманского) писателя Петера Хёртлинга, так и названный «Странник», напомнив, что на сцену новые пилигримы пришли раньше, еще в середине

70-х годов (достаточно вспомнить фильмы Вендерса), правда, тогда это были другие путешественники и паломники, они, погружаясь в прошлое, думали о грядущем. Теперь на пути в будущее положен тяжелый, несдвигаемый брус, как в пьесе Хандке «Игра в вопросы», речь о которой впереди. Вместо вокзального зала ожидания прошлых десятилетий пространство сцены все чаще похоже на колодец, бункер, трубу с открытым на зрителя жерлом. Для персонажей – это плен без выхода. Из зала ожидания можно было отправиться куда угодно, хотя бы на Броккен в Вальпургиеву ночь, в бункере такую ночь в крайнем случае можно учинить, что называется, собственными силами, либо в разыгравшемся воображении, как в мюллеровской пьесе «Квартет» и в ее многочисленных сценических интерпретациях.

Парижская постановка «Фауста» Гёте (1975, режиссер Клаус Михаэль Грюбер) взяла странников в театральный обиход. Спектакль шел в помещении церкви Сен-Луи в Салпетриере. Игралась история о том, как фаустовские мотивы жили и развивались во времени: от средневековых легенд и народных книг, через романтический парафраз Шумана и Ленау к новым версиям, послеманновским. Персонажи игры грюберовской постановки действительно путешествовали, одеты были в широкие плащи, которые носили и в 30-е, и в 50-е годы нашего века, следили за своими чемоданами, искали вокзальные тележки, хотя и путешествовали в пространстве истории. И каждая эпоха порождала своего Фауста и Мефистофеля, и в каждую эпоху сделка с дьяволом неотвратимо совершалась. Грюбер одним из первых в европейском театре преподал публике урок филологии и компаративистики. Место действия непривычно: вокзал, саквояжи, сетки, чехлы, раскладные табуретки, машины для чистки полов. А все, что совершается в этом зале ожидания, не только привычно, но читано-перечитано, изучено, истолковано сотни раз во всех уголках Европы. К старику Фаусту приходит дьявол и заключает с ним договор, цена известна – душа. И снова должна поплатиться за свою любовь Маргарита, и снова сходятся злые духи и ведьмы на вершине Броккенских гор, и Фауст, молодой и всесильный, путешествует по странам и эпохам. Он – тоже странник, без сомнения.

Чемоданы, застекленные вещи, сутолока вокзала остранили действие, так или иначе снижая, хотя к тексту создатели спектакля относились трепетно: отдельные фрагменты даже звучали по-немецки. На интерпретацию влияло не действие, не актеры – им предписывалось произносить текст по возможности нейтрально, по-брехтовски «докладывать», – а пространство, оно обозначало дистанцию и провоцировало настроение ожидания (вокзал все-таки!).

К концу XX столетия театральное искусство оказалось перегруженным и отягощенным бесчисленным множеством трактовок. В середине 70-х годов стала заметна реакция на активное истолкование классики: режиссеры, удостоверившись в своей свободе и в своем умении интерпретировать все и вся самым неожиданным и парадоксальным образом, будто бы решили предоставить классическую драматургию самой себе,

не желая больше призывать авторов прошлого в союзники для решения современных проблем, для всевозможных намеков и аналогий. Поистине ни Шиллер, ни Шекспир не знали о тоталитарных режимах, экономической блокаде и подавлении демократических свобод в странах Восточной Европы... Стоит ли поэтому в новых постановках взваливать на плечи классиков непосильный груз и множить аллюзии? Однако снова не обошлось без своего «но» – оставив в сохранности и неприкосновенности драматургический текст, изучив всесторонне эпоху, составив перечень имеющихся истолкований и подвергнув эти трактовки аргументированной и развернутой критике, постановщики классики почувствовали себя еще более свободными, чем ранее, в период всякого рода аллюзий. Несколько переоценив своего зрителя, они сочли возможным будто и не вспоминать, когда написана пьеса точно, предположив, что это и так известно. На сцене вновь и вновь появлялись Карл Моор в водолазке и Антигона в юбке-портфеле, только произносили они не всячески перекроенные монологи, а точно придерживались канонического текста, выверенного по научному изданию вместе с режиссером в период застольных репетиций.

В итоге опять появились острые и неожиданные интерпретации классических пьес, как ни стремились постановщики уйти от какого-либо истолкования. Действие намеренно делали независимым от текста, с историей тоже обращались столь же вольно, как и в 60-е годы, хотя логика режиссерских размышлений стала иной... Зачем надевать на персонажей кринолины, напудренные парики или туники, если современный достаточно искушенный зритель в общем-то знает, какие классические герои жили во времена античности, какие при Людовике XVI, а какие в XVIII столетии. Достаточно намекать или детали, некоторой историко-культурной интермедии – в остальном создатели спектакля позволили себе быть полностью независимыми.

Именно так и поступал Грюбер, работая над гётевским «Фаустом». Слова, текст трагедии произносили и участвовали в знакомых коллизиях современники постановщика, европейцы последней четверти века, люди, уставшие от цивилизации, каждодневно переживающие страх перед будущим. Чтобы отдохнуть, опомниться, они отправляются в путешествие, становятся туристами, новыми паломниками, оказываются в зале ожидания старомодного вокзала. Внутреннее помещение церкви Сальпетриер Грюбер почти не менял, ничего не достраивал: ассоциации с залом ожидания вызывали складные стульчики, разостланная на каменных плитах одежда, термосы и полиэтиленовые пакеты с едой. В Прологе на небесах Бог и Мефистофель с трудом узнавали друг друга, настолько они в земных странствиях стали похожи на обыкновенных людей. Бог, о чем-то размышляя, рисовал мелом на стене непонятные фигуры, детских «обормотиков». Мефистофель играл с маленьким цветным мячом. И высшие, и дьявольские силы утомились от неразберихи, от всего, что происходит на земле, и пари заключали без азарта, по инерции:

Мефистофель: Поспорим. Вот моя рука
И скоро будем мы в расчете.

Вы торжество мое поймете...

Господь: Таким, как ты, я никогда не враг.

Из духов отрицанья ты всех менее

Бывал мне в тягость, плут и весельчак.

Все речи, по замыслу Грюбера, должны были звучать хотя и без эмоциональной окраски, но с заметной долей стилизации. В некоторых эпизодах актерам предписывалось просто копировать различные манеры, вспоминая и веймарский классицизм, и бытовые интонации сцены Отто Брама, и лирически-экспрессивную манеру Моисси в рейнхардтовском «Фаусте». Интерпретировалась и воспроизводилась история театра, традицию не обновляли, не развивали – о ней помнили, о ней рассказывали, ее демонстрировали. В «Фаусте» Грюбера и в его последующих спектаклях, вплоть до оперных постановок и моноспектаклей 90-х годов, современная культура и современный режиссер осознавали себя, не переосмысливая прошлое, а признавая прошлое прошлым, старый театр старым театром, далекое далеким, чуждое чуждым и даже иногда непонятным. Постоянно декларировалась и обозначалась дистанция времен: классическая пьеса для Грюбера – документ и зеркало своей эпохи – новым зеркалом стать никак не может, независимо от сценической судьбы. Старое искусство имеет для режиссера ценность как нечто великое и как то, что существовало и больше не существует, но что не следует оставлять на дне колодца, а стоит извлечь на белый свет, чтобы ощутить себя в потоке истории, в смене времен. И Грюбер предлагает зрителям все новые и новые путешествия, своего рода странствия по истории национальной литературы в первую очередь. А мета и судьба немецкой литературы – романтизм, поэтому для очередного странствия Грюбер предложил в рубежный сезон 1979/80 годов необычный маршрут: от берлинской стены в мир романтика Клеменса Брентано, а потом, поиграв на сходстве фамилий, в иную вселенную, более мрачную, знакомую и незнакомую одновременно – современного немецкого прозаика Бернардо фон Брентано. Сходство фамилий случайно, но для Грюбера это некий знак судьбы.

Новеллу Бернарда фон Брентано «Руди» читал актер «Шаубюне» Пауль Буриан в салоне отеля «Эспланада» (тогда в Западном Берлине), перед камином с тлеющими углями, стоя спиной к публике, либо сидя на диване. Читал медленно, подчеркнуто внятно, с долгими паузами между фразами. На спектакль зрителей привозили на специальных такси – отель «Эспланада» расположен под самой берлинской стеной и поэтому долгие годы не принимал посетителей. Машины двигались по направлению к Потсдамской площади, перевозили зрителей на плохо освещенную, едва застроенную территорию. Когда-то здесь был центр города (сейчас, после октября 1990 года, тоже), а в 80-м году – заброшенная окраина, мертвая зона, ничейная земля. Водители такси переговаривались с пассажирами, с прохожими, вспоминали Веймарскую республику, поджог рейхстага,

нацистскую ночь над Германией. Редкие прохожие в лучшем случае пожимали плечами и отмалчивались, в худшем бормотали что-то весьма невежливое, что лучше не переводить и не цитировать.

Бездействующей отель для грюберовского действия-концерта был специально оформлен. На стенах размещены гравюры Мазереля, на фасаде повешен плакат с названием давно забытого фильма. Интерьер гостиницы полуразрушен, от прежнего вильгельмовского великолепия немного осталось: фойе, бальный зал, столовая. В верхних спальнях комнатах насыпаны кипы сена, стоит герань, как позже выяснилось – искусственная. Зрителей водят по пустым комнатам с потеками на стенах, с обрушившейся штукатуркой, потом провожают в банкетный зал, где они и слушают рассказ. Люстры и канделябры завешены белой материей, на переднем плане – полки с газетами 30-х годов, в глубине – рояль, время от времени на нем наигрывал какие-то обрывки мелодий ребенок лет десяти. Сюжет новеллы вполне ординарен: ребенок появился на свет и живет не в лучшие времена, его родители и друзья враждуют между собой, придерживаясь разных политических взглядов, посещают собрания конфликтующих партий – сначала Руди воспринимает эти забавы взрослых как игру, не понимая, что игры закончились и политическая борьба становится борьбой не на жизнь, а на смерть. Ребенок остается один, неприкаянным и никому не нужным. Это одиночество, бесприютность иллюстрируется напрямую, спектакль идет в нетопленном помещении, актеру не хватает света для чтения и он щурится, подносит книгу к самым глазам, передвигаясь почти на ощупь. Грюберовский «театр странствий» и «театр среды» был обращен к памяти и к истории – в путешествии обреталось прошлое, воспроизводился краткий, но один из самых драматичных периодов национальной немецкой истории. Общее пространство помогало минувший отрезок времени пережить, а быть может и осознать, как ранее в драме документалистов, тоже обращенной в прошлое, к годам нацизма.

Клаус Михаэль Грюбер, наряду с Робертом Уилсоном и Пиной Бауш, обозначил новые, трудно поддающиеся определению особенности западного театрального искусства 80–90-х годов. Ранее он казался несколько эзотеричным, вполне индивидуальным, но пребывающим не в центре, а где-то ближе к обочине театрального процесса. Впоследствии стал одним из тех, кто эти процессы развивал и характеризовал в каждом новом спектакле. Именно Грюбер подтвердил, что в последнее время подлинные открытия и новации на западной сцене связаны, как правило, с классической драматургией и – достаточно неожиданно – с моноспектаклями. Постановки новых пьес всегда беднее. Именно Грюбер заставил о себе говорить как о режиссере оперы и драмы одновременно, как о постановщике, способном работать на разных сценах мира – во Франции столь же успешно, как в Германии и в Австрии.

Театральное искусство ныне повсеместно стало более открытым для воздействия и усвоения различных национальных культур, общего европейского и мирового художественного опыта. Режиссер-постановщик сегодня может работать в Риме, а завтра ставить спектакль на сцене

Гамбурга или Варшавы, Лондона или Парижа. Одновременно произошла заметная нивелировка национальных особенностей в театральном искусстве Запада; оно обрело черты и качества космополитизма. Режиссеры, работавшие с актерами разных стран, признаются, что начинают замечать все меньше различий в стилях и методах работы, хотя национальная специфика, конечно же, сохраняется. Случай Питера Брука и случай Роберта Уилсона подтверждают тезис о космополитизации театрального искусства.

Судьба Уилсона очень характерна для нынешней западной театральной жизни. Очень трудно определить, какой театральной культуре принадлежит уилсоновское творчество. Режиссер из США после Италии, Испании и Голландии переехал в Германию, и именно на немецких сценах появились наиболее значительные его спектакли: «Гражданские войны» (Франкфурт-на-Одере), «Смерть, разрушение и Детройт» (Берлин), «Парсифаль» (Гамбург). Там же в Гамбурге появилась работа Уилсона с очень знаменательным названием «Космополитические приветствия» – метафорические игры об общей судьбе человечества. Все эти опыты связаны и с экспериментальными поисками в американском театре, где сформировался Уилсон-режиссер, и с немецкой национальной традицией.

Долгие годы проработав в Англии, Брук стал там знаменитым; его постановки шекспировских «Гамлета» и «Короля Лира» успели занять место в театральных учебниках, его эксперимент с «Театром жестокости» дал мощный импульс последующим опытам в этом направлении в театрах разных стран. Неожиданно для всех Брук оставил Англию и практически все семидесятые годы посвятил путешествиям по странам неевропейского мира. Потом стал работать в Париже, собрав интернациональную труппу. Его спектакли в театре «Буфф дю Нор», его «Махабхарату» (первые показана в Авиньоне в 1985 году) никак нельзя отнести лишь к явлениям французской театральной культуры.

Это новый феномен – явление мирового театра. Национальная замкнутость преодолевается и при выборе репертуара. На сцены театров в Европе пришли пьесы, которые ранее именно на этих сценах никогда не ставились: так, в Германии и Австрии все чаще обращаются к творчеству Мольера, ставят Расина, современных французских авторов – Кольтеса и Винавера, а во Франции несколько неожиданно возник интерес к пьесам Бюхнера и Ведекинда, Клейста и Толлера. На французских афишах постоянно можно встретить австрийца Бернхарда и немца с Востока – Хайнера Мюллера. После объединения Германии в октябре 1990 года немецкая тема оказалась в центре внимания организаторов одного из самых крупных театральных фестивалей – Авиньонского. Основная программа включала постановки в театрах разных пьес опять же Хайнера Мюллера, автора сугубо немецкого, занятого в своей драматургии не только глобальными вселенскими проблемами, но прежде всего немецкой виной и судьбой Германии. Мюллеровские гротески на рубеже 80–90-х годов и позже привлекли внимание и в Европе и даже в Америке.

Наиболее значительные театральные начинания все чаще становятся общеевропейскими, международного уровня. Ранее это были – Центр театральных исследований в Париже, организованный Бруком, и Театр Европы, созданный под руководством Стрелера в 1982 году. Ныне Стрелер возглавляет возникший в 1989 году Союз европейских театров. В программе Союза – организация международных фестивалей, учреждение призов, обмен театральными деятелями всех стран мира, всех континентов, что стало неотделимым от жизни и будней современной сцены.

Один из наиболее грандиозных проектов Роберта Уилсона тоже родился как предприятие международное. В 1983 году ему было предложено поставить спектакль для Олимпийского фестиваля искусств в Лос-Анджелесе. Уилсон предполагал создать совместно с композитором Филипом Глассом монументальную композицию, которая должна была длиться двенадцать часов, а по окончании Олимпийских игр провезти свою постановку по столицам мира. План так и не осуществился, и с тех пор Уилсон стал путешествовать по европейским сценам, надолго задержавшись в Германии. Сам странник по Европе, он и свои работы превращает в своеобразные странствия: и «Парсифалья», и «Смерть, разрушение и Детройт», и давно задуманную инсценировку эпоса о Гильгамеше.

Интерес к «Парсифалю» – и средневековой легенде, и опере Вагнера, независимо от добросовестных, но достаточно плоских Байрейтских премьер (исключением стала постановка Патрисом Шеро в 1976 году тетралогии «Кольцо Нибелунга») – возродился в конце 80-х годов. Сюжеты легенд о рыцарях Круглого стола и Священном Граале были восприняты поистине с обратным знаком, в духе эсхатологически-абсурдистских гротесков, о которых уже шла речь. Цивилизация зашла в тупик – и поиски Грааля напрасны, святого дара нигде нет, потому что человечество его не заслужило, промотало наследство Бога и Христа. Со святыми символами покончено, поиски напрасны. Но паломники снова и снова пускаются в путь, все равно ищут, хотя вроде бы и знают, что найти Грааль (истину, свет, святость, счастье) не суждено. И в спектакле Уилсона на сцене Гамбургского театра «Талия» современный Парсифаль, блуждающий среди муляжей, искусственных елей, остановившихся часов, мог что-то узнать о жизни, мог страдать и терзаться, но в конце концов в руках у него окажется не святыня, а пустота. На камне лежит мертвая рыба, выпучив остекленевшие глаза, а Парсифаль кого-то молит: «Ради Бога! Возьмите рыбу и уйдите с ней отсюда», – и это его последние слова.

А в фильме Ханса-Юргена Зиберберга Парсифаль раздваивался: слабый, восторженный юноша падал без сил, потрясенный тем, что цель близка, и путь продолжала уверенная в себе девушка (второе «Я» героя), чья одежда неуловимо напоминала форму гитлерюгенда. И ей ни святыни, ни любовь были не нужны, она не принадлежала себе и выполняла чью-то чужую, недобрую волю. И святая чаша таяла в тумане, исчезала, уносясь куда-то ввысь, подальше от земли, от людей – навсегда.

Последнее (пока) странствие в поисках Грааля совершил Петер Хандке, сначала в пьесе «Игра в вопросы, или Путешествие в звучащую землю» (1989), а позже (1993) в фильме «Отсутствие», вольной парафразе на тему собственной пьесы. Семь европейцев – сакральное число – предпринимают экспедицию то ли от нечего делать, то ли действительно в поисках последнего смысла и конечных истин. Они пешком пересекают европейский континент, чтобы где-то на юге натолкнуться на брус, перегородивший железнодорожное полотно, – дальше идти нельзя. Тупик. У Хандке – это не только тупик в пространстве, это финал времен. Конец тысячелетия как конец всего. Остается либо повернуть назад, либо остановиться и «играть в вопросы»: как, что, почему... Как случилось так, что будущего вроде бы и нет, во всяком случае прогнозы не радуют? Что можно вспомнить из собственной жизни, если последнее впечатление – тяжелый брус, отрезавший путь вперед? Почему человечество, люди, хотя бы эти семеро, заслужили свою участь? Что это? Вина, судьба, случай, нелепость, фантазии, галлюцинации?

Среди странников самый молодой – новый Парсифаль, он не искушен и не отягощен знанием и опытом, но знает свою роль, раз у него такое имя. Вроде бы он должен быть спасителем, а не тем оборванным, коротко остриженным юнцом, каким начинает путешествие. У него есть миссия, только он никак не может понять, как про это рассказать, и выкрикивает отрывочные фразы, все, чем напичкана голова: «А и Б сидели на трубе», «Отче наш, иже еси», «Откуда нет возврата» и т.д. и т.п. Над Парсифалем смеются, его передразнивают, особенно стараются двое, забавляясь, чтобы не впасть в отчаяние.

В фильме этих двоих (они названы: Первый и Второй) играют сам Хандке и режиссер Люк Бонди, в последние годы ставший едва ли не первым режиссером германского театра. Хандке иронизирует и над собой, и вообще над европейским интеллигентом, над европейским художником. Он в вязаной спортивной шапочке, Бонди с зеленым пластиковым пакетом шагают по земле и камням Европы и задают друг другу вопросы, ответы на которые не стремятся получить, ибо они-то эти ответы знают давно и звучат ответы эти неутешительно и не ново. Конечно, и в пьесе, и особенно в фильме есть элемент пародии и игры: брус в конце железнодорожного полотна – может быть, метафизика, а может быть, бутафория. Как кому нравится... Эти двое могут напомнить о Беккете, а могут – о трагедии античной и барочной, опять же – у кого какие рождаются ассоциации.

Парсифаль Роберта Уилсона приходил в отчаяние всерьез и кончал отупляющим равнодушием, становясь на глазах старше, теряя обаяние. У Хандке путешественники скорее всего играют друг с другом и со зрителем, поддразнивая зрителя, как и Парсифаля. Если можно надеть непромокаемые плащи, запастись провизией и пересечь Европу поперек, то все-таки это жизнь, а не инобытие. Что же касается цивилизации, конца света и т.п., то все это стало общим местом. Поэтому художнику больше к лицу игра, чем плач над заблудшим человечеством. А вдруг это самое человечество хотело заблудиться? Пусть блуждает, забыв о Граале, – рано

или поздно о святом даре вспомнит какой-нибудь Парсифаль, может, ничего и не найдет, но память эта пребудет всегда. Можно отнестись к этому, как еще к одной нелепости, а можно просто старую легенду еще и еще пересказать на свой лад, что и сделали достаточно неожиданно, встречая последние десятилетия века.

Пина Бауш менее снисходительна, менее иронична и добра, чем Хандке. Ее Театр танца лазейки для человечества не оставляет, выносит приговор за приговором, хотя игра, коллизия игры присутствует и в ее работах.

Театр танца стал новым, вполне своеобразным феноменом, тоже детищем конца столетия. Это не балет в привычном понимании – это новая форма театрального спектакля, предлагающая ответы на вопросы по поводу сути бытия и человеческой природы, апеллируя к пластике, пантомиме, иногда прибегая к помощи текста, используя в качестве музыкального сопровождения монтаж разнородных звуков, некий шумовой фон. Создатели этого типа театра – Пина Бауш, Райнхильд Хоффман – полагают, что именно в пластике, в движении, в игре с предметами и пространством человек может рассказать о себе очень много, проявиться «неотчужденно», как природный индивид. И современный мир при помощи пластических, невербальных форм можно показать многообразно и небанально. Таковы намерения и декларации.

Первые работы Пины Бауш появились в середине 70-х годов в Вуппертале (ФРГ), с тех пор ее театральные опыты успели превратиться в достояние мирового театра. Труппа в Вуппертале интернациональная, многие спектакли рождаются во время гастролей, в тех городах, где Театр танца выступает. Мотив истощенности цивилизации, тщеты человеческих намерений, всеобщей трудно объяснимой враждебности и единовременной тяги друг к другу, коллизии смерти, конца – постоянны для Пины Бауш. В ее спектаклях наш век предстает не отталкивающим, хотя иногда и страшен, а завораживающим, лишаящим сил, веком-монстром и веком-ворожеей. Только ворожба эта мрачная, изматывающая, бесконечная и беспробудная, иногда на грани безумия, иногда экстаза.

Наши зрители знают Бауш по спектаклю «Гвоздики» и более ранним работам: «Весна священная», «Кафе Мюллера» и «Двор контактов». Последние десятилетия века Пина Бауш встретила спектаклем «Палермо, Палермо» и телефильмом «Жалоба королевы». Обе работы – возвращение к постоянным для нее темам, мотивам, ситуациям, формам и пластике, обычным для Бауш, но по-прежнему эпатазирующим публику всех стран, где она выступает. Как всегда в Театре танца, некоторые фрагменты этого спектакля сопровождаются музыкой, а большинство разыграно в тишине. Слышны шаги актеров, звук от падения пустой бутылки и выброшенной зажигалки.

Труппа вуппертальского театра возвратилась из Палермо, где подготовила спектакль совместно с тамошним театром «Бьендостабиле». Почему Палермо? Бауш не нужно, чтобы у всех был готов ответ на этот вопрос. «Палермо» красиво звучит, это своего рода символ европейского города,

хоть и помещается на окраине континента, и зрительская память при названии не дремлет, а рождает образы старой архитектуры, шумных ярмарок и – страшные кадры кинохроники (либо, если сделать уступку массовому вкусу и сознанию, известного всей Европе телесериала «Спрут») о преступлениях сицилийской мафии: кровь на камнях мостовой, полицейские сирены, покореженные взрывами машины и ресторанные стойки, истерические рыдания женщин. Палермо... А еще потрескавшийся асфальт и невероятно синее небо.

В спектакле Бауш нет ни мафии, ни яркого неба. Напротив, воздух в сценическом пространстве будто разрежен, а персонажи бездействуют. На сцене возведена бетонная стена. В самом начале к ней медленно приближаются актеры, и часть стены рушится. Пыль, возгласы, а потом молчание, долгое, неизбывное. То ли какая-то авария, то ли наконец-то сбывшаяся мечта – уничтоженная берлинская стена в центре континента. Скорее всего ни то, ни другое, нечто третье. Куски бетона и камни остаются лежать на площадке, их обходят, перепрыгивают, обломками можно поиграть, позабавиться, передвигать, поднимать, бросать. Камни мешают проходу. Новый лабиринт или новые сувениры? Стена упала по воле людей – в спектакле под взглядом, – а сами люди бродят неприкаянными, жестокие друг к другу, уставшие и агрессивные, нелепые, непонятно чем занятые и обеспокоенные. Движения танцоров то напоминают марионеточные, скованы и механистичны, то вдруг становятся похожими на вольные прыжки диких животных где-нибудь в прериях или в зеленой саванне.

Идет извечная игра и борьба полов: литературный и ассоциативный ряд выстраивается сам с собой – от Эсхила и Еврипида через Маркиза де Сада и Стриндберга к Бото Штраусу и Юкио Мисиме. Все движется по кругу, женщины соблазняют мужчин, одна даже нескольких, а потом отталкивают, в буквальном смысле, грубо, с неожиданной силой. Мужчины одержимы жадой владеть и властвовать, но ленивы и безжалостны, ребячливы, дурачатся, таскают женщин по полу, мажут кетчупом. В какие-то моменты действия все застывают, будто пораженные неведомым недугом, будто чья-то злая воля лишила их способности двигаться и быть живыми. Потом борьба продолжается, без азарта, но на износ, а потом все играют с яблоками, как с мячиками, и ставят яблоки себе на голову, как бедный сын Вильгельма Телля в ожидании выстрела. А на площадку падает пепел, как дождь с неба – то ли на этой проклятой Сицилии снова ожил вулкан, задышала Этна, то ли это ужасные радиоактивные осадки, от которых выпадают волосы и слезает кожа. Люди на сцене ничего не замечают, продолжая свои странные игры, садясь на корточки, что-то сосредоточенно ищут, кто-то плавает без воды, кто-то намеревается поджарить кусок мяса на утюге, обжигается, корчится. На стене появляются прекрасные ветки цветущего миндаля, полные жизни и трепещущие, а люди копошатся, подпрыгивают, глупые и сердитые, то ли на этом свете, то ли уже нет.

Неожиданно выглядела в спектакле сама Бауш: распущенные волосы, мех; она грустно смотрела, что происходит, а потом и сама оказывалась

втянутой в круговорот бессмысленной, но завораживающей игры. Человечество в спектаклях Бауш устало от самого себя, пребывает в мороке. Пронзительные джазовые, страстные сицилианские мелодии в «Палермо» резко контрастировали с действием на сцене как знак и символ иной культуры, иных времен, иной, менее нелепой, суматошной и безрадостной жизни, которая, скорее всего, в прошлом, а может быть, наступит в будущем, хотя театральные фантазии Бауш таких надежд не склонны внушать, они ценны как искусство.

Постмодернистский абсурд вершит в театре Пины Бауш свой бесконечный бег, иногда побеждаемый игрой, иногда даже – неожиданно – красотой, но чаще не побежденным, полномочным хозяином не конца времен, а затянувшегося европейского безвременья.

Западный театр XX века начал свою историю с постижения подлинной сути личности, с признания, вслед за романтиками, внутреннего мира индивидуума экстерриториальным, с догадок и озарений, что «там внутри» и что человеку предназначено вовне – в космосе ли, в социуме. За два десятилетия, от начала века до первых экспрессионистских спектаклей, индивидуум, человек, постепенно противопоставил себя внешнему миру, реальное бытие стало его «волей и представлением», театральные подмостки – материализовавшимся миром души. Бертольт Брехт вернул сценическому персонажу зависимость от обстоятельств и всячески эту зависимость подчеркнул, постоянно на ней настаивал. В театре Брехта, его сторонников и последователей все предопределено движением истории, социальными катаклизмами, на которые щедрым было XX столетие.

К концу 50-х годов, после общемирового признания «Берлинского ансамбля», брехтовский взгляд на проблемы человека и мира был не только воспринят повсеместно, но постепенно лишился новизны и остроты утратил. Личность растворилась в лабиринте обусловленностей, распалась на множество функций, либо утратила осознание самой себя: наиболее показателен в этом отношении театр швейцарского драматурга Макса Фриша с его коллизиями так называемой самоидентификации. Реакция наступила на рубеже 50–60-х годов. В противовес сверхдетерминированному брехтовскому персонажу новый герой должен был стать тотально антидетерминированным – наметился возврат к идее естественного человека, возродилось увлечение Руссо и Торо, историей докультурных эпох. Смысл многих театральных дискуссий того периода сводился к стремлению в центр спектакля персонажа, свободного от общественных ролей. Именно на таких требованиях строились театральные теории и лабораторная практика: изменение сценической материальной среды стало лишь первым шагом в освоении новой театральной эстетики. Естественные фактуры, реальные предметы и аксессуары должны способствовать пробуждению естественных, неотчужденных эмоций и страстей, помогать проснуться, а то и возродиться первозданным свойствам человека. «Одномерному», «усредненному», «массовому человеку повседневности» апологеты обновленного театра старались противопоставить человека как

такового, вне какой бы то ни было системы связи и взаимозависимости.

На это направлялись усилия Ежи Гротовского в его Театре-лаборатории, этим же объясняется возникший повсеместно в Европе и Америке интерес к студиям Антонена Арто. Естественный персонаж нового театра наделялся прачувствами и прасознанием, принадлежал не времени цивилизации, а варварским, докультурным эпохам – натуральные материалы на сцене (огонь, вода, земля) должны были выполнять не просто натуралистические функции, но играть еще дополнительную символическую роль. Реальные фактуры выступали в качестве коренных основ бытия, точнее – первооснов, становились либо должны были стать строительными элементами нового мифа.

В 90-е годы сходные тенденции вновь появились, а в театре предшествующих десятилетий, в 70–80-е годы, ситуация сложилась иная: утопию неоруссоизма и неоварварства могли исповедовать и часто исповедовали действующие лица на сцене. Большинство создателей спектаклей уже не разделяло подобную точку зрения. Сценический персонаж мог считать себя либо раскрепощенным и возвратившимся к первоосновам «прачеловека», даже экспрессионистским либо романтическим избранником, но его помещали в среду, объясненную и истолкованную по Брехту. Однако актерам по-прежнему предлагалось искоренить в себе привычку играть в жизни, снять социальную маску и только тогда предстать перед публикой.

Углубление в специфику актерского творчества, частая подмена изучения психологии актерского мастерства вниманием к социальной психологии выводило лабораторные опыты к более широким проблемам, хотя все начиналось с изучения законов ремесла, азов и элементов профессии. Последовательное противопоставление себя обществу породило в 60–70-е годы на Земле больше студий, изучавших актерское мастерство, чем за предшествующие полвека. Многие деятели сцены два–два с половиной десятилетия назад встали в оппозицию своим правительствам, обществу и государству, что определяло и суть создаваемых спектаклей, и личное поведение, и художнические судьбы, рождало драмы. Кто-то из того поколения так и остался вечным оппозиционером, кто-то превратился в мифолога, кто-то – в эстета. Но так или иначе в нынешнем театре место нашлось всем.

В актерском сознании, уже в новых поколениях, сохранилась память о лабораторном акмэ, хотя сегодня актер может одновременно посещать ультраэкспериментальную, свержавангардную лабораторию и не считать для себя зазорным посещать Семинар Макса Рейнхардта в Вене или учиться в Парижской консерватории, что в иные бурные времена считалось верхом конформизма. Актер, как и театр в целом, после разного рода путешествий к себе, самим собой остался – и не имеет значения, что актер этот штудировал «Бедный театр» Гротовского, делал выписки из «Пустого пространства» Брука и знает различные способы преодоления общественных ролей. Актер обрел не подвергаемый сомнению профессиональный статус и не потерял доверия к театру.

Интерес к актерскому искусству связан с повышенным вниманием к феномену театральности. Попытки воспроизвести на сценической площадке трудно поддающиеся определению особенности театральной магии, стремление разгадать загадку волшебства театра сменили в конце последнего десятилетия века замкнутые лишь на актере штудии, породив многочисленные пьесы и спектакли, посвященные искусству, судьбе актеров, художников и поэтов. Уже упоминавшийся австрийский драматург Томас Бернхард после трагикомедии «Устроитель спектаклей» написал две уникальные пьесы о живущих и здравствующих актерах, своих знакомых, поместив их в условный мир, символизировав их судьбы, дела и дни: «Минетти», «Риттер, Дене, Фосс». О попытке актера стать демиургом и избранником, признанным всеми в таком качестве, написана пьеса немецкого драматурга Танкреда Дорста «Я, Фейербах». Зачарованность загадками актерской души, тайнами лицедейства неожиданно привела в репертуар театров разных стран старую пьесу Дюма-отца об английском романтике-актере – «Кин, или Гений и беспутство» (правда, подновленный в XX веке Сартром вариант).

Вступивший в свою завершающую стадию век вошел в историю театра как век режиссуры. Вокруг вопросов режиссерского главенства в театральном процессе на протяжении всего столетия то затухая, то разгораясь вновь, велись острые и шумные дискуссии. Постепенно, к концу века, время все расставило по своим местам: роль режиссера, определяющая и синтезирующая, не подвергается уже сомнению, но и актерам воздается должное; по-прежнему они окружены зрительской любовью и некоторой тайной профессии, издавна проклятой, но всегда привлекавшей умы и сердца. Следствием стало новое отношение к моноспектаклям, где главное – актер, остающийся один на один со зрителем. Моноспектакли игрались всегда, но в последние годы этот театральный жанр приобрел новое, вполне экзистенциальное значение, и к этой форме обратились адепты суперрежиссерского театра, знакомые нам Клаус Михаэль Грюбер и Роберт Уилсон. Ставит моноспектакли и кинорежиссер Зиберберг – с бывшей штайновской актрисой Эдит Клевер – всегда о Германии и о немцах. В моноспектаклях утвердили себя итальянцы Дарио Фо и Кармело Бене.

С работами Грюбера москвичи имели возможность познакомиться: на фестивале моноспектаклей был показан «Дневник служанки», инсценировка фрагментов романа австрийского прозаика Г. Броха, с французской актрисой Жанной Моро, а в рамках «Дней театра ФРГ» выступил Бернхард Минетти, сыграв «Последнюю ленту Крэппа» Беккета. Роберт Уилсон поставил для Ютты Лампе сценическую версию романа Вирджинии Вульф «Орlando» в «Шаубюне» (Берлин), а во Франкфурте-на-Майне интерпретировал шекспировского «Короля Лира» как сольную партию старейшей немецкой актрисы Марианны Хоппе. «Орlando» – это опять странствие, путешествие во времени, где возникает еще фактор травестики, кстати сказать, очень существенный для современной сцены. В разные эпохи персонаж Ютты Лампе приходит, меняя не только обличия, но и пол. Короля Лира, кажется, впервые у Роберта Уилсона играет женщина, а незадолго

до премьеры шекспировского спектакля появились сразу два «Гамлета» с актрисами в главной роли: Анджея Вайды, показанный на фестивале «Берлинские театральные встречи», и Дьердя Табори в венском театре «Крайз». Вскоре после выхода «Гамлета» Табори показал и «Лиру» опять с женщиной в роли короля. Западные критики связывают эти режиссерские эксперименты (причуды) с проблемами феминизма на Западе, хотя, судя по всему, причины здесь несколько иные и чисто театральные – профессиональный вызов, – и, так сказать, концепционные – прямая иллюстрация того, что все смешалось в нашем мире, и люди неразличимы, втянуты в колесо времени, которое давно «вывихнуло суставы».

Конечно, интерес к моноспектаклям не только и не столько театральным; в актерах-участниках их создатели видят не только персонажей сценического мира, но и своих современников. Характерно внимание к актерам, почти ровесникам века, как в случае с Хоппе или Минетти: они еще и персонажи истории, пережившие ее драмы, с реальной биографией, так или иначе прочитываемой на сцене, что и произошло на спектакле «Шаубюне» в постановке Клаусом Михаэлем Грюбером «Феникса» Марины Цветаевой с Бернхардом Минетти в роли Казановы.

Пьесы Марины Цветаевой до недавнего времени практически не шли на европейских сценах и лишь недавние сезоны стали исключением. Впервые поэтическим театром Цветаевой заинтересовались не только переводчики, как ранее, но режиссеры и актеры. Один из ведущих актеров немецкоязычного мира Минетти (родившийся в 1905 году) выбрал цветаевского «Феникса» к своему восьмидесятипятилетию. Грюбер задумал и поставил спектакль именно для этого актера. И поэтому все, что происходило на сцене в начальных эпизодах, вся эта круговерть в богемном замке Дукс, мелькание лиц и масок, шум, песни и восклицания не имели в берлинской постановке никакого значения. Триумф актера, его впечатляющая исповедь начиналась тогда, когда Минетти – Казанова оставался один, когда он полон воспоминаний о былом, когда он перебирал старые письма, снова и снова возвращаясь памятью к дням молодости, к часам головокружительных авантюр, к мгновеньям любовных побед.

Приход юной девушки – кульминация пьесы – для Минетти совсем не главное, это всего лишь повод оживить воспоминания, снова пережить когда-то пережитое. Любовь – в прошлом, а теперь очаровательное резвое создание Франциска может вызвать подъем духа, прилив вдохновения, сделать цветистой речь, заставить голос звучать гибко и глубоко, возродить в угасающем старике поэта, личность творческую. Казанова оживал и покорял Франциску именно как поэт, не как мужчина, прославленный бесчисленными и бесспорными успехами в любовных делах.

Казанова – Минетти весь в минувшем, и оттого (как и в беккетовской «Последней ленте») исполнение роли приобретало лирические, даже автобиографические черты: старый человек всматривался в прожитую жизнь, и жизнь эта в чем-то у всех сходна. Душа идет путем открытий, срывов, страданий и озарений. В репликах о чужой судьбе, об ином опыте, далеком от нашего столетия, неожиданно прочитывались эпизоды

человеческой и актерской судьбы самого Минетти, его богатая большими ролями жизнь в театре, его молодость, пришедшаяся на черные годы нацизма. Кого только Минетти не играл! Гамлет и Дон Карлос, Франц Моор и Мефистофель, Арнольд Крамер и Робеспьер, Валлентштейн и Гесслер, Король Филипп и Эгмонт... Лики, величины, вселенские трагедии и житейские истории, промахи и удачи.

Несколько лет назад появилась и не совсем обычная, уже упоминавшаяся пьеса Томаса Бернхарда – «Минетти», не биография, а посвящение, ода с печальным рефреном, игра с именем, актерской популярностью, судьбой артиста-лицедея. Личные мотивы возникали у Минетти в гётевском «Фаусте», где он в свои почти 80 лет играл всю трагедию, молодого Фауста тоже, а в финале уходил с котомкой за плечами – путешествовать дальше, и в «Последний ленте», где Минетти – Крэпп, кроме всего прочего, слушал магнитофонные записи собственных спектаклей, и в шекспировской «Буре», где он был Просперо, и, наконец, в «Фениксе», где острота и боль воспоминания о прошлом, сожаления и тоска о невозвратном, способность богатой природы быть открытой миру и жизни, и в старости принадлежали актеру в той же, если не в большей степени, чем персонажу. Их роднил талант природы, умение откликаться бытию, жизни, понятой как дар, умение, растраченное все-таки во благо.

Цветаева всегда была увлечена личностью Казановы, друзья шутили, что ей не стоит браться за эту тему, ибо все, что выйдет из-под ее пера, неизбежно будет еще одним объяснением в любви великому авантюристу XVIII века. Герой «Феникса» одухотворен и возвышен автором, потому что и актеру легко заразить публику, превратив в союзников и паладинов. В финале пьесы встречаются начала и концы, действие происходит в канун нового, XIX столетия. В спектакле Грюбера – Минетти рубеж тоже обозначен как напоминание о том, что и наш век подходит к концу – и этот век, его драмы, суть и бездны итожил актер.

Марианна Хоппе, подобно Минетти, вероятно, отчасти вопреки намерением постановщика «Лира» Уилсона, играла не столько шекспировский сюжет, не столько притчу об обманувшемся короле, сколько свои личные коллизии заблуждений, саморазрушения и повторного обретения себя. Мизансцены уилсоновского спектакля напоминают знаменитые беккетовские в «Конце игры»: Хоппе в некоторых сценах оказывается отгороженной от зрителей черным щитом, будто в яме. Она почти не участвует в действии, она наблюдает – за собой в том числе: за своей растерянностью, безумием, самоуничтожением, оценивая собственную правоту и неправоту. Как и Минетти, Хоппе оставалась в Германии при нацизме, большую роль в ее судьбе сыграл выдающийся актер немецкой нации Густаф Грюндгенс, мощный художник, личность трагическая и конфликтная. Известно, что его биография завершилась так и не проясненной до конца катастрофой: уходом из театра, загадочной то ли смертью, то ли самоубийством на далеких от Германии и Европы Филиппинах. Постоянное присутствие актрисы на сценической площадке, ее пластический комментарий происходящего, ее выстрадавшая старость, смягченная

зрительской любовью, превращали ассоциативные пространственные метафоры Уилсона в трагическую сагу о судьбе европейки, прожившей свою жизнь и состарившейся вместе с веком.

Как мы видели хотя бы на примере грюберовской постановки «Фауста», с недавних пор постановщики спектаклей, сценографы и даже актеры все более успешно претендуют на роль филологов, историков культуры, что ощущается и в неоавангарде. Работая над спектаклем, они, как правило, учитывают не только былые толкования, но и жизнь классической пьесы во времени, воспроизводя различные сценические трактовки в разные эпохи, в разных странах. Такие эксперименты могут совершаться в пределах одного спектакля, когда первое действие шекспировского «Гамлета» или шиллеровских «Разбойников» может быть решено как стилизация восточного театра, другое – напомнить о средневековых мистериях, а третье – отослать зрителя к эпохе классицизма, к версальской манере. Остраненное, хотя и последовательное погружение в историю, вживание в былое и чужое, неотделимое от иронического комментирования и снобистского скепсиса, напрямую свидетельствует о сроках конца. В этом проявляется позднее, итоговое сознание.

И реставраторски-стилизаторские парафразы, и искусствоведческие штудии в рамках сценического действия, и постоянные мотивы странничества по эпохам, и моноспектакли, особенно со старыми актерами, – все это, если воспользоваться определением немецкого поэта Готфрида Бена, сознание «позднего Я», творения под занавес. Художественная мысль работает интенсивно, фантазия богата, мастерство велико, а все идеи, да и формы уже известны, повторены во множестве вариантов, спародированы, скомпрометированы, адаптированы, реконструированы. Культурный багаж, реквизит цивилизации оказывается чрезмерным, он и давит, и придает легкость, диктует настроение подавленности и усталости, а одновременно пробуждает импульс к игре. И заставляет обратиться к началу начал, к мифам малоазийским и средиземноморским, не к античной культуре как образцу (винкельмановские времена давно прошли), а именно к мифу, отчасти вопреки христианской традиции. Вместе с легендами о Парсифале на сцены Европы возвратился миф об Атридах, кровавый, повествующий о цепи убийств, о непрекращающемся круговороте мести. Повторим – именно миф, потому что созданные на фиванско-микенские сюжеты трагедии Софокла, Эсхила и Еврипида ныне чаще всего сводятся к первоосновам, архаике, когда еще не умели отвечать за себя, когда кровь и жизнь ценились иначе, чем в культурные века.

Драматизм нашего времени в том, что этот автоматизм докультурного сознания и состояния возродился (неожиданно, закономерно ли?) в конце столетия торжествующей цивилизации. История Атридов, настойчиво не покидающая сцену, невеликодушно напоминает европейцам конца века, что упоение прогрессом наивно и недальновидно, что человечество заблудилось и продолжает блуждать, ослепленное не светом Разума, а одурманенное кровью.

Мифологические сюжеты драматурги обрабатывали во все времена, и герои былых эпох в античных одеяниях поднимались на подмостки. Рациональный, склонный к утопизму век Просвещения выбирал сюжеты об Орфее и об Альцесте: человек был призван спасти другого, вывести из тьмы преисподней. Итогом и апофеозом столетия стала гётевская «Ифигения в Тавриде» – гимн цивилизаторской миссии, апология терпимости, побеждавшей варварство. Романтики предпочли греческой мифологии средневековые легенды, и только Генрих фон Клейст посягнул на античность. В его «Пентесилее» в жестоком кошмаре воспетой и легендарной Троянской войны гибнет молодость и любовь, и ничто не может спасти человека, привязанного к колеснице Истории и Судьбы.

XX век, если говорить об античных парафразах, начался с интерпретации мифа об Электре и истории Эдипа. Постановка Максом Рейнхардтом «Эдипа» Софокла в переработке Гофманстала открыла новое столетие на театре – известно, что оно началось несколько позже календарного. Уходил в небытие, становился достоянием прошлого герой, от которого зависят судьбы мира и людей, – он оказывался бессильным перед толпой, перед множеством. В первом десятилетии заканчивающегося ныне века с помощью театра пророчески было предсказано возможное, а часто и неизбежное превращение группы людей, народа, в толпу, слепую и неразумную, бессильную и агрессивную перед лицом всеобщего бедствия и пред очами властителя.

Завершается столетие театральными постановками «Орестеи», «Ифигении в Авлиде», «Электры», сводимыми к изначальному мифологическому сюжету, истолкованному то как развернутая метафора современного бытия, то как аллюзионная, в духе 60-х годов версия по мотивам современных локальных войн. Чаще не справедливость, а месть торжествует в новых версиях «Атридов»: в кроваво-красных лучах вершат свои дела фанатичные и одновременно уставшие дети человеческие.

Конец тысячелетия смыкается с христианскими временами и обнаруживает пугающее сходство с праэпохами.

Западный театр сегодня с его круговоротом форм и манер, с попытками включить в орбиту внимания все и вся подтвердил устойчивость репутаций художников старшего и среднего поколения. Вот уже почти три десятилетия внимание прессы и публики привлекают одни и те же имена, работы одних и тех же режиссеров. И подлинный, а не заемный авангард представляют на театре те, кому уже за пятьдесят (те же Уилсон и Грюбер). Характерно, что экспериментальные труппы, тяготеющие к авангардистским приемам и формам (пластика взамен слов – так называемая невербальность, «зоны молчания», использование муляжей, игра с подлинными фактурами, отсутствие сцены) наиболее распространены в странах, где национальная театральная традиция не имеет глубоких корней, таких как Нидерланды, Бельгия, а также в США, где театральная ситуация заметно отличается от европейской. Вообще авангард на театре в последние годы сохраняет свое название лишь этимологически – подлинную

новизну этот тип театра давно утратил, а лучшие находки авангардистов стали неотъемлемой частью современного театрального языка, лексикой обновленного сценического алфавита.

Европейский театр уже не дарит нам шедевров, однако профессиональное достоинство сохраняется повсеместно. Несмотря на мрачность сценического портрета нашей планеты на пороге нового тысячелетия, театр самой своей живой игровой природой, вопреки всему выступает от имени и в защиту жизни. Оставаясь самим собой, искусство сцены последовательно, призвав на помощь весь свой арсенал, старается поведать о том, что полагает необходимым. Сценические притчи, новые мифы и истории то страшат, то обнадеживают, то даже веселят.

Вначале, как известно, было Слово, а потом Потоп, и человечество спаслось на долгие времена – конец тысячелетия, стало быть, не завершение пути, а продолжение.

Алексей Бартошевич

СЭР АЛЕК И СЭР ДЖОН

Журнал «Театр». 2001. № 4

(Актерские портреты Джона Гилгуда и Алека Гиннесса)

В 2000-м году умерли Джон Гилгуд и Алек Гиннесс. Умолк последний отзвук легендарных времен британской сцены, завершилась история великого поколения английских актеров, плеяды театральных богов XX века. Гиннесс был младшим в поколении Гилгуда, Ральфа Ричардсона, Лоренса Оливье. Он делал свои первые шаги на подмостках, когда Гилгуд уже был первым актером страны – и со свойственной ему щедростью помогал падавшему от голода дебютанту, о чем последний благодарно вспоминал в мемуарах. С течением времени разница в годах сгладилась, и великие старики британского театра стали, можно сказать, ровесниками: у олимпийцев нет возраста.

Трудно было найти на английской сцене две более разные индивидуальности, чем сэр Алек и сэр Джон.

Гилгуд принадлежал к сливкам театральной аристократии. В нем текла кровь Эллен Терри, от которой он унаследовал ее прославленное обаяние, ровный внутренний свет, который она излучала, обворожительный дух старинного изящества, стойкий аромат вековой культуры, которым была проникнута ее личность. Критики писали о врожденном аристократизме Гилгуда, о его «надменном профиле, разрезающем пространство», о благосклонной улыбке, с которой он несколько смущенно признавался, что не умеет играть «простых» (из которых, кстати, происходил Гиннесс). Казалось, сэр Джон Гилгуд так и родился в рыцарском звании.

Гилгуд был, в сущности, актером одной темы. Его герои были озарены лучами давно ушедшей эпохи, которой они рыцарственно служили, умея в то же время слегка иронизировать над своей героической старомодностью. Звуки его виолончельного голоса доносились к нам из иных времен. Поэзия Гилгуда – осенняя поэзия, его краски – краски осени. Герои Гилгуда ощущали себя «последними в роде», жили в предчувствии прощаний и утрат. Таков был его «элегантный, тоскующий, ненужный и сознающий свою ненужность» Гаев из страстно любимого им «Вишневого сада».

Таков был его знаменитый Гамлет, главная роль его жизни – утонченный скептический человек закатной поры цивилизации с его брезгливостью к разгулявшейся «мерзкой плоти», презрением к вульгарной силе и беспомощностью перед ней.

В «Гамлете» 1934 года, где Гилгуд играл принца датского, крошечную роль расфуфыренного фата и умелого интригана Озрика сыграл юный Гиннесс. Через четыре года он показал своего Гамлета, решительно ни в чем не схожего с Гамлетом Гилгуда, уже ставшим театральной классикой. Скорее он был похож на людей с лондонских улиц, на студентов 1938 года, которым очень скоро предстояло оказаться в окопах Второй мировой войны. Станный, почти смешной юноша с некрасивым лицом и угловатыми движениями, он недоумевающе-растерянно вглядывался в мир, все никак не мог поверить, простак, что «век вывихнут».

Гамлет стал одним из первых гиннессовских странных людей, чудаков, которыми актер, не зная устали, заполнял экран и сцену. За свою долгую жизнь в театре и кино он создал целую энциклопедию человеческих странностей – иногда героических, как в Гамлете, иногда милых, далеко не всегда безобидных, порою страшноватых (в театральной коллекции Гиннесса бывали и прямые злодеи, был даже Гитлер), но всякий раз завораживающе забавных.

Это не актер, а целая группа, сказал о нем кто-то. В Гиннесе жило жадное (и очень английское) любопытство к бесконечному многообразию человеческого рода, которое он, казалось, стремился до доньшка исчерпать в своем искусстве. Один критик составил краткий перечень человеческих типов, характеров, родов занятий, профессий, национальностей, ставших предметом этого почти болезненного любопытства. «Список Гиннесса» включает психиатра, живописца, репортера, владельца табачной лавки, двоюродного брата, кардинала, папу, большевика, призрака, мэра, государственного изменника, трансвестита, контрразведчика, галактического воина, палача, японского миллионера, брамина, слепого судью, коммивояжера, слепого привратника, адмирала, суфражистку.

При этом Гиннесс – не столько комедиант, плененный и нас пленяющий веселой дерзостью своих метаморфоз, сколько меланхолический наблюдатель человеческой «ярмарки тщеславия», печальный клоун с огромной слезою, нарисованной на набеленном лице (таким был грим его Шуца в «Лире»). Интонация его тончайшего искусства была чужда крикливой театральной парадности. Голос Гиннесса был тих, но тверд. В противоположность скептическому богемьену Гилгуду он жил отшельником и был глубоко религиозен. В протестантской Англии Гиннесс стал ревностным католиком.

Исторические корни искусства Джона Гилгуда – ностальгический мир поэзии и живописи прерафаэлитов, мягкая, чуть эстетизированная гуманность эдвардианской эпохи. Почва, давшая рождение театру Алека Гиннесса, – классический английский роман, в котором внимание к житейской вещественности соединяется с острым гротеском, из этой вещественности вырастающим. Предки странных людей Гиннесса – чудачки

Чарлза Диккенса; недаром самая его знаменитая роль в кино – Фейджин из «Оливера Твиста».

Оба великих актера – быть может, последние рыцари великой культурной традиции. Есть какая-то грустная символика в том, что они умерли в последнем году века и тысячелетия, словно отказавшись переступить порог новой эпохи.

«Вот и все. Смежили очи гении...»

Инна Соловьева

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ...

Театр Питера Брука: взгляд из России: Сборник статей и материалов.
М.: ГИТИС, 2000

(«Человек, который...». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Питер Брук)

Меня не помню уж кто научил такой игре (если это игра). Знаете ее? Выйти на улицу, наладиться на определенный цвет, допустим на рыже-красное и желтое, и искать его. Пейзаж на удивление естественно включится в игру: в ответ тусклой рыжине старой листвы сгрудятся красно-бурые самосвалы, быстрым пятнышком проедет красная легковушка, прорисуются вдаль желтые строительные краны, свежескрашенное ограждение даст тонкую желтую горизонталь в рифму их вертикалям и скосам. Откроется, что пейзаж организован рыже-красным и желтым, выстроен этими красками.

Попробуем вот так выйти в подвижное пространство театра. На любую улицу его.

Я уже предупредила насчет своей предвзятости. Я буду искать в театральном пейзаже, конечно же, те цветовые доминанты, на которые настроен мой глаз. Но театральной улицы я, как вы понимаете, заранее застроить не могла бы – ни с самосвалами, ни со строительными кранами, ни с легковушками, чтобы вовремя мелькнули цветовым пятнышком, ей-ей, не договаривалась.

Итак, улица – какая уж есть. Спектакли – какие проходят в поле зрения. Вот первый, останавливающий глаз и предлагающий на него наладиться. Спектакль Питера Брука, который я увидела месяц назад, в первый раз в жизни попав в Париж.

Спектакль был поставлен два года назад, выдержал много представлений, много играли его в Англии, где он шел под названием «Человек, который принимал свою жену за шляпу». Спектакль построен по книге, необыкновенно популярной на Западе, ставшей бестселлером. Это книга профессора-невролога, где были собраны итоги наблюдений врача за своими больными, за психическими больными. Записи профессор вел

в нескольких клиниках: в одной он работал постоянно, а другие посещал в качестве консультанта.

Если прикидывать со стороны, что исходно требует подобный материал, кажется, что «Человека, который...» лучше бы разыгрывать в маленьком помещении: придвинуть актеров поближе друг к другу и всех их вместе – поближе к публике, ближе, чем вот я сейчас от вас нахожусь. Но давайте, расскажу, где сцена находится и как выглядит. Помещение довольно странное – мне называли район, где это помещение находится, район поганый. Что в здании было прежде, почему-то никто из коллег-французов толком не помнил. Помещение громадное, ободранное, такое впечатление, что выгоревшее изнутри. Зал многоярусный, ярусов не меньше, чем четыре, может быть, пять. Остатки лепнины, позолоты; вроде бы похоже на какой-то погорелый старый театр. Но пространство, сзади замыкаемое оголенной стеной, на сценическую коробку не похоже: пространство высокое и неглубокое, без карманов, без кулис, без следов колосников. Над полом низкий помост, перед ограничивающей его чертой – небольшая скругленная площадка. Вероятно, она предполагается пустой, но народу было очень много, весь зал с ярусами набился битком, хотя в Париже спектакль шел в пятьдесят или пятьдесят первый раз. Так что и на маленьком кругу перед помостом накидали подушек – для тех, кто опоздал и кому не хватило места; чтобы все могли сесть.

В спектакле довольно сложный текст. Вот уж можно сказать: пьеса действительно разговорная. Все время идут диагностические и лечебные беседы врача с пациентом и пациента с врачом. Пациентов несколько и врачей несколько.

Мизансцены кажутся строящимися по принципу японского сада камней, где с одной точки всех расставленных в нем камней увидеть не удастся. Сколько занято там актеров? Четыре или пять, кажется, все-таки пять, но с точностью сказать не могу. Роли за актерами не закреплены. Четверо их или пятеро, они все время заменяют друг друга. То один изображает врача, а другой – пациента, потом другого пациента или другого врача; меняются задачами. Иногда они участвуют по трое: двое больных и один врач, или двое врачей с одним больным, при том, что третий обычно молчит...

Ни одной сквозной роли. Ничего похожего на сюжет тоже нет, никакого развития фабулы от одной сцены к другой. Никаких личных контактов или взаимоотношений между персонажами, которые превращаются в узел или в драму, в столкновение, в сшибку или, напротив, во взаимную любовь, – ничего этого нет! Только корректное, терпеливое взаимодействие людей, из которых один хочет выздороветь, хочет избавиться от своей болезни, потому что болезнь мучительна, а другой хочет ему в этом помочь. Никаких мотивов сцепки, кроме одного: человек хочет понять другого человека и ему помочь, а тот хотел бы понять себя и получить от другого помощь.

Начинается с того, что двое врачей выходят с электродами и поясняют больному: нужно приложить электроды к голове. Предупреждают, что

процедура неприятная, но не такая уж болезненная. Потом все пройдет. Больной жалуется на отсутствие рефлекса в ноге – проверяют.

Очень простые отношения.

Больной не может сказать слово «нет». Он на все вопросы отвечает «да». Его спрашивают: вы помните, как пишется буква «О»? Он отвечает, что не помнит. Тогда ему начинают писать в воздухе букву «А», больной повторяет – «А». Врач опять с вопросом: а «О»? – больной пожимает плечами. Врач предлагает ему нарисовать луну – больному очень мучается, когда ему нужно замкнуть круг, но с большим трудом замыкает все же кривую линию. Тогда врач предлагает следующее: он ударяет один раз ладонью по столу и просит больного повторить, больной стучит два раза; врач повторяет свое движение, больной стучит два раза.

Что происходит? Происходит соприкосновение одного человека с другим... Что мешает им? Это-то и хотят понять: что-то мешает.

Врач опять стучит один раз ладонью, просит повторить; больному опять стучит два раза.

Поначалу боязно: вот эти двое заведутся. Заведутся и будут тиранить друг друга, врач – больного, больной – врача; врач обнаружится как безумец... Классический вариант учителя – ученика, врача – больного, как они меняются местами, как садистически впиваются друг в друга и так далее... Театр абсурда давно сделал этот сюжет своим.

Так вот: у Питера Брука ничего подобного. Никакого нарастания в сторону абсурда. Наоборот, каждый раз встреча-сцена заканчивается словами: ну вот, у вас лучше, в другой раз будет еще лучше.

Взаимное терпение. Разнообразие приемов, которые должны бы помочь.

Там есть замечательный кусок, когда пациенту пытаются напомнить, что такое море. Включают звук: плеск волн дальним фоном, отчетливой – шелест неторопливой воды, отступающей с прибрежной полосы, поскрипывание влажных песчинок.

Хочет хорошего врач, хочет хорошего больной. Иное дело, чего удастся достичь.

Замечательный кусок, когда очередной больной слушает музыку. Вечером он лежит на койке, и из маленького приемничка льется прелестная музыка, женский голос поет. Он слушает музыку, потом выключает радио, собирается спать, а музыка продолжается. Он снова включает, а музыка продолжается, она не совпадает с приемником, это уже мозг работает. Он слушает и говорит: «Боже мой! Это голос матери... я теперь понимаю». И начинается прекрасное тихое погружение: погружение в то состояние, когда была мать, был отец, мать еще не развелась с отцом, еще ничего не развалилось, и женщина тихо поет ему прелестную детскую песенку. Больному еще раз проверяет свой приемничек, потом говорит: «Радио, по-видимому, у меня в голове». Молча и блаженно слушает этот голос, звучащий в нем самом и нам слышный. Приходит врач, трогает пациента за плечо, дает таблетку – и голос исчезает...

Есть смешные эпизоды... Как человек не может отказаться от того, чего нельзя делать... Похоже на дразнилки. Безумен, конечно, но еще и дразнится.

Нам долго толковали, что безумие – как всякая болезнь – не предмет искусства. Не скажу того же про дифтерит или скарлатину – природа этих хворей, вероятно, и впрямь вне компетенции сцены. Но исследование природы безумия все же приходится признать законнейшим делом театрального искусства. Со времен Еврипида сцена стремилась понять тех, в ком разум помрачается: понять Геракла, который убивает своих детей, только что им от смерти избавленных, или старуху-царицу Агаву в «Вакханках», пляшущую с головой убитого ею сына-царя, хвалящуюся, что убила льва... Шедевры Возрождения – «Гамлет» с опасной игрой принца, который симулирует сумасшествие, «Дон Кихот»... Рыцарь-то из Ламанчи вправду сумасшедший, бесспорный сумасшедший. Если мы думаем, что этого нет у Чехова – мы ошибаемся. В «Чайке», когда Нина пришла в дом Треплева и говорит: «Я – чайка... Нет, не то... Я – актриса», тут что-то от манерности конца века, конечно, но ведь и что-то от безумия. Или выстрелы дяди Вани... Явная же «не норма».

Искусство сцены никогда не разлюбит того в жизни, что так или иначе есть «не норма». Никогда не утратит интереса к крайним состояниям. В крайнем состоянии душа как-то заново понятна: логику вообще виднее, когда логика надорвана, так и логику души виднее в моменты ее крайнего состояния, ее сбоя.

Может быть, я что-то путаю, совершаю какую-то подмену, отождествляя психологический театр и театр, занимающийся человеческой душой (психе!). Пока есть душа, есть театр, занимающийся душой. Как он будет этим заниматься, насколько изменчива на сцене техника психологического реализма – разговор другой.

Возвращаюсь к спектаклю Брука, однако.

На помосте, я забыла сказать, кроме стола, стульев, койки сбоку стоят два огромных телевизора, которые переводят какие-то фрагменты действия на крупный план. Иногда это прямая укрупняющая трансляция того, что сейчас происходит, иногда на экране возникает что-то из записей прошлого... И вот конец. Приходят врачи и начинают делать кому-то рентген, проверяют, нет ли у больного опухоли мозга. На телеэкране мы и видим рентген: видим череп, видим мозг, мы видим цветы, расцветающие в мозгу, мы видим бабочек, которые там летают, мы видим фантастическую планету.

Спектакль Брука строится на мысли, что, попадая в чужую душу, в чужой мозг, вы попадаете на незнакомую планету, на которой происходят самые разные вещи, разворачиваются самые разные виды – и совсем не обязательно угрожающие, наоборот, чаще цветущие и прекрасные. Но это *другая* планета; каждая чужая голова, чужой мозг с его летающими бабочками и произрастающими травами – это *другой* мир.

Спектакль Брука в обгорелом старом зале предстал идеальным примером театра, который занимается только психологией: занимается

психологическим состоянием человека, стремящимся избавиться от своей боли, и психологическим состоянием человека, который довольно устало, довольно безнадежно пытается другому в этом помочь. Этот спектакль, в котором я восхищаюсь не только дарованием режиссера, не только гибкостью и артистической взаимной уступчивостью, благородством исполнителей, но прежде всего духом сострадания и понятливостью, – не должен ли этот спектакль стать той «доминантой», по которой глаз настраивается в сегодняшнем театральном пейзаже?

Борис Зингерман

ЧЕЛОВЕК В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

*Зингерман Б.И. Связующая нить. М.: ОГИ, 2002
(Итоги театрального XX века)*

Люди конца нашего века вглядываются в лица театральных героев столетней давности. И не могут уловить, чего в них больше: сходства или различия с нынешними поколениями.

Будничные радости и заботы, душевные терзания, мечтательный образ мыслей одиноких и общительных героев Метерлинка, Гауптмана или Чехова нам близки, но порою вызывают чувство отчуждения.

Люди уходящего века пережили массовые обольщения и разочарования. Две мировые войны, революции, тоталитаризм, кажется, напрочь отделили современных людей от конца XIX века. Они стали более мужественными и зоркими. Более скептическими. Более активными и демократичными. Но чем дальше идет время, тем яснее становится, что последние десятилетия XIX века во многих точках совпадают с концом нынешнего столетия. Что-то влечет людей к театральным авторам и персонажам далекой эпохи, которая давно уже скрылась за горизонтом, будь то Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, Чехов, Станиславский, молодой Мейерхольд – или Нора, фрёкен Юлия, дядя Ваня, три сестры...

«Новая драма», независимые театры, Чехов, ранний Пикассо – пролог к искусству XX века и к современному пониманию человека. Чехов вбирает в себя опыт европейской новой драмы и дает ему объединительное толкование – в духе русской демократической традиции, в преддверии первой русской революции. В театре Чехова завершается становление новой концепции личности, по-разному заявившей о себе в драмах Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка. Такую же объединительную и новаторскую роль по отношению к другим художественным течениям играет искусство раннего Пикассо, если иметь в виду его голубой и розовый периоды. Можно было бы, как это неоднократно делалось, в том числе и автором этих строк, сравнить пьесы Чехова с западной «новой драмой», но куда короче и содержательнее оказывается аналогия: Чехов – Пикассо. У них есть общие черты в трактовке человека и человеческих отношений.

В искусстве обоих художников герой – это «группа лиц». Человек имеет значение, пока он рядом с другим и возможно общение с партнером. Иногда участником диалога становится вещь, предмет или животное. (Бутыль, стакан с вином, собака в картинах Пикассо, вещи домашнего обихода в пьесах Чехова.) Действующие лица чувствуют себя частью целого – странствующей труппы у Пикассо, обитателей усадьбы – у Чехова.

Картины раннего Пикассо и пьесы Чехова подвластны настроению, оно размывает индивидуальности, объединяет персонажей в группу лиц. Это настроение, если брать весь театр Чехова и весь период голубого и розового Пикассо, можно определить, по Борису Асафьеву, как «мажорно-минорное».

Надежда у Чехова и раннего Пикассо рождается через общение героев друг с другом и как потребность в общении, а печаль есть знак одиночества, покинутости, невозможности диалога с другим. Потребность в общении, жажда общения – главный объединительный мотив и волевой посыл пьес Чехова и картин раннего Пикассо. Одиночество воспринимается не как индивидуалистическая тема самоутверждения, а как голос несчастья, беды, трагического отчуждения личности. На этом фоне проясняется глубокий и всеобъемлющий демократизм Чехова и Пикассо. Тема общения – проявление социальной содержательности и человечности у обоих художников. Чехов и ранний Пикассо дают основания истолковать общение как доминирующий гуманистический мотив искусства XX века.

У обоих художников видны общие черты в трактовке места действия, очеловеченного и выгороженного из общего пространства. Шатер странствующих гимнастов, угол парижского кафе у Пикассо, помещицья усадьба у Чехова. Люди пригвождены к своему скромному месту, защищены им и не готовы покинуть его. И все же многие герои Чехова приезжают в свои усадьбы весной, чтобы покинуть их осенью. Они стремятся к оседлому уютному существованию и к перемене мест. И у Пикассо артисты – странствующие. Потребность в стабильном и соразмерном человеку месте действия, в очеловеченной – природной или интерьерной – обстановке сопрягается с постоянной охотой к движению, перемене мест.

Противоречие между отчаянием и надеждой, одиночеством и общением, стремлением к покою и жаждой движения изживается у Чехова и раннего Пикассо через томление, теснящее и окрыляющее душу. В данном случае томление может быть понято как предошущение чуда, разлитое в воздухе. Творчество Чехова и Пикассо не укладывается в границы традиционного европейского миропонимания. Влияние Востока, столь явное у Пикассо, с его испанскими, андалузскими корнями, и в чеховский театр проникает глубоко. Здесь проявляется его синтетическая, евразийская природа. Свойственная Востоку способность длительного созерцания и медитации, повседневная обращенность к духовным вопросам бытия весит у Чехова никак не меньше, чем европейское умение бороться, действовать, насаждать цивилизацию. Сосредоточенность на вечном, на долгом, сочетаясь с готовностью увидеть, остановить и максимальное растянуть во времени беглое мгновение, создает то энергетическое

поле, в котором и возникает томление, то есть предощущение чуда. Оно не только предощущается или предчувствуется, но и дано в наличии, например незаметное превращение голубого периода Пикассо, где преобладает чувство одиночества и печали, в розовый период, где побеждает настроение дружелюбия, семейственности и надежды. Или – путь Чехова от мрачного, самоубийственного «Иванова» к мажорно-минорному «Вишневному саду». Чудом, явленным зрителю воочию, оказывается само превращение жанрового, бытового сюжета у Чехова и Пикассо в поэтическое видение, порою сквозящее нездешним смыслом.

Мейерхольд говорил, что одна из лирических сцен «Пиковой дамы» должна быть подана как своего рода миракль, такое же впечатление миракля производят на нас – время от времени – голубые и розовые полотна Пикассо, пьесы Чехова, написанные прозой, с их (как говорил Станиславский) поэтическим пушком.

Новая драма и раннее творчество Пикассо таили в себе и другие возможности трактовки человека, не те, что осуществились в пьесах Чехова, и, тем более, – в розовом периоде испанского живописца, отца парижской школы. Об этом можно судить хотя бы по пьесам шведа Августа Стриндберга и по кубистскому периоду Пикассо. Хрупкое равновесие между разъединенностью, одиночеством людей и их тяготением друг к другу (то, что на театральном языке Станиславского было названо «общением») в театре Стриндберга непоправимо нарушено. Люди у Стриндберга не могут жить в одиночестве, но, ожесточенные и измученные своим индивидуализмом, не могут жить сообща и составить группу лиц, не говоря уже о том, чтобы найти партнера и вести с ним дружественный диалог. Они тяготеют своим индивидуализмом так же, как и общением, к которому тем не менее рвется их одинокая душа.

После Первой мировой войны в творчестве американца О'Нила эта драматическая тема развивается в динамических, а иногда и нарочито медленных, тягучих ритмах, в экспрессионистской манере, рассмотренная под лупой психоанализа.

Поздним наследником Стриндберга в европейской культуре второй половины XX века стал его земляк, режиссер и писатель Ингмар Бергман. Ситуация трагического одиночества, доставляющая его героям столько страдания, возникает из-за фатальной невозможности преодолеть отчуждение личности в любви, творчестве, повседневном общении. У героев Бергмана нет, как правило, агрессивных, ненавистнических чувств и воинственных честолюбивых притязаний – в отличие от того, что мы находим у Стриндберга; тем более остро воспринимают они свою обреченность на одиночество. Призванный сражаться и совершать насилие, молодой герой у Бергмана испытывает душевное смятение, как принц Датский в его постановке «Гамлета». У Бергмана видны тупики, куда заводит действующих лиц наследственный индивидуализм, но видны и выходы из этого состояния одиночества, убивающего душу; возможность спасения дают искусство и жажда любви. Мнение о тотальном пессимизме Бергмана сильно преувеличено.

Первая мировая война дала впечатление «обезбоженности» (как пишут теперь исследователи искусства XX века) современного мира. Страшно понизилась цена человеческой жизни. Незыблемые гуманистические идеалы оказались поруганными. Молодое поколение теперь расценило их как фарисейское словоблудие. Империалистической войне не находилось никакого морального и даже политического оправдания. То, что называют «цинизмом двадцатых годов», было неизбежной реакцией на цинизм никакому народу не нужной мировой войны, возникшей по пустому поводу, покрытому традиционными, фальшивыми, как впоследствии обнаружилось, моральными постулатами. Пришло понимание простой, но трудно доступной общественному сознанию мысли, что война есть то же убийство, та же уголовщина, что, например, в романе у Достоевского убийство старухи-процентщицы. Эта истина, еще недоступная даже Достоевскому, была известна Льву Толстому. Не зря Томас Манн говорил, что, если бы был жив «старик» (Толстой), войны бы не было. (В том же направлении строится учение великого Махатмы Ганди.) Так или иначе, война разразилась, оставив после себя разваленный мир уцененных моральных истин и оскверненного, сведенного на нет гуманизма. (Кризис гуманизма еще раньше был воспринят символистами как крах европейского индивидуализма, восходящего к эпохе Возрождения.)

К концу 1920-х годов определились все варианты толкования личности в искусстве нашего века, за исключением разве что экзистенциалистских концепций, которые получают распространение в годы тоталитаризма и Второй мировой войны. В этих толкованиях выразились два главных разнонаправленных подхода к гуманистической проблематике: расставание с традиционным европейским индивидуализмом Нового времени во имя человеческой общности и борьба за свободу личности, защита ее от угрожающих ей, посягающих на нее внешних сил, и от собственной человеческой слабости, проистекающей от недостатка самоуважения и воли.

1

Художественная атмосфера 1920-х годов мало чем напоминает о печально-мечтательных, полных драматизма и надежды настроениях таких мастеров рубежа веков, как Чехов или молодой Пикассо. Для эпохи, наступившей после Первой мировой войны и Октябрьской революции, характерны совершенно другие черты, отчасти предугазанные в искусстве символизма.

Тема незаурядной, утонченной личности, так или иначе осознающей свою ответственность перед историей и другими людьми, омраченной трагическими предчувствиями, стоящей на краю готового рухнуть мира, в окружении безликой, плохо изученной массы, готовой вот-вот прийти в движение, весьма характерна еще для 1910-х годов; она маячила и в «Эдипе» Рейнхардта с Сандро Моисси в заглавной роли, и в «Гамлете», поставленном Рейнхардтом с тем же Моисси, и в «Гамлете», поставленном в Москве Крэгом и Станиславским. Трагическое предощущение катастрофы (а не чуда, как у Чехова и раннего Пикассо) и крайнее напряжение

индивидуалистических страстей и исканий находит, быть может, высшее воплощение в «Братьях Карамазовых» Немировича-Данченко и «Маскараде» Мейерхольда.

Мотивы европейского театрального экспрессионизма, так или иначе связанные с творчеством Стриндберга и прямо к нему восходящие, наиболее объемно и пронзительно прозвучали в «Эрике XIV» с Михаилом Чеховым в заглавной роли: коллизия человека инфантильного сознания, который рожден для свободного самовыражения, а вынужден выбирать между враждующими, однонаправленными и корыстными социальными силами. (Десятилетия спустя эта типично экспрессионистская коллизия повторится в судьбе героев французского артиста Жана-Луи Трентиньяна.)

Хрупкий, страстный и сладостный Моисси в историческом плане фигура промежуточная между Качаловым и Михаилом Чеховым, актером, непосредственно вводящим нас в послевоенную и послереволюционную эпоху, в 1920-е годы. В экспрессионистском театре нет речи о «группе лиц» в чеховском понимании. Есть одинокий герой и человек-масса. Или – коллектив, сплоченный общим энтузиазмом и дисциплиной.

«Группа лиц», выведенная на сцену новой драмой, – это, в сущности говоря, идеальный образ демократии, где один не заглушает другого, а все вместе образуют гармоничное переплетение голосов.

«Человек-масса» – образ социалистической коллективистской утопии, чреватой тоталитаризмом.

2

Есть, безусловно, общие моменты в искусстве Запада и Советской России этого времени – не только похожие черты стиля, где общность так очевидна, но и трактовка личности, морали, отношений между людьми. Это сходство – результат не только одинаковых причин, мировой войны и революции; но война и непосредственно ею порожденная революция дали первотолчок движению новой художественной эпохи. И новому пониманию человека.

Вот некоторые признаки искусства 1920-х годов, в которых сказались господствующие умонастроения.

Новая ситуационная этика, подробно разработанная в театре Брехта. Человек в эпическом театре строит свое поведение не в соответствии с некими нравственными заповедями и общими моральными принципами, а в зависимости от жизненной ситуации в окружающем его быстро меняющемся мире. Бандит Мэкки-Нож, герой «Трехгрошовой оперы» Брехта – Вейля, чувствует себя порядочным человеком, потому что порядочные деловые люди ведут себя, как бандиты. Поскольку обязательные модели нравственного поведения безнадежно скомпрометированы и сплошь и рядом превратились в форму обжуливания людей, в способ, как теперь говорят, «пудрить мозги», люди вырабатывают свой собственный образ действий, согласуя его с реальной ситуацией; иногда она таит в себе коварство и захлопывается, как капкан, или же, напротив, открывает перед человеком широкое поприще.

Герой романа «Прощай, оружие!», доброволец мировой войны, в конце концов выбирает для себя судьбу дезертира, убедившись в бессмыслице и аморальности всемирного побоища.

С другой стороны, Гэли Гэй, главный герой пьесы Брехта «Что тот солдат, что этот», в короткий срок на наших глазах превращается из мирного рыбака в профессионального солдата – убийцу и мародера.

В «Мамаше Кураж», главной пьесе Брехта 1930-х годов, эта гибкая позиция и этот неустойчивый человеческий тип лишаются какого-либо ореола; образ романтического циника или циничного романтика постепенно, шаг за шагом, от поступка к поступку раскрывается в своей истинной, опасной и прозаической сущности обывателя-приспособленца.

По-новому трактуется тема изменчивости человеческой личности, начатая Пикассо еще в период аналитического кубизма. Меняется ситуация, нравственный импульс, меняется и личность, состав личности, вектор ее волевых усилий.

Герой Пиранделло – маленький человек – ведет себя по-разному в течение дня, на протяжении часа, в зависимости от того, кто его собеседник и куда движется петляющая линия его судьбы. Так неожиданно и гротесково трансформируется комедийная традиция Труффальдино, слуги двух господ, и трагедийная традиция Достоевского с его так называемым диалогизмом, сталкивающим друг с другом противоположные идеи и нравственные побуждения, гнездящиеся в душе разных людей или в душе одного и того же человека.

Сущность личности становится относительной. Так сказать, теория относительности применительно к трактовке человека. Выясняется, что человек больше не равен самому себе. Его поведение загадочно и непредсказуемо. Он сам знает о себе только часть истины. По его поведению, его поступкам, утверждает Брехт, мы рано или поздно узнаем, что он за человек, какая у него душа. По действиям следует судить о душе сценического героя, а не по душе – о действиях! Эта исходная предпосылка брехтовского эпического театра находит косвенную аналогию в режиссерских исканиях Станиславского и, тем более, Мейерхольда, если иметь в виду 1920-е годы. С таким же взглядом на личность связано учение Михаила Чехова о психологическом жесте, которое складывается у него в то же время. Великий артист считал, что жест с его действенной импульсивной природой лучше раскрывает человека, чем слово. В этом свете рельефнее видится немое искусство Чаплина или таких мейерхольдовских актеров, как Гарин или Ильинский. А в искусстве кино психологический жест сразу же приобретает экспрессивную остроту и повышенную выразительность.

Тема импровизации в творчестве Михаила Чехова возникает в неразрывной, хотя и скрытой связи с темой загадочной и динамичной неустойчивости театрального героя, способного меняться от сцены к сцене так же, как и быть устойчивым воплощением различных свойств, иногда грозящих раздвоением личности самому актеру.

Многочисленные трансформации личности на полотнах Пикассо, в частности тема «амебообразности» человеческих фигур, лишенных

четких очертаний, – одно из самых ярких и крайних выражений этой тенденции.

Между тем очертания, контуры личности в пьесах Чехова могут быть размыты, но мы всегда чувствуем ее плотную сердцевину, «зерно», говоря языком театральных режиссеров.

У Пикассо тема изменчивой играющей сущности личностного начала, захватывающая и 1930-е годы, находит высшее воплощение в образе минотавра, человека-зверя; он может быть добр и зол, иногда олицетворяет мирные стихийные силы природы, иногда – стихию насилия, иногда ласкает и любит, иногда готовится к нападению. Тот же мотив, как мы знаем, напористо звучит и в пьесах Брехта «Что тот солдат, что этот» и «Трехгрошовая опера». Здесь он усиливается «эффектом остранения», проявляясь в переплетении лирических и циничных мотивов, в связи с психологией и перспективами маленького человека, жителя больших городов.

В 1930-е годы тема изменчивости личности, игрового инобытия решается у Брехта как тема приспособленчества, с нее срывается покров тайны.

Для искусства 1920-х годов характерна тема лица и маски (поздний Пиранделло, Пикассо, Чаплин), лишенная романтических и мистических толкований предшествующего символистского периода. Маска как способ самозащиты маленького человека, травмированного неустойчивостью окружающего мира и своей собственной изменчивостью, своим поганым релятивизмом. Маска как играющий и отчужденный человек, как общественная роль и якорь спасения. Маска как гротеск, застывшая гримаса, знак смерти, и как защита души от немилосердных посягательств извне, имеющих к тому же провокационно-противоречивый характер.

Пагубная роль маски в театре Пиранделло и благотельное значение маски в искусстве Чаплина; и в том, и в другом случае показываются судьба и игровой образ действий маленького человека. Герой Пиранделло надевает на себя защитную маску, потому что он *внутренне* несвободен и неустойчив, боится встретиться с жизнью лицом к лицу.

Маска Чарли – залог свободы, знак душевной определенности и неизменности действенных мотивов персонажа, направленных на то, чтобы уцелеть и отстоять свое достоинство.

Чаплин согревает и ободряет людей своим комизмом, смехом, который он вызывает у зрителей в самых печальных и трогательных ситуациях. Этот смех, рожденный его пластикой, мимикой и трюками, – гарант сказочной неуязвимости Чарли. С годами возрастает сложность образа, созданного Чаплиным, – в нем появляются черты психологического характера и сохраняются черты маски, его произвольная – ситуационная и трюковая – жестокость, всегда свойственная клоунской потасовке, оттеняется лиризмом и человечностью. Поведение Чарли, следующее бесцеремонной игровой логике фарсовой ситуации и цирковой условности, не поддается строгому социологическому и психологическому анализу и не заслуживает пустых рассуждений или морализаторских попреков.

Хотя мы сочувствуем несчастьям клоуна, нас никогда не покидает ощущение его неуязвимости.

Сатирический характер социальной маски у Мейерхольда. Тайный мотив несвободы, свойственный социальной маске; она стесняет личность, лишает ее возможности выбрать себя. В то же время в театре социальной маски очевидны освободительные смеховые тенденции площадного балагана (Игорь Ильинский, отчасти Иван Москвин в роли Хлынова в «Горячем сердце») и гротескные тенденции «абсолютно смешного» (О. Мандельштам): Эраст Гарин, Сергей Мартинсон.

Два толкования социальной маски демонстрируются на сцене ««инского ансамбля». Иногда действующие лица делятся здесь, как в «Кавказском меловом круге», на живых людей и зловещие маски. Служанка Груше и – с другой стороны – княгиня с князьями. В «Галилее» показана сцена превращения человека в социальную маску, ставшая знаменитой. Пока кардинал в исподнем, он человек как человек, может понять другого. По мере того, как его облачают, он становится «отчужденным человеком», должностным лицом, застывая в роли своей социальной маски, если можно так сказать. В поздних спектаклях «Берлинского ансамбля», после смерти Брехта, демонстрировалось еще более виртуозное решение той же проблемы. Эккехард Шалль в роли Артуро Ui – одновременно и маска, и живое лицо. Он и клоун, и одержимый маниями маленький человек.

Изящная иронико-романтическая и игровая, чисто театральная трактовка масок в «Принцессе Турандот».

Близкая русской бытовой комедии и русскому балагану игра Николая Монахова в «Слуге двух господ».

Тяготеющая к вахтанговской турандотовской традиции и специфическому петербургскому саркастическому остроумию комедийность театра Николая Акимова.

Москвин в «Горячем сердце» – образ тоскующего самодура, капризно играющего своими противоречивыми свойствами. Он пугал, веселил и изумлял публику, наводя на мысль о безграничных возможностях русской природы. Это был не человек-маска и не человек без качеств, а человек со многими качествами, словно независимыми одно от другого. Так называемый набор масок.

Нечто подобное говорили об Эрасте Гарине в роли Хлестакова.

Театральные искания этих лет дали основание знатоку итальянского искусства А.К. Дживелегову высказать уверенность, что возрождение *commedia dell'arte* пойдет от бытовика и просветителя Карло Гольдони, а не от фьяб его оппонента, ревнителя традиций театра импровизации Карло Гоцци. Этот парадоксальный прогноз подтвердился, когда был поставлен «Арлекин», легендарный спектакль Джорджо Стрелера с непостижимым Марчелло Моретти в роли слуги двух господ; гениальный спектакль, не вызвавший восторга у поклонников условного театра.

Здесь, чтобы закончить мысль, приходится забегать вперед из предфашистских годов в послевоенные, в эпоху первоначального расцвета неореализма и миланского «Пикколо». Созданная в праздничное,

победное время гольдониевская постановка Стрелера, приобщая современников к радостной роскошной ренессансной атмосфере, к свободе и чувству прекрасного, дала разгадку проблемы актерской маски, как в свое время, в другую эпоху, дали ее Чаплин и молодой Игорь Ильинский. Исполнитель роли Арлекина Марчелло Моретти доказал, что маска дзанни требует от актера не только умения быть акробатом, пантомимистом и делать уморительные лацци. Арлекин должен уметь войти в раж и не выходить из этого состояния в течение всего спектакля. Неподвижная, неживая, отчасти даже мертвенная маска предполагает в артисте такую импульсивность и действенную энергию, такое напряжение душевных сил, которые без маски выглядели бы неэстетично и неправдоподобно.

Марчелло Моретти взял немало у наэлектризованных персонажей Пиранделло и у неистовых простодушных веристских героев. Но его Арлекин был лишен нервозности первых и мелодраматизма вторых. Хотя какая-то глубоко запрятанная жестокая и драматическая нота – быть может, вообще присущая актеру-сверхмарионетке, – в его игре была слышна. Собственно, это и придавало игре артиста, исполненной взвихренных, вовне направленных благотворительных чувств, превращаемых в сверхдействие, оттенок inferнальности, впрочем, он с самого начала был не чужд самой кожаной маске Арлекина.

Описав «Арлекина», Бояджиев воочию показал, что маска требует от актера повышенного градуса эмоциональной жизни. В самом деле, зачем надевать маску на бесстрастное, неподвижное лицо? Однако же дело здесь не только в интенсивности душевных движений.

Долгая сценическая жизнь «Арлекина», на протяжении которой сменились исполнители заглавной роли – вместо Марчелло Моретти стал играть Ферруччо Солери, – неожиданно показала, что маска Арлекина изначально таит в себе многовариантность сценических интерпретаций. Это понимал Гольдони, превращая комедию масок в комедию характеров, это понял и Джорджо Стрелер, поклонник и *commedia dell'arte*, и пьес венецианского комедиографа. Один исполнитель играл в его постановке лучезарного, доброго деятельного дзанни, другой – сумрачного персонажа, пугающего своей опасной агрессивной услужливостью. И та, и другая ипостась существует в маске Арлекина. Актеру предоставлена возможность ставить акценты. Не более того! Иначе можно разрушить нерасторжимую двойственность маски Арлекина.

Но если даже маска *commedia dell'arte* таит в себе возможность гибких актерских толкований, то что же тогда говорить о человеке вообще, о персонажах, заполняющих сцену современного итальянского театра. Их душевная жизнь характеризуется богатством мгновенных переходов из одного психического состояния в другое. Исключительная подвижность эмоциональной жизни – не только ее накал – быстрая гибкая смена контрастных психологических настроений и состояний – тоже своего рода «монтаж аттракционов» – или «гротеск по-итальянски». Переход из одного сюжетного и душевного положения в другое, противоположное, который у русского, например, актера, как правило, совершался бы

напряженно и драматически, итальянцам дается легко-легко, хотя порою и не без мелодраматического надрыва. Здесь, между прочим, дает себя знать то обаятельное и опасное свойство средиземноморского итальянского характера, которое Феллини определил как инфантильность.

В кино это свойство итальянского артистического гения (которое Пушкин изобразил в «Египетских ночах») в максимальном выражении показали нам Марчелло Мастороянни и Джульетта Мазина. Они и стали в наших глазах лучшими наследниками клоунской, шутовской маски *commedia dell'arte*. Соединив ее с амплуа любовников. Да и сам Феллини со всем его трагическим гуманизмом являет собою высокий образец этой внутренней пластичности итальянского артистизма, восходящего к гротескным шутовским персонажам *commedia dell'arte*. Джульетта Мазина знала, что делала, когда сказала о своей клоунессе в «Дороге»: «Джелсомина – это Феллини».

Игра Марчелло Моретти задним числом многое объяснила в природе старинной *commedia dell'arte* и судьбах театральной маски 1920-х годов.

Итальянский комик невольно заставил нас вспоминать о Чаплине, осознавая одно очевидное обстоятельство: обычно мы воспринимаем его машинально. На лице Чарли маски-то нет! Лицо как лицо. Впечатление маски достигается неизменностью слегка шаржированной внешности лондонского кокни и почти автоматическим постоянством гримас, походки и образа действий. Маска Чарли – столько же предпосылка, сколько и результат его волевых усилий. Она удостоверяет успокоительную, отдохновенную надежность его динамичной и импульсивной натуры. Свойство тем более заметное и завидное на общем фоне искусства 1920-х годов с его раздвоенными, морально неустойчивыми, как стали тогда говорить, героями.

Романтическая максималистская, изящная, щемящая душу трактовка маски Пьеро в более поздние годы была дана Барро в «Детях райка».

Разъятость и динамизм человеческой личности, испытывающей чувство безграничной нравственной свободы и чувство отчаяния, утратившей былую устойчивость и внутреннюю опору, создает в искусстве 1920-х годов двойственное состояние, колеблющееся между романтикой и цинизмом, безысходностью и большими ожиданиями. Ренессансное ощущение безграничности открытых человеку возможностей (нет больше моральных преград) не может заглушить, повторим это еще раз, чувства одиночества. Отсюда – обнаженность и острота лирического высказывания, едва прикрытая броней иронии, сарказма, напускного безразличия, – вспомним зонги «Трехгрошовой оперы» или диалоги Хемингуэя.

Драматизм и обаяние концепции личности, открытые искусством того времени, гениально выразились в живописи и графике Пикассо. Его творчество наиболее объемно воплощает в себе новые представления о личности – ее изменчивой, игровой природе, сложных перемещениях от лица к маске – и новые представления об индивидуальности самого художника, универсальной, как выяснилось, по своим возможностям, легко

меняющей творческую манеру и настроение. То же впечатление создает творчество зрелого Мейерхольда.

Динамизм, эротика, повышенный жизненный тонус «золотых двадцатых» и угроза душевной опустошенности, потерянности и одиночества в джунглях больших городов сплошь и рядом утихомириваются тягой к банде, шайке (термин Брехта и Мейерхольда); Брехт называет ее ложным, «дурным коллективом». Надо ли говорить, что это извращенное, ложное стремление к единению маленьких людей находит выход в фашистском движении.

Чеховский структурный и тематический принцип «группы лиц», объединенных общей культурой, судьбой и настроением, проникновенно возрождается у Булгакова в «Днях Турбиных»; ему противопоставит, как уже говорилось, тема спаянного фанатизмом и сознательной дисциплиной аскетического революционного коллектива, воспетого с чувством абсолютной исторической правды, например, в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского. (Не зря Билль так не любил пьесу «Дни Турбиных».)

Экспрессионистская тема «человека-массы» завершается, преобразуясь, в фильмах Эйзенштейна, ученика Мейерхольда по «Театральному Октябрю». Героем раннего творчества Эйзенштейна – «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь» – неизменно оказывается стихийная толпа, становящаяся революционным народом, сплоченная духом классовой борьбы и солидарности. Можно уловить скрытую двойственность в отношении Эйзенштейна к массовому бунтарскому движению. Он и преклоняется перед повстанческой толпой, и сторонится ее, и боится насилия и крови, и навсегда к ним приворожен. В 1930–1940-е годы тема революционного коллектива, действующего спонтанно и организовано, сменяется у Эйзенштейна экспрессионистской, в сущности говоря, темой героя и толпы, вождя и народа – «Александр Невский», первая серия «Ивана Грозного». (Сравните с английским фильмом «Генрих V», где та же героико-патриотическая тема решается Лоренсом Оливье в иной тональности – король как образ самого народа, «всей Англии».) Во второй серии «Ивана Грозного», наполненной драматической борьбой режиссера с социальным заказом и самим собой, тема сплоченного, обьятого революционным порывом коллектива сменяется темой разнузданной шайки, приближенной к трону, опьяненной угаром власти и безнаказанности – пляска опричников.

И в искусстве Советской России, а не только, скажем, у Брехта, наряду с революционной коллективистской темой со второй половины 1920-х годов вызревает тема банды, шайки во главе с авантюристом-уголовником.

Итак, мотив «группы лиц», характерный для европейской новой драмы, особенно для Чехова и раннего Пикассо, и более поздний мотив революционного коллектива, «массы», неожиданно перерождаются в мотив шайки-кунсткамеры, связанной не общим идеалом или бунтарским настроением, а общими преступлениями, общей корыстью. В этом свете проступают черты общности между некоторыми пьесами Брехта («Что тот

солдат, что этот», «Трехгрошовая опера») и классическими спектаклями Мейерхольда, такими как «Ревизор» или «Свадьба Кречинского».

(Достаточно прочесть комментарии Брехта к своим пьесам или стенограммы репетиций Мейерхольда, чтобы понять, как сильно занимала их тема «дурного коллектива».)

Говоря о близости художественного метода Брехта и Мейерхольда (принцип монтажа, «эффект остранения» у Брехта, гротеск у Мейерхольда), следует сказать, наконец, что Брехт и Мейерхольд второй половины 1920-х годов близки друг другу в понимании человека. Неопределенность маски Хлестакова – Гарина в «Ревизоре» Мейерхольда (грубость, нахрап, заторможенная агрессивность и внезапные проблески лиризма) напоминает о душевной зыбкости некоторых героев Брехта, лишенных, однако же, ореола гоголевской тайны, демистифицированных. Тема дурного коллектива, банды, шайки, теплой компашки, как и тема низкого завистливого авантюриста у Мейерхольда и Брехта, переходит из 1920-х годов в 1930-е.

В творчестве Мейерхольда проблема «человек и общество», хотя не так явно, как, например, у Булгакова, срastается с проблемой «интеллигент и деспотическое государство». (Тема Гоголя, убитого царской Россией в «Ревизоре», тема оболганного Чацкого, вольнолюбивого студента, музыканта, играющего на фортепиано, читающего вольнолюбивые стихи в «Горе уму» и т.д.)

На репетициях «Пиковой дамы» Мейерхольд вдруг подробно и яростно говорит об итальянском авантюристе и рваче Казанове. Много лет спустя этот образ завладеет вниманием Феллини в связи с той же проблемой интеллигента в деспотическом государстве, которая подспудно волнует Мейерхольда; русский режиссер думает о судьбе Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Есенина и о «шайке-паноптикуме», «кунсткамере идиотов», паразитической развращенной светской черни; она губит свободолюбивого художника, не дает ему дышать. Феллини в «Казанове» говорит о судьбе интеллигента-придворного, который по недостатку воли, из-за нравственной незрелости, по легкомыслию, из-за своей инфантильности, если угодно, превращается в лакея-проститутку. Феллини вменяет в вину итальянцам инфантилизм как национальную черту, впоследствии он скажет, что в 1920-е, 1930-е и 1940-е годы нашего столетия инфантилизм нации способствовал победе фашизма.

В цикле иллюстраций Марка Шагала к «Мертвым душам», выполненном после отъезда художника из России, тема захватывающей и изнурительной изменчивости человеческой личности проходит даже в изображении гоголевских помещиков с их – казалось бы! – гиперболической устойчивостью и однотонностью натуры. В образе авантюриста Чичикова эта тема достигает у Шагала фантастического размаха – в зависимости от ситуации и собеседника Чичиков меняется до такой степени, что становится непохож сам на себя. На таможне это совсем другой человек, чем Чичиков у Собакевича. А у Коробочки уютно завтракает не тот господин, что трапезничает и беседует с Собакевичем или состязается

в любезности с Маниловым. Вот вам и ситуационная этика 1920-х годов, и их герой, авантюрист, завоеватель людей и пространства, легко меняющий кожу, выворачивающий себя наизнанку. Некоторые черты этой трактовки личности и этой авантюрной темы Шагал, иллюстрируя во Франции «Мертвые души», выразил в своем духе, то есть простосердечно, наглядно и гиперболически, объединив русские и западные тенденции, сплетя их в узел.

Станиславский в «Мертвых душах» по-своему развил ту же тему, придав ей историческую достоверность и действенный посыл.

Изменчивые, многовариантные играющие толкования личности, возникающие в творчестве Пикассо кубистского периода, преодолеваются у художников Парижской школы: Шагала, Модильяни, Сутина. Эта школа зарождается в 1910-е годы, а расцветает в период, охваченный двумя мировыми войнами. Живопись и графика художников Парижской школы отличается глубокой человечностью, лиризмом, крайне демократическим подходом к проблеме личности, не лишенной, однако же, своего рода артистического и духовного аристократизма. Для каждого из художников Парижской школы характерна своя собственная, устойчивая концепция человеческого образа, в их портретах представлен определенный архетип человека; через свою генетическую общность люди преодолевают одиночество, на которое обрекает их бедность, богема, положение париев больших городов.

3

Кульť ясности возникает в западном искусстве 1930–1940-х годов в противовес играющим и двусмысленным мотивам 1920-х. Личность ценится теперь постольку, поскольку она обладает целостной и определенной структурой. Для искусства этой поры характерны мотивы преодоления индивидуализма через участие в общей антифашистской борьбе и восстания одинокой личности против одурманенной толпы и обывательских компромиссов с тоталитаризмом, а также противопоставление света и тьмы, добра и зла, доверчивости и коварства; они резко очерчены и вступают друг с другом в смертельное противоборство. Рядом с культом сильной личности бойцовского, солдатского типа (Гамлет – Оливье) в искусстве этих лет процветает кульť «слабости», стойко противостоящей могущественным и зловещим обстоятельствам. Хрупкие бесстрашные девочки Ануя – Эвридика, Антигона, Тереза, позднее – Жанна д'Арк; немая Катрин, служанка Груше у Брехта, девочка со светильником в «Минотавромахии» Пикассо, наконец, поэтический Пьеро, сыгранный Жаном-Луи Барро.

Гибкая этика теперь вызывает к себе презрительное отношение, с нее снимаются покровы игрового артистизма. Заманчивая опасная зыбкость человеческой индивидуальности в эпоху противостояния фашизму выглядит непрезентабельно – как низкое приспособленчество. С этой точки зрения можно рассматривать взаимоотношения отцов и детей, старшего и младшего поколений в пьесах Ануя. Аналогичные мотивы возникают

у Брехта начиная с середины 1930-х – «Винтовки Терезы Каррар», «Добрый человек из Сезуана», «Галилей», позднее – «Кавказский меловой круг». А с другой стороны – «Карьера Артуро Уи», пьеса, где мелкий гангстер вырастает в диктатора, главу государства. Герои зрелого Брехта пытаются строить свою личность как нечто неделимое, имеющее самостоятельную и прочную нравственную структуру в то время, как обстоятельства заставляют изменить себе. Попытки объехать жизнь по кривой с помощью тактических уловок и собственной гибкости или хотя бы откупиться от нее ценой компромисса чреваты искажением натуры и гибелью – об этом внятно сказано в «Мамаше Кураж» и в «Галилее».

Характерен в этом смысле культ определенности, внутренней устойчивости и строгого достоинства в женских портретах Матисса и Сутина 1930-х годов или у мужественных простонародных героев Жана Габена.

Наряду с господствующими коллективистскими устремлениями, которые порой приобретают наркотический и внушаемый характер, у ряда советских художников изображается ситуация героического противостояния личности гнетущему обществу.

Мотив духовного сопротивления, просветленного постоянным возвышенным усилием, напряженно звучит в портретах М.В. Нестерова – вспомним хотя бы знаменитого «Павлова» – старый ученый похож у Нестерова на Льва Толстого с его яростной неуступчивой прямоотой.

Освободительная экзистенциалистская тема, которую привыкли связывать с западным искусством 1930–1940-х годов, находит неоднократное воплощение и в русском искусстве этого времени, главным образом в музыке и исполнительском творчестве, неподвластным цензурным ограничениям. Хрупким героиням Ануя, французским идеалисткам 1930–1940-х годов родственно близки Джульетта и Таня Марии Бабановой, Джульетта и Жизель Галины Улановой, Клеопатра, мадам Бовари (а впоследствии Кручинина и Нина Заречная) Алисы Коонен – героические женские натуры; их житейская слабость, физическая хрупкость оборачиваются силой духа перед лицом насилия. Каждая из этих ролей проникнута лирическим волнением. Каждая – заслуживает подробного благодарного описания. Вместе взятые, поставленные рядом, эти незабываемые, хотя и подернутые уже дымкой времени театральные образы, как симфонии Шостаковича, дают картину длительного духовного сопротивления.

В классических театральных героях 1930-х годов, начиная с Отелло – Остужева и Лира – Михоэлса, настойчиво и стихийно проходит тема трагического узнавания, решенная то горестно и изоощренно, то наивно и пылко. Герой открывает для себя жестокую истину об окружающем мире. Еще недавно казалось – мир наконец-то пришел в состояние гармонии, как вдруг обнаруживается, он построен на лжи и злодействе. Узнавание ставит героя перед проблемой выбора.

Более осмысленно и рельефно видится в этом контексте, как показал А.А. Аникст, и Уриэль Акоста в исполнении Остужева – предвоенный спектакль Малого театра. Остужев играл героя Гуцкова, жертву судебного

процесса, тогда же, когда Брехт создал своего «Галилея». На обоих художников произвели шоковое впечатление политические процессы в Советском Союзе. В «Галилее» Брехта, в Акосте Остужева шла речь о возможности противостояния мыслителя-гуманиста угрозе нравственных истязаний и физической расправы.

Интерпретация Остужева – актера русской романтической школы – была героической и непреклонной. Этой непреклонности еще не было у Михоэлса, игравшего Акосту в начале 1920-х годов, – тогда мысль о победе одинокого гуманиста над одурманенным озверевшим большинством воспринималась скептически. Лишь в «Короле Лире» (1935) Михоэлс – в гротесковой и лирической трактовке – показал подлинный смысл высвобождения выдающегося человека из плена ложных представлений, какие бы непредсказуемые, как теперь говорят, трагические последствия это за собой ни влекло.

Героическая борьба добра и зла, света и тьмы, благородства и коварства – тема, столь характерная для европейского искусства 1930-х годов, составляет содержание многочисленных постановок «Отелло». Венецианского мавра играют у нас после возвышенно-романтического и утонченного Остужева такие темпераментные и колоритные артисты, как Акакий Хорава, Абрар Хидоятов и др. Последний по времени в этом ряду – Владимир Тхапсаев. (Он играл Отелло после войны в трактовке и манере, близкой неореализму.) Сыграть шекспировского героя с максимальным накалом трагического темперамента и поэтических страстей для них не было проблемой. Это были актеры нутра, усвоившие уроки современной психологической школы.

Особняком в кругу противоборств света и тьмы стоял спектакль «Три сестры» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко.

Исторической современности – 1930-м годам, переходящим в 1940-е, – в чеховском спектакле Художественного театра была противопоставлена не героическая романтика одинокого подвига – романтика утраченного, забытого типа человеческих отношений. Не великий артист, исполнитель главной героической роли, вступающий в конфликт с враждебным или убогим окружением, а утонченный актерский ансамбль – чеховская группа лиц, тоскующая по лучшей жизни. Постановка Немировича-Данченко произвела неизгладимое впечатление на одаренных юнцов – будущих реформаторов нашего послевоенного театра.

4

Послевоенный период в Европе ознаменован беспримерным расцветом театрального искусства. Известную аналогию этой эпохи можно найти в английском театре эпохи Шекспира, в испанском и французском театре XVII века, в советском театре послереволюционных лет, в это, как писал Б. Алперс, «сверхтеатральное» время. Разгром испанской «Великой армады», разгром немецкого нацизма и итальянского фашизма, духовный подъем и единение людей в борьбе за свободу – вот причины, которые вызвали наивысший взлет театра, тяготеющего к крупным трагическим

формам. (То, что в Советском Союзе, дравшемся с Гитлером, тоталитаризм не был повержен полностью, осознали позднее.)

В 1950-е годы начинается сближение советской и западной театральной культуры. Внешним образом это выражается в успешных гастролях французских, немецких, английских и итальянских театров. Их влияние сказывается в творчестве нового послевоенного поколения театральных реформаторов в СССР. Знаменитые гастроли театра Жана Вилара, «Берлинер ансамбля» или англичан с «Гамлетом» и позже с «Королем Лиром» Питера Брука, или «Пикколо-театра» («Арлекин» Джорджо Стрелера) выходили далеко за пределы чисто театральных событий, оказывая освежающее воздействие на духовную жизнь общества.

Родственность новаторских течений советского театра 1950–1960-х годов западному художественному опыту, разумеется, не сводится к проблеме влияний. Близость Анатолия Эфроса итальянскому неореализму, а впоследствии – исканиям Федерико Феллини, близость раннего «Современника» английским «рассерженным», черты сходства «Короля Лира» Питера Брука и «Смерти Иоанна Грозного» Леонида Хейфеца, перекличка между поэтическими спектаклями «Таганки» с их уличной стихией, политическими страстями, преобразенной эстетикой 1920-х годов и молодежным альтернативным театральным движением на Западе объясняются общим процессом новаторских художественных исканий и духовного освобождения. Московский театр на Таганке оставил далеко позади своих европейских и американских единомышленников; это произошло благодаря таланту Любимова и остроте русской общественно-политической ситуации 1960–1970-х годов. (Вспомним, к случаю, что расцвет Московского театра им. Ермоловой под руководством Андрея Лобанова приходится на первые послевоенные годы, когда у нас еще ничего не знали о неореализме. Между тем этот замечательный театр, в свое время такой же популярный в Москве, как позже – «Современник» или «Таганка», по своей эстетике – карта-двухверстка, а не глобус, – лирической наполненности и вниманию к жизни обыкновенных людей вполне отвечал духу итальянского неореализма.)

Берущий начало в антифашистской борьбе, проникнутый историческим чувством современности и духом личной свободы, кровно связанный с классической традицией европейского гуманизма, этот героический период истории послевоенного театра и у нас, и на Западе в 1960-е годы завершается. На то были свои причины, которые давно уже предчувствовались абсурдистами.

Опыт новой драмы в театре абсурда переосмыслен и исчерпан. Структурные мотивы новой драмы: ожидание, надежда, крах всех надежд, потребность в общении, одиночество, слияние серьезного со смешным на фоне монотонной и анекдотической реальности – все было абсурдистами увидено по отдельности и показано крупным планом.

Возникнув вследствие разочарования в итогах Второй мировой войны, не до конца искоренившей тоталитаризм, в предоущении краха социальных утопий «великой эпохи», когда она еще цвела пышным цветом,

театр абсурда усилиями нескольких человек вызвался наконец-то освободить личность от гнета массовых представлений и разбить умственные, то есть речевые клише. Индивидуализм абсурдистов – это форма опечаленного гуманизма, проникнутого горестным и мстительным сарказмом расставания с ложными общественными идеалами, которым было отдано столько десятилетий, столько жизней и душевных упований. В пьесах абсурдистов наглядно доказана истинность когда-то высказанной остроумной мысли: мелкая буржуазия – это псевдоним всего человечества. Бытовой человек, маленький человек, одинокий человек, исторический человек у Беккета и Ионеско показан обобщенно, почти абстрактно и в то же время в мельчайшей подробности его привычек, интонации и гримас. Сценический персонаж на подмостках театра абсурда часто превращается в клоуна, напоминая об Арлекинах Пикассо и об Епиходове. Мистерия бытовой человеческой жизни раскрыта у Беккета так же глубоко, как у Ионеско – ее фарсовая природа. Однако же трудно порой бывает разделить у них трагическое и смешное. В каждом отдельном случае можно говорить только о преобладающем акценте.

На Западе, в Европе, конец этого героического театрального периода может быть обозначен закатом Жана Вилара и возникновением молодежного театрального движения, выходящего из границ традиционной европейской культуры.

Жан Вилар – центральная фигура в послевоенном европейском театре, вдохновленном и озабоченном возрождением гуманистических ценностей. Как актер он создал рафинированную концепцию освобожденной личности, поглощенной напряженными и рискованными, трагически окрашенными нравственными исканиями, как режиссер – площадную эстетику Национального народного театра, в котором нашло воплощение чувство единства, сплотившее французов, и чувство гармонии, давшееся им дорогой ценой, – как итог грандиозных, трагических событий.

На подмостках ТНП равновесие духа, гармония чувств достигалась союзом трех: Жана Вилара – с его индивидуалистической темой, пронизанной духом свободы и горького скепсиса, Жерара Филипа, молодого романтического героя с улыбкой на устах, и Марии Казарес, актрисы большой театральной культуры и больших неистовых страстей, то разрушительных, то утонченно облагороженных.

Наследие XVII, золотого века французского театра, было осмыслено у Жана Вилара через опыт театрального романтизма, что соответствовало романтическому духу послевоенного времени. Московские и ленинградские театроведы уловили в спектаклях ТНП созвучие запрещенному и забытому было у нас искусству Таирова – мастера ясного праздничного зрелища – и героической трактовке личности, созданной Алисой Коонен.

Обаятельная парадоксальность художественной установки и живой практики ТНП, определяя выдающееся значение этого театра в послевоенной европейской культуре и его последующее угасание, состояла в соединении благородного индивидуализма с концепцией площадного зрелища, обращенного ко всем. Это скрытое и, как оказалось впоследствии,

достаточно хрупкое равновесие между концепцией личности и концепцией театра определило широту и магию воздействия спектаклей Жана Вилара. В 1960-е годы оно было утрачено.

Чем же потряс московских зрителей суховатый «Дон Жуан» Жана Вилара? Благородной – лаконичной и строгой – театральностью, благородной гуманистической позицией – страстным, выстраданным отношением к проблеме личной свободы и личной ответственности.

На европейских подмостках середины XX века возвысились три грандиозные фигуры, образуя кульминации долгого художественного развития.

Мефистофель Густава Грюндгена – воплощение циничной игровой дьявольской стихии, Дон Жуан Жана Вилара, интеллигент, интеллектуал, скептический вольнодумец, отстаивающий свое право не верить ни в бога, ни в черта; светносный князь Мышкин Иннокентия Смоктуновского, впоследствии осознанный нами как образ Христа.

Быть может, последним русским откликом на московские гастроли ТНП был «Дон Жуан» Анатолия Эфроса на Малой Бронной, по-своему конгениальный прославленной постановке Жана Вилара. Как и молодые французские режиссеры, пришедшие на смену Вилару, московский режиссер подверг беспощадной ревизии опасную романтику самодостаточного и самонадеянного индивидуализма, ведущую в конце концов к душевной опустошенности, брутальным животным манерам, обыденному хамству. Режиссер, казалось бы, во всем противоположный Вилару, приверженец камерного психологического театра, Анатолий Эфрос глубоко усвоил главные уроки спектаклей ТНП, сделал из них совершенно новые и самостоятельные выводы. Они касались и концепции героя-индивидуалиста, и зрелищной стороны спектакля, тяготеющего к сосредоточенному, драматически насыщенному лаконизму.

Что же касается кумира западных театральных новаторов 1960-х годов Бертольта Брехта, то охлажденная трезвость в оценке человеческих намерений, бдительный, едкий и освежающий скептицизм, сокрушительные гротески – после ряда полуудачных экспериментов – были с вызывающей дерзостью истолкованы в «Добром человеке из Сезуана» Юрия Любимова как духовный максимализм, вольнолюбивая романтическая поэзия, звучащая по-площадному громогласно, во весь голос: она была неразрывно связана с оптимистической и бесшабашной стихией молодежного уличного театра. Так был найден и русский ключ к Брехту, и эстетика «Таганки».

Особый случай в скрещении русских и западных театральных судеб – «Гамлет» в постановке Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли. Этот спектакль, лишь на первый взгляд лишенный больших открытий, многое объяснил, о многом заставил задуматься. Прежде всего, конечно, публику расположил к себе Пол Скофилд в роли Гамлета. Любуясь его изысканной простотой, слушая его волной набегающие, мягко рокоучущие монологи, мы забывали о том, что существуют альтернативы поэзии и прозы, чувства долга и чувства свободы. В Гамлете Скофилда жила душа поэта, как в утонченных героях Гилгуда, и клокотал темперамент

борца, как в героях Оливье. Казалось бы, сугубо современный молодой человек, старший брат «рассерженных», герой Скофилда на самом деле открывал перед нами завесу над очень старыми, почти легендарными, довикторианскими временами, еще не знающими четких разделений, которые определили границы человеческих типов Гилгуда и Оливье. Больше всего в нем восхищала непреложная и естественная слитность романтизма, мягкости со зрелой мужественностью и отвагой. Он умел сосредоточиться, погрузиться в себя и прямо смотреть перед собой, не рефлексировав и не ропща. В нем поражала не та или иная черта души, а их гармоническое переплетение. Это была на редкость цельная, высокоорганизованная личность.

То же умение сплавить поэзию и прозу, большой стиль и камерное изящество отдельных решений отличали режиссуру Питера Брука. Постановщик и его первый актер действовали сообща и били в одну точку.

На вызов, произвольно брошенный Полом Скофилдом, у нас, казалось, некому было ответить.

Нашелся ответ.

В князе Мышкине, которого Иннокентий Смоктуновский сыграл у Товстоногова в «Идиоте», была такая пропасть духовного аристократизма, такая утонченность и скромность, такая светоносная энергия добра, направленная на всех окружающих, такое кроткое бесстрашие, что в сравнении с ним Гамлет Скофилда выглядел несколько декоративным.

Другая направленность воли: не покарать зло, не исправить век насильем, а вдохнуть в больное испорченное общество целительную энергию дружелюбия, открытости и света. (Вот где отозвалась мысль Станиславского об актерском лучеиспускании.) Театральный персонаж, превращенный в луч света – в этом духе писал о князе Мышкине Н. Берковский.

Смоктуновский в известном смысле предугадал явление Андрея Дмитриевича Сахарова. Кто видел Сахарова на Съезде народных депутатов, наблюдал за его публичным поведением, речью и пластикой, не мог не вздрогнуть от сходства, которое возникало между ним и героем Достоевского в исполнении Смоктуновского. (И героем Ибсена, доктором Штокманом, в легендарном исполнении Станиславского.)

Даже прославленный Гамлет Смоктуновского в фильме Г.М. Козинцева не шел в сравнение с его же Мышкиным. Все, что он не мог сказать современникам, играя Шекспира, он сказал, играя Достоевского (не зря Павел Орленев не посчитал возможным играть Гамлета после того, как сыграл Раскольникова).

Развитием темы князя Мышкина стала у Смоктуновского роль чеховского Иванова – русского Гамлета, сыгранного артистом в эпоху застоя, а у Скофилда и Брука тема Гамлета, озаренного важными предчувствиями, перешла, переплавилась в тему Короля Лира, сыгранного в мужественном и безнадежном духе, близко к театру абсурда и позднему Хемингуэю.

Товстоногову в нашей театральной жизни середины века принадлежит особое, точное место. Если «Таганка», возникнув в 1964 году, была

театром свободных людей, что так несомненно проявилось в дерзкой захватывающей режиссуре Любимова и почти что бесшабашной игре его артистов, то Ленинградский Большой драматический театр при Товстоногове в 1950-е годы стал театром *освобождающегося* человека, человека, восстающего из-под глыб. Драматизм и трепетную радость процесса внутреннего освобождения Товстоногов в своих постановках передал с выразительностью современного театра и скрупулезной достоверностью классической русской литературы.

Итак, два великих артиста – уроженец Суссекса Пол Скофилд и выходец из Восточной Сибири Иннокентий Смоктуновский – показали послевоенной Европе нового человека, интеллигента-провозвестника. Они продемонстрировали изумленному зрителю концепцию личности, в которой понятия духовной культуры было восстановлено в своем истинном значении и воочию увидено.

Люди XX века, замороженные войнами и тоталитарными режимами, захваченные и подавленные бурным уравнительным развитием техники, утрачивают вкус к индивидуальному началу за счет приобщения к массовому и забывают о различии между культурой и цивилизацией, о чем тревожился еще Шпенглер. Цивилизованность, осведомленность, информированность стали воспринимать как культуру. «Образованщина», скажет А.И. Солженицын. Катастрофический недостаток душевной культуры – при любом уровне цивилизованности – проявляется в бедности эмоциональной жизни. В однообразности или брутальности общего тона, в моральной неразборчивости; в недоразвитости и угнетенности самосознания личности, легко поддающейся в этой ситуации давлению общества и власти обстоятельств. И Скофилд, и Смоктуновский – в свое время это сделал Сандро Моисси – ответили послевоенной потребности европейцев восстановить в правах культуру души, расчистить культурный слой, скрытый за поверхностью цивилизованности. Применительно к театру речь в первую очередь шла о том, чтобы окружить и пронизать человеческий образ стихией лиризма, как это произошло во время и после Первой мировой войны в живописи Парижской школы.

В целом, если не иметь в виду Смоктуновского – князя Мышкина, героев «Пяти вечеров», пьесы Александра Володина в постановке Товстоногова – и вообще художественного опыта БДТ, трактовка человека в русском театре 1950–1960-х годов отличалась известной инфантильностью, отчасти свойственной и английским рассерженным, судя хотя бы по спектаклю «Оглянись во гневе», пьесам Шейлы Дилени. У советских театральных героев, «детей XX съезда», инфантильность расцветала на фоне романтических и ребячливых надежд, у английских «рассерженных» – набухла раздражением и обидой.

В спектаклях молодого Эфроса инфантилизм действующих лиц проявлялся в форме лирической подростковой оппозиции лживому бесчеловечному обществу (тогда у нас еще не было в ходу слово «тоталитаризм», у артистов «Современника» на первый план выступало нетерпеливое

прямодушие общественных притязаний. И тут, и там чувствовалась жажда скорых перемен.

Два обстоятельства придали обновительному движению нашего театра тех лет инфантильный оттенок, сказавшись не только в трактовке человека – в бедности сценического языка. Во-первых, здесь дала себя знать незрелость и утопичность общественно-политической мысли времен оттепели, во-вторых, отроческий и детский возраст был последним прибежищем душевной чистоты, душевной чуткости, еще не притупленной насильственными хамскими воздействиями. Совсем не случайно первые шаги театральных новаторов, Эфроса и Ефремова, были сделаны на сцене Детского театра, а все поколение вошло в историю как «дети XX съезда». Это потом уже и сами они, и те, кто пришел вслед за ними, стали зваться «шестидесятниками». Конец этого обнадеживающего времени, этого «розового периода» нашего послевоенного театра был ознаменован рождением Театра на Таганке с его культом грубоватой вольнолюбивой мужественности и варварским изгнанием Эфроса из Ленкома. Спектакли этого режиссера на Малой Бронной пронизаны острым трагизмом и духом возмущенного отчаяния, заставляющего человека лезть на рожон и биться головой о стену. Вчерашние нервные подростки, с надеждой и тревогой смотревшие в завтрашний день, в 1970-е годы быстро взрослеют и доходят до крайней степени душевного потрясения. Каждый из них – «трагик в пиджаке». Впрочем, уже и в последних спектаклях Эфроса на сцене Ленкома, особенно в «Чайке», предчувствовался конец оттепели.

Лирическая оппозиция хамскому подавляющему режиму, которую составили юные герои раннего Эфроса, не ослабела, когда на его сцену поднялись взрослые. Напротив, она стала еще непримиримее. На палитре Эфроса находилось место и для комедийных, и мелодраматических красок. Но в памяти современников он остался нервным лириком, «трагиком в пиджаке». Музыка человеческого общения, которая звучала в его спектаклях, до сих пор живет в наших душах.

В лирическом толковании Гамлета и князя Мышкина Скофилд и Смоктуновский продемонстрировали новое понимание трагического. Ему предстояло господствовать на европейской сцене в течение нескольких десятилетий, противодействуя штампованной напыщенности и жесткому брехтианскому «остранению».

Субъективная лирическая трактовка театральных образов очень быстро приобрела характер исповеди и самовыражения артиста. Трепещущее личностное начало стало типичным не только для актерских работ, в ряде случаев оно определило направление режиссерских исканий. В этом ракурсе резко обрисовался выразительный профиль Анатолия Эфроса. Несколько лет спустя в более условной и громогласной манере субъективный «душевный реализм» продемонстрировал Юрий Любимов.

При всей заразительности и эффективности лирического самовыражения оно таило в себе, как выяснилось со временем, некую опасность. Ставши общим поветрием, самовыражение как творческий путь и как прием гораздо непосредственнее могло проявить себя на эстраде, нежели

на театральных подмостках. Властителями дум, идолами толпы стали не театральные актеры, а эстрадные певцы, барды и шансонье: Эдит Пиаф, Шарль Азнавур, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, Алла Пугачева... Лирическое, личностное начало, в театре неизбежно ограниченное режиссерской трактовкой, на эстрадных подмостках получает всю полноту власти.

Тут начинается новый период театрального развития и проявляются новые герои, действующие в атмосфере застоя, ей вопреки. Главными артистическими фигурами этого времени становятся у нас Владимир Высоцкий, поэт, актер, бард, и носитель новых художественных идей – Юрий Любимов.

Высоцкий ответил вызову истории, которому на западе откликнулось целое поколение молодежи. Как и Любимов, он искал героев не среди хрупких интеллигентных подростков или «высоколобых», а в кругу простонародья, находя здесь душевную опору и свежий колоритный тематический материал.

Высоцкий с его напором и трагическим бунтарством – самый впечатляющий, но не единственный вариант противостояния артиста одуряющей и разлагающей эпохе безвременья. Рядом с ним должны быть названы Олег Даль и Андрей Миронов.

Утонченность Олега Даля, по-своему продолжившего лирическую тему молодого героя, была лишена инфантильности, зато в ней был знак беды – полнейшая несовместимость со своей эпохой, слишком раннее и безнадежное понимание, грозившее тайным холодом и гибелью всерьез.

Андрей Миронов, любимец публики, кумир женщин, противостоял старческой умирающей эпохе отточенным и щегольским артистизмом.

Никто из трех не перешагнул позднюю границу безвременья. Мертвячая эпоха закалила их талант и подорвала их силы.

В пору оттепели взошла звезда Олега Ефремова. Его известность началась еще до «Современника» в Центральном детском театре, где он обаятельно сыграл сказочного Иванушку-дурачка и темпераментного молодого человека, который приехал в Москву из провинции. У начинающего артиста положительный герой Розова получился полупростак, полурезонер. Его учителем в Художественном театре был Кедров; он приобщил Ефремова к методу физических действий, который Станиславский разрабатывал в свой последний период. Этот метод пришелся Ефремову как нельзя более кстати, совпадая с его активизмом и аскетическим пониманием жизненной правды.

Откровения XX съезда и метод физических действий стали основой творческих исканий молодого «Современника». Несмотря на свои публицистические намерения, Ефремов создавал театр-студию в продолжение мхатовской психологической традиции, обновляя ее в духе времени. Молодые актеры, безоговорочно преданные ему, составили коллектив единомышленников; они были объединены мажорным мироощущением «детей XX съезда», волей к борьбе, сочувствием московского

студенчества. Столичные разночинцы – они старались походить на чеховских интеллигентов и быть свободными сознательными гражданами, любимцами публики и ловцами человеческих душ. Ефремов был первым среди равных, однако же совместное подробное обсуждение персонажей и эпизодов будущего спектакля занимало в этом театре львиную долю репетиционного времени. На сцене «Современника» Ефремов не имел соперников, хотя многие копировали его манеру, часто даже в мелочах, например резкие утвердительные кивки головой, которые придавали речи дополнительный действенный посыл. Но ни у кого не было таких убеждающих интонаций и такой неотразимой улыбки, мгновенно раскрывающей светлую душу артиста. Он привлекал зрителей острым умом, искренностью, слегка застенчивым и победоносным мужским обаянием. К тому же при всей определенности его натуры Ефремова отличала удивительная душевная пластичность. Он мог правдиво сыграть традиционного русского профессора и заводского слесаря. Сам он одновременно походил на того и на другого. Ефремов вывел на нашу сцену середины века нового социального героя, человека самостоятельных, стойких убеждений, способного воздействовать на публику прямо и проникновенно.

И на сцене, и в жизни он без колебаний протягивал людям, попавшим в трудное положение, братскую руку помощи.

Сквозь все последние десятилетия нашего века, от Таганки до Художественного театра, прошел свою актерскую дорогу Александр Калягин. В известной мере Калягин олицетворяет современную актерскую стихию; она разливается широко, вопреки принятым прежде ограничениям. Бытовая и экзотическая индивидуальность Калягина таит в себе возможность многих воплощений. Этот артист не вмещается в рамки какого-либо жанра, амплу и тем более – художественного направления. Когда Калягин играет очередную комедийную роль, зрители не сомневаются, что этому артисту под силу и трагические роли. А если бы этот импульсивный и темпераментный артист сыграл Короля Лира (и как странно, что Калягин еще не сыграл его!), мы, растрогавшись, подумали бы, что роль шута он сыграл бы еще лучше. Роль Санчо Панса подошла бы ему так же, как – Рыцаря печального образа. А роль корпулентного романтического и неврастеничного интеллектуала, принца Гамлета, кажется, написана для него; впрочем, как и роль Полония.

В душе Калягина кипят разнонаправленные настроения. Он не дает воли эмоциям, рвущимся наружу с огромным ускорением, и притормаживает, пропуская их через своего рода острашение. То, что он раскрывает в своем герое, не больше того, что остается втуне, дразня любопытство зрителя. Когда он «переживает» и мы видим его выразительные глаза, полные нетерпения, недоумения или печали, нельзя ручаться, что через мгновение он не пойдет трюкачить. Поклонник Чехова, загадочный и стильный Платонов, он достиг вершин успеха в «Тетке Чарлея» и «Гартюфе». Артист современных, западающих в душу интонаций, он каким-то

образом вобрал в себя многовековой актерский опыт и пользуется им, не задумываясь, как законный наследник старинных гистрионов.

Можно сказать – Калягин-трагикомик, эксцентрический артист, пренебрегающий границами амплуа и национальных культур; вернее судить о нем как о художнике всемирной отзывчивости.

В складках 1970-х незаметно вызревала новая генерация, которой будут одинаково чужды и социальный активизм Любимова и Ефремова, и всплески отчаяния позднего Эфроса, и дерзкие бурлески Высоцкого, и непреклонная роковая утонченность Даля, и праздничная, жертвенная – несмотря ни на что – веселость Миронова. Эта театральная генерация находит аналогию в московской «прозе сорокалетних» рубежа 1970–1980-х, в поэзии и драме абсурда, в «чернухе», а еще раньше, гораздо раньше – в концептуальной живописи российского андеграунда. У этой разношерстной генерации – свое умонастроение и своя достойная внимания тема; ее точно, сочувственно, хотя и не вполне академично определил Анатолий Васильев, постановщик «Серсо»: *«легкое сожаление по поводу сильно обосранной жизни»*.

Мы помним, театр XX века возник в постепенном преодолении ренессансной театральной системы. Тогда на место главного героя, стоящего с оружием в руках лицом к лицу с другими людьми, бросающего вызов судьбе, пришла «группа лиц», завладевая вниманием актеров и зрителей. Драматические отношения между людьми, связанными родственными узами, общей судьбой и настроением, охваченными силами притяжения и отталкивания, стали главной темой новой драмы. Театральные герои оказались лицом к лицу с жизнью, прислушиваясь к ее требовательным голосам, противостоя ее посягательствам на свободу воли.

Современный театр вбирает в себя потребность в общении, в преодолении агрессивного, самонадеянного индивидуализма, но с другой стороны – мечту о сильном герое, который может постоять за себя и защитить других. Одно стремление противоречит другому, образуя драматическое поле театрального представления. И дает стимул развитию современной театральной системы. В зависимости от того, какая тенденция берет верх, меняется тип спектакля. К тому же основные театральные понятия, такие как, например, «характер» или «общение», меняют свой смысл от десятилетия к десятилетию. На место чеховской группы лиц приходит коллектив, на место коллектива – шайка. Меняются и представления о человеческой личности; давно уже они не совпадают с границами «характера». То личность предстает на подмостках как нечто устойчивое и неделимое, пусть даже размытое в своих очертаниях, как у Чехова, то прячется под маской, то проявляет себя непредвиденно, на разный манер, в зависимости от ситуации, распадаясь на куски, теряя свою неповторимую божественную сущность.

Авторы новой драмы, избалованные своим временем, творили в расчете на мир и демократию. Их занимали взаимоотношения людей в узком кругу, под крышей дома. Разве что Ибсен еще слышал романтический гул больших исторических сражений, да у Стриндберга конфликт между

близкими людьми, мужчиной и женщиной, разрастается в грандиозную битву полов, превосходящую напряжением чувств его исторические хроники; у Метерлинка враждебные человеку властительные силы, отчуждающие личность, делая ее марионеткой, заявляют о себе еще полуанонимно, скорее как некое предчувствие погубленной надежды, как смутная угроза, чем нечто увиденное воочию.

Прошло совсем немного лет, и люди искусства втянулись в экспрессионистскую эпоху мировых войн и революций. Впоследствии изуродованную еще и печатью тоталитаризма.

Для нескольких поколений, одичавших под пятой фашистских режимов, даже театральная поэзия Чехова, гения новой драмы, оказалась недоступной. В крайнем случае они могли понять противоречивый, но элементарный характер Аркадиной, очаровательной пошлячки с ее тщеславием, самодисциплиной, творческой волей, здравым смыслом, душевной черствостью, ловкими тактическими маневрами. Но поэтический образ Раневской чужд их рациональному восприятию.

Мастера западного театра в последние десятилетия XX века приложили упорные усилия, чтобы вернуть Чехова современности, а зрителя – к нравственной норме. Спектакль «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли предвосхищал не только «рассерженных». В нем содержалось далекое предвестие о новом, поэтическом толковании героев Чехова, которое и Брук, и Стрелер, и Любимов осуществили много лет спустя в «Вишневом саде». Начала и концы XX века сходятся на Раневской.

В меняющихся исторических обстоятельствах гуманистический театр снова и снова поднимает голос в защиту человека, отстаивая его природные права, его бессмертную трепещущую душу.

С конца 1960-х – собственно, после 1968 года – развитие театрального искусства в России и на Западе пошло слишком разными путями, чтобы можно было проводить между ними частые параллели. Хотя и в этот период были поразительные совпадения. (Например в трактовке классики или, скажем, в развитии идей абсурда.) Они требуют специального рассмотрения. В данном же случае имеет смысл обратить внимание на то, что так называемый мировой театральный процесс в послевоенное время, несмотря на очевидность ряда быстрых эволюций и перемен, не меняет направления от десятилетия к десятилетию. Имеют место более длительные хронологические периоды и состояния. Тем более, если иметь в виду образ человека на сцене и развитие магистральных гуманистических сюжетов. Некоторые из них слабеют время от времени, чтобы позднее снова явиться в полную силу. В современном театре восстанавливается в правах понятие «группы лиц», скомпрометированное в 1920-е годы, когда оно переродилось в понятие «банды», «шайки», о чем в свое время, как мы помним, поведали миру Брехт и Мейерхольд.

«Группа лиц», как уже было сказано, – это не банда, и не дисциплинированный коллектив, в котором не так уже важна отдельная личность, и не аморфная безликакая, легко поддающаяся внушению «масса» – жители больших городов, о них с ужасом и презрением писал Шпенглер.

«Группа лиц» – это прочная и летучая форма единения людей, близких друг другу по внутреннему складу, судьбе, образу жизни и настроению. Группу лиц составляли герои итальянского неореализма – на развалинах фашистского режима обнаружилась искренняя потребность обычных людей в единении, органически присущая им общность, противостоящая демагогическому единству нации, одурманенной манией величия, ложной напыщенной идеологией, обязательной для всех. Более позднее движение театров-студий под руководством Ежи Гротовского и, с другой стороны, Питера Брука – наглядный, как школьное пособие, пример того же осуществляемого в артистической среде стремления людей к новой общности, к нравственному и художественному воспитанию человеческой индивидуальности в кругу единомышленников, представленных труппой-студией, выходит по своим задачам из пределов чистого профессионализма. Другой наугад взятый пример – английская группа «Битлз» – «группа лиц» в самом прямом смысле этого понятия, оказавшая огромное воздействие на жизнь целого поколения.

С этой точки зрения может быть рассмотрено и молодежное движение в целом – ему был свойствен дух неформальной общности и совместных исканий, предполагающих, кстати говоря, и общий, совместный образ жизни.

В русском театре этого времени возрождается студийное движение, когда-то начатое Станиславским, Мейерхольдом и Сулержицким: «Современник» Ефремова, молодежные спектакли Эфроса в Центральном детском театре и Ленком.

У Любимова на «Таганке» на совершенно новых основаниях возрождается героическая экзистенциальная тема 1930–1940-х годов. Новое, никогда раньше не предполагавшееся решение состояло в том, что экзистенциалистский выбор в спектаклях «Таганки» (вспомним «Мать», «Пугачева» или «Высоцкого») делал не одинокий герой, а ватага, артель, иначе говоря – коллектив единомышленников, если пользоваться понятием, более привычным для нашей театральной лексики. Тем самым с героя-экзистенциалиста и с экзистенциалистской темы в целом снималось проклятие одиночества и отверженности. Как это произошло, кстати говоря, и с самим Владимиром Высоцким, с его трагической темой и бунтарским героем – они стали народным достоянием, частью народной судьбы.

Одно из проявлений нового состояния умов – обострившийся повсюду интерес к театру Чехова, где проблема «группы лиц» предстает, как мы уже знаем, в своем первоначальном толковании.

Чеховские постановки Товстоногова, Эфроса, Ефремова, Любимова, Крейчи, Стрелера, Брука, Штайна открыли массу оттенков в толковании неиндивидуалистической концепции личности, стремящейся к общению, к гармонии с другими – ближними, входящими в группу лиц, которая действует на сцене, и дальними, живущими на бескрайних пространствах чеховского мира. С другой стороны, герой-индивидуалист, одинокий борец, стремящийся исправить мир насилием и навязать миру во имя тех или иных благодетельных принципов свою волю, в гуманистическом

искусстве 1980-х годов, враждебном всякому экстремизму, часто дискредитируется. Ему вменяется в вину, что у него руки в крови: он может наворотить гору трупов и сам погибнуть, но исправить мир ему не дано. Эта мысль звучит в «Гамлете» Глеба Панфилова и «Гамлете» Ингмара Бергмана.

Герой-избавитель от зла, насилием побеждающий врагов, насилием восстанавливающий справедливость, в наши дни все чаще уходит из элитарного искусства в массовую культуру, в полицейский фильм или литературный детектив. В этом смысле характерен известный английский телесериал «Главный подозреваемый», где роль полицейского-следователя играет великая Хелен Миррен, актриса шекспировского репертуара; она прославилась в знаменитом фильме Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник». Детектив, борец с уголовщиной в исполнении Миррен – это простой и утонченный образ женщины, по страстности и полноте внутренней жизни, по силе и трепетности душевных порывов не уступающий Гамлету Пола Скофилда.

В послевоенное время главными действующими лицами европейского театра были Брехт и Вилар, характернейшие представители немецкой и французской культуры. А в 1970-е годы мэтрами западной сцены становятся Джорджо Стрелер и Питер Брук, синтезируя в своем творчестве несколько национальных традиций. В спектаклях гармоничного и всеобъемлющего миланца, оперирующего чисто итальянскими человеческими архетипами, видны тем не менее австрийские и немецкие влияния; Питер Брук, перебравшись из Лондона в Париж, широко черпает из опыта мирового театра, западного и восточного. Здесь следует иметь в виду не только «Кармен» или «Махабхарату», но и «Вишневый сад». В самом театре Чехова происходит, мы помним, слияние европейской цивилизованности и нервности, развитого индивидуального начала с восточной созерцательностью, расплыванием индивидуальностей; все это меняет привычные представления о театральном действии – усиливая в нем лирические и эпические черты, – и о театральном герое, в котором личное выражено теперь не более определенно, чем групповое, а общение между людьми, между действующими лицами и природой оказывается важнее, чем борьба действующих лиц за достижение каких-либо жизненных целей. Собственно, эта евразийская черта чеховских пьес и привлекла к ним внимание таких режиссеров, как Брук, Стрелер или Штайн; они искали выходов из крайностей и тупиков западного индивидуалистического и рационального сознания и разрушительного театрального движения 1960-х годов, не забывая об его стимулах, выводящих человека далеко за границы личного самоосуществления и жизнеустройства.

Питер Брук попал в цель только во второй раз – в нью-йоркской постановке «Вишневого сада». Комедию Чехова он со своими американскими артистами пересказал искренне и непринужденно как «историю», которая возникает на глазах у зрителей. Правда, он добился своего путем самоограничений и утрат, не предусмотренных заранее. Ему пришлось пожертвовать чеховскими философскими масштабами и временными

оппозициями. То, что происходило в пустом пространстве сцены, доверчиво открыто навстречу зрительному залу, совершалось здесь и сейчас и, по совести говоря, не имело отношения ни к будущему, ни к вечности, зато имело прямое отношение к нынешним прямодушным поискам гармонии и счастья. Они возникали как бы сами собой – из человечности, из искренних и открытых отношений между действующими лицами. В то время, как в первой парижской версии «Вишневого сада» при всей отчетливости и даже некоторой щеголеватости исполнения французские актеры с их традиционной индивидуалистической техникой, с поверхностной, амикошонской – по сравнению с Чеховым – манерой публичного общения не сумели понять деликатную природу и стиль чеховских человеческих контактов, косвенных и глубоких. Синтеза разных национальных культур на этот раз не получилось.

Петер Штайн в берлинских «Трех сестрах» хотел скрупулезно постичь не только русский быт, русские ухватки, но – русскую душу, мечтая растворить в славянской мягкости жесткость немецких артистов, тем более, прошедших через крайности и обострения политизированного театра 1960–1970-х годов. Он многое угадал, многого добился, о многом не имел понятия. Дело было не только в промахах немецкого режиссера по части русского домашнего обихода, – он оказался не способен раскрыть чеховскую любовную тему, тайну чеховских гибких поэтических ритмов.

Джорджо Стрелер угадал в вишневом саду образ красоты и судьбы, осеняющий людей на сцене и людей в зрительном зале. Каждый персонаж стрелеровского «белого Чехова» – вплоть до изящного быстрого Яши – нес в себе тему сада, был ему соразмерен, соцветен и созвучен, порою теряя великодушно значение собственной индивидуальности.

В этих спектаклях очертились границы каждой национальной культуры, через которые она не может перешагнуть. Но и другое прояснилось – как неожиданно одна национальная традиция может украсить и оснастить другую. Принцип дополнительности, лежащий в основе современных художественных исканий, праздновал здесь свою победу. Французские артисты демонстрировали в «Вишневом саду» высокий класс парадоксального, остроумного толкования роли. Американцы придали чеховским героям очарование живого, непосредственного темперамента, артисты Штайна показали, что такое истовая немецкая школа интеллектуального диалога и немецкая актерская техника спонтанного перехода от сосредоточенной углубленной беседы, от рассудительных доводов к эмоциональному экспрессионистскому взрыву, сотрясающему нервы зрителей, ввергающему их в состояние шока. Итальянцы разгадали секрет чеховской пластичности и кантилены, чеховского тремоло, чеховской ремарки «сквозь слезы», истолковав ее в духе оперного веризма.

В более поздних постановках Чехова гармония между театральным ритуалом, обрядностью усадебной жизни и человеческой индивидуальностью, к сожалению, нарушается в ущерб отдельно взятой личности. Ритуал выходит на первый план и оттесняет значение человеческих судеб и характеров, ритуал прокладывает себе дорогу на авансцену, шагая по

головам людей и умерщвляет прелестную неповторимую жизнь человеческого духа. Общее придавливает и обесценивает индивидуальное, личное начало, искажая демократический чеховский принцип группы лиц.

Противоположный пример – «Ваня», фильм Луи Маля по нью-йоркской постановке чеховской пьесы. Оправдание героев, взятых не из далекого от нас усадебного времени, а из уличной сутолоки современного города, близко увиденных, – в утверждении права на счастье, изначально данного всем, тем более – обаятельному, некрасивому и доброму Дяде Ване или Соне – вот гуманистическая, истинно человеческая тема этого американского спектакля и фильма, сделанного на его основе.

«Ваня» – фильм французского кинорежиссера по американской постановке пьесы русского автора – лишь один из примеров возрождения демократической гуманной театральной традиции, которая возникла сто лет назад в предощущении «лучшей жизни».

Не только Чехов и Стриндберг, что так очевидно, вновь актуальны для современного театра. Старик Ибсен (с которого когда-то все началось), поставленный добросовестно и энергично, порой оказывается острее нынешних драматических авторов, не говоря уже о возможностях, которые он открывает перед актерами, будь это исполнители норвежской «Норы» и «Гедды Габлер» или австралийской «Дикой утки». В свою очередь нынешние артисты с их социально-историческим опытом и исполнительской техникой, отточенной в кино, умением высказаться лаконично, открывают в подробном Ибсене бездну игрового содержания и новых возможностей в толковании человека и тесных драматических человеческих взаимоотношений.

На общем фоне западного театра второй половины XX века выделяются две фигуры: Стрелера и Брука.

Джорджо Стрелер, как и Жан Вилар, начинал во время войны в бродячем театре. Подобно всякому сценическому деятелю, воспитанному в повозках передвижной труппы, он твердо усвоил, что главное в театре – не сценическая площадка, но актер и его ремесло. Он ставил Гольдони и Брехта, Шекспира и Горького, Гоголя и Дюрренматта. Но его представления о человеческом характере, его восприятие личности всегда оставались сугубо итальянскими. Это определило его трактовку «Слуги двух господ», «Короля Лира» и «Вишневого сада». Он, конечно же, не был режиссером условного театра, хотя его ренессансные мизансцены и декорации поражали красотой и обобщенностью поэтической образности, а музыка в его спектаклях доставляла наслаждение. В центре его постановочных композиций всегда был герой или группа лиц, увиденная крупным планом. Он играл с характером персонажа, как другой – со сценическими аксессуарами. Иногда он разнимал импульсивный характер театрального героя на части и, подобно кубисту, каждую из них показывал отдельно, в игровом соотношении с другими свойствами данного персонажа. В Швейцарии, где колесила его труппа, этот полуитальянец проникся духом искусства срединной Европы. Его понимание актера и его европеизм определили глубину его искусства. (Когда он ставил простодушного Де Филиппо,

сценические герои становились вровень с героями Пиранделло. В знаменитой комедии Гольдони «Слуга двух господ» торжествовал праздничный и острый дух *commedia dell'arte*.) Он никогда не боялся мелочей быта, потому что как истый итальянец умел превращать бытовые картины в поэтическое динамичное и четкое зрелище, в праздник для глаз, подобно тому, как он сделал это в «Вишневом саде», где так картинно вскакивал на стол торжествующий Лопухин, где так волшебным образом колыхались белые занавески. «Кампьелло» – бытовую пьесу о венецианском простонародье – он превратил в поэму, не уступающую по своему лиризму лучшим фильмам Феллини, например «Амаркорду», однако же лишенную феллиниевского вызывающего субъективизма. Ставя «Трехгрошовую оперу», он всерьез, по-итальянски, отнесся к слову «опера». У него в оркестре звучала дюжина инструментов, если не больше. Брехт, заглянув в оркестровую яму, пришел в восторг: в его собственном оркестре никогда не было столько инструментов!

Преображенный быт, которого коснулась волшебная палочка Стрелера, – вот что составляло основу его лучших спектаклей. Жизненная энергия переполняла его искрящиеся постановки. Но он не боялся быть иногда медлительным или подробным, не страшился, как и немецкие режиссеры, скучных мест в своих спектаклях, приглашая зрителей поскучать вместе с ним – подумать, потомиться и перевести дух. Иногда он направлял энергетику актеров непосредственно в зрительный зал, но чаще зрители, не покидая своих кресел, сами оказывались втянутыми в театральное действие, в пространство сцены и отдавали актерам свою энергию соучастия. Даже на авансцене, обращаясь прямо к зрителям, его яркие и шумливые актеры оставались сосредоточенными на себе.

При Стрелере в течение десятилетий миланский Пикколо был, наверно, лучшим театром Европы.

Питер Брук ставил современных интеллектуалистов, Шекспира и Чехова. Его режиссерское сознание улавливает крайние проявления индивидуалистического агрессивного образа действий и высшие образцы открытого дружелюбного и доверчивого общения. В самом облике этого «высоколобого» режиссера с пронзительными рысьими глазами есть что-то простодушно-провинциальное или детское и что-то древнее, заставляющее вспомнить восточных мудрецов. Он как рыба в воде чувствует себя в кругу новейших авангардных течений и в атмосфере старинной азиатской философии, изучаемой им на протяжении многих лет. Последователь Крэга с его масштабным и объемным пространственным видением, он глубоко черпает из природной материальной стихии человеческого бытия, свободно совмещая условность и натурализм. Так же неразрывны в постановках Брука большой режиссерский стиль и психологическая естественность сильной и скрупулезной актерской игры.

Брук не ищет формальных обострений, чтобы занять внимание зрителей, и не боится упасть в банальность, рассказывая просто о сложном. Убедительность его режиссерских находок часто заставляет забыть об

их глубине и оригинальности. А лаконичная форма его спектаклей (вернее, ключ к форме) быстро становится общим достоянием. Однако же не будем заблуждаться: простые, казалось бы, самоочевидные истины, которые излагает Брук в качестве лектора или постановщика, можно услышать только от него.

Он не занят самовыражением и не слишком увлекается постановочными трюками. Его режиссерские искания направлены на создание объективного «большого стиля», который, по словам Мейерхольда, достигал высшего совершенства у Данте и Пушкина.

Брук всегда помнит, что театр – это жизнь, высшая форма жизни, и не решается выбросить из пьесы какую-либо существенную деталь, чтобы «картина мира», представленная на сцене, не выглядела неполной. Но он не зануда и не буквалист. В его «Вишневом саде», например, не видно цветущих веток, зато лица сценических персонажей озарены светлым садом. Большой стиль Питера Брука далек от громоздкой режиссуры. Скорее он тяготеет к лаконичной легкости камерных сценических композиций, хранящих в себе возможность перемен. Любимое Бруком пустое пространство сцены – это прежде всего игровая площадка, полная неожиданностей, существующая только для артистов, исполнителей ролей. Однако есть нечто неожиданное в самых простых мизансценах Брука, то, что не поддается рассказыванию. Герои его американской версии «Вишневого сада» очерчены так же четко и неуловимо, как герои «Махабхараты». В масштабном постановочном стиле Питера Брука всегда находится место волнению лирического высказывания, западающего в душу.

Брук не торопится навязать публике интимные доверительные отношения и никогда не настроен игриво. Он старается приобщить зрителя не к своей трактовке жизни, а к самой этой жизни, взятой во всех ее ярких проявлениях, постепенно раскрывая ее внутренний смысл.

Герои Брука не слабеют перед роком. Рассерженный король Лир умирает бойцом. В героях «Вишневого сада» побеждает гармония простых открытых и дружеских отношений. Шекспировский стих звучит у Скофилда непринужденно, не теряя при этом своей силы и внутреннего ритма.

Брук, как мы теперь знаем, продолжает традицию классического объективного большого стиля и близок авангардным течениям своего времени, никогда не погружаясь в них с головой. Его держит в струне внутренняя самодисциплина, которой он учится, в частности, у Востока, и сердечная чуткость, заставляющая вспомнить о Толстом и Станиславском.

Тема Питера Брука – поэзия свободного родственного общения, то она катастрофически распадается, как, например, в «Короле Лире», то одерживает победу, как в «Вишневом саде».

Говоря о диалоге культур, следует иметь в виду не только пространственные, но и временные параметры; лишь на первый взгляд это кажется очевидным. Современный актер и режиссер то и дело выходят из границ театральной системы, возникшей на рубеже XIX и XX веков. Все большее значение приобретает диалог Запада и Востока – и современной и ренессансной театральной системы. Да и диалог с Востоком имеет своей

скрытой целью – помимо своих экзотических целей – сближение (окольным путем) со старинным европейским театром, с его первоначальными хронологическими стадиями, восходящими к греческой античности и средневековой религиозно-праздничной и площадной зрелищности. Это понимал уже Мейерхольд, увлекаясь экзотическим японским театром. Это понимал Брехт. Это понимает Питер Брук.

Диалог веков идет давно и напряженно, в нем никогда не было идиллии, но всегда был драматизм.

Современный актер должен хорошо играть и Чехова, и Шекспира. Он должен понимать душу обыкновенного – но не заурядного! – человека, одного из группы лиц, и душу титана Возрождения, героя-индивидуалиста, одержимого, страшно сказать, всемирно-исторической идеей, идущего наперекор другой идее («судьбе») и другим людям. Ему приходится плести тонкую сеть общения между своим героем и другими сценическими персонажами, составляющими не раз уже упомянутую группу лиц, и – с другой стороны – раскрывать зрителю всемирно-исторический масштаб душевных притязаний героя-индивидуалиста, стоящего в центре театрального спектакля.

Что же в этих случаях говорить о постановочных принципах и приемах современного театра, жизнеподобного или условного, что в данном случае безразлично, чтоб не сказать – все равно; они одинаково расходятся с эстетикой старинного театра; ею можно проникнуться, ее нельзя воспроизвести.

Равенство голосов, состояние гармонии достигается в счастливые мгновения истории театра XX века. Чаще верх берет современная театральная система, подчиняющая себе эстетику старинного автора; он виден через эту систему, как сквозь магический кристалл; так бывало, например, в шекспировских спектаклях Художественного театра или «Дон Жуане» Мейерхольда. Но порой старинный автор сминает все открытия современной сценической культуры, и зрителю является некое зрелище, сознательно возвращенное вспять – непонятно к каким театральным временам.

Так или иначе диффузия современной и ренессансной театральных систем на протяжении последнего столетия – особенно в последнюю его половину – составляет гармонизирующую счастливую особенность современного развития актерской концепции личности и соответствующего ей сценического языка. Именно это и чувствуют англичане, когда говорят: «Чехов – Шекспир XX века».

К тому же нынешнее сценическое искусство испытывает на себе влияние кино. Это влияние прежде всего сказывается на режиссерских приемах: монтажные куски, дробящие действие, игра света, натуральные природные материалы – словно театральный эпизод снимался на натуре: дерево, песок, вода... Менее заметен, но не менее глубок отпечаток кино на игре актеров. Поэзия крупных планов пробуждает вкус к интимной манере общения, сдержанной выразительности пластических средств и неизбежной искренности в самых патетических монологах; они могут

звучать напевно или рвано, но в любом случае должны быть произнесены абсолютно естественно. Как в этих ограничительных условиях передать поэзию Шекспира и Чехова? Как Бродский усиливает мелодическое звучание стиха, вводя в него прозаический элемент? Проблема с годами становится насущной и решается с помощью синтаксиса, ритма и интонации. Здесь должен проявиться «дух музыки», о котором в последнее время вспоминают так часто. Проще говоря, кто не способен передать на сцене музыку чеховского диалога, тому и шекспировский стих не дается.

Надо ли говорить, что взаимопроникновение различных театральных культур – лишь одно из проявлений общей тяги корифеев современной сцены к человеческому единству, целостности и широте миропонимания, к гармонии природы и цивилизации, ума и страсти, человека и истории, личности и социума. (В частности, все это давно уже проявляется в увлеченности драматических режиссеров синтетическим жанром оперы.)

Снова, как на пороге XX века, заговорили о всяческих слияниях и синтезах.

Снова, как сто лет назад, люди ждут чуда. Теперь его должно даровать искусство. Красота спасет мир?

В этой ситуации большие мастера откликаются один другому и каждый идет своей дорогой. Но время движется безостановочно, и большие мастера уходят один за другим, оставляя нас наедине с вопросами, над которыми бились люди еще в конце прошлого века.

Неожиданный свет на эту ситуацию и весь культурно-исторический пейзаж конца нашего века пролил Всемирный футбольный чемпионат 1998 года – быть может, последнее великое многоактное многонациональное драматическое действие конца столетия. У этого действия были свои герои, своя кульминация, свой яркий сюжет с внезапными перипетиями и широким подтекстом. Последний в этом столетии чемпионат мира по футболу доставил нам море удовольствия. Он взбудрил нашу жизнь, наполнил ее несуетной, ничем не омраченной страстью и острыми сюжетами. Их финалы не дано было предугадать. Нужно было, затаив дыхание, следить за увлекательной игрой, отгоняя от себя все заранее предусмотренные предматчевые расчеты.

Чемпионат подарил нам месяц счастья и кое-что прояснил. Культурно-историческая ситуация конца века в футбольном марафоне обрисовалась с неожиданной наглядностью, которой телевидение придало, как говорили у нас в 1920-е, мировой масштаб. Начнем с главного. На чемпионате, о чем наиболее проницательные комментаторы сообщили нам по ходу действия, были прекрасные матчи, но не было новых идей. В который раз отрабатывались стратегические концепции и тактические ходы, придуманные несколько десятилетий назад. Последний футбольный чемпионат XX века оказался скуп на новые идеи. И на новых звездах. Разве не то же положение сложилось, например, в театре? Или в гуманитарной науке и большой политике? С этой точки зрения футбольный чемпионат 1998 года – типичное явление конца века.

Высокая техника владения мячом, тренированные тела, самоотдача, умение выложиться, приобретающее иногда вдохновенный характер, и – бедность, отсутствие свежего концептуального футбольного мышления. Обилие талантов и дефицит гениев.

Может быть, главным открытием чемпионата стал игровой перевес футболистов третьего мира – черных африканцев, арабов, тем более – латиноамериканцев. Независимо от очков, которые были потеряны или завоеваны. Молодые люди из третьего мира, как правило, играли в настоящий футбол, безраздельно отдаваясь азарту спортивного состязания; они импровизировали, нападали, шли на риск. Сплошь и рядом они действовали свободнее, чем хорошо организованные европейцы, в чьей тактике и повадке иногда чувствовались натуга, избыточный расчетливый и усталый рационализм. Не говоря уже о том, что и в европейских командах судьбу встречи часто решали выходцы из третьего мира. Как это было, например, в финальном матче французов с бразильцами. (На этом фоне от других европейских команд выгодно отличались хорваты, они взяли за пример виртуозов бразильцев, не успели утратить вдохновения спортивной игры.)

Если дело так пойдет и дальше, то когда-нибудь первенствовать в футболе будут более сильные, темпераментные, подчас и более виртуозные и раскованные цветные игроки, как они уже первенствуют в баскетболе. Футбольный чемпионат 1998 года дал нам живое представление об энергетических потенциях, накопленных людьми третьего мира.

Профессиональный уровень мирового чемпионата был так высок, что мы, притерпевшись к нашему полулюбительскому классу футбольной игры, к бестолковщине в экономике, политике и на зеленом поле стадиона, восприняли это как чудо. Какое наслаждение было сопереживать игре мастеров! Для них важны были проблемы игровой тактики, но не было проблем футбольной техники. Они безупречно владели мячом и своим вниманием, направленным на партнера, на противника, на ход матча в его развитии и в неожиданных коварных сиюминутных ситуациях.

При всем том футбольный чемпионат, как уже говорилось, не был тарават на новые имена. На поле было много грандов, но мало звезд. Зато каждая внезапно зажженная звездочка вызывала неопишуемый восторг зрителей. Мы соскучились по ярким личностям, которые берут игру на себя и совершают невозможное. Один гол, в отважном индивидуальном стиле забитый восемнадцатилетним английским футболистом, перевесил в нашем сознании неудачу всей английской команды; к сожалению, она слишком рано выпала из игры. Некоторые тренеры с гордостью заявляли, что строят игру не под того или иного выдающегося футболиста, а в интересах общего плана матча, исходя из соображений коллективной пользы. Нашли чем хвалиться! Даже обаятельная спонтанная и артистичная бразильская команда, которой по праву были отданы наши сердца, на этот раз не слепила звездным блеском. В команде были одаренные игроки – не больше. Не было у бразильцев ни нового Пеле, ни нового Гарринчи, хотя и был отличный вратарь. У немцев не было нового Бекенбауэра,

у голландцев – нового Круифа, у аргентинцев – нового Марадоны... Нынешняя ситуация звездного дефицита характерна не только для футбола, но в футболе она особенно заметна.

Впрочем, эта ситуация достаточно остро чувствуется в самых разных сферах общественного и культурного развития. Без выдающихся людей наступает то, что в благополучных странах называют теперь «концом истории». На исходе XIX века об этом говорили как о существовании «без крыльев». К концу XX столетия стало ясно, что мы скорее преуменьшали, чем преувеличивали роль выдающейся личности в истории.

Эта проблема приобретает особое значение в футболе – коллективной игре.

Рано или поздно мы задумываемся над двойственной ролью нынешних тренеров, властных режиссеров футбольного спектакля, магов и волшебников спортивной стратегии, так часто попадающих впросак. С одной стороны, отсутствие новых творческих идей – типичное для общественной жизни и культуры конца века, с другой – прожектерство, избыток организации, упоение начальственным диктатом, при котором самый талантливый футболист (или актер – не все ли равно?) лишается свободы воли и превращается в умелого пластичного исполнителя чужих замыслов и предписаний.

Уроки последнего футбольного чемпионата будут усвоены в полной мере людьми начала следующего, XXI века.

Театр XIX века был театром актера.

Театр XX века – веком режиссера.

Каким будет театр XXI века?

Что же делать в такой неопределенной ситуации бедному артисту?

То же, что и всегда – волновать – и тешить почтеннейшую публику.

Спляшем, Пегги, спляшем,

Спляшем, Пегги, спляшем...

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум, протопоп – 194
Азнавур Ш. – 380
Акимов Н.П. – 366
Александр Б. – 244, 248–250, 254
Александров Н.Г. – 220
Ален Э. – 130
Алперс Б.В. – 373
Альо Р. – 115
Альстедт Б. – 190, 235
Альтенберг П. – 183
Андерсон П. – 235
Андрее И. – 163
Аникст А.А. – 7, 33, 372
Антуан А. – 225, 326
Ануй Ж. – 371, 372
Арден Д. – 194, 198
Ариосто Л. – 328
Аристопулос К. – 156
Аристотель – 141
Аристофан – 139, 140, 142–149, 154
Арто А. – 198–200, 230, 256, 257, 322, 323, 344
Асафьев – Б.В. 360
- Бабанова М.И. – 372**
Бабле Д. – 211
Байем-Шоу Г. – 57, 58, 125
Байона П. – 240
Барба Э. – 202, 203, 329
Барро Ж.-Л. – 100–111, 115, 328, 368, 371
Барсак А. – 127, 128, 132, 133
Бартошевич А.В. – 205
Бассерман А. – 71
Бауш П. – 276, 337, 341–343
Баховен И.Я. – 333
Бачелис Т.И. – 8
- Баччи Р. – 197
Бек Д. – 199
Бек Р. – 284
Бекенбауэр Ф.А. – 392
Беккет С. – 195, 260, 291, 306, 308, 309, 323, 332, 340, 345, 375
Бене К. – 286–288, 290, 345
Бенинг А. – 181
Бенишу М. – 212
Бенн Г. – 325, 348
Бенрат М. – 158
Бентивенья В. – 87
Берар К. – 103, 104
Берардинис Л. де – 286
Берг А. – 332
Бергман И. – 187, 189–191, 223, 234, 237, 275, 325, 329, 361, 385
Берковский Н.Я. – 377
Бернхард Т. – 183, 333, 338, 345, 347
Берри С. – 258
Бертолуччи А. – 171
Бианки Р. – 96
Биллингтон М. – 254
Билль-Белоцерковский В.Н. – 369
Бистре М. – 234
Бланк Б.Л. – 312
Блок А.А. – 227
Блоссом Р. – 219, 274
Блуфельд Н. – 279
Боаделла А. – 243
Бокиевски Л. – 220, 273
Болт Р. – 195
Бомарше П. – 182
Бонати Н. – 83
Бондарский А. – 198
Бонди Л. – 9, 340

- Бор Н. – 197
 Боровский Д.Л. – 322
 Босх Х. – 242
 Босх И. – 249, 253
 Бояджиев Г.Н. – 8, 367
 Брам О. – 326, 336
 Брандон М. – 279
 Браун Ф. – 277
 Брентано Б. фон – 336
 Брентано К. – 336
 Брехт Б. – 53–56, 79, 80, 110, 111, 116, 119, 120, 156, 168, 186, 196, 291, 293, 310, 311, 322, 326, 332, 343, 344, 363–366, 369–373, 376, 383, 385, 387, 388, 390
 Бродский И.А. – 391
 Брех Г. – 345
 Брудный С. – 185
 Брук П. – 8, 9, 20, 22–24, 26, 34, 35, 119–126, 159, 192–196, 198–202, 205–213, 218–221, 231, 233, 256, 257, 265, 270, 272, 274, 306–309, 317, 320–324, 328, 329, 338, 339, 344, 354, 356, 374, 376, 377, 383–385, 387–390
 Брукнер Ф. – 163, 179
 Брэгг М. – 253
 Брэдвелл М. – 278, 279
 Будзиш-Кшижановская Т. – 186
 Бузони Ф. – 116
 Булгаков М.А. – 369, 370
 Буриан П. – 336
 Буриан Э.Ф. – 195
 Бэкон Ф. – 249, 253
 Бюхи Э. – 65, 74
 Бюхнер Г. – 223, 259, 338

Вагнер Р. – 339
 Вайгель Е. – 53–55
 Вайда А. – 263, 264, 346
 Вайс П. – 199, 200
 Вакевич Ж. – 23
 Валер С. – 107
 Вальчевский М. – 186
 Васильев А.В. – 238, 382
 Вахтангов Е.Б. – 188, 195, 276
 Ведекинд Ф. – 338
 Вейль К. – 363
 Вейль С. – 202
 Вендерс В. – 334
 Верду К. – 242
 Веронезе П. 234
 Вертинский А.Н. – 312
 Вершуер Л. фон – 259
 Веселовский А.Н. – 141
 Вечорек Ю. – 185
 Вивиани Р. – 93, 94
 Вилар Ж. – 39–42, 44, 45, 47, 49–52, 59, 103, 114, 115, 195, 265, 374–376, 385, 387
 Виларасау Э. – 242
 Виллареаль Й. – 283
 Вильсон Ж. – 47, 48, 50
 Винавер М. – 338
 Висконти Л. – 158
 Володин А.М. – 378
 Вольнец С.М. – 271
 Вульф В. – 345
 Вульфенден Г. – 254
 Вуттке М. – 311, 312
 Высоцкий В.С. – 231, 380, 382, 384
 Выспяньский С. – 201

 Габен Ж. – 372
 Гаевский В.М. – 8
 Ганди М. – 198, 333, 362
 Гарин Э.П. – 364, 366, 370
 Гарринча – 392
 Гарсиа Лорка Ф. – 238–240
 Гаскилл У. – 296, 299
 Гассер В. – 182
 Гатти А. – 113
 Гауптман Г. – 359
 Гёббельс Х. – 9
 Гегель Г.В.Ф. – 163, 315
 Гейне Г. – 147
 Гельвеций К.А. – 305
 Гендель Г. – 311
 Гессе Г. – 230, 332
 Гёте И.В. – 62, 63, 65–69, 71–73, 76, 164, 178, 180–182, 265, 269, 270, 326, 334
 Гжегожевский Е. – 184, 186
 Гилгуд Д. – 36, 119, 255, 291, 292, 296, 297, 303, 351, 352, 376, 377

- Гильперт Г. – 73
 Гиннесс А. – 351, 352
 Гинсберг А. – 199
 Гитлер А. – 245, 300, 374
 Гишиа Л. – 47
 Гласс Ф. – 339
 Глиттенберг Р. – 269
 Гоберт Б. – 162–164
 Гоголь Н.В. – 14, 75, 370, 387
 Гольдони К. – 77, 81, 82, 85, 165, 167–171,
 173–176, 241, 242, 366, 367, 387, 388
 Гомер – 150
 Горький М. – 18, 58, 79, 156, 387
 Гофман Э.Т.А. – 238
 Гофмансталь Г. фон – 330, 349
 Гоцци К. – 366
 Грегори Г. – 288
 Гренвилл-Баркер Х. – 35, 36
 Грибоедов А.С. – 14, 370
 Грим Х. – 158, 159
 Гримальди Д. – 126
 Грин Г. – 195
 Гринуэй П. – 385
 Гриффин А. – 280
 Гросс Г. – 312
 Гротовский Е. – 192–198, 200–213, 256,
 257, 322, 327, 344, 384
 Грюбер К.М. – 334–337, 345–347, 349
 Грюндгенс Г. – 62–73, 75, 76, 347, 376
 Гуиллим М. – 244
 Гурвиц А. – 54
 Гурджиев Г.И. – 321
 Гюго В. – 47, 49, 51
- Д'**Амико С. – 169
 Дави Ж. – 132
 Давизон Б. – 71
 Дадли Б. – 250
 Дали С. – 253, 322
 Даль О.И. – 380, 382
 Дамиани Л. – 166, 170, 171
 Данте А. – 68, 389
 Даррас Ж.-П. – 41
 Де Филиппо Э. – 93–99, 175, 387
 Дёбари Ж. – 115, 116
 Девин Д. – 293, 296
- Дезайи Ж. – 107
 Декстер Д. – 135, 137, 301
 Десарт Ж. – 265–267, 269
 Деттори Д. – 78, 88
 Джексон Г. – 199
 Джексон М. – 256
 Дживелегов А.К. – 366
 Джонсон Р. – 37, 58, 61
 Дзефирелли Ф. – 303
 Дигнэм М. – 60
 Диес М. – 240
 Диккенс Ч. – 251, 353
 Дилени Ш. – 378
 Додин Л.А. – 275, 280
 Дойчманн Х. – 269, 270
 Домбровский Ю. – 264
 Доримон – 43
 Дорст Т. – 345
 Дорт Б. – 328
 Достоевский Ф.М. – 96, 194, 202, 239,
 262–264, 362, 364, 377
 Дрезен А. – 180, 181
 Душка Н. – 133
 Дэвид М. – 38
 Дэвис Р. – 199
 Дэли Д.О. – 14
 Дюллен Ш. – 39, 108, 110
 Дюма А. – 112, 345
 Дюрер А. – 65
 Дюрренматт Ф. – 387
- Еврипид – 139, 144, 330, 342, 348, 357
 Елинек Э. – 183
 Еремин Ю.И. – 264
 Есенин С.А. – 370
 Эстергрэн П. – 190
 Ефремов О.Н. – 194, 379–382, 384
- Ж**арр М. – 47
 Жемье Ф. – 39
 Жене Ж. – 198
 Жуве Л. – 103–105, 107, 116
- Завадский Ю.А. – 193
 Захаров М.А. – 194
 Зейдельман К. – 69, 71

- Зиберберг Х.-Ю. – 339, 345
 Зингерман Б.И. – 8
 Золя Э. – 132
- Ибсен Г.** – 31, 140, 180, 182, 213, 359, 377, 382, 387
 Иванек Ж. – 220, 273
 Ильинский И.В. – 364, 366, 367
 Ионель Ж. – 103
 Ионеско Э. – 195, 260, 291, 332, 375
 Ирвинг Г. – 292
- Йозефсон Э.** – 220, 273
Йорансон М. – 188, 227
- Казарес М.** – 47–50, 52, 375
 Калло Ж. – 64, 81
 Калогире С. – 155
 Кальдерон П. – 201
 Калягин А.А. – 381, 382
 Кампан Э. – 42
 Кант И. – 333
 Каппен Н. – 182
 Каррьер Ж.-К. – 213
 Касторф Ф. – 9
 Кафка Ф. – 176, 288
 Кафкаридис С. – 156
 Качалов В.И. – 31, 363
 Кедров М.Н. – 380
 Кёниг Е. – 194
 Кикабидзе В.Г. – 314
 Кин Э. – 256
 Кирххоф К. – 216
 Клевер Э. – 345
 Клейст Г. – 73, 75, 76, 181, 338, 349
 Клодель П. – 107
 Клунс А. – 33, 34
 Книппер-Чехова О.Л. – 219
 Козанецкая К. – 185
 Козин В.А. – 312
 Козинцев Г.М. – 196, 377
 Коклен Ф. – 116
 Кольтес Б.-М. – 338
 Комас Л. – 242
 Комиссаржевский Ф.Ф. – 62
 Коннелл М. – 60
- Конради И. – 182
 Коонен А.Г. – 372, 375
 Копо Ж. – 326
 Корнель П. – 51, 265, 266, 268, 269
 Корнель Т. – 43
 Корсетти Д.Б. – 276, 277, 279, 287, 288, 290
 Котт Я. – 195, 252
 Краль М. – 180, 181
 Краус К. – 330
 Крейча О. – 384
 Криппа М. – 169
 Круиф Й. – 393
 Крымова Н.А. – 8
 Крэг Э.Г. – 31, 35, 121, 326, 362, 388
 Кулле Г. – 225
 Кулле Я. – 235
 Кун К. – 139, 145, 146, 154, 155
 Купер Е. – 278
 Курт Ш. – 270
- Ла Рош К.** – 69
 Лабарт С. – 267, 268
 Лакхэм С. – 60
 Лампе Ю. – 216, 345
 Ланг А. – 265, 270
 Ланг И. – 277
 Ланг Р. – 138
 Ласа А. – 240
 Лафонтен Ж. де – 101
 Лаццарини Д. – 78, 87
 Ле Куэй К. – 50
 Лебл П. – 313, 315
 Легар Ф. – 232
 Легранд Д. – 278
 Леду Ф. – 116
 Лейн-Смит Д. – 60
 Лейтон М. – 298
 Ленау Н. – 334
 Ленен Л. – 116
 Ленин В.И. – 18
 Лено Д. – 294
 Леонардо да Винчи – 68
 Лепаж Р. – 9, 280–282
 Лермонтов М.Ю. – 370
 Ли В. – 293

- Ли Р. – 161
Линдблум Г. – 190
Линдсберг Л. – 178, 179
Лири Т. – 199
Лист Ф. – 280
Литцау Г. – 157–159, 283
Лобанов А.М. – 374
Ловиц З. – 74
Ломбарди С. – 289, 290
Лоуренс Д. – 161
Лоутон Ч. – 119
Лукреций – 42
Любимов Ю.Н. – 8, 194, 264, 312, 374,
376, 378–380, 382–384
Ля Сюер Э. – 117
- Маалуф М. – 212
Мажецкий Т. – 185
Мазерель Ф. – 337
Мазина Д. – 368
Майерс Б. – 212
Маккартни П. – 256
Макьюэн Д. – 60, 295
Малина Д. – 199
Маль Л. – 387
Мандельштам О.Э. – 366
Манн Т. – 163, 332, 362
Марадона Д. – 393
Маратра А. – 212
Мариво П. де – 49, 51, 100, 105–107
Марковиц Ч. – 195, 198
Маркс К. – 69
Марсо М. – 90, 91
Маргалер К. – 313–315
Мартинсон С.А. – 366
Мастроянни М. – 368
Матисс А. – 372
Маури Д. – 78, 83
Маэстри А. – 169
Мбонгени Н. – 279
Мегрон Л. – 130
Меджи П. – 199
Мейер Ж. – 103
Мейерхольд В.Э. – 55, 56, 104, 195, 222,
223, 276, 307, 312, 322, 326, 359, 361,
363, 364, 366, 369, 370, 383, 384, 389, 390
- Мейлер К. – 274
Мендельсон Ф. – 280
Мергенс К. – 270
Мергенс М. – 269, 270
Метерлинк М. – 359, 383
Меттерних К. – 179
Миллер А. – 273, 292
Миллер Д. – 298–300
Миллер Р. – 220, 273
Милло А. – 166, 170
Минаццоли К. – 42
Минетти Б. – 345–347
Мира М. – 240
Миронов А.А. – 380, 382
Миррен Х. – 385
Мисима Ю. – 342
Митгервурцер Ф. – 69, 71
Митчелл К. – 9
Михоэлс С.М. – 124, 125, 138, 372, 373
Мишле Ж. – 115
Мнушкина А. – 317, 318, 328
Модильяни А. – 371
Моисси С. – 336, 362, 363, 378
Мокеев М.Д. – 264
Мольен Р. – 48
Мольер Ж.-Б. – 39, 41–43, 45, 51, 101,
103–105, 107, 112, 115–118, 223, 338
Монахов Н.Ф. – 366
Мондори – 268
Монтень М. де – 42, 123
Морак Ф. – 180, 181
Моретти М. – 78, 82–86, 88, 168, 170,
174, 366–368
Моро Ж. – 345
Москвин И.М. – 366
Мотли А. – 57, 58
Моцарт В.А. – 323
Мрожек С. – 262
Музиль Р. – 183
Мулиар Ф. – 179, 183
Мулино Ж.-П. – 41
Мунари А. – 169
Муне-Сюлли – 39
Мэйлер К. – 220
Мюллер В. – 333
Мюллер Х. – 288, 289, 310, 311, 333, 338

- Наззаро Д. – 276
 Найгель З. – 238
 Немирович-Данченко В.И. – 139, 202,
 204, 218, 320, 363, 373
 Немирская М. – 186
 Нерваль Ж. де – 69
 Нестеров М.В. – 372
 Нестрой И.-Н. – 178, 179
 Николуди З. – 155
 Нилсен Д. – 245, 246
 Нобили Л. де – 60
 Ногучи И. – 119
 Нойман М. – 260
 Норен Л. – 238
 Нуссбаум М. – 274
 Някروشюс Э. – 282, 306–309
- О**’Кейси Ш. – 156
 О’Нил Ю. – 227, 228, 361
 О’Хорган Т. – 206
 Оболенски Х. – 219, 271
 Оида Й. – 212
 Оклер М. – 117
 Окуджава Б.Ш. – 380
 Олеша Ю.К. – 218
 Оливье Л. – 135–138, 246, 250, 291–305,
 351, 369, 371, 377
 Олин Л. – 234
 Ольбрыхский Д. – 193
 Орленев П.Н. – 377
 Орт Э. – 181, 182
 Ортега-и-Гассет Х. – 333
 Осборн Д. – 124, 125, 194, 291–294
 Осинский З. – 213
 Островский А.Н. – 140, 168
 Остужев А.А. – 135, 138, 372, 373
- Панфилов** Г.А. – 385
 Парри Н. – 219, 273, 308, 309
 Паско Р. – 27
 Паскуаль Л. – 241, 242
 Паульманн А. – 270
 Пейгер У. – 234
 Пеле – 392
 Перего Д. – 169
 Пиаф Э. – 380
- Пикассо П. – 108, 325, 332, 359–362, 364,
 365, 368, 369, 371, 375
 Пикон-Валлен Б. – 218
 Пилгрим Д. – 278
 Пиотровский А.И. – 139, 147
 Пиранделло Л. – 79, 96, 97, 175, 364, 365,
 367, 388
 Пирс Д. – 220, 274
 Планшон Р. – 112–116, 118
 Пласа Х.К. – 238–241
 Плоурайт Д. – 299, 304
 Плухар Э. – 182
 Покровская А.Б. – 211
 Полластрелли К. – 197
 Померанцев В.М. – 18
 Понтен Т. – 235
 Превер Ж. – 106
 Прокофьев С.С. – 22
 Проски Р. – 160
 Пугачева А.Б. – 380
 Пуссен Н. – 117
 Пушкин А.С. – 152, 370, 389
 Пшоняк А. – 185
 Пьецух В.А. – 264
- Радзивилович** Е. – 262–264
 Радлова А.Д. – 247
 Расин Ж. – 140, 303, 338
 Реберг Г.М. – 158
 Редгрейв М. – 59, 125, 301
 Рёдель Ф. – 314
 Рейн Е.Б. – 312
 Рейнхардт М. – 326, 344, 349, 362
 Рено М. – 100, 101, 107, 115
 Ренуар О. – 223
 Риаса Б. – 240
 Ридони Р. – 87
 Риз Р. – 244
 Ричардсон И. – 122, 199
 Ричардсон Р. – 291, 351
 Ричардсон Т. – 296
 Ришер К. – 268
 Роз Ф. – 259
 Розе Ю. – 157
 Розов В.С. – 380
 Роллан Р. – 40, 52, 114

- Ронкони Л. – 328, 330
Ростан Э. – 241
Рот С. – 220, 273
Русле Б. – 132
Руссо Ж.-Ж. – 343
Рюль Х. – 182
- Сад Д.А.Ф. де – 342
Садоян И. – 113
Сакки А. – 82, 85
Салакру А. – 100
Сартр Ж.-П. – 260, 345
Сарьян М. – 93
Сатклифф П. – 245, 246, 257
Сахаров А.Д. – 377
Сейриг Д. – 129, 130
Сенье Л. – 103
Симонов Р.Н. – 97
Скапарро М. – 241
Скарпетта Э. – 93, 94
Скофилд П. – 26–32, 36, 37, 59, 123–125, 138, 195, 196, 220, 231, 297, 376–379, 383, 385, 389
Славкин В.И. – 238
Словацкий Ю. – 200, 201
Смоктуновский И.М. – 376–379
Солери Ф. – 288, 367
Солженицын А.И. – 378
Соловьев В.С. – 312
Соловьева И.Н. – 8
Сорано Д. – 41, 45, 46, 50
Софокл – 80, 139, 294, 303, 348, 349
Сталин И.В. – 262
Станиславский К.С. – 52, 55, 103, 110, 111, 131, 193–195, 200, 211, 213, 216, 224, 238, 241, 320, 322, 326, 359, 361, 362, 364, 371, 377, 380, 384, 389
Стивенсон Д. – 244
Страйд Д. – 136
Страндбер И.-О. – 235
Стрелер Д. – 8, 77–80, 165–167, 170–177, 192, 287, 289, 290, 328, 329, 339, 366, 367, 374, 383–388
Стриндберг А. – 187, 188, 222, 224, 226, 227, 326, 342, 359, 361, 363, 382, 387
Стурмаре П. – 188–190, 225, 231, 232
- Стуруа Р. – 252, 277, 311
Стухр Е. – 264
Сулержицкий Л.А. – 384
Сутин Х. – 371, 372
- Табакон О.Н. – 211
Табори Д. – 346
Таиров А.Я. – 276, 326, 375
Тайнен К. – 121, 195, 196, 255, 291, 292, 295, 299, 300, 302
Тарковский А.А. – 220
Тезигер Э. – 30
Терри Э. – 351
Тициан – 234
Товстоногов Г.А. – 8, 194, 238, 377, 378, 384
Толлер Э. – 338
Толмачева Л.М. – 211
Толстой Л.Н. – 307, 321, 362, 372, 389
Томсон Д. – 152
Топорков В.О. – 103
Торндайк С. – 296
Торо Г. – 343
Тосканини А. – 323
Трелфолл Д. – 244
Треля Е. – 262, 263
Трентиньян Ж.-Л. – 363
Трюин Д. – 252
Тургенев И.С. – 128–130, 133
Туровская М.И. – 8
Туррини П. – 182
Тхапсаев В.В. – 373
Тъецци Ф. – 287, 290
Тьютин Д. – 58, 61, 125, 294
- Уайлдер Т. – 160, 161
Уаймарк П. – 60
Уайтлоу В. – 136
Уилкинсон Т. – 220, 274
Уилсон Р. – 312, 337–340, 345, 347–349
Уильямс К. – 126
Уильямс Т. – 96
Уиниард Д. – 34
Уланова Г.С. – 372
Унгер Х.-Р. – 182
Уорт А. – 122

- Уэбстер Д. – 306
Уэскер А. – 194
- Фабри** М. – 330
Фанна Б. – 276
Феллини Ф. – 248, 368, 370, 374, 388
Филд С. – 293, 294
Филип Ж. – 265, 375
Филиппенко А.Г. – 312
Филиппович Х. – 197
Финдлей Р. – 197
Финли Ф. – 136, 301
Фич К.-Х. – 284
Фичендлер З. – 161
Фишер С. – 75
Фишер Э. – 181
Флобер Г. – 130
Флотатс Х.М. – 241
Фляшен Л. – 194, 195, 203
Фо Д. – 287, 288, 345
Фокин В.В. – 194
Фолкнер У. – 108
Форест Г. – 268
Франко Ф. – 240, 242
Франсуа Ж. – 131
Фрейд З. – 298
Фрелит Е. – 234
Фридель Э. – 183
Фриджеро Э. – 78, 80
Фридрих Д. – 284
Фридрихсен У. – 74
Фрикзай Кали Зон А. – 283, 285
Фриш М. – 343
Фрончевский П. – 186
Фукидид – 150
Фукс Г. – 327
- Хаббен** Г.-Э. – 259
Хаджидакис М. – 155
Хаджимаркос Д. – 155
Хандке П. – 183, 260, 334, 340, 341
Ханицкая Б. – 186
Ханушкевич А. – 193
Хартфильд Д. – 312
Хаусманн Э. – 284
Хеестерс Н. – 162, 163
- Хейфец** Л.Е. – 374
Хельманн Х. – 259
Хемингуэй Э. – 124, 368, 377
Хенриксон М. – 235
Херберт Д. – 138
Хербигер М. – 182
Хердеген Л. – 185
Хёртлинг П. – 333
Хидояттов А. 373
Хинц В. – 63, 65, 73, 74
Хобсон Х. – 292
Холл П. – 60, 125, 126, 248
Хоппе М. – 345–347
Хорава А.А. – 375
Хорват Э. фон – 179
Хоффман Р. – 341
Христидис М. – 156
Хэйр Д. – 247
Хюбш В. – 180
- Царев** М.И. – 194
Царухис Я. – 154
Цветаева М.И. – 346, 347
Цинкутис З. – 213
- Чайковский** П.И. – 22, 134
Чаплин Ч. – 90, 126, 364, 365, 367, 368
Чесляк Р. – 213
Чехов А.П. – 20, 21, 79, 140, 195, 216–218, 220, 266, 306–308, 313–315, 321, 322, 330, 357, 359–362, 365, 369, 381–388, 390, 391
Чехов М.А. – 188, 200, 363, 364
Чиприани М.Г. – 288
Чулли Р. – 259, 260
- Шагал** М. – 370, 371
Шайна Ю. – 184–186
Шалль Э. – 366
Шамович Е.И. – 194
Шауэр И. – 179, 182
Швайгер Х. – 180
Шекспир У. – 10, 11, 21, 22, 24–26, 31, 34–37, 57, 58, 60, 61, 68, 71, 76, 120–122, 124, 135, 137, 138, 140, 180, 190, 195, 205, 211, 212, 222, 229, 230, 233, 234, 237, 248, 258, 300, 301, 303–305,

- 307, 322, 328, 330, 335, 373, 377, 387,
388, 390, 391
- Шер Э. – 244–258
- Шеридан Р. – 294
- Шеро П. – 260, 339
- Шехнер Р. – 199, 203
- Шиллер Ф. – 75, 76, 157–159, 163, 164,
283, 284, 333, 335
- Шнайдер А. – 161
- Шнайдер С. – 260
- Шолохов М.А. – 96
- Шомберг Г. – 67, 73, 74, 76
- Шометт М. – 46, 48, 50, 52
- Шопен Ф. – 314
- Шостакович Д.Д. – 332, 372
- Шоу Б. – 7, 10–19
- Шпенглер А. – 333, 378, 383
- Штайн П. – 9, 215, 217, 238, 306, 328, 329,
384–386
- Штайнер Р. – 321
- Штраус Б. – 342
- Шуман П. – 199, 334
- Эзра М. – 166, 169
- Эйгет Д. – 296
- Эйзенштейн С.М. – 369
- Эккерман И.П. – 69
- Элиот Т. – 202
- Элюар П. – 102
- Эрфурт У. – 75
- Эсслин М. – 199
- Эсхил – 139, 149–152, 342, 348
- Эфрос А.В. – 8, 194, 374, 376, 378, 379,
382, 384
- Эфрос Н.Е. – 218
- Ю**зовский Ю. – 8
- Юн И. – 185
- Юссено О. – 133
- Юхансон У. – 190
- Я**коби Э. – 182
- Яннингс Э. – 73
- Яновская Г.Н. – 275
- Яроцкий Е. – 193, 194, 262, 313, 315, 316

Научное издание

**Зарубежный театр
в российской критике**

**Том 1
1956–2000**

Редактор *Н.А. Борисовская*
Корректор *Г.А. Мещерякова*
Оформление: *Е.А. Сиверс*
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 05.03.2024
Формат 70×100¹/₁₆
Гарнитура PT Serif Pro
Уч.-изд. л. 32,8. Усл.-печ. л. 32,8
Тираж 100 экз. Тип. зак.

Двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» (I том: 1956–2000 годы, II том: 2001–2021 годы) представляет собой антологию более чем полувековой истории отечественной театральной критики. Он сосредоточен на путях развития критики, обращенной к драматическому театру, и не претендует на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран. Два тома чрезвычайно разнятся между собой, как разнятся сами эпохи и принятые в эти эпохи стили критического письма. По сравнению со сдержанным первым томом, где представлено гораздо меньше авторов и преобладают многостраничные неспешные рассуждения мэтров, академические по лексике и смыслу, во втором складывается самая настоящая мозаика из имен и событий бурного театрального двадцатилетия. Статьи этой части оказываются более краткими и в то же время емкими. Во втором томе отражена не только панорама зарубежного театра начала XXI века, но и небывалые для российских критиков возможности в эти годы видеть и осмысливать свежие мировые премьеры.

Сборник посвящен памяти В.И. Шадрина, создателя и генерального директора Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru



ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕАТР В МОСКВЕ

З а последние десять лет английские актеры трижды пытались дать современное толкование «Короля Лира». В 1955 году трагедию поставили в абстрактных костюмах и декорациях японского художника Исаму Ногучи. Критика сетовала тогда, что Джон Гилгуд в роли Лира не дотянулся до мистического замысла декоратора. Через четыре года в другом спектакле Чарльз Лоутон сыграл Лира подчеркнуто прозаически. Рецензенты называли его Лира «приниженным», «нижеведенным до уровня первого встречного», «человеком из подворотни», на чьих плечах королевская

тиль; все они тяготеют к обобщению. Каждый из мотивов удаивается в своем и современном и исторический смысл. Зрители спектакль Питера Брука одно дисциплинирует и раздражает — как это театру Брехта.

Уже в костюмах и декорациях ощущается будоражащая двойственность, эта немислужность запечатленного на сцене исторического времени.

Обширное, геометрически правильное пространство, ограниченное сзади тремя белыми плоскостями;

полосы ржавого железа; острые зубьями, образцы орота; грубые рубашки, кожаные времена древние и нынешний век и недавние годы исторических концлагерей. Сценическая драма достигается с помощью

в Англии было в моде м, продвигая действие бл, уроков, преподанных ивание классического авторим. Брук критически комчерез прошлую эпоху, и древнее, тем «эффект отчуждения» сильнее. Связь с Шекспиром устанавливаем путем — через удаленные от нас прошлые времена, деловитые и простодушные жестокости. При всем том Брук, полагаясь на опыт, стремится приурочить свой спектакль к определенной эпохе, время сценического

МОСКОВСКИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ

ценная рассеянным, жестоким светом, ни тебе бликов, ни таинственной темноты.

Опознавательные признаки человеческих страстей, времени и места действия отобраны тщательно и экономно, они должны рассказать о многом. Трагедия Питера Брука рассчитана на множественность мотивов: за одним просматривается другой, тре-