

ЭС

РЫНГАРДАРА



и были это и не люди земля сюй
ни. Даже племя-тюльпаном, плавающим
на воде, вспыхнуло и вытащило и оно из

этой ямы, а также вода, выпавшая из

вотько-две — единичные, отчаянно-бесцельные и изысканные до
глубоких и от изысканной изыскан-

АКИОТАЖ КАПОТЫ



СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ

Инна СОЛОВЬЕВА

ИСКУССТВО ТАЙН

1-й Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова преодолел половину дистанции. Позади массированный ажиотаж открытия, недоумение по поводу малого представительства России (подправленного одномоментным фестивалем «Играем Чехова»), восторги по поводу первых спектаклей и изумление при виде цен в ночном фестивальном клубе. Ныне фестиваль приобрел нормальный рабочий ритм и можно переходить к спокойному обсуждению его хода. Свое видение первых показанных постановок трех театров предлагает ангажированный «ЭС» критик Инна Соловьевна.

Система ценностей, определяющая творческую политику, включает в себя не только идеи, но и методы их достижения, а также моральные нормы, определяющие эти методы. Важно, чтобы система ценностей была ясной и понятной для всех участников процесса, чтобы она способствовала достижению поставленных целей, а также способствовала развитию личности каждого участника.

На первом представлении, которым открылся фестиваль, публика была (во всяком случае поначалу) слишком возбуждена собой, своим множеством, не стихшим внутри шумом дружеских окликаний — «что лет не виделись!». Это не лучший настрой, чтобы отдаваться во власть работы аскетичной, сосредоточенной.

Если предвидеть подобный настрой, лучше бы дать в открытие спектакль киевлян «Тевье-Тевель», который начинается с ноты общительной. От диалога с лошадью, которую он сменил в оголблях двуокли, герой Богдана Ступки так естественно и так театрально-открыто переходит к диалогу с залом и к диалогу со своим Богом. Когда-то Станиславский, репетируя с трагиком Леонидовым Каина в мистерии, пояснял: Бог — прямо над головой; как полуденное солнце в зените, палил затылок. У Тевье Богдана Ступки Бог — не в зените. Обращаясь к нему, этот еврей из Анатовки словно бы смотрит с улицы на окна в третьем этаже напротив (при том, что сцена совершенно пуста и в глубине опоясанаальным кругом звезд). Это театральное «страивание» общения с клячей, с залом и с Господом важно и для запева, и для сути того, что делает тут великий украинский актер. Но по порядку.

4 октября в открытие фестиваля шел спектакль Большого Драматического театра имени Товстоногова (Санкт-Петербург) — «Коварство и любовь» Шиллера,



постановка Темура Чхеидзе. Он начинается с тишины в полуумраке; ярко освещены только сидящие по обе стороны авансцены в профиль к нам и лицом друг к другу неподвижные Луиза и Фердинанд. В глубине замкнутого пространства возникают, подходят друг к другу и перегруппировываются остальные участники. Вряд ли режиссер точно указывал ритм похорон, когда до начала панихиды входящие глушат шаг, осторожно кивают, ненадолго приближаются, отступают. Но что-то похожее: та же торжественная выделенность неподвижных «главных», нарядных, усаженных, как уложенных. Возможна и ассоциация со свадьбой, но спектакль Чхеидзе вообще не склонен рассчитывать на ассоциации. Его образность лишена зыбкого своеобразия, не предлагает вольности прочтений, при том, что сложна. Здесь важно прямое воздействие ритмов; важен трепет рассказываемого пространства, в котором все происходит как бы одновременно. Почти все участники трагедии почти постоянно на сцене. Сверху падают или медленно спускаются длинные полупрозрачные занавеси. Так же беззвучно и так же плавно или так же стремительно снижается занавес каменный, нежданно и неодолимо опускающаяся стена. Прочный и геометрический мир опасен: единственная дверь в глубине перестает быть выходом. Под ногами проваливаются люки.

В свое время Темур Чхеидзе начал спектакль «Отелло» бурными, выующимися, как удары бичей, мизансценами. Героя мучили в переполненном и беспросветном триюме. Не было отгадки: промельк ли это из страшных воспоминаний венецианского полководца, бывшего галерного раба («она меня за муки полюбила...»), или преддверие суждения ему адских вихрей («плетьми гоните, бесы, прочь меня от этого небесного виденья! Купайте в безднах жидкого огня! О горе! Дездемона! Дездемона!»). В «Коварстве и любви» ничего не напомнит спиралей мизансцен «Отелло», линии тут прямые, но в общем движении сцен, в их порядке, в их акцентировке также есть, кажется, нечто от посмертного развертывания. Не тем ли трагедия и отличается от драмы, что изначально знает конец.

Не будь спектакль АБДТ так строг и так объективно содержателен, можно было бы увидеть в нем спектакль «када идеалиста». Ад Фердинанда, которому предстоит вечно в стыде и в муке, карикатурой самого себя, безжалостно утируя свое красноречие, повторять миг, когда сделал непоправимо не то, губительно не то; да еще и нравился сам себе в этот миг, несчастный. Так повторяется в спектакле монолог: Фердинанд, произнося его восторженно, идет с протянутой рукой навстречу Луизе и проходит мимо нее. В аду вполне возможны такие репризы: здесь терзают юмором и с юмором; не в таком ли качестве более всего вероятны адские казания — с неослабевающим позором и болью проходящую ужасную минуту своей жизни, худшее, что сделал.

Ад, в котором какие-то минуты недавней жизни возвращаются в полной четкости, в психологической несомненности, жестко, предметно. Внятно видишь то, чего не видел и видеть не мог при жизни.

Но, повторим, не стоит поддаваться соблазну разгадок. Оставим крупному и замкнутому сценическому произведению его тайну. Не будем ни лезть к нему сспешным пониманием, ни отгораживаться от него привычным: «Я не очень понял, зачем было нужно се-

годня ставить эту пьесу» (цитируем из уже опубликованных ответов зрителей «Коварства»). Зачем мешать самим себе? Не лучше ли, чем пытаться непременно «раскрыть» самим, раскрыться навстречу обаянию художника — художника серьезного и важного, исполненного благородства, без которого не овладеть формой трагического спектакля, чукого к живой боли разрывов и устремленного к красоте и мере. Это ведь такая редкая возможность.

Мудрость артистов АБДТ в том, как они раскрывают навстречу обаянию гостя и понимают его волю, между тем как гость глубок и деликатен в понимании законов дома, куда он приглашен, в своем желании сделать то именно, что нужно этому дому, из которого смерть увела построившего его хозяина.

Сцена, когда президент фон Вальтер медленным движением чистит сапог париком, стянутым с головы его секретаря Вурма, — сцена, в которой Кирилл Лавров и Андрей Толубеев в совершенстве применяют свою выучку актеров Товстоногова. Вкус к крупной детали, к мощному, тяжелому и в самую точку чекану — такой же признак этой выучки, как и чувство телесности, как и ввод в роль предыстории и будущности персонажа. Президент унижает и школит разом. Вурм сполна воспринимает и то и другое.

В юношеской трагедии Шиллера мотив темного прошлого отца, разоблачить которое грозит сын («я рассказал, как становятся президентами...»), — мотив достаточно условный; для Лаврова мотив, как его персонаж, вышел из грязи в князи, безусловен, при том, что не дробится и не конкретизируется в мелких приметах. За его президентом нечто опасное и глухое: вышел из тьмы, которая есть реальность. Не бес, как не бес и Вурм Толубеева. Не демон зла, но человек зла. Деловой человек зла. Когда-то Лавров тот же мотив дал прослыть в своем Молчалине: тот секретарствовал при Фамусове, как Вурм секретарствует при президенте фон Вальтере; Чакского—Юрского презирал за «шилеровщину», за легкое отчаяние души, за нежную гибельность чувств.

Деловые люди спектакля Чхеидзе — страдающие люди; Вурм Толубеева обожжен и иссушен ревностью. То, что он был принят в доме Луизы как будущий жених, входит в напряженную экспозицию спектакля: это выделено, проработано в деталях и интонациях. В разворачивающемся перед нами спектакле больших линий не пропущен, кажется, ни один пункт психологических отношений; тут природа и цели Чхеидзе-гостя еще раз оказываются в ладу с природой и целями искусства ушедшего хозяина.

...Неужели вправду так трудно понять, зачем ставили «Коварство и любовь»? Поставить стоило хотя ради того, что Елена Попова сыграла Луизу так, как она ее играет. Нужна отвага, чтобы на нынешней сцене столь просто, столь полно сыграть чистоту и страсть — и благородство души в присутствии страсти, перед лицом обид и с глазу на глаз со смертью.

Ради такой Луизы. Ради всех остальных ролей. Ради самого спектакля.

А вам бы чего хотелось? Каких «применений», как и сближений с «сегодня»?

Если в «Вишневом саде» вам тоже всего дороже возможность сблизить происходящее на сцене с текущими

проблемами, то спектакль берлинского «Шаубюне ам Ленинер плац» тоже разочарует, не предложив ни осовременивания, ни иных форм режиссерской дуэли с текстом.

Нужна отвага, сказали мы, чтобы играть Шиллера так близко к первопрочтениям, к первовсприятиям Шиллера, как играет Луизу Е. Попова. Нужна отвага, чтобы ставить Чехова так близко к первопрочтениям, первовсприятиям Чехова, как ставит Петер Штайн. В программке «Вишневого сада» приведены его слова насчет того, что на немцев не давит традиция. Это прекрасно, что не давит: нет ни порыва сбросить ее и сокрушить, ни соблазна игры с традицией, тяги переиначивать, зевать, дразнить ее.

Начиная в 1939 году новую работу над «Тремя сестрами», Немирович-Данченко предупредил, что возобновлять постановку первую, без малого сорок лет назад законченную, не собирается; постараемся прочесть пьесу так, будто она у нас в руках впервые. Но ничего нельзя предвидеть: может быть, выйдет то самое, что вышло когда-то.

Это прошло мимо ушей или было принято за шутку. Спектакль сорокового года спектакля 1901-го не повторил ни в чем. Но сама фраза — вовсе не шутка или обмолвка.

То, как прочитал «Вишневый сад» свободный от давления традиции Петер Штайн, с первопрочтением, от которого пошла традиция, сближается подчас до удивления. Очевидно, многое все-таки заложено в самом тексте. Если не страх повторов, непременно должна возникнуть и та же звуковая гамма раннего призыва, с дальним шумом поезда, с лаем перебуженных собак; и то же растворение предутренней серой мглы за затопевшими стеклами, все более тонкой, розовой под конец; те же столики и стульчики в старой детской; те же старые пружинные диваны и кресла, по которым — как в детстве — внезапно затеяли прыгать постаревшие брат с сестрой (дивная, озорная, такая непосредственная у Ютты Лампе — Раневской и у Петера Зимонишека — Гаева сцена, к которой я, от души ее наслаждаясь, даю дотошную отсылку: режиссерский эскизмпляр КС, акт I, режиссерская ремарка № 76..).

Ритм спектакля Штайна до третьего акта нетороплив. Судя по блицинтервью, театральные профессионалы в зале как бы разделяли оттого душевное раздражение Лопахина, их бесила невозмутимость. 11 августа торги! Вот уж в самом деле пьеса, где по закону традиции все наперед знают не только конец — дату конца, число и месяц. Как же мимо этого пройти режиссеру? Не этим ли должны определиться внутреннее течение всего действия и ритм каждого?

Однако если не оглушаться собственным слышанием пьесы, в сценическом высказывании Штайна улавливаешь и убежденность и убедительность. Если уж так необходимо, чтобы философия спектакля формулировалась, то не в том ли она, что жизнь, вообще исходно знающая свою конечность, в каждый момент способна сама себе радоваться и таин в себе какую-то вроде легкомысленную, но глубинную и в основе своей необманную надежду на то, что смерти нет. Не меняет ритма.

Спектакль Штайна близок первопрочтению не только в случайных или обдуманных совпадениях декораций,

● «Вишневый сад» из Берлина.

● «Тевье-Тевель» из Киева.

● Кирилл Лавров и Михаил Морозов в «Коварстве и любви».

● Богдан Ступка.



звукового ряда и мизансцен, но прежде всего в том, как нежно он чувствует жизнь, как дороги ему ее подробности, их скользящая легкость, все эти «миры света», которыми когда-то восхитился в чеховской драматургии Станиславский.

Можно было бы сравнить подвижные композиции группировок в этом спектакле с мобилем, вроде тех, какие любят подвешивать и следить затем беспрерывные перемещения каждой вырезной фигурки относительно столь же подвижных остальных, или с тихим перемещением рыбок в большом аквариуме, но такое сравнение слишком механично или слишком эстетично. Можно восхититься силуэтностью проходов; что-то действительно секундно напомнит театр теней. Но и это вовсе не ключ к спектаклю. Не театр теней, не фигуры мобиля и не рыбки в аквариуме — люди с их легкой плотью и с запечатленным в них временем их жизни.

В этом смысле равны в спектакле русская парижанка в ее шляпе с траурными перьями и в темно-золотистом бархате, быстрыми, короткими, какими-то то улыбающимися, то прощальными касаниями общающаяся со всем в доме, — и в непрерывном медленном движении обхаживающий все и всех в доме, так же находящийся в каком-то телесном общении с домом маленький старик, усердный бог очага, остающийся на всегда Фирс (удивительная актерская работа — поклон за нее Бранко Замаровскому).

Как и «Коварство и любовь», «Вишневый сад» — столы вроде бы лишенный интригующих новаций, «честно рассказывающий сюжет пьесы», — обладает своей тайной. Может быть, фестиваль нужен еще и для того, чтобы возвратить уважение к самодостаточности искусства. К искусству тайн, к тайне искусства.

Искусство — тайна даже, и тогда, когда она — сама ясность, сама простота, сама общительность.

Так, есть тайна Богдана Ступки в спектакле «Тевье-Тевель».

Пьеса Г. Горина по Шолом-Алейхему и в постановке москвича Марка Захарова, и в постановке киевлянина Сергея Данченко к проблеме национальной рознь, сугубо связанной с иррациональным в человеческих мас- сах, подходит с дорогим в наши дни миролюбием и с дешевеющей, увы, уверенностью умника-разумника: все может и должно быть хорошо; вражды и не было бы, если бы не отдельные злые дураки. Увы. Вражда в человеческой природе, в ее донных данностях. Она одолима лишь при условии, если мы эти данности признаем и каждый сам в себе, как и иную природную греховность, научимся усмирять. Но сейчас не об этом, а о тайне и чуде Богдана Ступки.

Впрямь тайна: откуда при очевидной, смело подаваемой «сделанности» роли, при всех трюках и трючках — сердечность звука. Откуда цельность. Ведь актер совсем не спорит с автором, складывающим пьесу из отдельных сцен; напротив, каждой из них сообщает законченность простонародного анекдота, с безупречным комизмом выводя «на острие», к примеру, сцену в шинке, когда мясник окликом сватается к дочери Тевье, Тевье же неколебимо уверен, что у него торгуют его бурью корову. Так вот-тайна: как из чудесного «показывания» заведомых анекдотов актер выводит роль на

высоты цельности и заставляет думать не про анекдоты, а про библейского Иова.

Ни драматург, ни режиссер не обеспечили внутреннего развития роли. Когда-то Михаэлс и Крамов играли историю Тевье как историю изменения мировоззрения; сейчас этот ход от патриархальной ограниченности к признанию революционных идей вряд ли увлекателен, но так или иначе — это был ход, движение; создавалась разница напряжения на концах цепи, без которого не бывает тока. Чудо Богдана Ступки — как он создает иной источник тока роли, ведя диалог с Создателем, который начинает с юмористических и бунтующих недовольств и заканчивает полной смысла покорностью, она же мудрость.

А еще чудо Ступки — в любви.

Чтобы полюбить, ему не надо слияться с персонажем: моментов слияния нет, и, кажется, актер их не хочет. Он нащупывает, угадывает, показывает «другого», «чужого», всячески отдельного от себя человека-роль. Нащупывает, угадывает, показывает, любит.

На этом спектакле фестиваль делает небольшой перерыв.

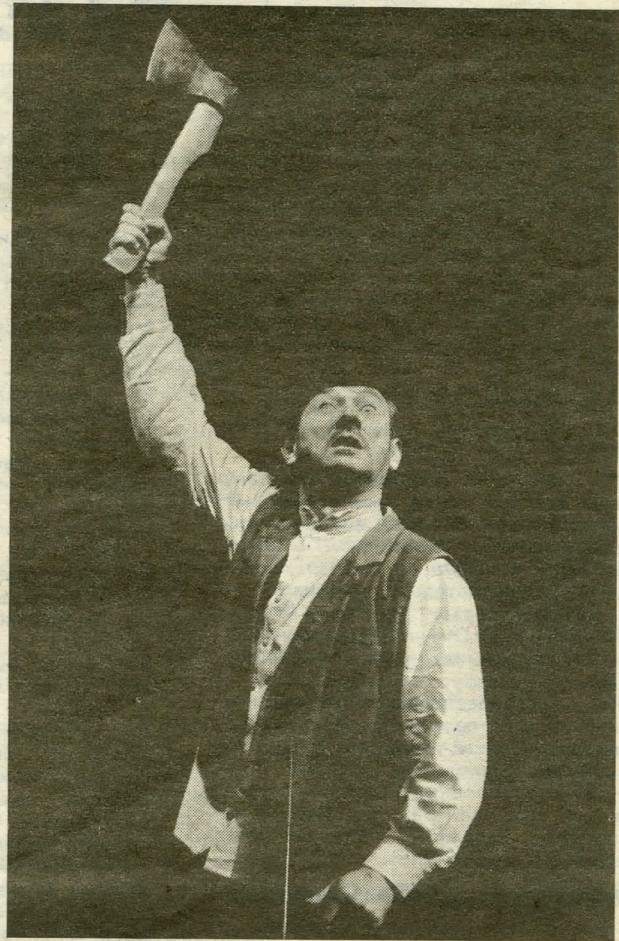


Фото Владимира Баженова.