



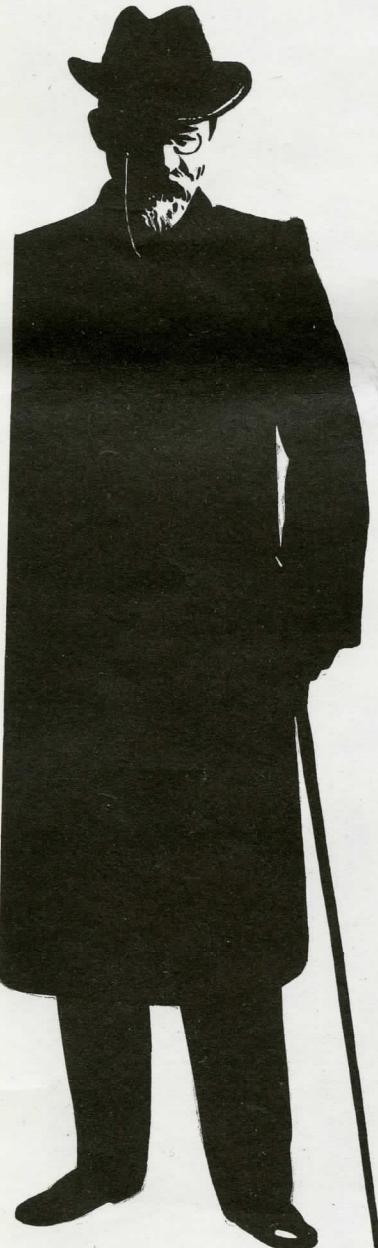
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ЖУРНАЛ

ISSN 0131—6915

СТЖ



ТЕАТРАЛЬНАЯ  ЖИЗНЬ 1993



ПОПЫТКА ПОЛЕТА

Номер, который читатель откроет в апреле, собирается в декабре. На исходе 1992 года, второй год, как говорят астрологи, полета России над пропастью. Конечно, лететь над пропастью гораздо лучше, чем в нее падать. Все равно неуютно. К тому же вообще нет уверенности в том, что по ощущениям одно отличается от другого. Как говорится, рассудит только результат. Хотелось бы его увидеть при жизни.

А между тем в Москве, посреди всего нашего текущего неблагообразия, случился Первый Международный фестиваль имени А. П. Чехова (4—27 октября). Тот самый московский международный фестиваль, о котором мечтало столько театральных поколений.

Как доставляют огонь из Греции на Олимпийские игры, так на наши московские Дионисии афинский театр «Аттис» привез «Персов» Эсхила, самую раннюю из дошедших до нас пьес. Может быть, этот символический жест поможет превратить фестиваль в регулярный.

В Москву съехалось три «Вишневых сада», и все из-за дальних рубежей. Зрители могли сравнивать спектакли всемирно известных режиссеров: Петер Штайн (Германия), чьи «Три сестры», сыгранные три года назад в Москве, имели шквальный успех, теперь показывал новый чеховский спектакль. Отомар Крейча (Чехословакия), живая легенда, чья преданность Чехову фантастична, представил свой пятый опыт прочтения «Вишневого сада». Андрей Щербан, деятельный участник престижных международных театральных проектов, свой дерзкий «Вишневый сад» впервые показал в Линкольн Центр (Нью-Йорк, 1977). Его новую версию играет Бухарестский На-

циональный театр.

Именно эта пьеса Чехова о концах и началах стала сейчас самой популярной. По ней, как по Книге Перемен, режиссеры пытаются угадать, что было, что есть и что будет. Да, творчество Чехова давно уже принадлежит не только нам. А в мгновения уныния кажется, что нам и вовсе не принадлежит. По крайней мере СТД России не предложил ни одного чеховского спектакля.

Российским режиссерам, слава Богу, грех уныния неведом. Они не смирились с тем, что фестиваль имени А. П. Чехова показывает только чужестранного Чехова, и провели в те же сроки свой «off» фестиваль «Играем Чехова», объединивший ряд московских и провинциальных спектаклей. Вот уж поистине: не было гроша, да вдруг алтын.

Далеко не все сладилось, ибо слишком много сошлось неблагоприятных обстоятельств. Не успел с премьерой «Кармен» Някрошюс. Не приехали тбилисские артисты — Театр имени Руставели со спектаклем Р. Струса «Жизнь есть сон» и Театр имени К. Марджанишвили со спектаклем Д. Ангуладзе «Хранители Грааля». Вместо них поступило официальное Обращение, фрагменты которого читатель найдет в нашей хронике. Что ж, поступили как поступили. Бог им судья. От гнева, праведен он или нет, прежде всего страдает искусство. Вспоминаются первые гастроли Струса в Москве (1976). Бравурнотерпкая и нежная мелодия «Кавказского мелового круга», загадочно-легкий танец мизансцен соединяли меланхолию и ликование, иронию и пафос. Тот праздник останется с нами на всегда. Его уже невозможно отнять. Тогда мы были вместе. И, хочется верить, будем.

То, что тбилисский режиссер Темур Чхеидзе, ставящий спектакли в Большом драматическом театре, показал Москве «Коварство и любовь», позволяет на это надеяться.

На обычный фестиваль нынешний московский действительно не очень похож. Разве так стремятся на фестиваль, как стремились таджикские артисты, вырываясь из охваченного войной Душанбе? Для них, как для многих других, фестиваль — это возможность быть вместе, а значит — быть.

В форме «международного фестиваля» реализовалась ностальгия по былому нашему театральному единству. Легко, конечно, это единство саркастически обозвать «советским». Но такой взгляд — а он существует — грешит посткоммунистическим идеологизмом, пренебрежением живым содержанием жизни.

Фестиваль стал формой противостояния тому потоку разобщенности и насилия, что нас захлестывает. И обладай политики здравым смыслом, хотя бы на недолгий срок его проведение прекратились бы войны.

Фестиваль не был организован безупречно. Иногда устроителей подводило отсутствие опыта. Иные срывы от них и вовсе не зависели. Но, право, придиরаться не хочется, когда думаешь о том, каких немыслимых усилий стоило Международной конфедерации театральных союзов провести в нынешних обстоятельствах грандиозное действие, ставшее одним из немногих положительных, обнадеживающих переживаний уходящего года.

Можно прожить без необходимости, но нельзя обойтись без лишнего. Истина проста, да путь к ней долг.

В. Лавров

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Олег ПИВОВАРОВ — главный редактор
Анатолий БЕЛКИН — ответственный секретарь,
Оксана КОРНЕВА,
Любовь ЛЕБЕДИНА — заместитель главного редактора,
Владимир ОРЕНОВ — заместитель главного редактора,
Роберт ТАБАЧНИКОВ — главный художник

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Владимир АНДРЕЕВ, Инна ВИШНЕВСКАЯ, Виталий ВУЛЬФ, Геннадий ДАДАМЯН, Леонид ЖУХОВИЦКИЙ, Валерий ЗАХАРОВ, Марк ЗАХАРОВ, Владислав ИВАНОВ, Ривкат ИСРАФИЛОВ, Юлий КИМ, Римма КРЕЧЕТОВА, Кирилл ЛАВРОВ,

Борис ЛЮБИМОВ, Борис ЛЬВОВ-АНОХИН, Андрей МАКСИМОВ, Марсель САЛИМЖАНОВ, Александр СОКОЛЯНСКИЙ, Юрий СОЛОМИН, Олег ТАБАКОВ, Михаил УЛЬЯНОВ, Олег ФЕЛЬДМАН, Олег ШЕЙНЦИС, Константин ЩЕРБАКОВ

КОНСУЛЬТАЦИОННЫЙ СОВЕТ

Анатолий БЕЛОЩИН — генеральный директор объединения «Пррана», Евгений ГОЛИЕВ — президент фирмы «Энта», Игорь ДАНИЛОВ — заведующий отделом культуры Российской комиссии по делам ЮНЕСКО, Валентин КУКЛЕВ — генеральный директор фирмы «Прост», Тахир МАХАМАТОВ — доктор философских наук, Вадим МИХАЛЕВ — доктор философских наук, Евгений МАЛАРЯН — профессор, доктор медицинских наук, Дмитрий МАРЬЯНОВСКИЙ — заслуженный врач России, НА САН МАН — драматург, режиссер (Южная Корея), Юрий НАУМКИН — доктор юридических наук, профессор, президент ассоциации «Щит», Олег ШАНДЫБИН — директор музея-выставочного центра «Росизо»

Технический редактор
Т. УДАЛЬЦОВА
Корректоры
Е. ДОРОХОВА,
Г. САМОЙЛОВА

Сдано в набор 28.01.93. Подписано к печати 15.03.93. Формат 70×101/8. Бумага офсетная. Офсетная печать. Усл. печ. л. 5,2. Усл. кр.-отт. 12,35. Уч.-изд. л. 7,52. Заказ 142

Адрес редакции: 103031, Москва, Кисельный тупик, д. 1. Телефоны: 921-79-74, 923-89-94, 923-87-14.

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации 142300, г. Чехов Московской области

В номере помещены фотографии
В. Баженова
М. Гутермана
И. Кравченко
На первой странице обложки
Е. Васильева
в Доме-музее А. П. Чехова
Фото В. Великжанина

ОКТЯБРЬ

В МХАТ

ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ

„ГОРЕ ОТ УМА“

А. ГРИБОЕДОВ

„ДОКТОР СТОКМАН“

ГИБСЕН

„ПЕРСЫ“

октября

ДИЛГҮЗХИЛ

УРГАЙЧА (Прага)

„ВИШНЕВЫЙ САД“

ДАРСТВЕННЫЙ

АДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ИЛЛЕР

„КОВАРСТВО И

ПЮБОВЬ“

ФМ „ТЕВЬЕ-ТФРФ ПЪ“

ХОЖЕСКИЙ БОЛЬШОЙ

ИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ВСТОНОГОВА

А ЧЕХОВ

(Душанбе)

„ВИШНЕВЫЙ САД“

Ф. КОСИМ

„ИОСИФ

ПОТЕРЯННЫЙ ВНОВЬ“

октября

РУМЫНИЯ

(Бухарест)

„ВИШНЕВЫЙ САД“

А. ЧЕХОВ

„ДЖАН“ (Ашгабат)

К АШИРОВ „ДЭЛИ ДОМРУЛ“

Римма КРЕЧЕТОВА

1. Мощные социальные процессы изменили и осложнили нашу профессиональную жизнь. Мы стали иначе думать, иному радоваться. И, как бухгалтеры, постоянно считать. Потому каждый фестиваль, каждое массовое действие, требующее серьезных финансовых трат и организационных усилий, непременно вызывают реакцию: «А зачем? Сейчас не время, надо о хлебе наущном заботиться». В газетах то и дело мелькает: «пир во время чумы».

А между тем почему же не пир? Нет, пир непременно. И слава Богу, что этот фестиваль наконец состоялся. Разумеется, он был нужен еще вчера. Но это вовсе не означает, что сегодня необходимость отпала. Наоборот. В особо трудные времена, когда личность вдруг обнаруживает себя вне пределов привычной защищенности, пробуждаются ее внутренние резервы, воля к нравственному выживанию, а не только физическому. Отношения между духом и плотью становятся ощутимей, видимей, осознаются как вечная и актуальнейшая проблема. Чем больше плоть стремится замкнуться в своей материальности, тем настойчивей дух тревожит ее.

Но это тема особая. Оставим ее, вернемся к любезному нашему недорыночнопостсоциалистическому сознанию пользуясь выгоде. У этого мифического чудища есть, как известно, две головы: сиюминутная и, так сказать, стратегическая. К сожалению, сегодня стратегическую, не дав ей как следует отрасти, отрубают мечом «дикорыночной» логики. Что делать, взгляд наш неотрывно погружен в пустеющий кошелек, и так непросто направить его к далекому горизонту, «поднять рыло», чтобы узнать наконец, где, почему и как растут вожделенные желуди.

Фестиваль не роскошь, а неизбежность. Театр самой природой своей подталкивает к нему. Не случайно фестивальный пожар охватил современный мир.

Похоже другого надежного способа сопоставить сценические тенденции не существует. Такое уж «неудобное» это искусство: оно несет информацию о себе только через непосредственные контакты. Все остальное, даже сверхсовременные способы «консервирования», не могут его сохранить, не исказив самого главного: незримого энергетического поля, образующегося в момент игры, «накрывающего» и сцену и зал. А в нем-то, возможно, все дело.

Необходимость живых контактов между сценическими культурами — справедлива вообще. Сегодня — тем более. Тысячелетия относительно изолированного «первоначального накопления» художественных элементов, вызревания национальных и континентальных культур — уже миновали. Современный, пронизанный коммуникациями всякого рода мир занят обобщением, синтезом. Прозвгласив приоритет новизны, искусство XX века ищет ее не только в действительно новом, но и просто в чужом. Прежде всего — в древних истоках чужого. Больше того: соотношение изобретенного сегодня и гениально заимствованного у неведомых предков и гениально же трансформированного — не в пользу изобретенного. Современный художник будто играет с вселенным компьютером, не понимая правил игры, но жадно хватая приманки, подбрасываемой ему из бесконечного банка данных.

Сегодня невозможно существовать в искусстве, отршившись от остальных, опираясь только на собственные тенденции и традиции. Недавний опыт нашего многострадального театра — тому вопиющий свидетель. Насильственное отгораживание от всего мира до сих пор на нем трагически сказывается, создает синдром второгодника, вынужденного догонять остальных. А между тем многое, теперь так униженно догоняющее, начиналось когда-то у нас, и начиналось блестящее. Десятилетия изоляции привели к тому, что наши гении и провозвестники

ки не у себя дома нашли истинных своих продолжателей.

Отсутствие международных театральных фестивалей (как и формальное проведение внутренних) как раз и было знаком навязываемого затворничества. Способом выключить советских художников из общего информационного поля. Как глушение радиостанции, как спецхран, как все те ловкие приемы, которые система использовала, чтобы мы оставались с ней один на один. Сегодня мы пробуем преодолеть воздвигнутые барьеры.

Первый Международный складывался трудно, как все у нас сегодня, что связано с организацией, перевозками, взаимоотношениями в разбежавшейся семье «республик свободных». Постепенно он «усыхал» и его программа начинала походить на протокол о намерениях. Он стоил дорого, с каждым днем все дороже. Но он состоялся. Значит, какой-то рубеж перейден, и новый плацдарм завоеван.

Увидели мы, конечно, меньше, чем хотелось, но не так уж и мало.

2. Фестиваль открывался «Коварством и любовью» АБДТ. Спектакль уже хорошо известен, о нем много писали. И все же рискуя, спустя два года после премьеры, вернуться к нему. Кажется — он поставлен сегодня. Актеры сохранили первоначальную подвижность, незащищенность премьеры. Их игра уверена, но абсолютно свежа. В самой атмосфере спектакля — гармония, рожденная гармонией же отношений в процессе работы над ним. Вроде бы — элемент внеэстетический. Но сегодня, когда театры раздираемы отвратительными скандалами и потоки «внеэстетической» ненависти ежевечерне выплескиваются в зрительный зал, когда утрачена всякая культура контактов, особенно ясно понимаешь — закулисная агрессивность входит в игру, навязывает ей злую энергию.

В «Коварстве и любви» Темура Чхеидзе, напротив, ощущается именно культура соприкос-

«ВИШНЕВОМУ САДУ»

«Вишневый сад» столь решительно занял фестивальную авансцену, что впору вспомнить — ему исполняется 90 лет. У великой пьесы — великая родословная и среди ее истолкователей Станиславский, Мейерхольд, Лобанов, Кнебель, Эфрос, Барро, Стреллер. Нам показалось интересным напомнить в этом номере некоторые их высказывания по поводу «Вишневого сада»

«По-моему, «Вишневый сад» — это лучшая Ваша пьеса (...) Это не комедия, не фарс, как вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. Впечатление огромное, и это достигнуто полутонами,

нежными акварельными красками. В ней больше поэзии и лирики, сценичности; все роли, не исключая прохожего, — блестящие».

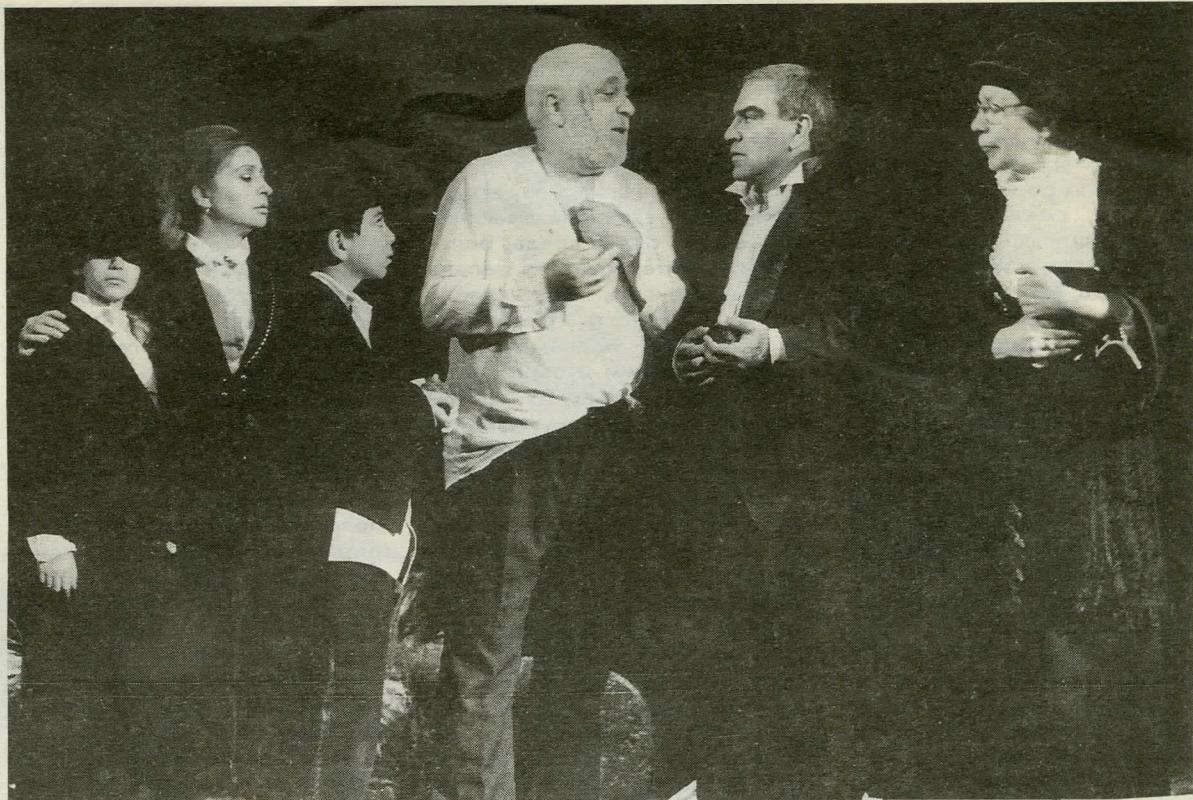
(К. С. Станиславский.
Из письма А. П. Чехову.
22.10.1903)



новения разного. Без войны, без утрат и руин. Тут «встретились два одиночества», протянули друг другу руки, и каждый стал сильнее, богаче, радостно изменился. Радостно и добровольно. Можно сказать, осиротевшему АБДТ просто повезло. Но ведь театр сумел не только выбрать, но поддержал свой выбор работой. Тогда повезло режиссеру? Но ведь и он смог, не отступив от себя, войти в новые обстоятельства с благородным тоном и проницательностью психолога. Урок согласия и творческого достоинства продемонстрировали наши гости поистине «фронтовой» театральной Москве.

Но, разумеется, не только это заставляет пристальноглядеться в спектакль, не во внутренних лишь отношениях его поразительная актуальность. Сам взгляд на героев и события пьесы, без всяких специальных режиссерских усилий (чтобы осовременить, вырядить в сегодняшние платья, а то — не узнаем), так близок нашим нынешним ощущениям, мыслям. Всему ходу вещей. Не удивительно: ведь Чхеидзе углубляется в соотношения непреходящие, вечные. А нет ничего современное изначальных проблем, актуальнее той границы, через которую зло и добро переступают, проникая друг в друга.

Для АБДТ спектакль необычен прежде всего режиссерской оптикой, тем, что и как оказывается в поле нашего зрения. У него свой воздух, своя мера затерянности героев в некоем «колossalном». Товstonогов предпочитал оставаться в пределах собственно жизни даже тогда, когда тревожил инфернальные силы (например в «Ревизоре»). Воздух его спектаклей как бы источался происходящим, был воздухом обжигового человеком пространства. Чхеидзе видит иначе, в его спектакль воздух входит будто извне, этим воздухом дышим не только мы, но одновременно — небо и ад. Мир людской не замкнут в самом себе, он погружен в некую, повседневно не



Драматический театр имени Г. Сундукиана (Ереван)
Сцена из спектакля «Доктор Стокман»

ощущаемую, но постоянно присущую сверхреальность.

Переходя из житейского пространства в трансцендентальное, режиссер видит в отношениях людей то, что скрыто обычно множеством бытовых нюансов, приглушенено сбивающими с толку «шумами» повседневности. Прежде всего он обнаруживает трагическую способность героев разглядеть и понять тех, кто рядом. Непонимание облегчает «работу» рока. Первые мизансцены спектакля, где Фердинанд и Луиза движутся параллельно друг другу, а их диалог разорван, превращен в два внутренних монолога, уже содержат в себе зерно зарождающейся трагедии. Тщета человеческих усилий, планов, представлений о внутренних мотивациях и реакциях близких — печально и строго обнажены. И будто персонажи средневековых моралистов, только незримые, выходят

на сцену Любовь и Коварство, ведущие между собой собственную игру. Люди в ней — безжалостно и легко передвигаемые фигурки. Только смерть, только страдание, открывающее истинные соотношения человеческой воли и Провидения, позволяют высокользнути из этой страшной игры.

Чхеидзе добивается *такой*, выдвинутой за пределы событий, точки обзора не благодаря манипуляциям с пространством (этим падающим и взлетающим полотнищам, метафорически врачающемуся колесу судьбы), но прежде всего — через актеров. В «Коварстве и любви» мы вдруг увидели, как велик исполнительский потенциал АБДТ, как много тут было накоплено впрок и до сих пор по-настоящему не востребовано. Создавая «свой» театр, Товstonогов не отсек в воспитанниках любопытства к «чужому», не подавил способности в то чужое войти.

Потому так уверенно и вроде бы совершенно свободно отдаются новой для них природе чхеидзевского спектакля актеры. И знакомая ситуация «мерцанской драмы» превращается в ситуацию экзистенциальную.

В этом «Коварстве и любви» все будто другие: и бесконечно сильная, как-то даже вызывающее обреченная Луиза (отличная работа Е. Поповой), и полный слепого, настороженного достоинства Миллер у В. Ивченко, и тыкающийся в углы действительности, словно потерявшись щенок, Фердинанд (М. Морозов), опасный и неуправляемый в этой своей потерянности. Но особенно незнакомы в этом спектакле «злодеи». Они, как и их антиподы, несут в себе неизбежность трагедии, они во все не одноцветны и тоже — оказываются на пределе страдания. И потому вызывают устойчивое сочувствие, верное сочувственное понимание у зрителей.

-90 ЛЕТ

творчестве. И в драме Западу придется учиться у Вас».

(В. Э. Майерхольд.
Из письма А. П. Чехову.
08.04.1904)

«Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего. В третьем акте, на фоне глупого «топотанья» — вот это «топотанье» нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад. продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. (...) В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Страшно, только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы в Вашем великом



(А. М. Лобанов.
Сценическое воплощение Чехова.
«Советское искусство»,
14.04.1993)

Бурм А. Толубеева — человек, в котором унижено и оскорблена что-то важное, и не только людьми: он бросил вызов судьбе, а судьба обошлась с ним как с жалким мальчишкой, его руками сыграла собственную игру. И леди Мильфорд в экстравагантном и смелом исполнении А. Фрейндлих — не растленная фаворитка, готовая купить Фердинанда, но искроченная, загнанная жизнью, неординарная женщина, потерявшая голову от безнадежной, но непреодолимой любви. И на ее жизни столкнулись Коварство и Любовь: ее любовь и чужое коварство.

Особенно неожиданен сам Президент. Может быть, это одна из лучших ролей К. Лаврова. Во всяком случае, тут раскрылись данные трагического актера, произошло преодоление неизбежной узости амплуа социального героя. Стала видна логика творческой эволюции, не сегодня, не здесь, конечно, начавшейся, но здесь выразившейся зрело, вполне. Президент Лаврова как раз и становится тем центром, той зоной, где особенно явственно соприкасается человеческое и всеобщее. Это его усилия подчинить события собственной воле так жестко и насмешливо переструктурируются неведомым роком. Это в нем трагический финал пробуждает великое ощущение осознанной беспомощности, затерянности среди неявных, но давлеющих сил. На Президента обрушивается усложняющая, несущая искушение стихия страдания, стихия прежде ему абсолютно чуждая, недоступная. В его страдании, в мощном болевом ударе по нашим эмоциям, как бы растворяется, истаивает весь предшествующий ход событий. Таков итог, таков финал, таково открытие...

3. В трех фестивальных спектаклях пропустила некая общая тенденция, хотя ставили их совершенно разные режиссеры и литературный материал был тоже различен. Но и Сергей Данченко в «Тевье-Тевеле», и Хорен Абрамян в «Докторе

Стокмане», и А. Бабенко во «Лжи» — дружно отказались от принципа симфонического оркестра в пользу солирующего инструмента. На первые планы выдвинулся протагонист, окруженный подобием хора. Будто режиссура внезапно устала от сложных всепронизывающих концепций, будто среда, борение сил интересует ее теперь гораздо меньше, чем личность. Причем личность особенная, необыденная, поднимающаяся над окружением и обстоятельствами, живущая по тем правилам, которые устанавливаются собственным «я», а не давлением извне.

Такой подход сразу же сказался на структуре спектаклей, на взаимоотношении его элементов, и центром всего стал солирующий актер. Во всех трех случаях — уже занявший свое почетное место в общей артистической иерархии. Мы словно бы вернулись к тем временам, когда успех спектакля был прежде всего успехом «звезды». Будто весь блестящий период режиссерского театра предается сознательному забвению.

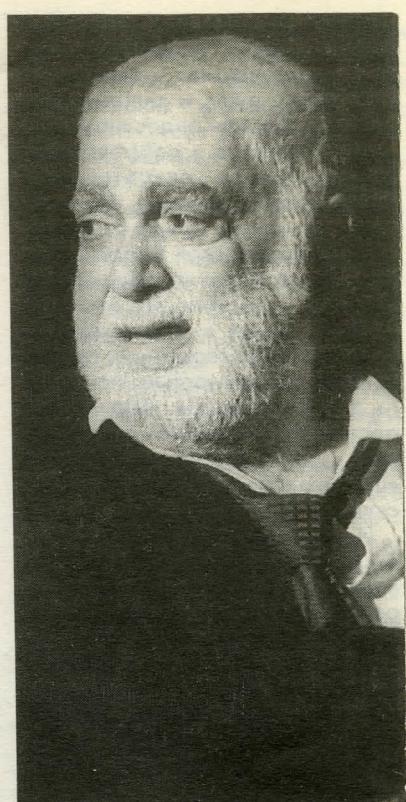
Когда видишь большого актера, свободного в проявлении своего искусства, предельно приближенного к тебе, испытываешь невольную эстетическую радость. Но еще и что-то более фундаментальное: ведь актер — живая субстанция, и его сила — не только сила искусства, но и документальное подтверждение могущества человеческого духа, некий манивший масштаб, обольщающий и вызывающий нас иллюзия. На этой особенной личностной власти зиждился когда-то актерский театр. Теперь королю надоело, что его «играет свита», он потребовал обратно державу и скипетр, торжественно занял трон, согнав с него многоликое множество, именуемое ансамблем.

Вот Хорен Абрамян — доктор Стокман в спектакле Армянского театра имени Сундукияна. Одинокой фигурой бродит он среди безобразных, обмотанных тряпьем, пропускающих

пар канализационных и всякого рода иных промышленных коммуникаций. Вместо уютного курортного городка, таящего экологический ад за благопристойным фасадом, художник Евгений Софронов демонстрирует нам свалку-подвал, сразу же обнажая суть. Городское общество, среди которого действует наш герой, тоже предельно обобщено, сбито в две противоборствующие группы. Оно памфлетно и несет на себе явные признаки того раздражения, которое все мы сегодня испытываем, глядя на наших политиков, на перипетии их неустранной борьбы. Все должно подчеркнуть одиночество Стокмана, его непреклонную особость, обострить и актуализировать конфликт через его современную узнаваемость. А заодно — избавить спектакль от длиннот, к которым принуждала Ибсена техника современной ему драмы, сам способ и ритм мышления тех дней.

Как будто бы все правильно. Но чем дальше идет спектакль, тем яснее, что режиссер Абрамян оказал Армянину-актеру не совсем удачную услугу. Да, он поставил Стокмана в ситуацию обнаженно трагическую, но при этом упростил ход и человеческое наполнение трагедии. Перед нами живой человек и мумия мир. Потому настоящей борьбы не завязывается. Личностная энергия актера направлена на преодоление слишком обобщенных препятствий. Она не может проявить свои оттенки. Как голос, пропущенный через мегафон, без интонационных богатств. Центральная фигура и фон слишком зависят друг от друга. И природа фона непременно влияет на природу центральной фигуры.

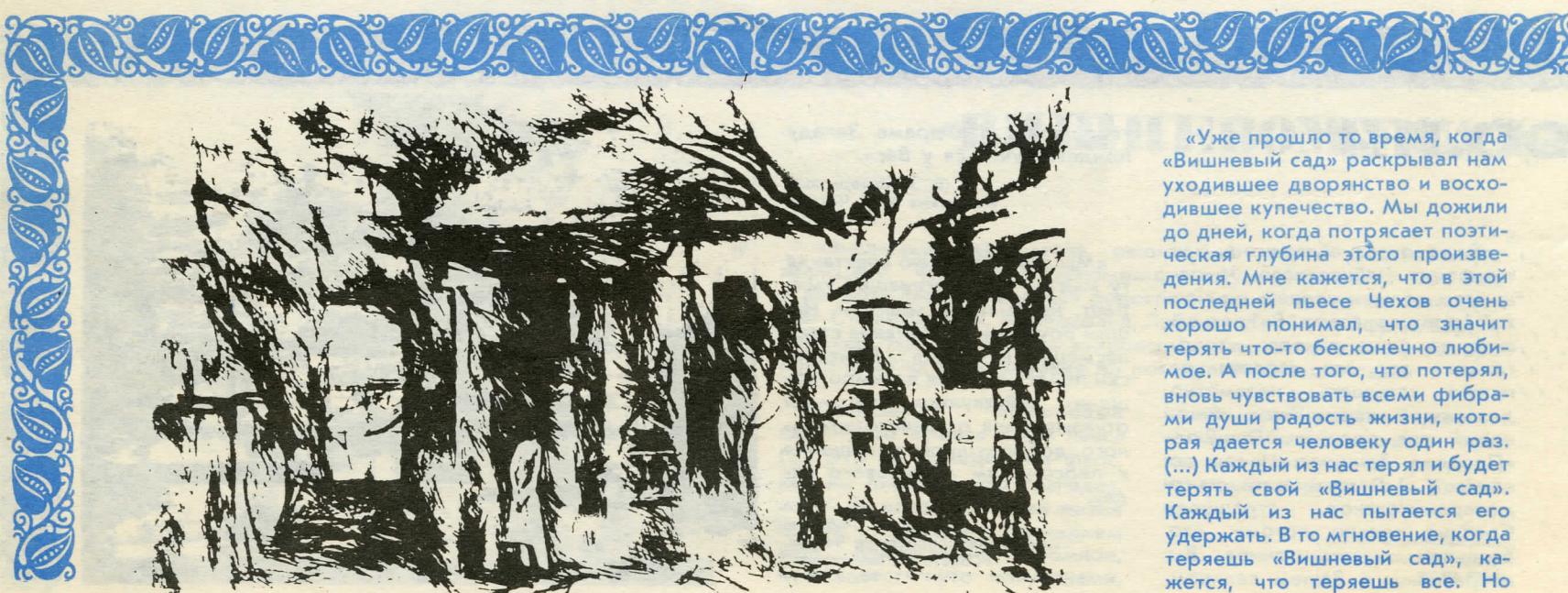
Вот и «Ложь», пьеса В. Винниченко, возрожденная Украинским театром имени М. Заньковецкой, также не выдержала чрезмерности контраста между двумя уровнями сценического мышления. С одной стороны, нас завораживает капризная, тонкая и таинственная манера игры прекрасной актрисы Л. Кадыровой. Ее Наталья



Доктор Стокман —
Хорен Абрамян

Павловна — легка, свободна, трагически обречена. Редчайшая душевная подвижность, изысканность не чувств даже, а сиюминутных ощущений, уверенность в том, что люди, которые с нею рядом, — это ее вассалы, объекты странной, самоубийственной игры. Обманывая всех, постоянно лавируя и в то же время болезненно ощущая всепронизавшую лживость отношений и слов, она умеет казаться жертвой даже там, где ведет себя как палач. Актриса прорабатывает каждый момент роли, ей важны нюансы, детали, она наслаждается игрой, и потому трагедия словно подсвечивается, прокрадывается мягко, без надрыва. На сцене присутствует веселящийся дух.

Но постепенно нарастает неудовлетворение: Наталья Павловна окружена слишком тусклыми, непроявленными людьми. И от того, что ее партнеры



«Уже прошло то время, когда «Вишневый сад» раскрывал нам уходившее дворянство и восходившее купечество. Мы дожили до дней, когда потрясает поэтическая глубина этого произведения. Мне кажется, что в этой последней пьесе Чехов очень хорошо понимал, что значит терять что-то бесконечно любимое. А после того, что потерял, вновь чувствовать всеми фибрами души радость жизни, которая дается человеку один раз. (...) Каждый из нас теряет и будет терять свой «Вишневый сад». Каждый из нас пытается его удержать. В то мгновение, когда теряешь «Вишневый сад», кажется, что теряешь все. Но



Драматический театр имени М. Заньковецкой (Львов) «Ложь». Сцены из спектакля.

не поднимаются с нею вместе к вершинам психологического анализа, остаются безликими и потому неинтересными нам — весь событийный узел никак не завязывается. Трагедия героини почти не задевает нас. Мы ведь так и не вошли в нее понастоящему, перепад уровней психологической разработанности заставил нас резко натолкнуться на искусственность, на ту самую ложь, о которой пьеса. Прекрасная работа актрисы, как драгоценный камень в примитивной оправе, не может обнажить свой подлинный блеск. Значит, что-то не так в этой «звездной» тенденции, что-то важное театр не учел. Королю, похоже, не удается оторваться от свиты.

Спектакль Театра имени И. Франко гармоничнее, хотя построен на том же приеме солирования. Но солистов тут — больше, а следовательно и вся партитура сложнее. Богдан

Ступка в роли Тевье-Тевеля — естественный центр композиции. Остальные — лишь на время выдвигающиеся на первые планы фигуры, которые «наплывают» из скрытой от наших глаз действительности небольшого еврейского местечка, объятого действительностью в более общем смысле этого слова. Это образы-мгновения, их судьбы обозначены пунктиром. Возникает некая карта жизни, ее дислокация.

Тевье-Тевель, быть может, лучшая роль Ступки, во всяком случае, она у него одна из самых эстетически сложных. Рассказывая трогательно-драматическую историю героя, актер от «искусства переживания» смещается на иной, более древний и загадочный плацдарм свободной игры. Его герой — «всечеловек», что достигается благодаря контакту с народной первоисточникой театра.

В образе, создаваемом Ступ-

кой, есть и тревожная кукольность вертепа, и агрессивность ярмарочных балаганов, и дерзкое, грубоватое остроумие рожеников, парадоксальное трюкачество циркачей. Но есть в нем и древняя библейская печаль, невероятная устойчивость личности, затерявшейся среди «вихрей враждебных». Эпическая устойчивость. И есть в нем национальная окрашенность мышления и тот мягкий, как бы прощающий миру посыпаемые им невзгоды юмор, что от текста, от Шолом-Алейхема. Все это соединено актером где-то внутри себя, а потом явлено миру в каскаде психологических аттракционов, интеллектуальных загадок и розыгрышей. Так, смеясь, доверчиво подчиняясь артистизму и обаянию героя, проникаясь уверенностью в конечной сбалансированности происходящего, мы как-то вдруг обрываемся в трагедию. Она мгновенно, как взрыв, меняет

пространство и время спектакля, превращает частную судьбу одной европейской семьи в судьбу целого народа.

И тогда особенно явственно вступает вторая солирующая партия — партия Даниила Лидера, который корректно, в своей любимой манере (его знаменитый «плот») как бы подыгрывал действию, но теперь освободился от всего, вышел к нам один. И трагическим реквиемом зазвучали бесчисленные свечи, из бытового пространства выходящие в Космос: свечный путь — Млечный путь. Плавная кривая уверенно вывела бытовое пространство в пространство метафоричное. Домашние огоньки с планшета сцены перетекли в мириады звезд, усыпавших горизонт: мириады отлетевших и оплаканных жизней. Вот оно — «согласье струн в концерте»...

4. Событием фестиваля стало явление двух среднеазиатских

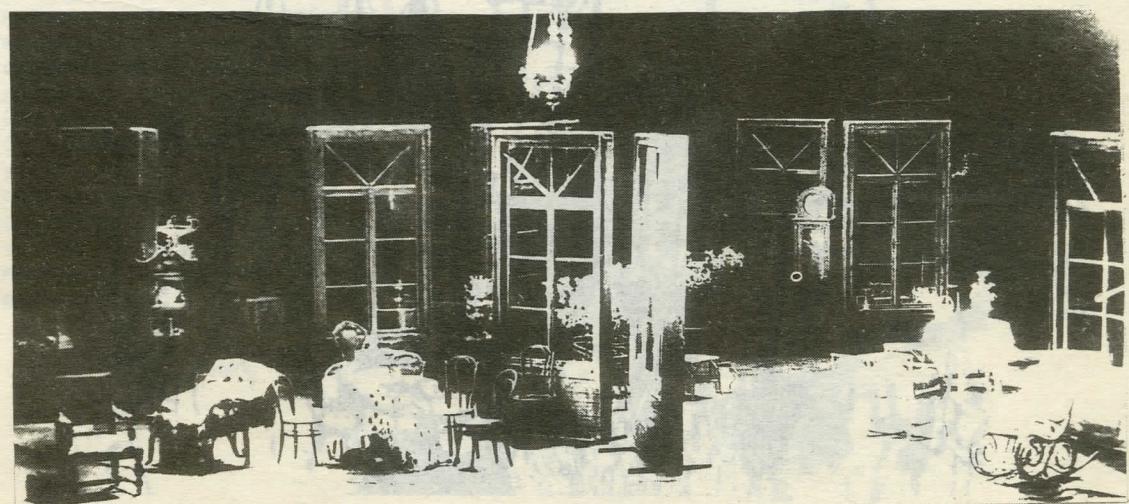
впереди жизнь, которая в тысячу раз богаче всяких потерь».

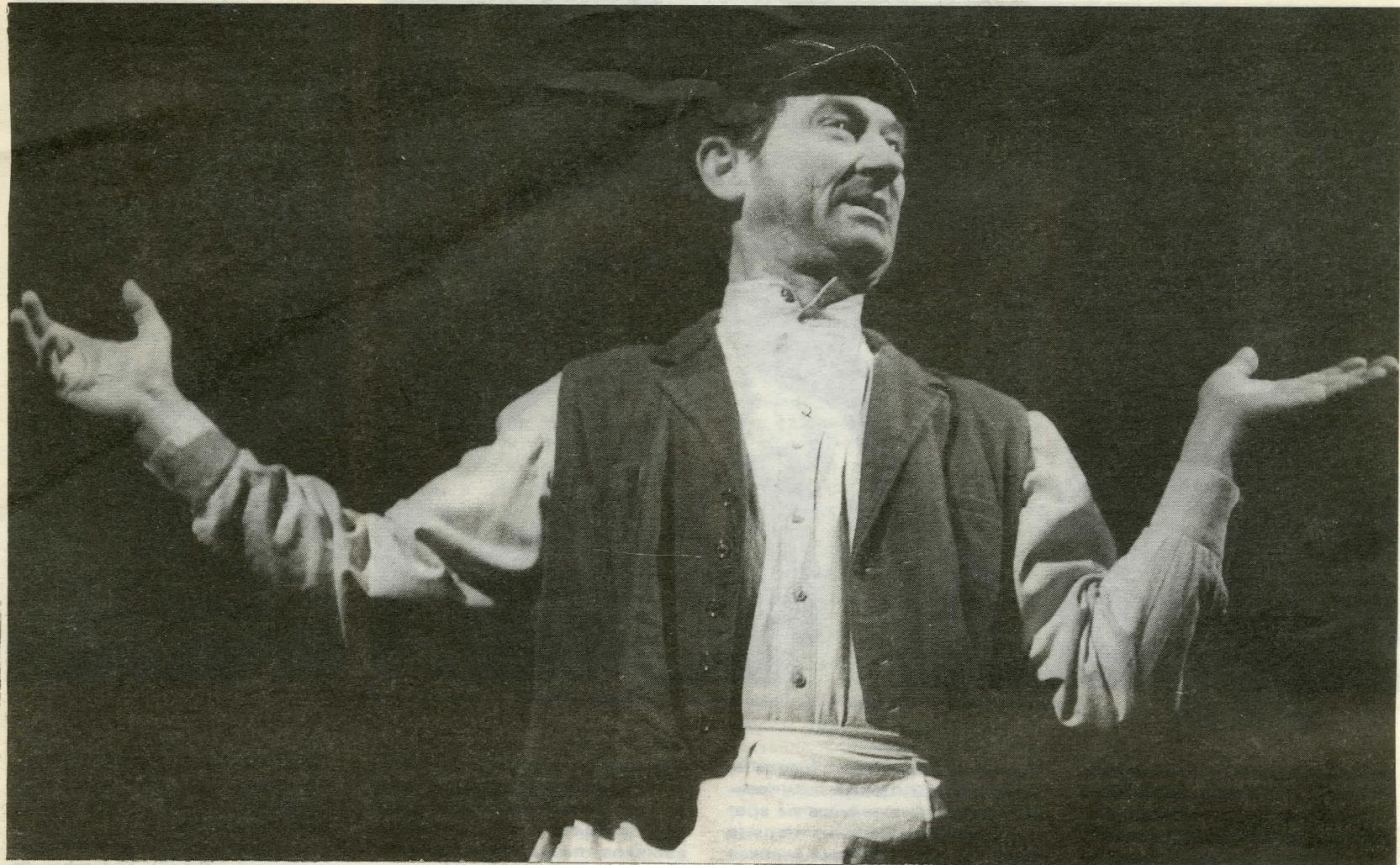
(М. О. Вся жизнь.
М., 1967, с. 570)

«В чем, так сказать, основная проблема «Вишневого сада»?

В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей. Уносит их. И вихрь всегда над нами. И мы слабее этого вихря, которому название — время.

Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется так же, как вулкан меняет поверхность земли. И люди





Драматический театр имени И. Франко [Киев].
«Тевье-Тевель». Тевье — Б. Ступка

театров, спектакли которых продемонстрировали совершенно новое качество сегодняшнего сценического искусства этих бывших советских республик. В них отразилась динамика национальных процессов, бурное проявление так долго подавляемых, загоняемых в народное подсознание элементов древних культур.

«Дэли Домрул» — спектакль Туркменского театра «Джан», поставленный Какаджаном Ашировым, соединил в себе драму, эпос, музыкальное искусство и танец. Герой — богатырь из притчи, ничем не ограниченный, поступающий так, как

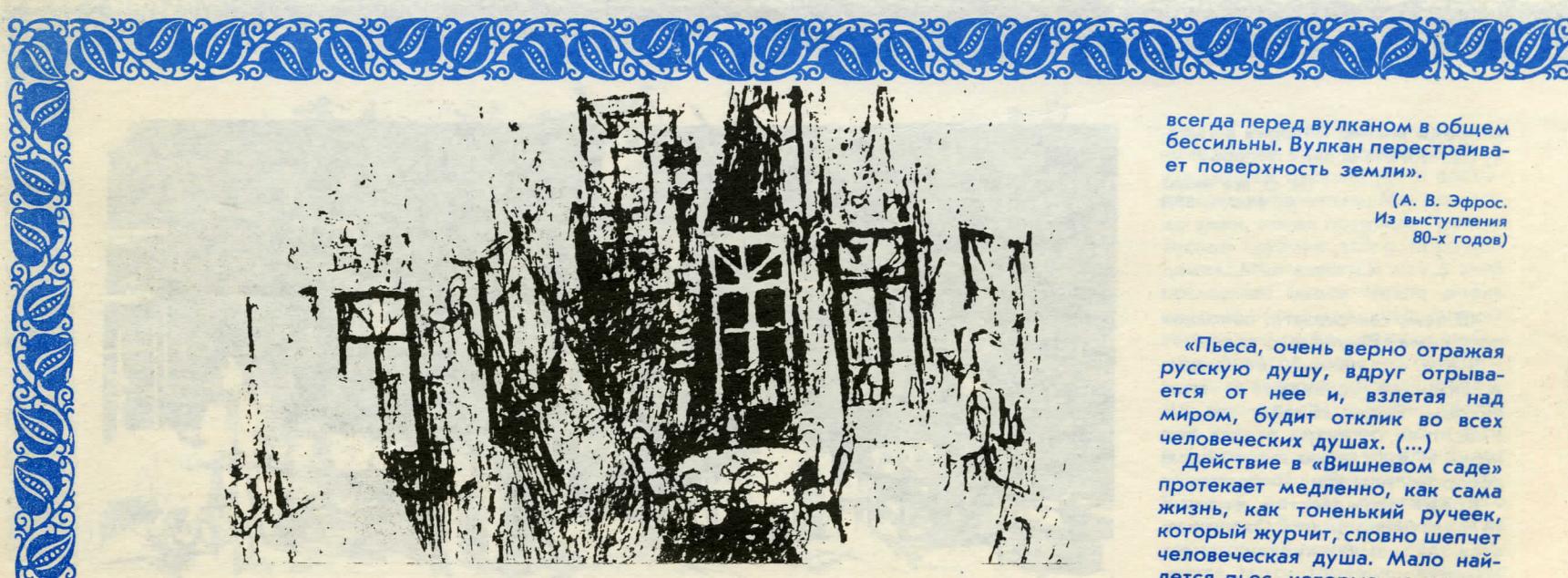
велит ему настроение и нрав. Он вне нравственного суда, вне кем-то установленных правил, в его образе еще происходит становление самих форм бытия, добро и зло, природное и человеческое еще свободно переплетаются друг с другом. Герой окружен восхищением и изумлением прочих. Он полон силы и радости жизни. Режиссер и сам будто любуется им, отступает перед его могучим жизнелюбием. Вся первая половина спектакля композиционно бесхитростна: мы просто переходим от эпизода к эпизоду, будто слушаем увлекательный и не слишком строгого структури-

рованный рассказ. Национальные костюмы, воссозданные в своей подлинности, уникальные женские украшения, национальная пластика, рассказывающая о народе больше, чем любое исследование... Все это придает происходящему этнографический оттенок, уводит от драматического действия.

Во второй части все меняется. Будто какая-то новая сила вошла в спектакль и подчинила себе прежде такого свободного эпического героя. Эта сила действительно есть, она — в религиозно окрашенном мировоззрении, в иерархической подчиненности человека, в его зависи-

мости от высшей божественной воли. Возникает примечательнейший конфликт: Дэли Домрул, всем владевший и всех побеждавший, сталкивается с Азразлем, ангелом смерти. Как и положено эпическому герою, он вызывает Азразеля на бой. Но, разумеется, выиграть боя не может, как не может любое живущее существо избежать прекращения собственной жизни.

Спектакль достигает своих почти пророческих высот и заставляет увидеть современную ситуацию сквозь наивный, изощренно-бесхитростно разыгрываемый сюжет. Остро-остро вдруг обозначается противоречие



всегда перед вулканом в общем бессильны. Вулкан перестраивает поверхность земли».

(А. В. Эфрос.
Из выступления
80-х годов)

«Пьеса, очень верно отражая русскую душу, вдруг отрывается от нее и, взлетая над миром, будит отклик во всех человеческих душах. (...)

Действие в «Вишневом саде» протекает медленно, как сама жизнь, как тоненький ручеек, который журчит, словно шепчет человеческая душа. Мало найдется пьес, которые дадут нам

между потребностью найти древние истоки театра, абсолютно раскрепощающие исполнителей, и другой, столь же неотложной потребностью — отдаваться во власть возрождающегося ислама с его жесткой регламентацией, сложным отношением к разным видам искусства.

Аширов, преодолевая сразу два былых табу (национальные традиции и религия) — вдруг обнаруживает на примере Дэли Домрула всю непростоту таких совмещений и неизбежность грядущих проблем. Театр оказывается как бы на перекрестке в средоточии вновь проявившихся разнонаправленных сил. Он радостно черпает из любого источника, не подозревая еще, что не все они способны слиться в единую реку.

«Иосиф потерянный вновь вернется в Ханаан» в Таджикском экспериментальном театре «Ахорун» — тоже на перекрестке. Но это другой перекресток. Фаррух Косим сближает национальную традицию с современным театральным мышлением, с развитой системой сценических выразительных средств.

Сама легенда о братьях, одного из которых отец полюбил больше, чем прочих, библейская по своим истокам, как бы объединяет мир христианский и мир ислама. Потому что в Коран тоже включена эта история: Иосиф там носит имя Юсуфа. Общий сюжетный плацдарм свидетельствует об изначальной близости исторического и житейского опыта, о схожих путях его осмыслиения. Потому, уже помимо всех выразительных средств, спектакль Косима приобретает внeregиональную значимость.

Вторая сила сближения — текст, язык, его невероятное звуковое богатство. Не случайно так высока персидская поэзия, так могущественно ее воздействие не только на душу и ум, но и на завораживаемый ее магией слух. Звукопись спектакля, его ритмическая разработанность и усложненность, поддержанная пластическим рисунком, соеди-

Экспериментальный ТЮЗ «Ахорун» (Душанбе) Сцена из спектакля «Иосиф потерянный вновь вернется в Ханаан...»



такое «физическое» ощущение текучести времени. (...)

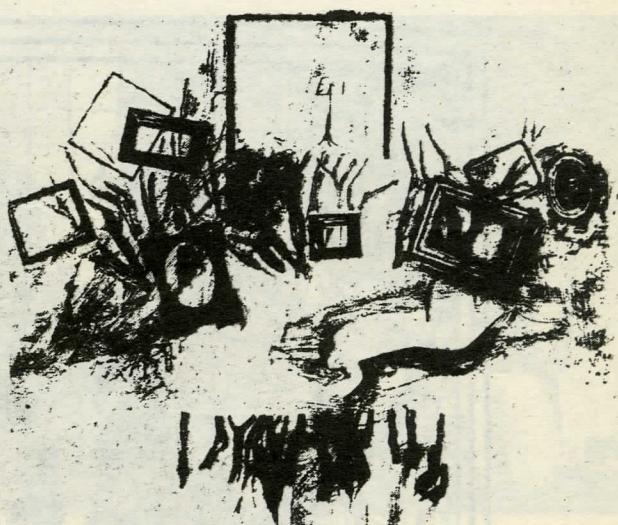
...от «Вишневого сада» Чехова веет беспристрастностью. Искусство Чехова — это искусство справедливости, и, повторяю, оно создано для большого театра.

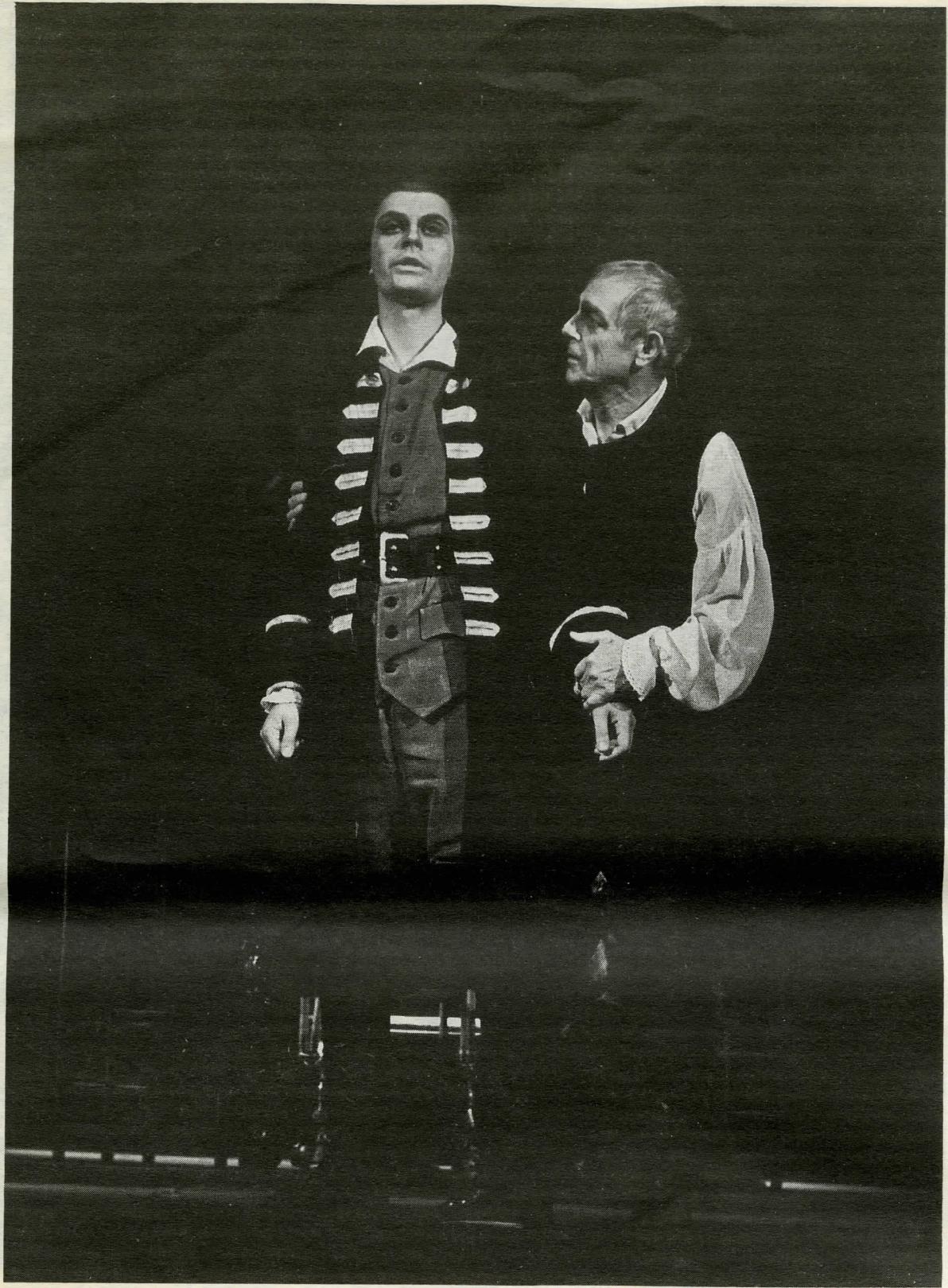
Чехов — художник еще и потому, что он преподает нам урок такта, чувство меры — словом, целомудрия. Великий художник немыслим, если не обладает им...

(Ж.-Л. Барро.
Размышления о театре.
М., 1963, с. 163—172)

«Сад — это сердцевина всей истории, он — главное действующее лицо, и именно он представляет собою самую большую трудность для постановщика... Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить (порой я про себя думаю — в шутку! — даже о запахе, просто один запах, и все), но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу».

(Д. Стрелер.
Театр для людей.
М., Радуга, 1984, с. 214)





няющим в себе и условность и естественность, становится проявлением лучших сторон традиционного таджикского искусства, и в то же время — чрезвычайно современным направлением поисков.

Режиссера не привлекает внешняя национальная экзотика, он аскетичен, как и его художник Александр Абдурахманов. Сцена почти пуста, костюмы неярки, они узнаваемы своими вполне сегодняшними деталями. Это одежду нынешней площади. Аскетичен он и в построении целого. Дисциплина, отбор. Почти формула. За ней — лирическое напряжение стихов, составляющих текст спектакля. За ней — постепенное раскручивание ритуала жестокости. Братья все смелей, изощренней, впадая в экстаз,

**БДТ имени Г. Товстоногова
(Санкт-Петербург).**

«Коварство и любовь»

**Фердинанд — М. Морозов,
Президент — К. Лавров
(слева)**

**Леди Мильфорд — А. Фрейндлих
(вверху)**

**Луиза — Е. Попова,
Фердинанд — М. Морозов
(справа)**

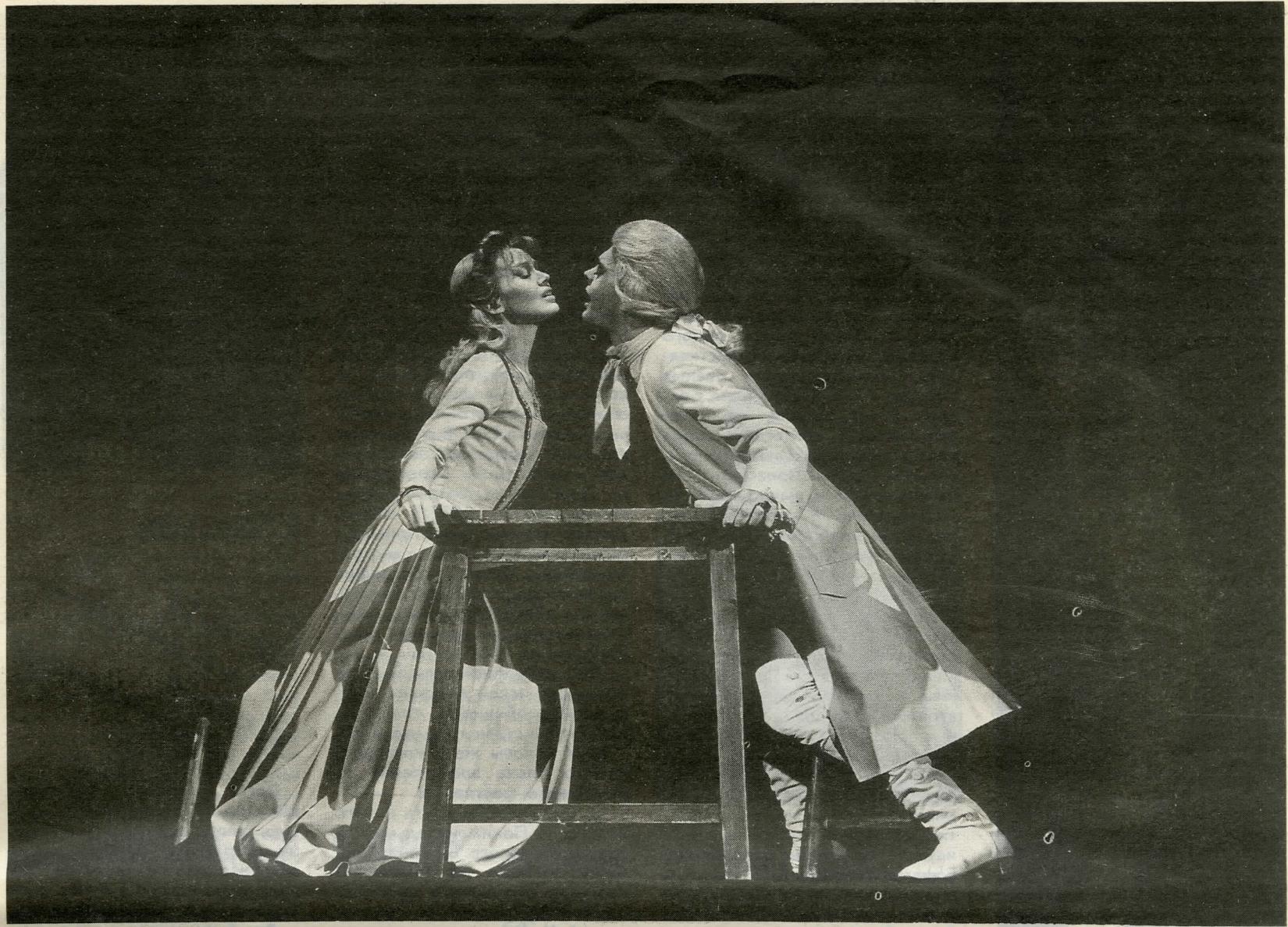
ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА



Воспоминания о Первом Международном театральном фестивале займут свое место в череде других. Скромное. Не в пример московской Олимпиаде — с аккуратно вымытыми мостовыми, финскими пакетиками сливок в молочных магазинах и улетающим олимпийским Мишем в день закрытия.

За время театрального фестиваля имени А. П. Чехова, правда, из Москвы не выселили, кажется, ни одного человека, каждый из представителей древнейшей и менее древних профессий мог стать зрителем того или другого спектакля. Все были равны, тем более что цены на фестивальные спек-

такли не были высокими. Они, наоборот, были низкими — не выше тридцати пяти рублей за билет. Спектакли Немецкого театра из Гётtingена 10 и 11 октября, билеты на которые стоили по 250 рублей, как разъяснили участникам самой первой пресс-конференции, не входили в программу фестиваля. Первая пресс-конференция (как и спектакли Немецкого театра) состоялась во МХАТе имени А. П. Чехова, 28 сентября ее открыл Михаил Швыдкой. За столиком рядом с ним сидели Олег Ефремов, Александр Свободин, немолодой представительный джентльмен — от спонсоров — президент фирмы МедиАк.



терзают Юсуфа, казнят его сразу многими казнями. А в ответ — нарастание противостояния, покорная непреклонность духа. И — все бесконечнее, неразрешимое тоска перекликающихся стихотворных строк: мужской голос, женский голос... И все настойчивее заклинание — призыв к преодолению зла.

Два этих спектакля — современных и национально окрашенных — вынесли в общую театральную ситуацию до сих пор не слишком заметно в ней

присутствующие традиции сценических культур Средней Азии. Искусство XX века, казалось бы, вобрало в себя все, обшарило все континенты, ожило тенденции, казалось бы, уже заглохшие навсегда. Но мир оказывается неисчерпаем: в нем то и дело пробиваются прежде тихие голоса, открываются утаенные сокровищницы. Дай Бог, огромный регион Средней Азии внесет свою лепту в картину мирового театра... Если, конечно, предчувствие крови, которым проникнут тад-

жикский спектакль, предчувствие, ставшее ныне реальностью, не окажется верным на долгое время.

* * *

...Дорого? Но вспомним поговорку: «Мы не так богаты, чтобы покупать дешевые вещи». В Югославии, достаточно трудно жившей стране, было множество театральных фестивалей. Один из них — знаменитый БИТЕФ. На вопрос есть ли смысл тратить столько денег, мне ответили: «А как иначе наши

художники будут знакомиться с ходом театральных процессов? У них нет средств, чтобы каждый год объезжать мир. Значит, надо везти спектакли в собственный дом. В конечном счете это дешевле».

Похоже, мы тоже не скоро сможем себе позволить «объехать мир». И для нас актуально: скопой платят дважды. Поэтому не станем скучаться из принципа. Сделаем выбор в пользу стратегической пользы-выгоды, как бы сиюминутная ни сопротивлялась ему.

•ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА• ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА•

Валерий Иванович Шадрин, секретарь Конфедерации театральных союзов, принимавший самое непосредственное участие в пресс-конференции, сбравшийся отвечать на все вопросы, отвечал на них из зала. Он был вместе со всеми и в то же время знал больше других. Когда М. Швыдкой сообщил собравшимся, что на фестивальные спектакли давно распроданы все билеты, В. Шадрин, сбравшийся было уйти, вернулся с лестницы и поправил: «Билеты проданы только на два первых спектакля — «Коварство и любовь» и «Вишневый сад» Штайнера. На остальные спектакли билеты продаются в кассах

театров». И предложил поторопиться купить билеты. Вероятно, агитировать покупать билеты следовало не в этом зале. Большинство из присутствовавших на первой пресс-конференции встречались потом на спектаклях, где иногда, кроме авторитетных и известных критиков, в зале больше никого и не было.

Один из первых каверзных вопросов касался фирмы «Антей» и ее президента господина Абрама Натовича, который когда-то давно назвал себя главным спонсором фестиваля и обещал выделить на его нужды 15 миллионов рублей. Отсутствие Натовича на пресс-конфе-

Театр на Покровке.
Сцена из спектакля «Три сестры»



ИНТЕРВЬЮ

Рената КЛЕТТ

Как это бывает

— Госпожа Клетт, уже несколько лет вы директор программы «Театр мира», одного из самых престижных фестивалей, проходящего в разных городах Германии. Каковы, с вашей точки зрения, наиболее оптимальные критерии отбора спектаклей, составления фестивальной афиши? Полагаетесь ли вы на экспертов, вычитываете ли информацию о спектаклях из рецензий или считаете необходимым все всегда смотреть самой?

— Ну, конечно, только сама. Советчики, эксперты — обязательно, у меня в нескольких странах есть «шпионы», которые меня «наводят». Прислушиваюсь к рекомендациям и театральных людей данной страны. Но потом — непременно смотрю сама. Так было в 1986 году со спектаклем Анатолия Васильева «Серсо». Мне рассказал о нем немецкий критик. Я приехала посмотреть и была поражена совершенно новым театральным языком этого спектакля. Правда, вывести его оказалось непросто. Все было блокировано — все ваши министерства и ведомства были против, еле удалось протащить... Были и еще открытия: «Собачье сердце» Г. Яновской, «Братья и сестры» и «Звезды на утреннем небе» Л. Додина. Додинские спектакли я, кстати, пригласила в Германию первая.

— А бывают случаи, когда рекомендованный спектакль вы, посмотрев, отвергаете?

— Конечно. Например, спектакли М. Захарова, как мне кажется, — это старый и мертвый театр.

— Складывается ли заранее

тема фестиваля, его концепция или они возникают в процессе подготовки?

— Задача нашей программы «Театр мира» всегда одна и та же — открыть новые имена, продемонстрировать новый, может быть еще только зарождающийся, театральный язык. А концепция рождается действительно в процессе. Я всегда стараюсь сконцентрировать свои поиски там, где, как подсказывает интуиция, сейчас все-го интереснее. В 1986/88 году такой точкой земного шара был Советский Союз. Посмотрев здесь спектакли, я поняла, что параллельные поиски могут встретиться и в других странах социалистического содружества. Поехала в ГДР. В результате возникла программа, посвященная гласности и перестройке с участием театров трех стран — СССР, ГДР и Китая. Другой вариант формирования концепции фестиваля — географический. Точнее, география оказывается отправной точкой, как бы подталкивающей к возникновению внутренней темы программы. Так возник у нас в 1987 году фестиваль театров стран Латинской Америки, выявивший особенность театрального языка стран третьего мира.

— И каковы же в контексте вашего опыта впечатления от нынешнего фестиваля?

— Вы знаете, я почти ничего не видела. Понимаю только, как трудно было его организовать. Сужу об этом по количеству позиций, отпавших в процессе (неприезд грузинских театров и т. д.). Мне же удалось посмотреть только спектакль туркменского театра «Дэли Домрул».

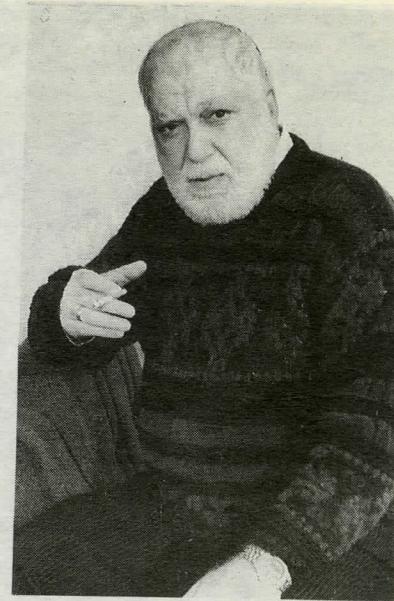
— Ну и как?

— Я никогда не видела такого театра — смотреть было интересно, хотя на фестиваль я этот спектакль не приглашала.

— А ваш следующий фестиваль, кстати, — когда он состоится? И, если не секрет, какова его сквозная тема?

— Вообще-то пока секрет. Может быть, летом 1993 года...

Беседу провела
И. ХОЛМОГОРОВА



Х. АБРАМЯН

*Я чую
ре поверил
в свою
гениальность*

После первого спектакля «Доктор Стокман» многие критики ринулись за кулисы к Хорену Абрамяну, чтобы сказать ему, что они по-прежнему помнят и любят его и очень рады видеть живым и невредимым.

Это была своего рода эмоциональная прелюдия к нашему дальнейшему разговору. Переиная в памяти старые беседы, в том числе на заре перестройки, я напомнила Хорену Бабкеновичу о том, какие радужные планы все мы возлагали на свободное искусство в новом демократическом государстве.

— Так ли уж нынешний театр независим? — спросила я его.

Казалось, сегодня театр может говорить все, что хочет, ставить то, что хочет. Он независим! На самом деле это не так. Тот же Ибсен говорил, что во

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА



ренции не было случайным. В самый последний момент он отказался давать деньги. «Позиция господина Натовица не красит его ни как джентльмена, ни как русского бизнесмена» — так определил позицию Конфедерации к фирме «Антей» и ее руководителю В. Шадрин. Лицо менее официальное, но, по нашему представлению, информированное обозвало несостоятельного бизнесмена проходимцем, «причем в третьем поколении».

Всех, кто пришел на пресс-конференцию в фойе Художественного театра, украшенное множеством фотографий из спектаклей, портретами драматургов, режиссеров, артистов

того Художественного, удивило присутствие двух скульптурных изображений — однорукого Пушкина (он возвышался над столиком и головами «президиума») и Чехова, который почему-то очень напоминал фигуру Горького, с недавних пор кочующую из угла в угол подземного дворца станции метро «Горьковская» (ныне — «Тверская»); скульптура Чехова стояла за спинами журналистов и театральных критиков). На вопрос радио России, какое отношение к идеологии (!) фестиваля имеют эти произведения искусства петербургского скульптора Л. Лазарева, ясного ответа со стороны О. Ефремова не последовало. Зато присутствующие

все времена и режимы общества запрещало говорить людям ту правду, которая была неугодна ему. Кто бы мог подумать, что справедливое национальное движение за независимость обернется кровавыми столкновениями? И народ окажется заложником новой политической системы, жонглирующей демократическими лозунгами? С одной стороны, если театр будет говорить о пагубности национальных движений, несущих агрессию, то противопоставит себя массам, с другой — оправдывая эти движения, станет способствовать утверждению национализма... Но ведь мы-то работаем ради народа. И театр должен стать ХРАМОМ, в котором он может найти спасение.

Дальше: из-за того, что теперь полностью определяет сознание, а именно: людям нечего есть, нечем согреваться — человек вынужден забывать о театре. (В Ереване, чтобы вечером поехать в театр, надо израсходовать всю месячную зарплату.) Как же я могу винить людей в том, что они не желают приобщаться к прекрасному?.. Никогда еще театр так не был зависим: ни политически, ни экономически, как сейчас. В то же время я понимаю, что постоянно говорить о безысходности — глупо, а говорить неправду не хочу. Развлекать людей — не умею. Так где же выход? Подавать людям надежду — вот мое дело! Говорить об обычных человеческих вещах — вот мое дело! Вселять в них веру, убеждать, что их жизнь единственна и неповторима — вот мое дело! Я был и остаюсь мятежником. Ибо природа искусства заключается в оппозиции к власти. Именно поэтому искусство театра было всегда оппозиционно по отношению к любой политической системе. Недаром так король боялся Мольера.

И поэтому данный театральный фестиваль тоже оппозиционен по отношению к тому кошмарному театру жизни, который происходит вокруг.

Сам факт состоявшегося фе-

стиваля говорит о том, что жизнь продолжается. Благодаря этому фестивалю я встретился с друзьями, убедился, что мы нужны друг другу, интересны. Значит, не все потеряно, и это дает надежду на завтрашний день.

Ведь театр — это великий способ общения между людьми разных национальностей.

Может быть, этот фестиваль не получился таким, каким задумывался, не те спектакли показывались, какие предполагались, но он есть, вопреки национальной розне, инфляции, войне. Поэтому мне так обидно, что я не увидел здесь Р. Стуро, Э. Някрошюса и многих других. Ибсен говорил: «Нам нужен свет и свежий весенний ветер — иначе мы пропадем». Есть надежда, что люди одумаются и найдут этот свет. Мы были на родине Ибсена со спектаклем «Доктор Стокман», где играли без перевода. И нас поняли. Газета «Гарден» писала: «Театр имени Сундукана через Ибсена рассказал нам о борьбе армянского народа». Я не верил своим глазам, как они смогли это почувствовать? Оказывается, через Ибсена можно рассказать о том, что тебя мучает. И я чуть не поверил в свою гениальность!

Б. СТУПКА

Экс-красавец

Сидя на спектакле «Тевье-Тевель» Театра имени И. Франко с Богданом Ступкой в главной роли, я вспомнила его творческий вечер в Театре имени Моссовета, куда пришла вся театральная Москва. В зале царила такая удивительная атмосфера единения и понимания [несмотря на различие языков], что, казалось, все сидящие по ту

сторону рампы хотели продемонстрировать суверенитет единственного в своем роде государства под названием ИСКУССТВО. И все это благодаря творчеству Богдана Ступки, умеющего играть все: от трагедии до комедии. Недаром у него нет определенного амплуа. Видимо, поэтому так трудно угадать, каков он есть на самом деле. Не могу сказать, что в нашей беседе Богдан что-то утаивал. И все-таки две трети айсберга скрывалось под водой.



В юности я мечтал петь, как мой папа, но слуха не оказалось, но при этом я точно уяснил для себя, что создать роль — это все равно, что сочинить музыкальную партитуру. Здесь, в Москве, П. Штайн говорил мне, что для него Чехов — это Моцарт. Для меня Чехов — это я — человек. В нем есть все. Чехов — это прежде всего настроение, которое меняется несколько раз в одну минуту. И есть в спектакле Штайна «Вишневый сад». Сыграв Треплева и Войницкого в театре, Архиерея и Цибулькина в кино, я понял, что каждый актер обязан пройти через Чехова, даже если это грозит провалом.

Помимо таланта и труда в на-

шей профессии большое значение имеет везение. Мне лично всегда везло на встречи с интересными людьми, благодаря им я стал таким, каков есть. Надо быть критичным не только к окружающим, но и к самому себе. Если уверуешь, что ты что-то умеешь, и будешь этот багаж тянуть дальше, в следующие роли — то все, крышка. Вообще-то очень сложно прожить в искусстве, отказываясь от того, что сделал раньше, а еще сложнее переползаться в другого человека. Ведь по существу влезаешь в чужую шкуру: меняешь походку, манеру речи, пластику. Одним словом, делаешь сам себе пластическую операцию. А любая операция без боли не проходит... К тому же в течение всего спектакля всю свою энергию отдаешь людям, а сам опустошаешься. И так постоянно — наполняешься и отдаешь, как экстрасенс. Вот почему актерам нужно большое здоровье. А когда начинаешь беречь свои силы, надеясь только на мастерство, то обнаруживаешь, как из твоего образа выходит воздух и он становится пустым! (Недаром же М. Чехов так много говорил о лучеиспускании). Порой сам себе кажешься машиной: наблюдаешь, впитываешь, переключаешь, выдаешь. И так до 55 лет. Потом успокаиваешься. Это я вам как биолог говорю: все-таки Лысенко играл. Шутки шутками, но Любомир Медведь пять дней рисовал меня да так и не смог поймать сущность. «Кто ты такой на самом деле?» — возмущался он. Сам не знаю! Живу как на автопилоте: постоянно куда-то спешу, чего-то боюсь. Читать некогда, на второй странице засыпаю, после спектакля, наоборот, хочется шуметь, разговаривать, гулять.

Кто сказал, что творчество — радость? Ничего подобного! Сплошные муки! Еще Господь Бог сказал человеку: «Будешь мучиться». Вот я и мучаюсь. Радость приходит после спектакля, когда выходишь на поклон и думаешь: «Господи, наконец-то я могу быть самим собой!»

4•ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА•ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА•



Драматический театр имени И. Франко.
Сцена из спектакля «Тевье-Тевель»

узнали, что Пушкин и Чехов — еще не «наше все», за ними следом в фойе займут свое место Станиславский и Немирович-Данченко.

В день открытия Международного чеховского фестиваля в Большом театре начались гастроли труппы Токио-балета спектаклем М. Бежара «Кабуки». Поскольку стало известно, что на имя Президента России были посланы приглашения на оба эти мероприятия, то кое-кто начал гадать — куда «поскачет наш проказник». Б. Н. решил, вероятно, никого не обижать — и никуда не поехал. Открытие фестиваля посетил государственный секретарь Г. Э. Бурбулис с супругой (с

супругой же) господин Шохин. Хотя сам Геннадий Эдуардович вошел в Театр имени Моссовета через главный вход в толпе других зрителей, его приход предварило появление сотрудников Министерства безопасности России. Дотошный осмотр туалетных помещений привел к тому, что в течение десяти минут одна весьма известная в театральных кругах и влиятельная дама оказалась запертой в «проверенном» помещении.

«Коварство и любовь» БДТ играл в тяжелых условиях, казалось, что вся театральная Москва заболела, как по команде. Во всяком случае, весь первый акт кашель не затихал ни на



Л. КАДЫРОВА

Только счастья
даем счастье

С Ларисой Кадыровой я познакомилась в Луцке на театральном фестивале, посвященном 120-летию со дня рож-

дения Леси Украинки. В Доме-музее великой украинской поэтессы Лариса читала ее стихи. Этот небольшой эпизод запомнился мне надолго, хотелось встретиться с Ларисой еще, увидеть ее в роли.

К счастью, такой случай представился на чеховском фестивале — спектакль «Ложь» Львовского театра имени Заньковецкой.

Из наших коротких бесед я, на свой страх и риск, попыталася составить нечто целое, своего рода короткий монолог актрисы, который, как мне кажется, дает представление о ней как человеке.

На этом фестивале я услышала много лестного в свой адрес... Вместе с тем некоторые не поняли мою героиню до конца, обвиняя ее в двуличии и измене. Причина такого непонимания кроется в одномерности восприятия жизни: если уж черное — то черное, белое — белое, а дважды два — обязательно четыре...

Моя же героиня не просто лежит во спасение, она пытается научить людей летать и таким образом сохраняет их и собственную душу. Но когда ее усилия оказываются никому не нужными, более того, воспринимаются на уровне корысти, то жизнь теряет для нее всякий смысл.

Работая над этой ролью, очень сложной и неуловимой в своей ментальности, я пытала представить себя в подобной ситуации, много думала о человеческой привязанности, доброте, долге.

Тысячи вопросов я задаю себе каждый день, но так же, как и моя героиня, не могу ответить на них до конца. Радости остается все меньше и только на сцене компенсируешь то, чего недостает в жизни.

Порой меня охватывает паника, что мало знаю, многого не достигла и т. д. Не поверите, но до сих пор ощущаю себя ученицей. Хочется как можно больше видеть, слышать. Вот почему я с таким удовольствием хожу здесь на все «круглые столы»,

смотрю подряд спектакли. Завидую актерским удачам, поражаюсь самовлюбленности некоторых критиков. Так, одна из известных критиков сказала, что П. Штайн провалил свой спектакль в Москве. Наверное, кто-то удивился такой смелости, а я подумала: неужели для собственного самоутверждения так уж необходимо ранить людей. Предположим, П. Штайна трудно уколоть, а других... «помельче»...

Штайн создал удивительно атмосферный спектакль с точно и тонко разработанным потоком жизни, где каждый персонаж от начала и до конца действия ни на минуту не выключается из предложенного рисунка роли. Было очень интересно следить за развитием режиссерской мысли. Хотя актриса, исполняющая роль Любови Андреевны, не задела меня, как, впрочем, и две другие актрисы в спектаклях Щербаня и Крейчи. Эти режиссеры как бы прошли мимо Любови Андреевны. Одному она (в силу возраста) показалась уже неинтересной, другому — все так было очевидно, что он пропустил главное — женщину. А ведь Любовь Андреевна — эпицентр всех событий. Именно в этой трагической личности (которую никто не понимает) и заключен Вишневый сад. Именно она олицетворяет любовь, но любовь никому не нужную, никем не востребованную. Поэтому нет ей радости и покоя ни в Париже, ни в России. Как актриса и как человек я чувствую душевное родство с этой героиней. Мне тоже часто кажется, что я родилась не в свое время, не в своем месте... И радость не радость, и счастье не счастье... Когда в 1972 году мы выступали в Москве с «Чайкой», где я играла Нину Заречную, П. Марков предвещал мне будущее трагической актрисы. Спустя 20 лет могу сказать: хотя его предсказания и сбылись, главной трагической роли я пока не сыграла.



Т. ЧХЕИДЗЕ

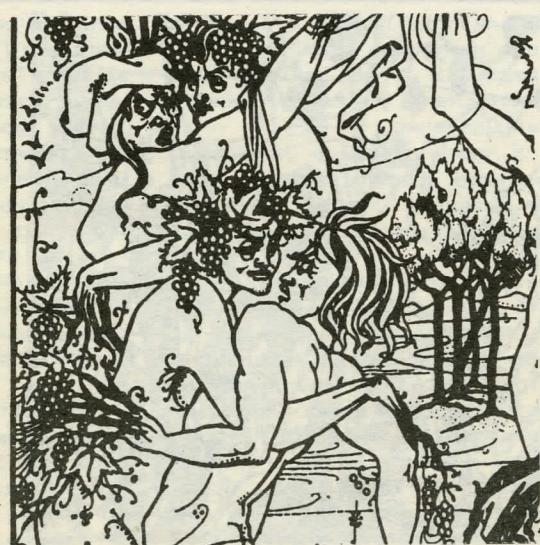
не склоните
меня с ума

Обычно Темур Чхеидзе с большим трудом соглашается давать интервью. Так было и на этот раз. Казалось, открытие фестиваля его спектаклем «Коварство и любовь» в БДТ уже настраивало на оптимистический лад. Но не тут-то было... Темур нервничал. Мысли его были далеко... в Грузии. К тому же какой-то «деятель» позволил заметить перед спектаклем, что вот-де, мол, грузины измени-

минуту.

Скандалов на фестивале было немного. Два, по нашему мнению наиболее значительных, были связаны с двумя «Вишневыми садами». Первый произошел 5 октября на спектакле театра «Шаубюне» в зале Художественного театра в Камергерском. Как только зажегся свет по окончании второго акта — необыкновенно красивого, с заходом солнца, запахом сена, теряющимися вдали телеграфными проводами, которые правдиво провисали от столба к столбу, — в этот самый момент зрители партера стали свидетелями странного монолога. Один известный актер, не дожидаясь,

пока дадут полный свет, встал и воскликнул: «Как можно фотографировать во время спектакля?! Во время действия должна быть полная тишина! Когда играют актеры, не должно быть посторонних звуков!! Тишина в театре свята!» При этом известный актер, перед которым (а он сидел, кажется, в третьем ряду) как на беду оказалось чуть ли не четыре фотографа сразу (каждый из фотографов старался не пропустить ни одного из замечательных моментов откровенно фотогеничного спектакля), эмоционально жестикулировал, и бабочка вздрагивала на его шее. Одна актриса (не менее известная), ставшая невольной свидетельницей и слушательни-



лись. Воюют против абхазов. И это не может не влиять на его отношение к грузинскому искусству. Внутри у Темура все кипело, и мои вопросы повисали в воздухе. Беседа явно не клеилась. Но вот начали собираться на второй спектакль костюмеры, гримеры, и Чейнде, переборов себя, стал приветливо с ними здороваться, а потом, понизив голос на полтона, доверительно заговорил.

За время работы в БДТ я очень привык к этому коллективу и окончательно понял, что театр начинается с вешалки. Здесь царит атмосферауважения и взаимопонимания, любви к собственному делу. Поначалу некоторые вещи сводили меня с ума. Так, парикмахер предложила для Луизы в «Коварстве и любви» одновременно три готовых парика. Ее никто не просил об этом, но ей показалось, что так будет удобнее играть актрисе. Стоило мне только заинкнуться постановочной части о декорациях к какой-то репетиции, как они тут же стояли. Я уже не говорю о работе закулисной части во время спектакля. Распоряжения помощника режиссера никогда никем не обсуждаются, костюмеры всегда стоят наготове, и если вдруг произошла какая-то неполадка с костюмом, то тут же незаметно ее исправят.

Я видел, как одна старушка, приставленная к Алисе Фрейндлих, когда та выходила из кулисы, накидывала ей на плечи шерстяной платок, потому что актриса могла простудиться. Делала она это не потому, что Алиса прима и будет капризничать, просто обслуживающий персонал знает: все в этом театре существует ради артиста. В результате возникает взаимная обязанность: и человеческая, и творческая. Поэтому артисты не имеют права плохо играть и каждый спектакль проводят как премьерный.

У меня есть такая дурная манера: когда я в Петербурге, то перед каждым своим спектаклем захожу к артистам в

гримуборные. И это уже превратилось в ритуал. Так вот вчера, здесь, в Москве, Ивченко говорит мне: «Что это вы со мной сделали? Я чуть не опоздал на выход, ждал вас в гриффонной!»

Время от времени признание в любви Темура прерывалось приглашениями выпить чашечку кофе... Я же все допытывалась, почему он не ставит в БДТ русскую классику? Темур отмахивался, но потом, поняв, что я не отстану, заявил:

— Чехова я буду ставить в Тбилиси, а «Власть тьмы» в Норвегии, потому что там я буду находиться на нейтральной территории по отношению к вашей русской ментальности. Представляете, если вдруг я и решусь ставить Чехова в России с русскими артистами, то могу пройти мимо того главного, что является для вас, русских, очевидным, а для меня, грузина, нет. Такое не прощается. Потому что режиссура — это ощущения. Сегодня, ставя спектакли у себя на родине и в БДТ, я невольно думаю о различии грузинских и русских артистов. Грузины очень легко верят во все неправдоподобное, убеждать их в этом не приходится. В то время как русские артисты очень хорошо играют подробный быт. Этого надо постоянно тянуть с собой вверх, а тех опускать на землю. Вот кто хорошо поставит Чехова в БДТ, так это Адольф Шапиро.

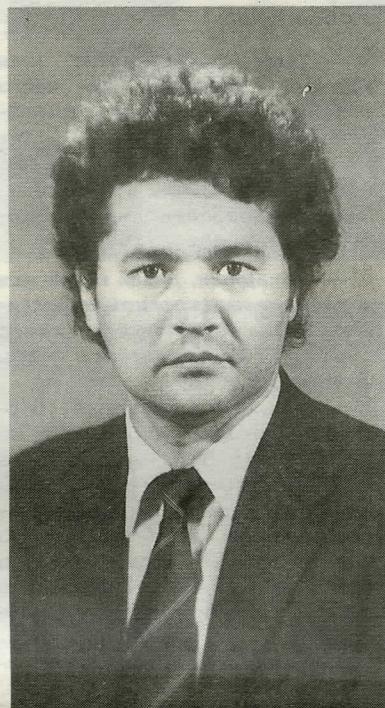
Беседы вели Любовь ЛЕБЕДИНА

К. АШИРОВ

Дума на первом плане

— После фестиваля у каждого выкристаллизовывается субъ-

ективное мнение о каком-то спектакле, хотя жюри может решить по-другому. Так, после тюркоязычного фестиваля «Туганлык» в Уфе якутский спектакль Андрея Борисова «Кудангса Великий» до сих пор ношу в душе. Он произвел на меня такое же сильное впечатление, как «Махабхараты» Питера Брука и «Юсуф потерянный» вновь вернется в Ханаан» Фарруха Косыкова. Наша беда, что мы не знаем творчества друг друга, а подобные фестивали помогают не соревноваться — познавать и учиться.



«Домрул» поставлен по туркменскому национальному эпосу. Что для тебя — эпос?

— Эпос — это истина, которая выкристаллизовалась в камни. Здесь не может быть случайностей. Я думаю, что театр в своей основе близок эпосу, он зиждется на мифах и легендах. Можно даже сказать, что он возник из мифов и легенд.

— Если эпос — истина, воплощенная в слове, то равы и кысачи — создатели, сказители и певцы туркменского эпоса. Как же через театр можно выразить истину эпоса? Истину историческую, фактическую, идеологическую и художественную, наконец! Почему ты после «Джан» поставил все-таки эпос?

— Эпос огромен и по материалу, и по мысли. Хотя я и сказал, что театр и эпос очень близки, не нужно думать, что тебе все удастся. Ведь если отбросить ложную скромность, то все мы знаем, что язык театра — это тоже древнейший язык. И предки наши языками театра рассказывали такие притчи, такие мифы! Только этим языком надо научиться владеть. Ведь взамен слова сказителей театр имеет на вооружении свое, присущее только ему слово. Кроме авторского текста в это театральное слово входят голоса артистов, музыка, свет, цвет, линия, пространство, пластика — огромный арсенал средств. И человек, который может из набора этих средств строить мир театра и делать это талантливо, тоже творит эпос, который второй раз рождается на сцене.

— Какая мысль мучила тебя, когда ты ставил своего «Дэли Домрула»? Ведь эпос всегда дидактичен.

— Я очень хотел повторить то, что сказал Коркут-Ата, — человек велик, но велик тем, что он — человек. Но когда человек возомнил, что он выше себя, то нарушил гармонию жизни. В древней притче туркмен говорится: «Не удивляйтесь, когда Бог наказывает гордеца, ибо

Прежде всего, любой фестиваль — это праздник. А праздник должен быть бесконкурсным. Тогда люди становятся доброжелательнее друг к другу. Много цветов, меньше нервов, больше взаимного восхищения. Я люблю восхищаться другими и люблю, когда восхищаются мною.

— «Кудангса Великий» поставлен по национальному якутскому эпосу, и твой «Дэли

цей всей сцены, тихо заметила: «Все-таки в театре тишина свята, а не ваш голос». Увы, увлекшийся оратор не рассыпал этих слов.

На Штайне среди публики еще можно было встретить известных людей. Причем не только театрального мира. Весь вечер во МХАТе ждали приезда министра иностранных дел А. Козырева. Но из-за обострившегося положения внутри бывшего СССР министр смог приехать в театр только к середине третьего акта — с супругой. Через час, в середине четверто-

БДТ имени Г. Товстоногова
(Санкт-Петербург).
«Коварство и любовь»

го акта, господин Козырев (с супругой) покинул директорскую ложу МХАТа, спеша подготовиться к приему гостей в особняке МИДа. В тот вечер министр с супругой давали прием по случаю открытия Первого Международного чеховского фестиваля.

Уже на третьем спектакле — «Тевье-Тевеле» Киевского театра имени И. Франко с Б. Ступкой в заглавной роли — зал был полупустым. Не было ни О. Ефремова среди зрителей, ни Марка Захарова, ни А. Гельмана, ни Т. В. Дорониной. Даже тот артист, которого так возмущали фотографы, щелкавшие затворами фотоаппаратов во время спектакля, — вот кому, кажется,

•ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА• ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА•



самое ненавистное для Бога — возомнивший о себе человек. Все пороки человеческие начинаются с этого».

— У твоего спектакля очень много сторонников, но есть и оппоненты. Их главная претензия, насколько мне известно, — обилие этнографических элементов. Кроме того, спектакль идет на древнетуркменском языке. Что ты думаешь по этому поводу?

— Будь благословен тот народ, который носит одежду своих предков. Ни один костюм ни одного народа не бывает случайным. В них — образ души народа. И ради того, чтобы избежать упреков в этнографичности, я не могу одеть героев спектакля в то, что они не носили и не носят. Костюмы диктуют актерам пластику. Женщина, одетая в тяжелый серебряный головной убор, тяжелые браслеты на руках, не может быстро наклониться, не может суетиться. Вся эта плавность заложена в древнем способе жизни, ее этикете, быте. В этом спектакле важную роль играет музыка. Мы собрали самые древние музыкальные мотивы — мотивы плакальщиц, походных маршей. Ведь когда есть древнетуркменский текст, старинные одежды, уникальная национальная музыка, невозможно все это показывать на фоне железобетонной стены. Поэтому родился образ юрты (художник Бышим Гараджаев). А почему ковровый орнамент, почему нити, почему серебряные бляшки, напоминающие силуэты людей, почему, наконец, ковры? Ковер имеет у нас свою особую символику. Туркмены рождаются на ковре, живут в окружении ковров, и умершего туркмена тоже заворачивают в ковер. Разве можно рассказывать о туркменах без всего этого?

— Театр — это не стерильная лаборатория. Он весь кипит и бурлит страстями как снаружи, так и изнутри. Чего стоит, например, актерам приспособливаться к выплескам твоего

бурного темперамента... Но сколько лет я их уже знаю — у них до сих пор глаза светятся, когда они говорят о своей работе, о тебе...

И все-таки, как живет твой театр?

— Самое главное качество, которым мы гордимся, — то, что я верю им, а они — мне. Главный вопрос жизни моего театра — вопрос доверия. В театре, где актеры сомневаются в замысле режиссера, а режиссер сомневается в готовности актеров осуществить его замысел, — сколько бы они ни старались, — спектакль получится без души.

— Твой театр носит имя «Джан» — душа, и ты часто в своих рассуждениях упоминаешь о душе...

— Именно душа на первом плане. Все, что бы я ни придумывал, направлено на то, чтобы подчеркнуть духовность.

— Какаджан, давай вернемся к нашему московскому фестивалю. Он носит имя русского писателя и драматурга. Тебе близко это имя?

— Чехов, к счастью, не русский писатель, как Шекспир не англичанин, Лопе де Вега не испанец, Мольер не француз. Хотя все они очень разные, — все подходят для туркменского театра. Даже Чехов, хотя его пьесы ставились у нас очень редко. Но не потому, что не хотят или не знают его. Ведь кроме любви и своего представления нужно еще и умение, уверенность, что на Чехова ты имеешь право. Это очень личное и очень тонкое дело. В молодости я два раза собирался ставить «Дядю Ваню». И благодарю Бога, что не сделал этого. Пусть Чехов остается пока моей мечтой. Мечта поставить Чехова тоже много значит!

Я учился в Москве. Наша туркменская группа училась в Щепкинском училище. Моими педагогами по актерскому мастерству были Владимир Богратович Монахов, Владимир Константинович Смирнов, Сергей Харченко, Николай Верещенко.

А режиссуре я учился у Андрея Александровича Гончарова.

Как хорошо, что в последнее время все чаще упоминается имя Константина Сергеевича Станиславского. Но, как мне кажется, уже, слава Богу, в новом, не только академическом контексте. Школа Станиславского — это универсальная и вненациональная школа, потому что во всем мире люди живут почти что одинаково. Когда горе —плачут, когда радость — смеются. Поэтому так называемая русская школа драматического искусства — это всеобщие законы отражения жизни на сцене. И вот что интересно — когда ставят Гольдони, Гоголя, Брехта, то лучшие спектакли получаются у тех, кто освоил методы так называемой русской школы сценического искусства. Система Станиславского ни в коем случае не противоречит поэтичности, символизму, наоборот — способствует их более глубокому раскрытию. Поэтому когда дорогие мои коллеги из бывших союзных республик хотят пересмотреть то, чему они научились в Москве, Ленинграде или у себя дома с помощью приезжавших учителей, то им можно посоветовать, чтобы они не забывали, что благодаря России они учились не русскому театру, а мировому.

— Среди беспредела национализма, становящегося государственной политикой, что значит для тебя национальная культура?

— Может быть, это самый больной вопрос. Туркменская интеллигенция о русской или зарубежной культуре знает больше, чем о своей собственной. Сегодня, когда у нас появилась возможность показать свои духовные богатства, в мире это воспринимается восторженно. И мы, туркмены, в том числе и наш театр «Джан», с радостью делимся нашим богатством с другими народами...

Беседу вела Евгения РОЗАНОВА

Сцены из спектаклей «Вишневый сад»

Шаубюне ам ленинер плац
(Берлин)

Авторский смысл «Вишневого сада» и стиль Художественного театра для Штайна замкнуты друг на друге бесконечное число раз, как зеркало на зеркало. Любая привнесенная извне идея попадает в контекст того, главного диалога, и, следовательно, Вишневый сад вечен. Вырубить его невозможно по той причине, что написанное первом не вырубишь топором.

Национальный театр
(Бухарест)

Белый Вишневый сад в спектакле Щербана, прежде всего, замечательно красив: стройный, нежный, налившийся светом. Этот сад, этот мир режиссер любит искренне. Именно поэтому он отправляет Раневскую, Гаеву и иже с ними в небытие с заметным облегчением.

«Дивадло За браноу-II»
(Прага)

Возвращение Раневской в родную усадьбу и возвращение Крейчи в родной театр нельзя рассматривать напрочь... Раневская, сыгранная Марией Томашовой, — не «второе я» Крейчи, но, скорее, его бесконечно родное, узнаваемое «не-я»

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА



понравилось бы здесь (спектакль фотографировал один Геннадий Несмачный, имеющий бесшумную аппаратуру и умеющий снимать и хорошо, и никому при этом не мешая), — так и его в зале не было. А жаль... На мой взгляд, ничего прекраснее Ступки в роли Тевье на этом фестивале не было. Если бы не Евгений Леонов, не случайно оказавшийся среди зрителей (поскольку был ангажирован «Известиями»), некому было бы выйти на сцену — поздравить театр и подарить им акварель с видом старинного московского дома. Призов на фестивале не было, как не было и жюри. Кому-то показалось это замечательным решением устроите-

лей фестиваля, кто-то, наоборот, был расстроен по этой причине. Призов и жюри не было. Но каждому театру дарили замечательную акварель. Уж не знаю, кому принадлежала сама идея, но выглядело это красиво!

10 октября стал, наверное, самым драматичным днем фестиваля. Был выходной день, но во МХАТе имени Чехова, не в фойе, как обычно, а в зале, состоялась пресс-конференция, посвященная ситуации, сложившейся вокруг участия грузинских театров в чеховском фестивале. Специально для участия в пресс-конференции в Москву прилетел на самолете К. Лавров. Он и открыл ее, а «Обращение деятелей грузинского те-



САДЫ

Александр СОКОЛЯНСКИЙ

Созрели вишни в саду
у дяди Вани...

1

В спектакле Петера Штайна загадочный звук, пугающий Раневскую, разбегается по всему белесоватому небу (несколько морщинистому на сцене МХАТа). Он долон, он тонок, он сложно составлен из откликов и подголосков. Под конец действительно раздается птичий вскрик: природа в унисон отвечает зловещему — в точном смысле — голосу сверхнатурального, и успокаивающие объяснения Гаева высушиваются недоверчиво: птица? похоже, но начиналось-то не с птицы...

Жизнь милую и привычную со всех сторон обступили — и уже задают ей тон — некие неумолимые и неблагосклонные силы. Обитатели усадьбы в Вишневом Саду (здесь и далее положим себе писать с заглавной) стараются не замечать, не понимать, что облекает их и затапливает. Они забиваются в дом, как ребенок с головой забивается под одеяло. Однако же, не замечая, — сами накликают, приманивают, идут навстречу.

В веселом и сознательно вульгарном спектакле Андрея Щербана звук струны громок и резок, как сигнал к атаке. Будущее переходит в наступление. На горизонте мреет мрачный силуэт промышленной зоны: трубы, подъемный кран, железные сочленения мостов, желтые прямоугольники — злая, прожорливая громада. Так будет.

В спектакле Отомара Крейчи звук лопнувшей струны — это звук лопнувшей струны. За сценой, на гитаре у недотепы Епиходова: блямс! Решение элементарное и элегантное: недаром же епиходовская гитара так выставлена напоказ во втором акте чеховской комедии.

Правда, начиная ряда с пятого, ни одним человеком этот «блямс» рассыпан не был. Для Крейчи важна негромкость: звук — лишь тень звука. Точно

так же как Сад в его спектакле — лишь тень Сада: проекция, игра света на серых щитах, обрамляющих пространство сцены (не дом — тень дома).

Я не собираюсь оспаривать корректно-скептические оценки спектакля «Дивадло За браноу II» (действительно, наименее выразительного из трех европейских «Садов»). Я не собираюсь также разгребать куда менее справедливые и осмысливанные упреки, сыпавшиеся на Щербана и Штайна. Но подумать о природе распространявшегося разочарования надо.

Те, кому «Вишневые сады» Щербана, Крейчи и Штайна по душе не пришли, обижены, как я понимаю, прежде всего отсутствием эмоциональной смычки. Душевый инструмент был заранее настроен на сопреживание, на спектакль специально «для нас»: потому что это единственная чеховская пьеса в программе одноименного фестиваля; потому что Вишневый Сад — это такая же национальная эмблема, как Фудзияма для японцев и ключи св. Петра для ватиканцев; потому, наконец, что если не «про Россию», то зачем вообще ставить, а если не «для нас», то зачем вообще привозить (заметим, что в открытом культурном пространстве мы становимся все более убежденными провинциалами).

Легче легкого и сладче сладкого отождествить себя с чеховскими героями: вся Россия сегодня — наш вырубаемый сад, а мы такие тонкие, такие нежные, такие беспомощные, нам так нужна всемирная сострадательная любовь, нужна гуманская помощь, которую мы, всего скорее, бесстыдно присвоим и пропранжирим, как Раневская — те пятнадцать тысяч от ярославской бабушки...

Но Штайн, Щербан и Крейча думали каждый о своем и нам своих посланий не адресовывали. Это обидно. Как говорил негодяй Егорушка в пьесе Эрдмана: «Я люблю, когда мне про меня поют, а то нынче другие ерундой занимаются».

Уверившись, что «это нас не захватывает», рассерженный



россиянин начал въедливо отмечать и допридумывать режиссерские ошибки: «Разве это дворянин? разве это Россия? разве это Чехов?» И при этом — особенно в случае Штайна — попадал в небо как в копеечку.

Зритель исходит из стилизованного (т. е. подчищенного и упрощенного, через вторые руки полученного) образа усадебной жизни, Штайн — из изученного по первоисточникам. Мнимо-карикатурный костюм Симеонова-Пищика, прыжки Раневской по дивану и еще мно-

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЫ



атра к Конфедерации театральных союзов, к участникам Первого Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова, ко всей мировой театральной общественности» зачитал Т. Чхеидзе:

«Мы, деятели грузинского театра, заявляем, что создавшаяся в Грузии тяжелая ситуация категорически не позволяет нам, нашим двум ведущим театрам — имени Руставели и имени Марджанишвили — принять участие в работе Первого Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова. Участие в фестивале, носящем имя величайшего гуманиста мира, представляется нам поистине кощунственным и несовме-

гое, с трудом умещающееся в наши представления о чеховской драме и дворянском быте, взято немецким режиссером из рабочих тетрадей Станиславского (удостоверено И. Н. Соловьевой). Мир, им выстроенный, правдив до неправдоподобия: оттого и не узнан.

Чешского Чехова хулили за «обезличенность», румынского — за грубость и неоригинальность интерпретации. И опять все мимо. Щербан невежлив с персонажами, но пьесу он читает вдумчиво, нежно и изоб-

ретательно. Крейча поставил спектакль, чего таить, тусклый, но до боли, до надрыва лирический. Даже в своем бессилии — исповедальный.

2

«Вишневый сад» Отомар Крейча выпустил в год своего семидесятилетнего юбилея.

Раневскую играет Мария Томашова, начинавшая вместе с режиссером жизнь того, прежнего, театра («Дивадло За браноу-II») — это как «Крестный отец-2»: не вторая серия, а вторая история), Петю Трофимова, круглощекого, очень здорового и самоуверенного — Отомар Крейча-младший («Здравствуй, новая жизнь!»). Он же делал перевод, и хотя это, скорее всего, случайность, соблазнительно поискать в спектакле «историю Вишневого Сада, пересказанную Петей Трофимовым».

Быть излишне последовательным в такого рода играх опасно. Грубость актерских работ, форсаж и наигрыш (перевозбужденный Лопахин — Ян Гартл, экспансивный и расплывчатый Симеонов-Пищик — Боржик Проказка, апаш Яша — Томаш Турек, хуже всех — Шарлотта, раздражающе громко и аляповато сыгранная Богумилой Долейшовой) вряд ли стоит объяснять тем, что студент Петя, дескать, не очень тонок, а мы смотрим на мир его глазами. Но все-таки так многое в спектакле углаждается с трофимовской колокольни! И преувеличенная фатоватость колобка-Гаева (Милан Рис): серебристый жилет, малиновый бант, порхающая тросточка, перстень на пухлом пальчике. И сухая беспредметность, усадьбы, построенной сценографом Ги-Клодом Франсуа — ничего ненужно-милого, ничего «раневского»: голые стены, тесанные опоры, деревянные стулья мал мала меньше. В доме, где не за что зацепиться взгляду, единственный яркий предмет — книжный шкаф, и то лишь изнутри: набитый книгами, установленный безделушками — такой живой! (Конечно же, вечному студенту нет дела



до интервью, но книги ему интересны.) И то, наконец, что симпатии в спектакле (не «классовые» ли?) явно отданы тем, кто в Вишневом Саду трудится. Красавице Варе (Мария Горачкова). Седому уже каторщику Епиходову (Владимир Матейчик) — он, конечно, смешон, но ведь как мил, как вдохновенно безропотен!

Роль Дуняши, право, — самая артистичная, самая грациозная работа в спектакле «Дивадло За браноу-II». Неле Бодовой как будто без труда удается то, что

и у замечательной актрисы Марии Томашовой получается через два раза на третий: пластичность душевных состояний. ...В четвертом действии лицо Дуняши — тонкое, осунувшееся — появляется в черном проеме над крышкой стола, заваленного набок. Она совершенно раздавлена происходящим. Барыня — в Париж, Яша — с барышней, Варя — в экономки, Епиходова взял на службу Лопахин (и Шарлотту обещает пристроить), а ей-то куда деваться? Ее даже не «забыли», как Фирса, — о ней и вспоминать не собирались. Тонкие каблучки, веер, часики на белой ручке... глаза брошенной собаки. Что «выше любви», что «ниже любви» — жизнь кончена, и теперь не все ли равно...

Жизнь кончается, но не все равно и не все равны. Отработав ложную тему, навеянную «поставителем Трофимовым» (ход из дома, которого больше нет; взгляд снизу), надо проследить по сюжету развитие темы подлинной, лирической темы Отомара Крейчи-режиссера. Возвращение в дом, которого нет. Взгляд сверху.

Опять же, упаси нас Чехов от излишней прямоты. Возвращение Раневской в родную усадьбу и возвращение Крейчи в родной театр нельзя рассматривать напоследок: разным было «до», разным будет «после». Раневская, сыгранная Марией Томашовой, — не «второе я» Крейчи, но, скорее, его бесконечно родное, узнаваемое «не-я». Было бы странно называть тождество, но и сходства не заметить странно.

Крейча предлагает Томашовой — Раневской замечательный и драматичный сплав любви — неприязни, родства — чуждости: ей не по себе у себя в доме. Узнавать прошлое ее заставляют силой: помнишь, какая это комната?

Шаубюне ам ленингер
плац (Берлин)
(слева направо)

Любовь Андреевна — Ю. Лампе,
Гаев — П. Зимонишек,
Яша — Р. Шефер

АЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ

стимым с нашими представлениями о нормах нравственности, морали и человеколюбия.

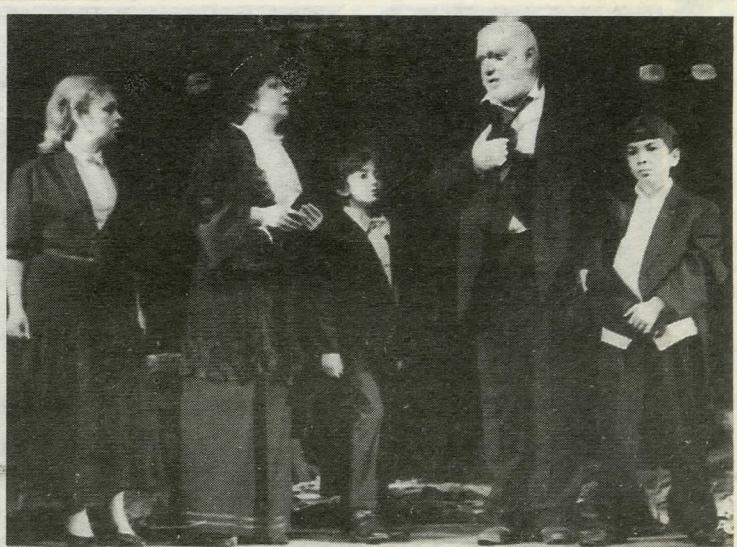
Деятели грузинской культуры буквально потрясены молчанием своих русских коллег и соотечественников по профессии, по сей день не пожелавших поднять свой голос в защиту справедливости и гуманности против беспрецедентного нашествия иностранных полчищ на издревле законную и независимую территорию народа, с которым, кстати, русский народ всегда был связан тесными дружескими узами...».

После этого президент Международной конфедерации театральных союзов Кирилл Лавров сделал заявление. Он, в ча-

стности сказал:

«Размышляя о многовековой совместной жизни грузин и абхазов, мы не хотели бы становиться в позу третьего судьи. Мы должны здесь сказать, что культурные, духовные связи Грузии и России, грузинской и российской интеллигенции — это особые связи, они отражают родство наших душ. Если будут разорваны, нарушены или даже ослаблены эти связи, будет нанесен огромный ущерб и нам и Грузии. Этого нельзя допустить. Тяжелые времена кончатся, а тяжелый осадок в душах может остаться. Нам всем надо думать о будущем, а не поддаваться времененным обстоятельствам, как бы трудны они ни

Драматический театр имени Г. Сундукяна (Ереван)
«Доктор Стокман» Сцена из спектакля



— Детская! — почти раздраженно отвечает Раневская. Не приставайте. Про себя я помню. Помнить про себя — хорошо и даже приятно, оживлять воспоминания больно. Настоящее врет прошлому: это уже не детская.

Хранители прошлого близоруки. Они не замечают, как изменились сами — как оглох Фирс, как смешны гаевские претензии на щегольство. Не видят они и главного: как обесцвеклась милая, единственная родная усадебная жизнь, как истаяли стены дома.

Крейча придумал впечатляющую интермедию между 1-м и 2-м действиями пьесы: в зеленом сумраке, в сгустившейся тени Сада рабочие сцены за несколько секунд укладывают шкаф, сдвигают стулья и поверх мебели набрасывают широкий, во всю сцену, полог: пол становится полем, интерьер податливо превращается в пейзаж.

Так зарастают, утрачивая форму и человечность, развалины древних городов — архитектура вминается в «равнодушную природу», в безличную красоту.

К несчастью, играется 2-е действие — грубее некуда. Шарлоттин вопль «Шакалы!», мелодраматический хохот Яши, наигранная истерика Прохожего (длинные волосы и палка с зарубками), монолог Раневской «О, мои грехи...» — все подается излишне резко, нахраписто и голосисто. Надо сказать, что грубое и неотделанное в спектакле Крейчи выпирает, бросается в глаза, в тонкости же надо всматриваться. Вот, например, маленькое чудо: на Ане, Варе и Дуняше — одинаковые черные полусапожки, только у приемной дочери каблук срезан, а у горничной — почти шпилька: отсюда — трудноувимая, но очень существенная разница в походке, во всей жизни тела; о, если бы так — во всем!

Полагаю, что грубость актерской игры режиссер сознает и, как положено мастеру, пытается обыграть то, что не может преодолеть. Вот Петя и Аня, взявшись за руки, на секунду принимают узнаваемую позу:

скulptura «Рабочий и колхозница», карликовый вариант. Шутка забавная, но хватило бы тонкости и артистизма на серьезное — отшучиваться бы не пришлось. Артистизма не хватает явно, заметна и усталость режиссерской руки. Временами спектакль Крейчи вял и скучен.

Ощущение, что легенда о Вишневом Саде разыграна с упором на «младших божеств», возникает, видимо, по простой причине. Бондовой, Горачковой, Матейчеку легче быть бровень с ролью. Спектакль Крейчи — это спектакль, в котором некоторые существенные подробности и работы второго плана отчетливы, пленительны, умелы. Главное же выговаривается с трудом, с натугой и все равно остается недосказанным. Кроме, может быть, самого главного.

В четвертом акте на сцену опускаются две люстры, большие и красивые: с мест они сорвались в третьем (крикнув: «...владелец вишневого сада!» — Лопахин изо всех сил раскачал ту, что слева; Пищик, в такт новому хозяину, подкачнул правую, и хрустальные громады двумя маятниками заходили по-над сценой). Одну рабочие запаковывают в деревянную раму, другую так оставляют, на потом. Хрустальная дрожь за тяжелой деревянной крестовиной — памятник утерянной нежности и оборванной жизни.

«Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего...» — бормочет умирающий в полу-мраке Фирс. Топоры врубаются в дерево, и на каждый удар стены усадьбы отзываются, расцветают, озаряются зеленью.

Потом все гаснет. Три световых пятна на сцене: в середине сброшенная обувь, справа мертвое лицо Фирса, слева — похороненная (и тем — сохраненная) люстра, вдруг, в свете прожектора, засиявшая, заигравшая — ожившая. Хрустальный сад.

«Если не умрет — не воскреснет». Театру «Дивадло За браноу-ІІ» это известно по собственному опыту.



Шаубюне ам ленинер плац
(Берлин).

«Вишневый сад».

Лопахин — М. Кениг

Сцена из спектакля [справа]

3

«Возвращаться не к чему», — сдержанно говорит Крейча.

«Возвращаться ни к чему», — весело парирует Андрей Щербан.

В фестивальной программе на фоне Крейчи и Штайна режиссер из Бухареста выглядел непростительно молодо. Во всяком случае, «молодым постановщиком» его называли не раз, печатно и устно. Буклеты, однако, иногда стоит и прочитывать:

год рождения Щербана не назван, но понять, что спектакли он ставит с середины 60-х, можно. Ему около пятидесяти: нашли мальчика.

Возникает, впрочем, ощущение, что румынский мастер и сам не прочь подольше оставаться в «молодых». Не говоря уж о том, что к находкам «старых мастеров» он относится как к цитатнику, откуда не грех и позаимствовать пару-другую красот для личного употребления (деревянный паровозик на веревочке, быстро катящийся по сцене Театра Армии, — конечно же, взят напрокат у Джорджа Стрелера) — он просто любит свою молодость и с удовольствием переносит на румынскую сцену 90-х свою американскую постановку 70-х.

Нельзя сказать, что Щербан идет поперек пьесы. Он берет в союзники Чехова-комедиографа, чтобы идти поперек доминирующей театральной традиции. Он ставит не «спорный» спектакль, но — оспаривающий, подпрыгивающий поэтику «монументального элегизма».

Он то и дело разыгрывает сценки прямо фарсовые, не упуская ни одной возможности для комедийного снижения. Приветствие шкафа Гаев произносит, забравшись на этот самый шкаф, как на кафедру (а исполняя «круазе в середине», во втором действии шаркает тросточкой, как кием, по краю могильного камня). Монологи Раневской (естественно, обольщающей Петю и обольщаемой Яшей) превращены в ре-призы комической старухи: особенно удаётся Илье Стане Ионеску монолог во 2-м действии.

Она произносит его, стоя на коленях у самого края сцены, — с телеграммой из Парижа в руках, с дрожью в голосе и с трепетом струйных перьев на роскошной шляпе. Большая часть публики, обросшая сентиментальным сальцем, понапацу собирается рассореживаться всерьез, но к концу и ее прошибает: надули!

Верх смешного — шепелявый таратор Петя Трофимов (Клау-

были».

На мой взгляд, неприезд грузинских театров сильно подорвал значимость фестиваля и снизил его уровень. Увеличившиеся паузы, перемены между спектаклями фестивальной программы уподобили фестиваль обыкновенным гастролям, случившимся подряд. Но здесь уж я наверняка чрезвычайно, может быть даже излишне, субъективен. Во всяком случае, это замечание нисколько не уменьшает моего уважения и восхищения работой организаторов программы из Меж-

дународной конфедерации.

Наверное, это нескромно (поскольку я сам принимал участие в этом деле), но фестивальная атмосфера, если и была, то во многом благодаря выпускам «Дневника фестиваля», которые связывали разные спектакли между собой; было приятно, когда их спрашивали, ждали.

13 октября в спектакле Государственного академического театра имени Сундукиана «Доктор Стокман» принял участие сама Татьяна Доронина. Правда, не в самом спектакле, а в том, что произошло после него, — благодаря ее участию.

На сцену своего театра — поздравить армянских актеров —

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА



Театр Антона Чехова.
Сцена из спектакля «Вишневый сад»

ди Блеонц), плюгавенький и неугомонный. Он заводится с полуборота и трещит, трещит без остановки, пока не опорожнится — тогда сядет, уставится в книжку, подчитает, встрепенется — и опять ну трещать!

Перечислять можно еще многое, но не пора ли спохватиться: э, да ведь все это видали! Далеко ходить не надо: в дубоватом «Вишневом саде» Трушкина за глаза хватает подобных забав, есть, пожалуй, и поизобретательней.

Верно, есть. Но там, где Трушкин, расставив и слегка

подвигав фигурки героев, считает режиссерскую задачу выполненной, Щербан только начинает свою игру. Грубыми фигурками он ведет утонченную и стремительную партию, намеренно подчеркивая несовместимость персонажей и мира, который они по привычке считают своим.

Щербан строит на сцене фронтальную композицию, четко делящуюся на планы: что было, что есть, что будет. Чеховским персонажам, прижатым к авансцене, места нет нигде: почему — об этом чуть позже.

Ближе всего к ним прошлое — ряды тонких деревьев (слишком геометрично, слишком упорядоченно стоящих). Вишневый сад тянется ровной полосой через всю сцену, и в нем гуляют те, кому он принадлежит по праву. Женщина в белом платье и мальчик в матроске: покойная мать и утонувший сын Раневской.

О сада и до задника — зона настоящего. Раневская и другие появляются в ней лишь изредка. Щербан отдает это пространство «безмолвствующему большинству»: решение принципи-

ально новое и принципиально важное.

Жизнь идет помимо тех, о ком идет речь. Пока одни люди разговаривают о том, как мы «будем работать» или как «мы отдохнем», и работают и отдыхают совершенно другие. Румынский режиссер впервые заинтересовался переживаниями этих «других», мнением Хора о protagonistaх.

Радость домашних, встречающихся Раневскую, бледна и невразительна по сравнению с восторгом мужиков и баб, выбегающих на сцену и застывающих



ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА •



Т. Доронина вышла вместе с С. Юрским. С корзиной цветов в одной руке и сумочкой своего художественного руководителя — в другой следом вышел мужчина в синем костюме (?). Для произнесения приветственных слов народная артистка СССР Т. Доронина вынесла микрофон на сцену и через него обратилась к залу с коротким, но проникновенным словом.

Что же сказала Татьяна Васильевна? Она сказала: «Театр, который стоит вне социальных, нравственных проблем — никому не нужен. Он не интересен и он безнравствен, ибо се-

годня слишком жестокое время... Что мы увидели сегодня на сцене? Мы увидели гражданскую акцию в форме очень точно выстроенного спектакля. Представить, что это такое, и оценить может только, мне кажется, профессионал... Из всех фестивальных спектаклей, что я видела, этот — самый интересный и самый значительный. Это, конечно, субъективное мнение, но я достаточно профессиональна... Я хочу низко поклониться всем коллегам из Еревана... Спасибо!» Татьяна Доронина не видела «Тевье» из Киева, но зато ее видели на «Вишневом саде» Петера Штайна, с которого она ушла после третьего акта.

Аттис-театр (Афины).
Сцена из спектакля «Персы»

Еще вопрос — кому повезло больше — Театру имени Сундукина, которому аплодировало три или четыре десятка зрителей, или Аттис-театру, собравшему в течение двух дней полный зал Новой сцены Таганки. Количество зрителей на этом фестивале не определяло ничего. В истории «Персов» на московской сцене все препятствовало показу древней трагедии. В первый день в театр не явился радиостанция, и вести спектакль из радиорубки пришло самому Терзопулосу. В результате театральные критики были лишены пресс-конференции, которая должна была состояться по окончании представления. На второй день зрителей пустили

в почтительном далеке: барыня приехала! Впрочем, провожать ее тоже будут бодро и весело: скатертью дорожка! И так хорошо, и так хорошо.

Выходами массовки Щербан поддерживает ритм спектакля — именно так энергия заудебного настоящего подпитывает «кукольный дом» говорливо-меньшинства: жалко, что ли?

Дом — действительно кукольный. По авансцене в рядок выстроены игрушки: лошадка, паровозик, усадебка, церковка... — все такое маленькое!

Хрупкость, беззащитность и обаятельность чеховских персонажей Щербан трактует как ненатуральность и по-человечески никого не жалеет, не за что. Иное дело всем посочувствовать, как тому игрушечному бычку, который идет, качается, доска его кончается. То есть при всем сочувствии очень интересно досмотреть до конца: а как он будет падать?

Когда хозяином Вишневого Сада объявляет себя Лопахин, дощатая беседка, где шел бал (часть «кукольного дома» в

сильном увеличении), стронется с места и медленно поедет за сцену: через Сад, через жизнь — к тому самому городу, который маячил на горизонте 2-го действия. К будущему. Персонажам, с авансцены уже разбежавшимся, и туда путь заказан. Они не годятся даже в жертвы: их в стремительном и суматошном финале просто сносит со сцены куда-то вбок. Все происходит стремглав и некстати: именно так, как задумывал Чехов, оставивший на предотъездные эмоции менее полу-

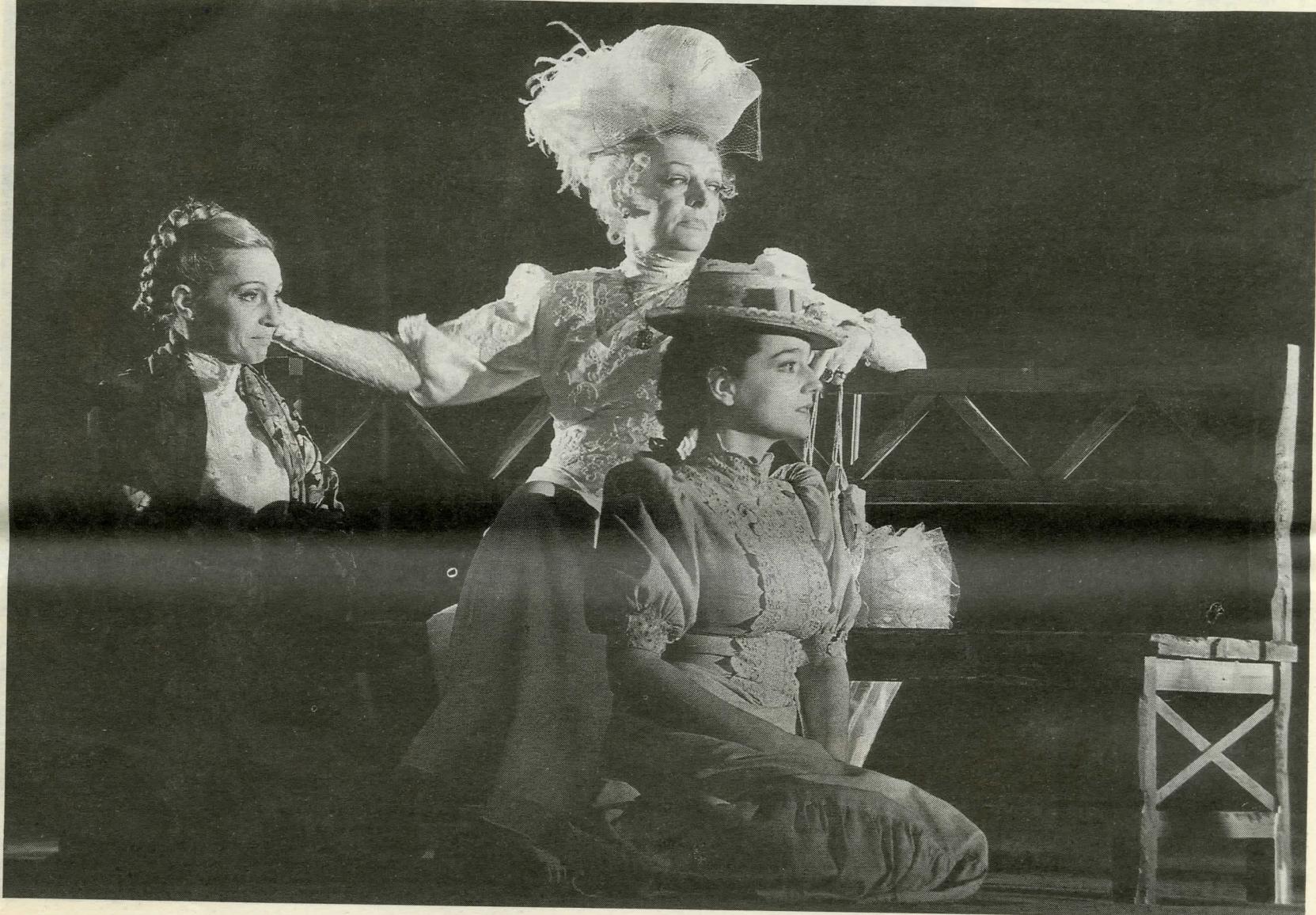
часа. Щербан — первый режиссер, выдержавший авторский хронометраж, и первый, ктонятно объяснил: почему Фирса забыли. Три действия шли в игривом безвременье: 22 августа, в день торгов, время пошло, и всем сразу стало безумно некогда. И Бог с ними со всеми.

Вишневый Сад, в котором гулял, гуляет и будет гулять мальчик Гриша, без них виднее.

4

В спектакле Крейчи под Виш-

Национальный театр [Бухарест]. Сцена из спектакля «Вишневый сад»



ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА



в зал в 19.30 по другой причине — на этот раз сорвался трос, на котором держались софиты. Правда, на втором спектакле, 21 октября, машинист таганской сцены вел себя героем, и только благодаря его усилиям задержка спектакля стала всего лишь получасовой. Могло быть хуже и больше. С извинениями и вступительным словом оба раза перед спектаклем на сцену выходила Алла Демидова. От нее зрители узнавали, какой великий спектакль им предстоит увидеть и какой гениальный режиссер его поставил. Кроме того из слов Аллы Сергеевны стало известно, что Теодорос Терзопулос является вице-президентом Института средизем-

номорской культуры и постановщиком нового спектакля в «Театре А» — «Квартета» Г. Мюллера с А. Демидовой в главной роли. Над «Персами» Терзопулос работал семь месяцев по 7—8 часов каждый день, и, будучи прошлым летом в Афинах, Юрий Любимов оценил труд Терзопулоса над «Персами», отметив, что такого напряжения можно достичь только в результате большой и долгой работы.

Впрочем, к достоинствам греческого спектакля все, в том числе и те, кому спектакль понравился, отнесли его краткость. Полтора часа без антракта — в самом деле, это совсем не так плохо.

невым Садом разумелось нечто, до боли личное (ради памяти о котором стоит жертвовать и образом жизни, и самою жизнью). В спектакле Щербана — нечто уже отрешенное и поэтому неуязвимое (на фоне которого «все наши глупости и мелкие злодейства» комичны, но никак не обаятельны). В спектакле Петера Штайна «Вишневый Сад» — это, прежде всего, нечто стихийное.

Когда в особняке Раневской поутру растворили окна, зал зааплодировал художнику Кри-

стофу Шубигеру — не мог не зааплодировать. Там, за окнами, дыбились и плелись невероятные белесые джунгли: древние, прекрасные, бесчеловечные. Очень понятно, почему букет Епиходова состоял из несуразно толстых и длинных — метра под полтора — цветущих веток: меньше тут и не бывает. Очень понятно, почему Раневская и Гаев даже представить не могут это оцепенелое буйство природы вырубленным и распроданным: ни с этим садом, ни в этом саду

человеку делать нечего.

Уже в «Трех сестрах» было очевидно, что режиссер Штайн, ставящий Чехова, более культуролог, чем метафизик. Он не мыслит разговора о чеховских пьесах и об их смысле вне того театрального языка, на котором Чехов «заговорил» в Художественном театре. Авторский смысл и театральный стиль для Штайна не только идеальное взаимодополнение, но и взаимоотражение: они замкнуты друг на друга бесконечное число раз, как зеркало на зеркало.

Любая привнесенная извне идея попадает в контекст того, главного диалога, и, следовательно, Вишневый Сад вечен.

Вырубить его невозможно по той причине, что написанное первом не вырубишь топором. Этот Сад и усадьба Раневской (песчинка, ставшая в бесформенной плоти Сада жемчужиной) принадлежит не русской жизни, но русской и мировой культуре. Они изначально зашлонены от любых посягательств самой простой и надежной оградой: кавычками.

«Дивадло За браноу-II [Прага]. Сцена из спектакля «Вишневый сад»



•ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА• ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА•

17 октября в помещении Театра на Таганке (Старая сцена) не состоялся спектакль Государственного экспериментального ТЮЗа «Ахорун» (Душанбе) «Иосиф потерянный вновь вернется в Ханаан...». Не было самолета, чтобы доставить актеров и немногочисленные декорации в Москву. Прошел день спектакля. А в воскресенье, 18 октября, в Душанбе сменилось правительство. И после спектакля, который все-таки был сыгран 22 октября на сцене Театра имени Евг. Вахтангова, кто-то пошутил: «Иногда перевороты меняют жизнь к лучшему...» В случае спектакля Фарруха Косима шутка показалась удивительно верной. А искус-

ство таджикских артистов оказалось всесильным.

Прежде всего (во всяком случае прежде того, как был сыгран спектакль) это, конечно, был акт огромного мужества. Артисты прилетели в Москву на военном самолете. Даже не в Москву, потому что самолет приземлился в Клину. В том же самолете, который точно из-под земли нашел Довлат Худоназаров, на недолгий срок (будто только для этого) вошедший в правительство, рядом с театральными декорациями стоял танк, вместе с актерами были беженцы, живые и мертвые.

Каждый, кто оказался после спектакля в одной из комнат за сценой, почувствовал, что

гвоздь винограда, половинка яблока, кусочек дыни, эти нехитрые дары восточного базара, значат нечто большее, обретают здесь почти что символический смысл.

Второй скандал, связанный с «Вишневым садом», о чем уже было сказано чуть раньше, произошел на спектакле О. Крейчи. Поскольку спектакль — по просьбе режиссера — шел с переводом, с шести пятнадцати (то есть со временем, когда в театр пустили зрителей) в гардероб выстроились очереди за «наушниками». К началу восьмого очереди эти стали напоминать продовольственные. Но именно в это время, не дожидаясь команды режиссера, радиост

включил фонограмму, и ни о чем не подозревавшие актеры начали играть спектакль. Двери закрыли. А между тем даже партер был не полон. Вскоре за закрытыми дверями послышался шум — в зал пытались проникнуть зрители, желавшие сидеть на своих местах. Их, видимо, не пускали. С переменным успехом борьба продолжалась. Вдруг в середине партера встал человек и стал пробираться к выходу. Это был сам господин Крейча. Некоторое время спустя после того, как он вышел из зала, шум прекратился.

«Вишневый сад» Андрея Щербана обошелся без скандалов. Быть может, сыграло роль то обстоятельство, что спектак-

Кавычки можно раскрыть, изложить все своими словами, переставить акценты, перетолковать содержание с точностью дооборот. Можно даже довести себя до такого состояния, когда острые вариации показутся интересней и существенней, чем тема подлинника. Но настоящая оригинальность может заключаться не только в остром инакомыслии, а и в верности оригиналу — в верности и вежливости.

К тому, что однажды состоялось, завершилось и закавычилось, нельзя вернуться: попытка «слиться в экстазе» с Чеховым Художественного театра была бы бестактна и обоюдно разрушительна. Всматриваться же в закавыченное зазеркалье можно бесконечно долго и с бесконечным наслаждением.

Петер Штайн поставил спектакль, огороженный двумя «четвертыми стенами» — одна, выстроенная сознательно, отделяет его от зрительного зала. Другая выросла между современным сценическим искусством и психологическим реализмом начала XX века, она принята как данность. Стены не ломаются, но опровергиваются.

После второго действия с его изумительно нежным и плавным наступлением сумерек (впервые стало видно, на что способна светоаппаратура МХАТа!), с его покоя гармонизированной природы стиль театра «Шаубюне» был осознан как проблема.

Несоответствие между не-привычной, как бы натуралистической «жизненностью» сценического пространства и стилизованностью сценического поведения более чем очевидно. Чеховские персонажи обделены бытовыми жестами, реакциями, детализированной поступков. Ни одного движения не делается ради простого сходства с «жизнью в формах жизни» — все нацелено на жизнь в формах искусства. Отсюда — некая торжественность, точнее сказать, дополнительная проясненность, прозрачность сценической игры — сверхнату-

ральная четкость поз и мимики, восхитительно сочетающаяся с тонкостью ощущений (в идеале — у всех; на московской сцене — у Юты Лампе по преимуществу). Случайные, то есть жизненные черты с этой реальности стерты.

Спектакль Штайна поразителен не бытовой достоверностью, а тем, сколь многое удалось отлучить от реальности, данной в ощущение, и оправдать по законам художественной логики. Обилием переработанной и означенной «натуры». Перестук бильярдных шаров, которым оркестрован диалог Раневской и Пети Трофимова (Эрнст Штетцнер) в третьем действии — такое же торжество музыкальности над шумами жизни, как переливчатое небо в венециановском пейзаже второго действия — торжество живописности.

При этом Петер Штайн не тешит себя надеждами оживить почву, на которой вырос театр психологического реализма, и продолжить его судьбу. Поэтому он вынужден останавливать актеров там, где кончается искусство. Роль Фирса, сыгранная Бранко Замаровским — чудо ритмической организации. Полная и головокружительная явленность характера, судьбы, задачи в простейшем, в том, как человек движется по сцене, повинуясь внутреннему, давно выработанному замедленному ритму, как бормочет что-то свое, отдельное. Каких усилий стоит подключение к чужому разговору, как эти сбои ритма приводят к полной остановке.

Замаровского, как и Лампе, притормаживать не приходится: тотальная артистичность существования им впору, всем же остальным, пожалуй, великовата. Роланд Шефер был совершенно незабываем Соленым в «Трех сестрах»; в роли Яши он, увы, довольно поверхностен. Вонючая сигара, наглая гримаса, напряженная жестикуляция — и к этому мало что можно добавить. Рисунок беден. Насытить его выразительными детальками труда бы, верно, не составило — но

как раз на «детальку ради выразительности», на актерскую фурнитуру наложен запрет. Нельзя мутить прозрачный мир пьесы ничем недосмыслившим, не подчиненным идеей-структуре (за неимением лучшего, примем это понятие — по аналогии с бахтинской «идеей-чувством»). Этот мир гибнет от соприкосновений с безыскусственной жизнью.

Как гибнет — показано в третьем действии. Бал в «Вишневом саде» сделан режиссером с оглядкой на пожар в «Трех сестрах»: те же сгущения красного, то же нагнетание нервности в сценическом ритме, те же прорывы беды, распада, «малого апокалипсиса» на авансцену (там были огонь и копоть керосиновой лампы, чуть не опрокинутой Чебутыкиным; здесь — бессмыслицей танец, выпирающий из-за дверей и заполняющий сцену, человеческая лента, которую тянет одышливый Пищик — Вернер Рэм).

Чувствуется, что Штайн дорожит домом, «художественной средой», больше, чем Садом, «порождающей стихией». С почти болезненной подробностью он прорисовывает интерьер опустошенного дома в четвертом действии: груду не-нужной мебели, укрытую белым покрывалом (опять вспоминаются «Три сестры» — белые чехлы второго акта), темный кусок обоев, оставшийся на том месте, где всегда стоял книжный шкаф, легкие деревянные ставни, которыми закрывают окна, косой рассеянный свет — самый холодный, самый безразличный в этом спектакле, где на свете строится чрезвычайно многое — и именно поэтому возможна такая подробная, так рельефная пустота. К штайновскому «Вишневому саду» слово «атмосфера» хочется применять не в традиционном для театра перевесном значении, а в самом буквальном: она создается не актерами, а вокруг актеров — светом, температурой жизни, воодушевлением неодушевленного. Здесь нет темноты, немо-

ты, неозначенности. Максимум, на что способны персонажи, — это насколько хватает сил выдерживать постоянную просвещенность. И они, естественно, не выдерживают: люди же.

Мизансценически четвертое действие — самое незапоминающееся в спектакле Штайна. Играется не горестный ход из счастья в никуда, не разрыв с прошлым, а угасание света, истаивание художественной связи — невыразимо грустное, но почти облегчающее. Никакой динамики. Дом увял. Люди и вещи осыпаются с него как сухие листья. В секунду, когда умирает Фирс (последний монолог Замаровского — это какое-то чудо; возникает почти физическое ощущение гаснущей жизни, осыпающего тела), — вдруг раздается звон, треск и вовнутрь, проламывая ставни, вваливается корявый обрубок дерева. Если угодно — обломок той деки, на которой была натянута лопнувшая струна.

О трех «Вишневых садах», показанных на фестивале и, в сущности, очень неравнозначных, интересно думать вместе. Спектакль Крейчи, умный, но слабый, спектакль Щербана, однобокий, но обаятельный, спектакль Штайна — замечательно тонкий, могущественный, прекрасный (а все же уступающий «Трем сестрам», проигрывающий даже не в зоркости взгляда, но в глубине вдоха) — если уж примерять их к российскому сегодня, вопреки саркастическим выпадам в начале статьи, то они одновременны. Рассказывая каждый о своем, нам они в унисон говорят одно и то же: укрываться негде, жертвовать нечем и выбирать не из чего. Прошлое отрезано, в будущем отказано, рукотворное гармоническое безвременье обречено.

Сад продан за долги (все всегда почему-то забывают, что продан — за долги), куплен, вырублен и разбит на дачные участки. Это и есть настоящее, и нужно выбирать, как с ним жить.

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА •

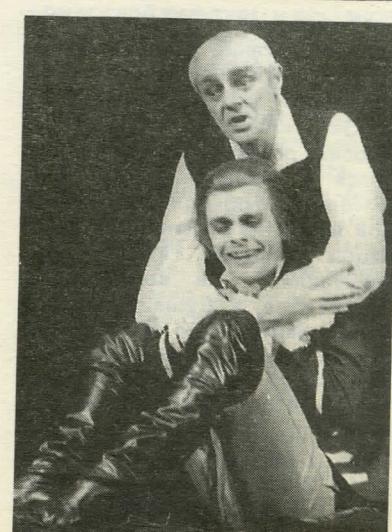
ли в помещении Театра Армии. Место и дисциплинировало, и обязывало. То, что на всем протяжении четвертого акта (на спектакле 25 октября) по залу разносился запах жареной картошки, стало не скандалом, а, скорее, забавной деталью, вполне соответствовавшей духу самого представления. Было, правда, забавно смотреть, как Гаев выбегает с одной стороны сцены и, едва закончив свою сцену, убегает в другую сторону, — казалось, что это именно у него подгорает что-то на сковородке...

26 октября в ресторане ЦДРИ (Пушкинская улица, дом 8, вход со стороны станции метро «Куз-

нецкий мост», традиционная кухня) министр культуры России дал небольшой обед по случаю окончания Первого Международного театрального фестиваля. Из гастрономических радостей посетители отметили запеченные в тесте кусочки курицы с яблоками и жульены, качество которых было много выше вкусовых достоинств жульенов, предложенных гостям на банкете по случаю открытия фестиваля в бывшем буфете МХАТа имени А. П. Чехова.

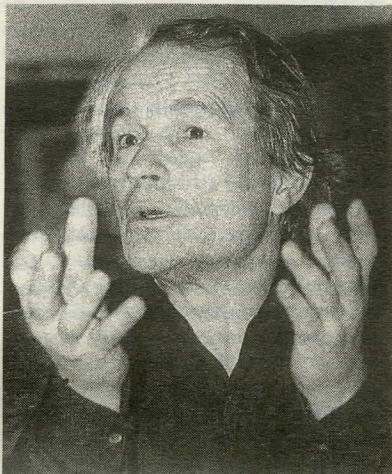
27 октября вне программы фестиваля имени Чехова состоялся значившийся в фестивальной афише спектакль «Горе от ума». По залу шныряли школьники, пришедшие на премьеру

целыми классами во главе с классными руководительницами. Было шумно, но безрадостно. После спектакля, в том же бывшем буфете, был банкет по случаю закрытия фестиваля и, кажется, одновременно приуроченный к 94-й годовщине основания театра, который когда-то располагался в том же помещении, что и ныне (!), руководимый народным артистом СССР О. Ефремовым. К банкету в фойе театра установили недостававших в скульптурной галерее Станиславского и Немировича-Данченко. Жульены, о которых уже нельзя не упомянуть, были лучше, чем на открытии, но хуже тех, что были на банкете у министра культуры.



ИНТЕРВЬЮ

Штайновские «Три сестры» заворожили москвичей. «Вишневый сад» заставил их призадуматься. Что скажет «Орестея»? Идею постановки этой греческой трагедии в нашем Театре Армии немецкий режиссер вынашивает давно. Сам он работает в берлинском Шаубюне. Известность принесли ему такие спектакли, как ибсеновский «Пер Гюнт», горьковские «Дачники», сценическая композиция «Воспоминания о Шекспире»... Штайн — и художественный руководитель Зальцбургского фестиваля, где шел его шекспировский «Юлий Цезарь» и где он намерен показать еще две работы — «Корiolан» и «Антоний и Клеопатра».



Петер ШТАЙН
*Обрекленность
на
бездомность*

— Московские театры еще долго будут дискутировать о вашей постановке. Но всем, думаю, было бы интересно узнать, чем лично вас, господин Штайн, обогатила работа над чеховским «Вишневым садом»?

— У меня есть два наблюдения, связанные друг с другом. Первое. Структура этой чеховской пьесы радикальным образом отличается от других его драматургических работ. Все, что было типично для него до «Трех сестер», здесь словно

обрывается, и он как бы возвращается к своим ранним этюдам и зарисовкам. Чехов создает структуру, состоящую из маленьких мозаичных частей, соединяющихся в единое целое.

Иногда даже одно продолжение является кусочком этого целого, причем оно не имеет порой непосредственной связи ни с фразой, сказанной раньше, ни с последующей. И тем не менее звучит какая-то элегическая повествовательная нота, соединяющая все эти мозаичные камушки. Техника, которой при этом пользуется драматург, — скорее техника композитора, необходимая тому для сочинения музыкального произведения.

— То же самое вы делаете и в своей постановке?

— Я просто откликнулся на то, что услышал в самой пьесе. Но я говорю сейчас о том, что в ней есть мотивы, повторяющиеся в самых разных формах. Причем эти звуковые сочетания исходят то из уст трагической фигуры, то комической. Например.

Слово — огурец. Его впервые произносит Яша. Словом «огурчик» он называет молоденьких женщин. В следующий раз это слово использует Фирс, он бормочет, что, мол, «полведра огурцов скушали». Затем огурец появляется уже как реальный предмет, и во втором действии его достает из кармана и ест Шарлотта. Так происходит и с другими словами и понятиями. Но... Это только крохотный пример того, как осознанно и продуманно выстроена структура пьесы.

Второе. Что означает название — «Вишневый сад»? А то, что в центре ее — не история одного человека или группы людей, а часть природы — сад, взращенный руками человека. Главное для Чехова — человек и природа, человек и Космос. И это для него, как мне кажется, гораздо важнее того, что связывает людей.

Тем самым уже в начале века Чехов уловил то состояние, которое характерно для всего нашего столетия — разобщен-

ность людей, их отчужденность.

— И это очень точно выражает звук лопнувшей струны.

— Ну конечно. И вот еще что. Попытки с помощью идеологии — будь то коммунизм, фашизм или какая иная — уйти от этой разобщенности, выстроить какие-то новые отношения, как известно, ни к чему не привели. Обратите внимание, что даже в «Трех сестрах» — хотя и там речь идет о потерях — не подлежит сомнению сплоченность сестер. Что же происходит в пьесе «Вишневый сад»? Сестра и брат не видятся долгие годы, а когда встречаются, то испытывают, несомненно, чувство какой-то любви, но все же больше подшучивают друг над другом и снова разлетаются. А отношения матери и дочери? Раневская очень мало думает об Ане... Казалось, возможно возникновение вполне определенных отношений между Варей и Лопахиным, Аней и Петей. Однако у них нет будущего, нет перспективы развития. Люди встречаются, любят, но... каким-то туристическим способом.

Нет ни одной пьесы в европейской драматургии, которая была бы так сложно выстроена, как эта, и где главным действующим лицом был бы не один из ее персонажей, а — сама природа.

— Интересно ваше наблюдение о чеховской устремленности в Космос.

— Как режиссер я, быть может, первый это показал, но внимательный читатель давно для себя ее открыл. Вы обратили внимание, что делает Чехов в своих ремарках?

Чехов предлагает, например, заднюю часть стены сделать почти прозрачной. В самом начале действия окна, по его совету, должны быть закрыты. Через них он дает затем возможность видеть зрителям главное действующее лицо — сад. Это же гениально! Однако театр не может показать настоящие деревья. Он способен только через чувства персонажей дать публике представление об их красоте. Но Чехов все же

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА • ФЕСТИВАЛЬНАЯ ХРОНИКА •

Поскольку многие увидели соединенных наподобие сиамских близнецов основателей Художественного театра уже по окончании банкета, то зеленоватый оттенок скульптуры понадобился был отнесен на счет не столько съеденного, сколько выпитого. Однако и те, кто по тем или иным причинам отказал себе в употреблении спиртного, окаменевали при взгляде на неизменно улыбающихся и безмятежных основателей: «Зеленые...» От Немировича-Данченко Станиславский отличался тем, что был, во-первых, на БДТ имени Г. Товстоногова. «Коварство и любовь». Президент — К. Лавров, Фердинанд — М. Морозов,

голову выше, а во-вторых, смотрел в противоположную от Немировича сторону, так что оба напоминали двух дозорных на развилке. Может быть, так скульптор Левон Лазарев выразил в металле неизменную тягу новаторов сцены к новым путям в искусстве.

Фестиваль закончился. Как говорят в таких случаях, всем — спасибо! И, как писал «Коммерсантъ» о погоде на 28 октября, «будет дождь вперемежку со снегом. Погода завтра будет отвратительная. Собственно говоря, вряд ли приходилось рассчитывать на другое в конце октября». Праздник кончился. Слякоть вступила в свои права.

Г. З.



говорит — нет, зритель должен видеть сад и поверить, что лучше него нет ничего! Это сложная задача для постановщика.

Чехов советует в середине первого действия раздвинуть занавесы, тогда сад будет виден, потом открыть окна, что еще лучше... В последнем действии саду — а он не так уж красив, на деревьях нет листьев — отводится особая роль. Он свидетельствует, как все проходящие в этом мире. Заметьте, срубается не цветущий, а именно осенний сад. Публике предстоит задуматься о той реальности, что наступит затем.

— Это спектакль — и о вас тоже!

— Признаюсь, что именно в этой пьесе Чехова я открыл для себя многое такое, что оказалось близко мне самому, так что в какой-то степени я могу идентифицировать себя с мыслями и чувствами ее персонажей.

— Что же стало главным для вас в этом открытии?

— Вы, конечно, знаете, что Чехов сознательно ушел от религии, традиционной, церковной. Однако он много размышлял о мироздании, ему нужно было высшее знание, он тосковал по «общей идее», которая осветила бы смысл жизни. Поэтому в «Трех сестрах» он говорил, что человек должен искать веру, иначе жизнь его пуста.

— В начале века человек отошел от Бога, а в конце его вернулся к нему. Каковы ваши отношения с Богом?

— Если Космос глобально обозначить как Бог, то я могу сказать, что верю в Бога. Космос для меня — огромная загадочная система, внутри которой я и все мы существуем. Есть разные способы ее объяснения — христианская, буддистская, мусульманская, марксистская... Однако трудно поверить в реальность одной из них, вот почему я не могу остановиться ни на одной из этих моделей устройства Космоса. Впрочем, можно извлечь нечто полезное в каждой из них.

— Мне пришла вдруг стран-

ная мысль. Чехов умер на вашей родине, и его последними словами были: «Ich sterbe». И вот вы на немецком языке словно возвращаете нам его. Чехов будто бы «родился» в вас. Что вы скажете на это?

— Только одно: всем мы, люди, склонны к иррациональному мышлению и легко поддаемся мистическому влечению верить каким-то таинственным сближениям...

Мне интересно то, что в Чехове было потрясающее смешение всего. С одной стороны, это был совершенно ярко выраженный русский тип, а с другой — он мыслил как европеец. И, как мне кажется, Чехов — самый европейский литератор, писавший на русском языке. Вот что любопытно, он не любил немцев, но чувствовал себя в Германии довольно комфортно.

Беседу вела Л. НОВИКОВА



Андрей ЩЕРБАН

Если идти
це за
Станиславским,
то как?..

Он ставит драматические и музыкальные произведения по всему миру — в пустыне и горах, на скалах близ Афин и на берегу Атлантического океана, на старой бойне и во дворе старого замка в Эдинбурге... Его

грандиозная постановка трех греческих трагедий — «Электра», «Медея», «Троянская война» — шла на пятидесяти международных фестивалях. Он мечтает показать ее в Москве. Сейчас Андрей Щербан работает в Бухаресте и Нью-Йорке — в Национальном театре Румынии и Колумбийском университете.

— До встречи с Питером Бруком, — говорит румынский режиссер, — я был счастлив уже тем, что работаю в театре. Но после того, как год провел в Международном центре театральных исследований Брука, я понял, что быть счастливым — не самое главное. Важно другое — осознать: а зачем ты в театре?

И еще я выучил у Питера Брука, что театр принадлежит всем нам. Это значит, что и Чехов принадлежит тоже всем нам.

«Вишневый сад» яставил дважды. В 1977 году по предложению Джозефа Паппа — в нью-йоркском Линкольн-центре. А в прошлом году — в Бухаресте. Спектакль вызывает поразительное понимание у публики, но критики считают, что в нем нет русского духа. Правда, одно дело — играть Чехова в Америке, другое — в Румынии и России.

В моей первой постановке Петя Трофимов полон утопических идей, искренне верит в лучшую организацию мира. Но вообразите румынскую публику, которая после всех потрясений вдруг снова слышит призыв к светлому будущему. Это невозможно. И поэтому образ Пети стал так комичен.

Лопахин в нью-йоркской версии даже слишком романтизирован. Однако... Сейчас в Румынии появились новые люди из бывшего партаппарата, которые, вдруг перестроившись, стали делать деньги в маленьких магазинчиках. Лопахин мог бы быть одним из них. Но я этого не делал. У чеховского Лопахина есть немало привлекательного. Сначала он живет с идеей, как спасти этот дом и этот сад. Но Раневская не хочет его понять.

И он покупает имение. Но почему он не дает взаймы женщины, в которую влюблен?.. Лопахин существует как бы между двумя мирами. Светлым, что обозначен в самом начале спектакля белыми вишневыми деревьями, и темным — появляющимся в черном образе завода в финале...

Кто знает, как сегодня играть Чехова? На протяжении всего нашего столетия театральный мир только подражал Станиславскому в его интерпретации чеховских пьес и считал, что этот подход — единственный. Но десять-пятнадцать лет тому возникла проблема: а как все же ставить Чехова, если не опираться на его первого постановщика? Все стали дружно вспоминать, как самому автору не понравилась постановка Станиславским «Вишневого сада», осуществленная без малого девяносто лет назад.

Цену Чехову, на мой взгляд, понял Немирович-Данченко, и то — в конце жизни. Он считал, что «Вишневый сад» не надо ставить как драму. Это комедия, переходящая иногда в фарс, хотя сама ситуация в пьесе далеко не комическая, а, скорее, трагическая. Дом пустеет, герои его покидают и уезжают неизвестно куда. Чехов, как и Бальзак, написал свою Человеческую комедию.

Структура «Вишневого сада» — не реалистическая, а, скорее, символическая. Как у Беккета — «В ожидании Года». Это пьеса о нас и для нас. Как и шекспировского «Гамлета», ее можно ставить множество раз и все равно не постичь до конца.

Как же играть чеховских героя? Актер, на мой взгляд, не должен совпадать с персонажем, а быть одновременно внутри роли и вне ее. Для хорошего актера чеховская роль — словно перчатка на руке, на нее смотришь как бы со стороны.

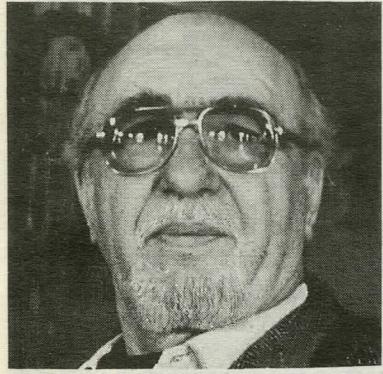
Если бы я был хорошим актером, то сыграл бы в этой пьесе роль Прохожего — она самая загадочная. Прохожий



...Улыбка Резо Габриадзе таяла в воздухе. Приветственная и прощальная, лукавая и грустная, она, чудилось, выглядела из-за колонн, усмехалась в углах зеркал Белого зала Музея М. Н. Ермоловой. Здесь, в «Театральном салоне на Тверской», открылась вместе с I Международным фестивалем имени А. П. Чехова выставка

появляется в тот момент, когда вдруг раздается этот замирающий и печальный звук лопнувшей струны, когда садится солнце и Фирс говорит, что точно такое было и перед несчастьем — перед волей... В моем спектакле Фирс в это время смотрит в колодец, обозначенный драматургом в реплике. Как понимал все это сам Чехов? Тайна...

Беседу вели Л. НОВИКОВА



Отомар КРЕЙЧА

*Доказано
несущество
выдающихся
чешских
драматургов*

Имя чешского режиссера Отомара Крейча — одно из знаменитых в Европе. В 70—80-е годы онставил на ее сценах Чехова и Мюссе, Шекспира и Софокла. Однако в России его знали только профессио налы. Знакомство москвичей с крейчевским театром состоялось лишь минувшим октябрем.

— Пражский театр «Дивадло За браноу» создан в 1965 году, — рассказывает Отомар Крейча. — В нем всего 435 мест. Мы не хотели, чтобы наш театр был абсолютно для всех, нам важны встречи с теми, кто нас понимает. Разумеется, бывает, что мы сталкиваемся со зрителями, воспринимающими театр иначе, чем мы. Но нас это не огорчает, и мы продолжаем идти вперед, однако ча-

сто спотыкаемся и должны останавливаться, чтобы не разбить нос.

Двадцать лет тому произошла трагедия. Указом Министерства культуры ЧССР театр закрыли. Я вынужден был работать за границей — в Париже и Берлине, Стокгольме и Брюсселе, Дюссельдорфе и Генуе... Лишь два года назад театр возродился, причем на том же самом месте, а называется он сейчас — «Дивадло За браноу-II».

Наша творческая программа осталась та же — максимум внимания к человеческой личности. Отсюда и интерес к Чехову. За последние пятнадцать лет я пять раз ставил его «Вишневый сад». Последнюю постановку, которая прошла в Праге более ста раз, мы играли во МХАТе. Но вот перед московской премьерой репетировали небольшую сцену и выяснили, что кое-что упустили, так что пришлось снова работать. Настоящий театр, по моему глубокому убеждению, всегда начинается с нуля. Люди театра, если они добросовестно относятся к работе, никогда не бывают до конца ею удовлетворены.

Всю жизнь я ставил, главным образом, Чехова — и дома и за границей. И вот что обнаружил. В каждой стране — своя традиция прочтения его пьес. А я-то думал, что все мы — европейцы — в чем-то одинаково воспринимаем мир.

В Париже, например, мои постановки «Чайки» и «Трех сестер» в «Комеди Франзез» имели больший успех у публики, нежели у критиков. Один из них даже писал, мол, не отнимайте у нас Чехова. Французы желают видеть его чисто русским. Для них Россия — экзотика.

В Швеции, где театру отводится дидактическая роль, меня обвиняли, что я плохо ставлю Чехова, потому что непонятно, какой герой у меня — хороший, а какой — плохой. В Стокгольме Чехов полон чисто шведских эмоций и грустного национального менталитета.

Весь фокус состоит в том, что такие психологические опыты, как и стремление наполнить пьесы драматурга местным колоритом, очень подходят к Чехову. Его пьесы не только звучат на разных языках, но и в каждой стране их понимают по-своему. И это нормально.

Сам я стараюсь ставить Чехова объективно. Приступая к работе, обращаюсь к нему словно в первый раз. И понимаю, что в постижении его пьес можно идти глубже и глубже. На все он смотрит слегка прищуренными, испытывающими, ироничными глазами и всегда видит отчетливо и глубоко сквозь людей и предметы.

Я давно установил для себя закон: ставить только то, что написано. Текст для меня — наивысший закон, особенно если он чеховский.

И еще очень важный момент. У Чехова все герои — равноправны. Их нельзя играть, если актер не любит своего персонажа. В тексте много «вещественных» подсказок. Если их вытащить на поверхность, то они помогут создать интересный образ.

Ну почему, например, в момент, когда Раневской приносят две телеграммы из Парижа, Гаев начинает свою бессмысленную тираду о «многоуважаемом шкафе»? Да потому, что он боится за сестру. Она порочна, говорит он. Гаев все время настороже, как бы сестра не сказала или не сделала чего лишнего. Он боится скандала и стремится переключить внимание собравшихся на этот самый столетний шкаф.

А как Гаев в самом начале действия вдруг прерывает мучительную паузу словами о том, что поезд опоздал на два часа? У Чехова никогда не бывает ничего случайного. Не хотел же он в самом деле критиковать железные дороги? Конечно же, нет. Просто брат приходит на помощь сестре.

Или возьмите отношения Раневской к Лопахину. Для меня это — пара влюбленных. И имя у героини — Любовь... Она приезжает в имение из Парижа

только из-за торгов, да и потому, что за ней послали. И снова уезжает туда, когда все заканчивается.

Я всегда стараюсь отойти от всяких социологических схем, как, скажем, Трофимов — пророк светлого будущего, а Лопахин — разрушитель старого. Думаю, у Чехова не было такого определенного политического мировоззрения, которое «прочитываются» в нем некоторые режиссеры. С другой стороны, нередко говорят о чеховском абсурдизме, но он нигде у него не кричит и не делает себе рекламы. Это лишь отражение абсурдности нашей жизни.

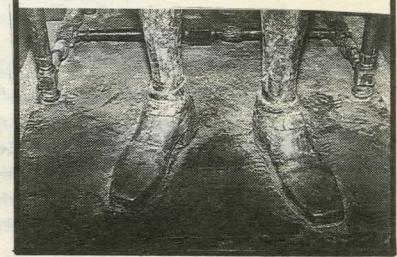
В своих сочинениях Чехов только и ставит вопросы, но не дает на них ответы. И все, кто обращается к нему, заняты поисками этих несуществующих ответов.

Беседу вели Л. НОВИКОВА



Театральный
фотограф
Игорь
Кравченко
ищет

дополнительную работу
по контракту или в штате.
Контактный телефон в Москве
117-74-11.



любимого московскими театрами Резо Габриадзе.

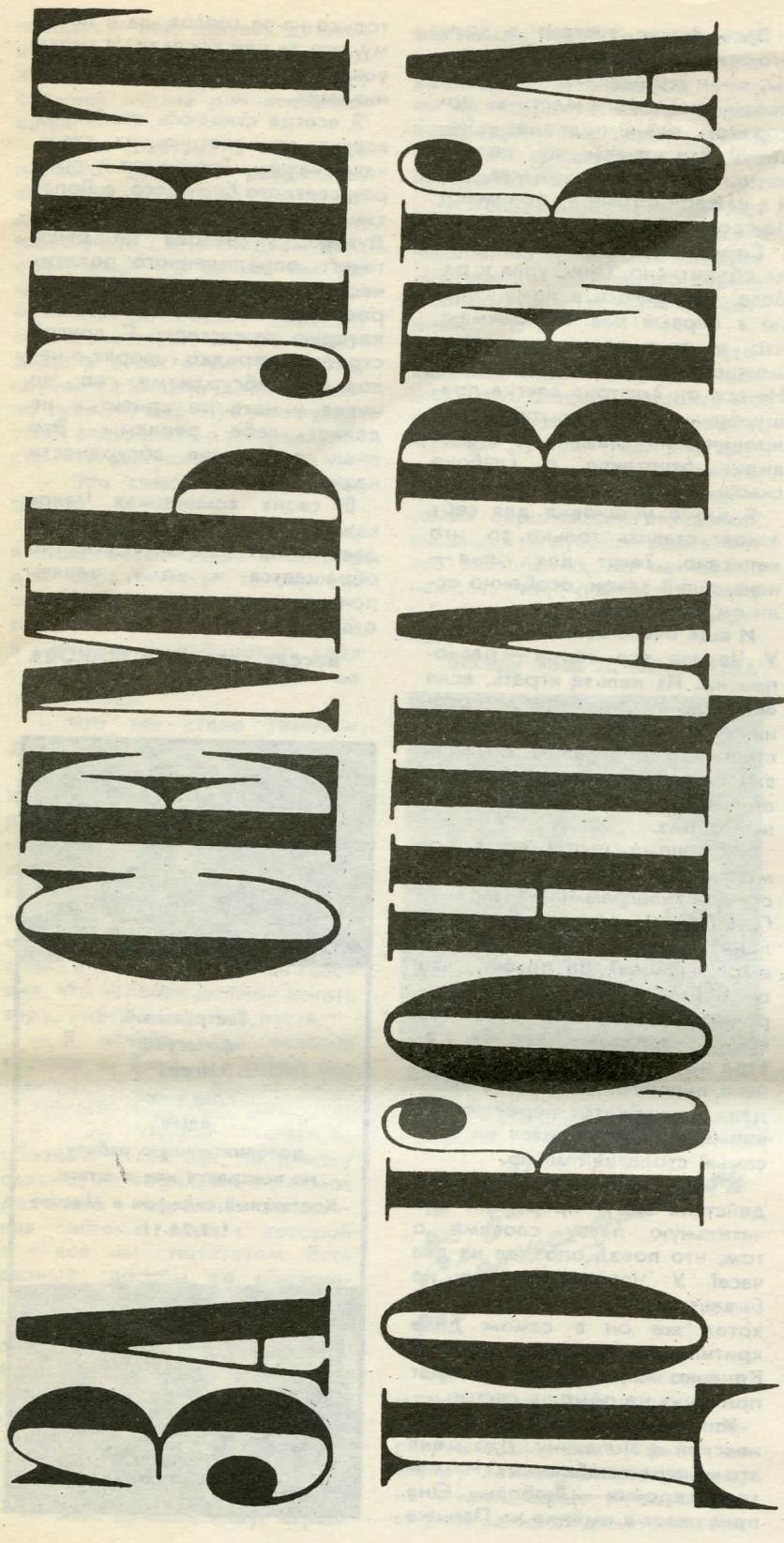
Если в наше время еще допустимы рискованные (что не умаляет их справедливости) сравнения, то вот одно из них: Резо Габриадзе — чудом сохранившийся человек ренессансного склада. Он универсален как художник и навсегда увлечен игрой — в жизни и в творческой самореализации. Это и выдает его генетические связи с эпохой Возрождения. Режиссер, создатель «Тбилисского театра марионеток», драматург, литератор, художник, автор сценариев популярных кинокомедий, переводчик и комментатор собственных спектак-

лей, друг Михаила Жванецкого и Андрея Битова — все это гармонично воплощено в одном единственном человеке.

Кто из бывших в Тбилиси не знает тамошнего «Театра марионеток» в старом городе. И кто из внимательных и неравнодушных визитеров не помнит дверь этого театра: не обычную, для зрителей, а крошечную двусторчатую дверку — вход для кукол и фантазий. Сквозь эту сказочную дверь, связанную, как в приключениях Алисы, с другим миром, и поведет нас Резо Габриадзе невидимым гидом по своей московской выставке.

Любимые постановки куколь-





Виолетта ГУДКОВА

Надеяться на праздник было бы неуместно и наивно. Откуда? С чего бы это? И главное: что мы собирались праздновать?

Примерно два десятка спектаклей, сыгранных в течение трех недель октября в рамках фестиваля «Играем Чехова», превратились, по справедливо му замечанию критика А. Сидорова, в театральный марафон. Поставленные в разные годы, многие — и два, и три года назад, не отбирающиеся специально «высокой и полно мочной комиссией», как это бывало раньше, они представили собой, по-видимому, не обязательно лучшие работы российской режиссуры. Приехал на фестиваль тот, кто захотел — и смог, т. к. денег у устроителей было отнюдь не в избытке, и театры вынуждены были «крутиться» сами. Сыграли свои спектакли и московские театры.

Что мог показать фестиваль?

Что — «несмотря на...» — спектакли живы, дышат, способны очистить душу и возвысить разум.

Либо — «из-за того, что...» — спектаклей нет, режиссура деградировала, актеры исчезли, искусство умерло — но в это всерьез никто не поверит. Случались в России времена и по хуже, но театр не просто выживал, но превращался в оазис, куда стремились, как к источнику жизненной энергии. Творческий человек всегда производит энергии больше, чем нужно ему самому, — и уж избыток наш.

Так вот, на фестивале в подавляющем большинстве спектаклей и недоставало этой избыточной энергии, не покидало ощущение, что сил у создателей еле-еле хватило на то, чтобы выпустить свое детище в свет.

Что нового принес фестиваль? Прозу Чехова на сцене (причем строго определенного настроя: «Черного монаха», «Палату № 6», «Веселенькое кладбище») и ранее запрещенную еврейскую тему.

Впервые внятно и с вызовом она прозвучала у Марка Захарова, устроившего на российской сцене еврейский погром в «Поминальной молитве». В последний же год «еврейский вопрос» приобрел у нас ранее невиданную отчетливость. Требовали вернуть священные рукописи хасиды в бывшей Ленинке, обращались к зрителям с телекрана раввины, стояли у стены Плача евреи в лапсердаках и ермолках. Чем гуще являли широкой публике еврейские проблемы и «непривычные» лица — тем меньше евреев оставалось в стране. Недавняя статья кино- и театрального критика М. Гуревича вышла под предельно четко отразившим суть происходящего заголовком: «Россия — юденфрай». Россия без евреев. Так вот в театре тему «открыли» тогда, когда она стала самозакрываться.

Камерный спектакль Михаила Бычкова «Скрипка Ротшильда» перенес на сцену русский рассказ Чехова, обремененный еврейской фамилией, с редким проникновением и свободой. Режиссер стал и сценографом спектакля, и художником по костюмам — и это рискованное совмещение ролей удалось. Использованы поэтика и мотивы живописи Шагала, гамма излюбленных им цветов, сочетаний; ломкая, нервная музыка Стравинского проросла в пластические характеристики немногочисленных персонажей. На сцене возникают предметы и герои, будто сошедшие с шагаловских полотен, принадлежащие их странному, сдвигнутому, одухотворенному, «неправильному» миру. Спектакль обманчиво прост, т. к. культурен. У Чехова мастеровой Яков, претерпевающий жизнь как цепь бесконечных «убытков», со смертью жены наталкивается на размышления о том, зачем человек приходит в мир. Режиссер подхватывает тему, но чеховский городок становится у Бычкова «местечком», еврейская скрипка поет о мучительном смысле бытия.

«Жид, не стой! Пошли, по-





Театр Антона Чехова «Вишневый сад». Раневская — Т. Васильева

шли!..» — зрителей из партера гнали окриками, как скотину, на сцену. Так начиналась «Палата № 6» Ю. Еремина. Первой реакцией было: немедленно уйти. Только чувство долга удержало, принудило подняться вместе с другими, снова сесть. Дощатый загон с щелями между досками был выстроен прямо на сцене. Перед глазами мучили и избивали людей. За нашими спинами мордатые санитары гнали пинками «жиду Мойсейку». Привычная дистанция, отделяющая зрителей от сцены, была резко сокращена, почти уничтожена, стерта. Театральная конвенция была нарушена Ю. Ереминым с умыслом, согласиться с которым я не могла: нас лишили зрительской «неприкосновенности», не дав взамен права на участие. Известная реплика человека, на которого сегодня ссылаться ни в коем случае не принято, упрямо вертелась в сознании, хотелось того же, что и ей: встать и выйти на улицу. Выходили мы под покукания тех же санитаров, мимо покойницкой с телом доктора. «Палатой № 6» начался фестиваль.

Если задаться вопросом, какой чеховский спектакль был самым заметным в Москве последнего времени, то ответ бесспорен: спектакль-шляхер «А чай-то ты во фраке?». Веселый, громкий, беззаботный спектакль, где танцуют, как в балете, и по-оперному поют те, кто так ни танцевать, ни петь не обучен: А. Петренко, А. Филозов, Л. Полищук. Тяжело подпрыгивая и с трудом выдерживая ноту, в промежутках между «номерами» они виртуозно разыгрывают чеховский водевиль, в котором бурные семейные ссоры предваряют создание собственно семьи.

На фестивале водевилей не было. Ни одного. «Чеховское», по-видимому, предполагает лишь «серъезное». Зато неубиваемыеrudименты того, что некогда неопределенно и важно называлось «большим стилем», отыскиваются без труда.

Когда режиссер Л. Трушкин

ных спектаклей грузинского артиста собрались в центральном зале экспозиции. Герои «Альфреда и Виолетты», «Бриллианта маршала де Фантье», «Осени нашей весны», «Дочери императора Трапезунда» — марионетки, сделанные остроумно и просто. Конечно, центр всей компании — кумир любителей театра Габриадзе птичка Бори, герой невыразимо трогательного спектакля «Осень нашей весны».

Идем дальше — в комнату, где главенствуют графические рисунки, выполненные в стиле иронического примитива. Здесь и рукописная книга с авторскими комментариями на русском,



сообщает, что в «Вишневом саде» ставил перед собой задачу «соединить эстетику Мейерхольда с эстетикой Станиславского», — нельзя не догадаться, что из затеи вряд ли что выйдет. На большой сцене — необыкновенной красоты вишневые деревья и тщательнейшим образом исполненный старинный шкаф (где петли — выше роста персонажей, с трудом дотягивающихся до дверных ручек), в котором и живут герои. Но этот вполне реалистический шкаф никак не соединяется с сатанинским грибом, сидящим дирижером, который то и дело, наподобие кукушки в часах, появляется над сценой. Если «сатана там правит бал», то логичным было бы увидеть декорации ада, а не сада, с аккуратно цветущей вишней, уютными качелями и зеленою травой. Если персонажи спектакля — куклы, живущие в шкафу-коробке (а ассоциации в сцене бала во время торгов открыто ведут к блоковскому «Балаганчику» с напудренной трагической клоунессы Раневской и Епиховским — Пьеро), то с режиссерской идеей вовсе не сопрягается игра Татьяны Васильевой, поступающей хоть и легкомысленно, но явно по своей, а не чьей-то, пусть даже Рока, воле. Действие разворачивается вовсе не марионеточное, а классически «вишневосадовое». Да и если перед нами куклы, не люди, и трагедии их — кукольные, и кровь — клювенный сок, то как быть с чеховским финалом? Или смерть старика на режиссерских весях значит меньше, чем слезинка ребенка?

Отдельные элементы спектакля вполне отдельны, свидетельствуя об «осколочности», нецельности режиссерского мышления. Стремление произнести необычное «слово» будто делает несущественным смысл фразы.

Вообще, романтизируя беспечно-царственную чеховскую героиню, имевшую в жизни все — и все утратившую, театральная интеллигенция, ка-



Театр Антона Чехова
«Вишневый сад».
Раневская — Т. Васильева
Трофимов — Н. Стоцкий

жется, бессознательно идентифицируется с нею. Дескать, все мы Раневские... без поместий и дачи в Ментоне. Но если взглянуть трезве, то нам ближе, «генотипнее», скорее Дуняша, воспитанная в прихожей барского дома, в дразнящей близости «красивой жизни», которая остается тем не менее чужой и по сути недоступной.

Следующий «Вишневый сад» был показан Ю. Калантаровым. Уже в первые секунды декорации предполагают, похоже, вздох удивления: постельное белье, развешанное по всей линии авансцены, закрывает от зрителя Лопахина и Дуняшу. Затем белье снимают — справа бьет по глазам ярко-красный рояль. Начав с резкого снижения образа поэтического имениния, режиссер продолжает разоблачительную трактовку пьесы. Оказывается, Яша не про-

сто лакей, он любовник Раневской. Но такая связь для чеховской героини — утрата самой себя. И коль скоро она уже случилась — что может в ней изменить продажа вишневого сада? Раневская, которая платит Яше за его услуги, способна и использовать имение под дачные участки. Есть существенная разница в понимании характера этой женщины: она может позволить обобрать себя, это так. Но вряд ли возьмет на содержание альфонса.

Лакей Яша утомительно и настойчиво доказывал свое лакейство, сколачивал первоначальный капитал и допивал шампанское сначала из бокалов, затем — с подноса, наконец — прямо со столешницы. Порочно-обольстительная Раневская вздыхала руки к небу. А запомнились Симеонов-Пищик (г-н Топольский) и Фирс (г-н Лаппо). Добродушный обыватель, искренне и осмысленно, как это ни покажется странным, заботящийся о своем семействе. И Фирс с его верностью

и любовью к стареющему барину, которого привык считать легкомысленно молодым. Героев выдвигает жизненный сегодняшний фон: враждебность становится привычной, добродушие — подарком, забота о ком-либо, кроме себя, — поразительным исключением.

В финале освобожденный Фирс шел по залу, вызывая у публики вздох облегчения (когда заколачивали дом, обвязывая его для верности еще и веревкой, — он, видимо, просто гулял по саду).

Во многих спектаклях фестиваля режиссерские новации расположились не просто на периферии сюжета, а отдельно от него. Это и дирижер в работе Л. Трушкина, и «предыгра» у Ю. Погребничко, и киносъемочная группа в интересной «Чайке» В. Радуна.

Стайка флиртующей молодежи в современной одежде вызывала нервно-веселое оживление у критиков, спрашивавших друг у друга: «А что мы смотрим? Туда ли попали?» Но

грузинском и французском языках. Ее огромные страницы едва помещаются на столе, а содержание листов — непередаваемо-запредельное, — соединяет по смыслу абсурд, черный юмор и меланхолию. Удачно и логично абсурдистскую традицию Даниила Хармса продолжает графический цикл, посвященный Пушкину. Рисунки — веселенькие черные кляксы Р. Габриадзе — сопровождаются подписями А. Битова, Пушкин с самоваром — «великой русской машиной», Пушкин с гусем (в размышлениях о творчестве), Пушкин с гусем (в размышлениях об обеде), Пушкин в путешествии



чуть позже все-таки вышла Маша в черном платье, и началась чеховская пьеса.

Впервые я видела такой завораживающий спектакль Треплева. По колдовскому озеру шли волны, оно играло, меняло цвет, приковывало взгляд. Возникала тень Мировой души, загадочной, величественной, слова треплевской пьесы в ее устах казались естественными. Шла не читка вслух, как это обычно бывает,— начинался настоящий спектакль, и в режиссерской одаренности молодого литератора сомневаться не приходилось.

Хороша здесь Аркадина (арт. Л. Крамер). Умна, нервна, пурпуриниста. Общество, собравшееся в имении, заинтересовано друг другом, а не только разбито по парам и замкнуто в них (Дорн — Полина, Маша — Треплев, Треплев — Нина и т. д.). Но история будто оборвана на полуслове, утрачена сверхзадача спектакля. Явственным упреком звучит финальная реплика Дорна, обращенная к Тригорину (*«Константин Гаврилыч застрелился...»*). Но Тригорин ли виновен в гибели Треплева, остается неразъясненным. Повидимому, срочный ввод нового Треплева существенно скомкал спектакль. И появление киногруппы во главе с длинноволосым задумчивым режиссером лишь формально завершает так многообещающе начатый рассказ.

Последняя «Чайка» фестиваля — Ю. Погребничко (существующая под названием *«Отчего застрелился Константин?»*, но, по чести, так на этот вопрос и не ответившая).

Режиссер энергично и изобретательно осуществляет разлом чеховской пьесы, структуры текста, интонации, фразы, вплоть до перемены смысла единично звучащего слова. Начинает спектакль весьма пространная, не жалеющая сценического времени предыгра, где декадентствующая Маша нюхает не то табак, не то кокайн, с нею танцуют... чуть ли не белогвардейцы (костюмы у некоторых персонажей выполнены



Театр на Красной Пресне.
«Отчего застрелился Константин?».

Маша — Н. Крупинова,
Тригорин — В. Салиук

ны не без аллюзий), множество шалей, зеркал, тут же и куча песку (его сыплют друг другу за шиворот — причем без протестов со стороны жертвы) и проч. Среди «придумок» — замечательное пальто Тригорина, в котором он существует, как в раковине рака-отшельника. Но самые любопытные перемены в пьесе происходят из-за участия Екатерины Васильевой. Она, кажется, здесь вообще не «играет» — отдыхает, временами произнося и текст роли (кстати, Васильева с текстом почти не вольничает). Свободна, раскованна, она озорничает, ей комфортно, удобно, легко. Временами образы Аркадиной и Васильевой настолько совпадают, что сама чеховская пьеса превращается в «фон» будто бы реальной жизни Е. Васильевой. Как большая диковинная

птица, залетела знаменитая актриса в солнечную заводь каких-то родственников, ненужного ей сына, неинтересной (для нее) девушки, старых, полузабытых знакомых, наглого Шамаева и забитой Полины. Тригорина удержать ей несложно. Профессионально, не теряя головы, произносит она все «ключевые» слова, без которых, по всей видимости, Тригорин не может жить. (*«Я одна умею ценить тебя...»*) Устает — да, но лишь как после ответственной роли, не нервничает через сквозь, исход сцены ей известен.

Екатерина Васильева существует в спектакле Ю. Погребничко как его золотое обеспечение.

Разлом чеховской пьесы совершен Ю. Погребничко с варварским любопытством дитя: а что внутри у этой замечательной движущейся вещи? На руинах взорванного чеховского здания ничего не выстроено. Что, впрочем, вполне в российских традициях.

«Просто все надо... Совсем просто... Они все простые, зау-

рядные люди...» — настаивал Чехов, имея в виду героев «Чайки», среди которых — сплошь писатели да актрисы. Тем более, очевидно, как «простых и заурядных людей» следовало бы воспринимать персонажей «Трех сестер». Но с легкой руки Вл. Немировича-Данченко, его знаменитого спектакля 1940 года, героинь «приподнимают» и романтизируют, видят в них недостижимый идеал. Но так ли бесспорна привычная трактовка пьесы?

Вспомним, как Чехов дает судьбы сестер.

Ирина — знала три языка (учила их по наставлению отца). Но теперь забыла простейшие слова, потому что язык ей не нужен. Ей — а не «жителям города», при чем здесь город? Книги на итальянском существуют, они прекрасны. Язык не нужен самой Ирине.

Говорит о труде в таких сенсациях, что слушать это, право же, неловко (и подозреваю, не только сегодня). Взрослая барышня, мечтающая «быть

и так далее. Компания шутников — Битов, Габриадзе, Жванецкий — не так давно образовала театральное «нечто» под именем «Багаж». Это как бы театр книги, или книга с театрализованными картинками, — в общем, «шутка, посильнее, чем «Фауст» Гете». А все потому, что главный герой всех задуманных и даже некоторых осуществленных книжек — А. С. Пушкин. «Трудолюбивый Пушкин» выглядит на этих авторских карикатурах не хуже, чем быстрые рисунки самого поэта, рука которого, помнится, чертила гусиным пером разное на страницах рукописи.

В биографическом зальчике



камни», но срывающаяся в хамство при службе на телеграфе. (При этом душа у нее по автохарактеристике — «как дорогой рояль»...)

Ольга, которая встречает девушку, впервые переступившую порог дома, редкими по такту словами о том, что гостья безвкусно одета. Для меня всегда было бесспорным, что любой пояс, самого что ни на есть зеленого цвета, во сто раз простительнее, чем эта реплика интеллигентной хозяйки. А позже, когда Наташа закричит на няню и выгонит ее,— Ольга позволит это сделать и потом заговорит не о няне — о себе («Я заболеваю от грубости...»). В общем, еще один «дорогой рояль».

«Все они ждут в жизни какого-нибудь «бога из машины», — происшествия, события, случая, которые должны сами собой положить им галушки в рот», — писал о «Трех сестрах» в год их выхода к зрителю П. Перцов на страницах «Мира искусства». А П. Ярцев осторожно замечал, что «идеалы сестер бесформенные». Чего стоят их коллективные упреки в адрес Андрея, во имя которого «сотни людей складывали свои силы» — а он посмел не состояться. Но отчего же виновен Андрей? Почему возможно смысл своей собственной жизни делегировать, передать кому-то другому?

Рискну высказать предположение, что стремление идеализировать чеховских героев связано с неосознанным желанием «прислониться», разделить с ними их качества, свойства и черты. Засвидетельствовав им свое почтение — этим почтением и попользоваться, но уже от публики, общества.

В спектакле Классического театра Санкт-Петербурга (режиссеры — Л. Мартынова и В. Соколов) три сестры по-прежнему являли собой венец творенья, хрустальный сосуд, воплощение духовности и благородства.

Символика «духовности» всячески подчеркивалась: звучала «живая» музыка скрипки и рояля. Но в то же время эта



Театр на Покровке. Сцена из спектакля «Три сестры»

выставки с фотографий взглядаивает сам автор экспозиции. Во главе же «реликвий» восседает гордая кукла-портрет Андрея Битова в черкеске. Так и хочется спросить у него, правду ли говорил С. Довлатов в том анекдоте об их драке с Андреем Вознесенским.

Крошечные скульптуры, исполненные опять-таки рукой мастера, легко умещаются на высоком столике. Вспоминается речь А. Битова на вернисаже — рассказ о пластилиновой фигуре ослика, нюхающего розу. Естественно, на спине ослика — Пушкин. Вскоре пластилиновые ноги ослика стали подгибаться: «Меня огорчил столы быстрый

распад шедевра», — сказал тогда писатель. К счастью, все экспонаты выставки, изящные и незамысловатые, уже обрели долгую жизнь в нашей памяти.

Трогательный мотив картины «Всю ночь на ветке болел живот у воробья» соседствует с насмешливым авторским изобретением — троном — на возвышении для изготовления профилей всех желающих с помощью зеркала, свечей, оконшка и рук мастера, вырезающего из черной бумаги ваш уникальный облик. Остроумные игры в каждой детали и лирическая нота любой строки — все это принадлежности единого характера, уживающиеся в Резо



духовность носила... как бы это сказать... концертный характер. И сыганные в, казалось бы, камерных интерьерах Дома ученых, на деле своею стилистикой «Три сестры» всецело принадлежали привычной «большой сцене». Тем более что и «камерной» гостиную роскошного особняка на Кропоткинской можно назвать лишь весьма условно.

Непрекращаемая серьезность, питет по отношению к героям, помимо вытекающей отсюда монотонности спектакля, еще и компрометировали их. Как только полуслучливая интонация Вершинина — «давайте пофилософствуем» — сменялась почти торжественной, вся беспечная поверхность беседы приобретала несколько пародийный характер. Слова, лишенные малейшей самоиронии, начинали казаться попросту... неумными.

Сыганные в отжившем каноне, сестры превратились в фигуры второго плана. А первый заняла прекрасно сделанная во всех деталях, штрихах, мелочах — Наташа (арт. М. Рубина).

В отличие от сестер, знает, чего хочет, действует, живет, выйдя замуж и быстро поняв, что муж немногого стоит, — развлекается, отыскав любовника, рожает детей, вьет свое гнездо, мечтает о «цветочках» и их запахах в вечернем саду, умело устраивает свои дела — с мужем, Ольгой, Протопоповым, детьми, прислугой. Три сестры противостоят ей не столько как недосягаемый образец человеческого совершенства — пошлости, а как вялость и бесцельность — напору и жизненным силам. И самое главное: дом разваливают — сами сестры. Наташа (как и Лопахин в «Вишневом саде») лишь подбирает то, что уже «упало с вазы», стало ничьим.

Самый значительный итог фестиваля: произошел уход чеховского спектакля с большой сцены. Перефразировав реплику одного из героев «Чайки», скажу, что средний чеховский спектакль стал и значительно

короче: от 40 минут до двух — двух с половиной часов сценического времени. Сужение пространства и «свертывание» времени означали ничто иное, как изменение масштаба героев. Им возвращают их истинные размеры, пытаются заново взглянуть в характеры и судьбы. Принципиально важное «разотождествление с высоким» осознаннее, чем у других, произошло в замечательном спектакле Ю. Арцыбашева «Три сестры».

Зрителей усаживают в кресла небольшого фойе (спектакль Театра на Покровке играется пока что в разных помещениях — то в ермоловском особняке на бульваре, то в Доме-музее Чехова на Садово-Кудринской, то в ЦДРИ). И стоящая рядом молодая женщина в современном костюме произносит — голосом, лишенным напыщенности и малейшей театральной фальши, — первые фразы текста. Ей откликается другая, вся сияющая изнутри от предчувствия счастья в утре своих именин. Начинают появляться кроме нас еще гости. Ольга, та, первая, произносит: «Господа, прошу к столу».

Застигнутые врасплох, зрители затихают. Но нас гурьбой окружают Тузенбах и Федотик, сестры и няня, тащат в соседний зал, где и впрямь накрыты столы. Горят в канделябрах зажженные свечи, на белоснежных скатертях в вазах ало-го стекла стоят цветы, и вот уже нам наливают шампанское — продолжается действие чеховской драмы: семья принимает гостей в день именин Ирины, сестры читают пушкинские стихи, кружатся в вальсе, появляется Вершинин, вот уж и Андрей делает предложение Наташе...

В два часа — сломаны судьбы, утрачен Дом. Спивается, опускается Андрей. Убивают Тузенбаха.

Начав спектакль в современных костюмах, актеры оканчивают его в одеждах начала века. Длинные юбки и строгие блузки со стоячими воротничками, высокие прически жен-

щин, фраки у мужчин. Форма, помогающая сберечь душу живу, настоять на дистанции между собой — и хаосом, подступающим к стенам Дома. А зрители сидят в потертых джинсах и плохо чищенных ботинках, дурно постриженные и неловко владеющие собственными руками.

Мы получаем урок стойкости, достоинства и мужества сопротивления отчаянию.

И дело тут, конечно, не в шампанском, которым нас угожали. Дело — в самой идее шампанского, которое мы пьем все вместе холодным и неуютным вечером переломного года отечественной истории. Дело — в сладком пироге, который к каждому спектаклю пекут в театре. «Что сильней, чем смерть и рок? / Сладкий анковский пирог». Эти строчки шуточного «семейного» стихотворения Л. Толстого — о символе способа жить, позже возрожденном в булгаковских фразах о «знойных розах» в зимнем, заснеженном воющем городе. О противостоянии человека внешнему неустройству, дисгармонии и разрухе. В этом смысле талантливый, пусть и несовершенный арцыбашевский спектакль перекликается не с чем иным, как с вызывающе-неуместной «Принцессой Турандот», выпущенной ровно семь десятилетий назад. Объединив зрителей с героями пьесы, режиссер сумел выявить всю разницу судеб и возможностей, продемонстрировал редкую трезвость видения исторической ситуации и себя в ней.

Искренность и самоотдача одного из энергичных устроителей фестиваля Ю. Калантарова, положившего массу усилий на то, чтобы фестиваль состоялся несмотря ни на что — соединились с его желанием зачитать приветствие (если уж не удалось залучить живого) от А. Руцкого в вечер своего спектакля. Но зачем? Какое отношение имеет наш вице-президент к событиям театральной жизни? В этом инерционном жесте — опять-таки самоощущение интеллигенции,

ее недоверие к самой себе, сомнение в собственной самоценности, привлекательности, авторитетности для кого-либо еще.

Загадка — не Чехов (Булгаков, Вампилов), как об этом традиционно говорят театрovedы. Загадочны не они, внятно поведавшие о себе миру, загадкой для самих себя остаются мы сами, со сбитыми ориентирами, размытыми и весьма неопределенными представлениями о должном и все не мыслимом. Рефлексия над собою — труднейшая из всех возможных, так как, понимая себя, рискуешь натолкнуться на крайне несимпатичные вещи. А с этим потом жить. Но это единственно возможный путь к преодолению выдохнувшегося канона — и новому пониманию художника в меняющемся мире.

Играли ли Чехова? Вопреки названию фестиваля, его, по большей части, «представляли», повторяли выученное, затверженное, демонстрировали готовые формы. Может быть, самым грустным впечатлением от фестиваля было то, что примерно такой же фестиваль мог пройти и пять лет назад. Трецины, расколющие страну, вопреки невозможному, мнивали сердца художников. Нечто важное происходило не «внутри» спектаклей, а «между» ними. Как, например, сбивчивая, взволнованная речь молодого режиссера ТЮЗа Н. Абдурахманова, говорившего, как важен приезд в Москву не только актерам — всему городу Ташкенту его русским жителям. И как раз эти молодые, не условно, а по-настоящему молодые актеры — играли. С нерастраченной энергией и радостью, брызгущей «из ничего» — из самого ощущения, возможности игры. В горьких, печальных, страшных чеховских рассказах, перенесенных на сцену узбекским ТЮЗом, эта радость стала доминантой представления.

Пусть империя умерла — театральное братство остается жить.

Габриадзе гармонично и последовательно.

«Какая грусть — конец аллеи» — так назвал он одну из своих картин. Обойдя по несколько раз три небольших зала «Театрального салона на Тверской», заполненных ароматом доброжелательности, светом дружбы и естественной щедростью таланта, я тоже подумала, осознавая реальность конца пребывания за маленькой сказочной дверью в этой неповторимой атмосфере: «Какая грусть...»

Наталья
КОЛЕСОВА



Юлия
ГИРБА

СУДОРОГИ ВОЛЕВЫХ ВОЗБУЖ- ДЕНИЙ

«Персы» Эсхила. Аттис-театр (Афины). Инсценировка и режиссура — Теодорос Терзопулос

Хорошо, что на этом фестивале не вручали призов. В общефестивальном раскладе «Персы» выглядели экзотическим сувениром, волей нескользких людей привезенным в столицу страны, погруженной в отчаяние. Что за сладостное мучение — смотреть спектакль, где все подчинено такому отчаянию в центре geopolитического пространства, где борьба за существование с некоторыми пор стала смыслом существования.

«Персы» — едва ли не первая из сохранившихся трагедий и вообще драматургических текстов. Написанная в V веке до н. э., посвящена ужасным для персов событиям — поражению в греко-персидских войнах при Саламине, когда «новая Греция побеждала в лице Персии старый деспотический Восток». Страдания тех, кто сначала предчувствует, а затем узнает о поражении, составляют основу развития действия. То есть действия-то как раз и нету. Эта трагедия «ораторского типа» является «тренировкой, то есть погребальным заупокойным плачем».

Пять человек актеров на пу-

стой сцене, в лучах прожекторов и легком дыму, под фонограмму (негромкую, создающую «третий смысл») скрежетания, ржания, криков, медленно взбирались на огромные котурны. С трудом передвигаясь на них, несоразмерных, абсурдных «подставках», они восклицали, широко расставив ноги и указывая вытянутой рукой в зал: «Но! Но! Но!» Раскачивались в синем, мертвенно свете, запрокидывали головы, рвали на себе волосы, кричали, падали ниц, ползали, хрюпали. Один из них, вестник, упав на спину, выгибался, хватался за голову руками, дрожал такой крупной дрожью, что, казалось, были слышны удары тела о сцену. Такой же особенной, не просто физиологической (как если замерзешь), а психической дрожью дрожал сам царь Ксеркс, сыгранный тем же актером, что и вестник. Видимо, в исполнении этих сложнейших партий актер Никос Саропулос достиг совершенства, научившись дрожать всем телом неподражаемо, как никто другой. С лиц актеров летела то ли пудра, то ли пыль веков, то ли это осыпалось, стертые в порошок временем, греческие образы, запечатленные в мраморе.

Этот спектакль мог бы иметь успех у авангардистски ориентированной публики. Вернувшаяся архаика, устремленная к театру, грозила стать той чистой водой, способной отмыть, освежить атмосферу разлагающегося, обрюзгшего литературо-центрисского театра.

Ницше предсказывал грядущий «обратный процесс постепенного пробуждения дionисиического духа», а Хармс написал в одном из писем, что если бы у него было достаточно сил, то он бы «придерживался театра наиболее архаических форм».

Сегодня русский театр задыхается в домашней пыли им-

перских форм театра, окончательно изжившего все вершинные достижения реалистического искусства, искусства психологического. Древнейшие «Персы» в круговорти столичного последнего (и по ощущению, и по времени) театрального праздника могли стать выходом в соседний, долгожданный мир «чистого искусства».

Но уже в программке объяснили, что главная притягательная сила этого спектакля заключена в «способности сделать античную трагедию со звучной нашему времени». Причем актуальность подразумевалась не эстетическая, а буквальная, политическая и социальная: «Терзопулос был свидетелем непомерного горя, которое принесла вторая мировая война и гражданская война в Греции. Свой собственный опыт он воплощает в мифологическом сюжете». Фотографии, которые доставала из перевернутого корытца-котурны актриса, игравшая царицу, мать Ксеркса Атоссу (Анджела Брукску), конечно же, были фотографиями жертв близлежащих во времени войн, а может быть, автор спектакля постоянно актуализирует спектакль, находя фотографии только что погибших в современных захватнических, амбициозных войнах? В таком случае гастроили в нашей стране могли бы принести ему ворохи таких снимков, ибо с недавних пор мы живем в кольце войн настоящих, ужасных, диких, варварских.

Теодорос Терзопулос учился в «Берлинер Ансамбл». Он свободно работает и легко достигает эпического размаха и истинно брехтовского остранения. Но достигает средствами аффектированно-картинными. Балетные приемы —фиксированные позы, напряжение мышц тела, модные силуэты костюмов, набеленные лица.



Здесь нет природного, архаического пафоса, отчаянного живого ужаса. Трагическое сочленено с простым психологическим и физиологическим перенапряжением. Одна из лучших режиссерских находок — появление призрака царя Дария (София Михопулу) постепенно растягивает золотистую ткань, выглядывая из нее, как из вечности, как из надгробного изваяния — соотносится с пластикой древних статуй и эффектно входит в арсенал постмодернистского театра. Тем спектакль и любопытен.

Аттис-театр (Афины).
Сцены из спектакля
«Персы»



МОСКОВСКИЙ ЧАСТНЫЙ
ТЕАТР
МИХАИЛА МОКЕЕВА
«УЛИСС»



НО ПРИГЛАСИТЕ СЮДА ПЛЯСУНОВ ФЕАКИЙСКИХ; ЗОВУ Я
САМЫХ ИСКУСНЫХ, ЧТОБ ГОСТЬ НАШ, УВИДЯ ИХ, МОГ, ВОЗВРАТИСЯ
В ДОМ СВОЙ, ТАМ ВСЕМ РАССКАЗАТЬ, КАК ДРУГИХ
МЫ ЛЮДЕЙ ПРЕВОСХОДИМ
В ПЛАВАНЬЕ ПО МОРЮ, В БЕГЕ ПРОВОРНОМ,
И В ПЛЯСКЕ, И В ПЕСНЕ.

Гомер. «Одиссея»
Песнь Восьмая.
Стихи 250—254

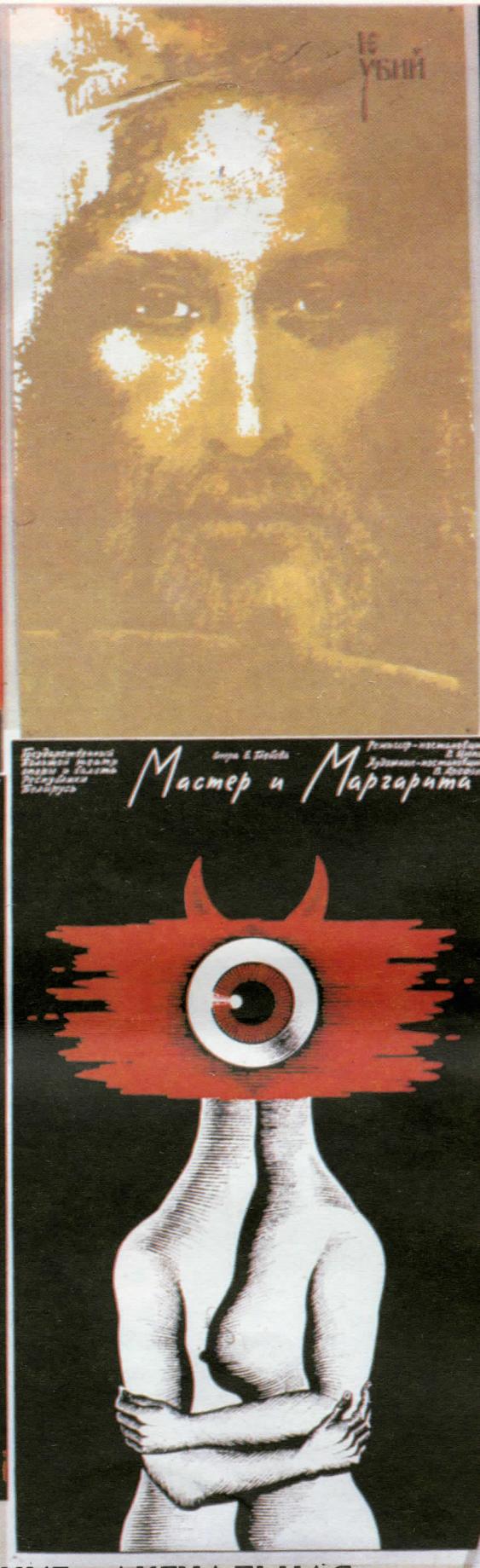
ОТКРЫТИЕ
ПЕРВОГО СЕЗОНА
СОСТОЯЛОСЬ

19 ОКТЯБРЯ 1992 ГОДА

МЕЦЕНАТ ТЕАТРА —
МЕЖДУНАРОДНАЯ
КОРПОРАЦИЯ
«УЛИСС»

Сцена из спектакля
«Лес» по пьесе
А. Н. Островского
Фото О. Чумаченко





AV ОБЪЕДИНЕНИЕ «АКТУАЛЬНАЯ
ГРАФИКА» ТОВАРИЩЕСТВА
ПЛАКАТИСТОВ МОСКОВСКОГО СОЮЗА
ХУДОЖНИКОВ ВЫПОЛНИТ ДЛЯ ВАС ЛЮБОЙ ВИД
РЕКЛАМЫ И ПЛАКАТА, ОТ СОЗДАНИЯ ЭСКИЗА
ДО ГОТОВОГО ТИРАЖА

БЫСТРО, КРАСИВО, БРОСКО

АДРЕС: 107078, МОСКВА, САДОВО-ЧЕРНОГРЯЗСКАЯ, 36.
ТЕЛЕФОНЫ:

975-16-90, 975-34-69, 240-65-49

УПР. ПЕКАРСКОГО
МИСТЕРИЯ
по мотивам
«Работы»
Владимира
СЛАУРА S-DUR
авторы
СНЕГИРЬОВА
КОМ.: А. БАЛЫШ
РЕЗ.: Е. БОГДАН
ХУД.: А. ВЕНДОНОВ