

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

В СВЯЗИ С «НЕСООТВЕТСТВИЕМ нормам противопожарной безопасности» в Петербурге были закрыты «Театр Поколений», Малая сцена Театра на Васильевском и клуб «Антресоль», где располагался Русский инженерный театр «АХЕ»

НА СЦЕНЕ ТЕАТРА имени Станиславского показали премьеру спектакля «39 ступеней» (по сценарию одноимённого фильма Альфреда Хичкока). Это буквальный перенос на московскую сцену шоу, сыгранного сначала в лондонском Вест Энде, а потом на Бродвее



СОСТОЯЛИСЬ ГАСТРОЛИ СПЕКТАКЛЯ «Гамлет» лондонского театра «Donmar Warehouse» на Бродвее. Режиссёр Майкл Грандэйдж. В заглавной роли Джуд Лоу



В БЕРЛИНСКОМ «Дойчес театре» состоялась премьера спектакля «Быть или не быть» по сценарию фильма Эрнста Любича. Режиссёр Рафаэль Санчес

НА СЦЕНЕ «ТЕАТРА герцога Йоркского» состоялась лондонская премьера спектакля Королевской Шекспировской компании «Двенадцатая ночь» по комедии У. Шекспира в постановке Грегори Дорана



В БЕРЛИНСКОМ «ДОЙЧЕС ТЕАТРЕ» сыграли премьеру спектакля «Святая Иоанна скотобоен» по пьесе Бертольта Брехта. Режиссёр Николас Штемани

В ПАРИЖСКОМ «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ» состоялась премьера спектакля «Виндзорские насмешницы» по комедии У. Шекспира. Режиссёр Андре Лима



ИНТЕРВЬЮ

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ: «НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР ДОЛЖЕН БЫТЬ СВОБОДНЫМ»

Нынешней осенью в Варшаве проходил международный театральный фестиваль «Встреча национальных театров». На сцене Театра Народов выступали крупнейшие европейские национальные театры: «Комеди Франсез», венский «Бургтеатр», театр «Пикколо ди Милано», британский Национальный театр, шведский «Драматен», театры из Дании, Норвегии, Чехии, Словакии, Греции... Александринский театр открывал этот фестиваль «Женитьбой». В конце фестиваля состоялась конференция, где руководители театров обменялись своими впечатлениями о том, что же это такое — национальный театр, каков его статус в национальной и общеевропейской культуре. С докладом на «Встрече национальных театров» выступил Валерий Фокин. В конференции принимал участие и Александр Чепуров.

— Александр Анатольевич, неужели у этих великих театральных «монстров» есть общие проблемы?

— Да, казалось бы, тот факт, что в каждой стране есть свой национальный театр, не содержит абсолютно никаких поводов для сомнений. Обычно это театр, имеющий многолетнюю историю — как основанный ещё в XVII веке «Комеди Франсез», или «Бургтеатр», рождённый в XVIII столетии, как и русский императорский театр. Мы привыкли, что это старинное здание, пережившее множество исторических эпох, это национальная драматургия и так далее... Но тут оказалось, что всё не так просто. И сколько наций, столько и театров. И в каждой стране, в каждой национальной системе есть свои проблемы и свои особенности. Прошедшая в Варшаве конференция превратилась в обсуждение специфики проблем, стоящих перед каждым национальным театром. Именитым участникам было чем поделиться: своими бедами, своими сомнениями, своими вопросами. Потому что, как выяснилось, национальный театр — это совершенно не обязательно старинное здание с многовековой историей. Бывает так, что никакого здания вообще нет, и история отсутствует.

Вот Национальный театр Шотландии. Да, конечно, в Эдинбурге есть театральные здания, построенные в XIX веке. Но они к национальному театру не имеют никакого отношения. Потому что театра, представляющего именно культуру Шотландии, — не существовало. Была великодержавная британская культура, был и есть англоязычный театр, который, естественно, имеет свои предательства по всей Великобритании, но собственно шотландского театра — на национальном языке, с национальной литературой, драматургией, театра, связанного с социальными проблемами, характерными для Шотландии, — его в истории не было. И поэтому совсем недавно — не более десяти лет назад — возник проект Шотландского национального театра. Он был поддержан даже не столько региональными властями, сколько какими-то социально-экономическими группами...

— Там же сейчас активно ведутся разговоры об автономии.

— Совершенно верно. Естественно, эта идея не была, да и не могла быть поддержана официальным Лондоном, но, тем не менее, театр этот появился. Это некая продюсерская компания, у них нет здания, нет постоянной труппы, есть только система проектов. Которые осуществляются в разных пространствах, с разными артистами, но подчинены единой идеологической программе. Есть группа людей, которые собирают на эти проекты деньги и интеллектуальные театральные силы, и организуют всё: от вполне традиционных драматических спектаклей до всевозможных перформансов и инсталляций. Например, нам показали фрагмент очень любопытного шоу: английского солдата переодевают в форму национальной шотландской гвардии. Очень просто: на подиуме, под музыку. Причём парень совершенно современный, самый обыкновенный, никаких особенных национальных признаков. Парень и парень. Но самый этот момент облачения его в исторический костюм стал не просто каким-то торжеством фольклора и этнографии, нет, он превратился — ни много, ни мало — в акт пробуждения самосознания. Всё это показывали молодым людям, призвникам, которые собирались в армию. Должен сказать, что я был потрясён. Реакция этих парней и девушек, которые пришли их провожать, была чрезвычайно бурной, просто как на рок-концерте, дело едва не доходило до потасовок, всё вместе превращалось в большое театрализованное шоу. Такой вот проект национального театра.

— А классические вещи они делают?

— По словам директора этого театра, они ставят инсценировки классических произведений, посвящённых Шотландии или как-то связанных с её историей. Но жанровая палитра у них абсолютно ничем не ограничена. В центре каждого спектакля — проблема самосознания. Национальная самоидентификация. Там, где они находят зёрна этой проблематики, — там и возникает проект. Директор театра особо подчеркнул, что они очень аккуратно относятся к политическим проявлениям, потому что один неловкий жест может привести к конфронтации, к тому, что театр будет обслуживать чью-нибудь политическую избирательную кампанию... Хотя насколько я понял, в какой-то мере они этого не чуждаются, во всяком случае, не вполне свободны от этого. С одной стороны, внимание сконцентрировано на эстетике — и они располагают целым веером эстетических вариантов. А с другой — самоидентификация,



проблема «шотландскости». При всём нынешнем космополитизме и наступившей глобализации, для них это проблема не столько далёкого прошлого, сколько самого что ни на есть сегодняшнего дня. Вот тут им и понадобился национальный театр.

А вот другой вариант. Выступала директор «Комеди Франсез» Мюриэль Майетт, которая говорила, естественно, о проблемах своего театра. Это театр с великой историей, со своим зданием, со своим знаменитым уставом — заложниками которого являются актёры и администраторы этого театра. Она говорила об отношении такого старинного классического театра, как «Комеди Франсез», к современной культуре. И это действительно серьёзная проблема. В уставе театра прописана позиция о «сохранении национального языка», то есть французского литературного. И возникает вопрос: как ставить современную драматургию, которая часто бывает построена на включении маргинальных лексических слоёв. Как соотносить те тенденции разрушения классической языковой структуры, распада классической литературной нормы, которые проявляются в современном искусстве и современной лексике, — с традициями «Комеди Франсез»? Как ставить на этой сцене современную драматургию — французскую, не говоря уже о переводной? Некогда я был восхищён царящей в «Комеди Франсез» культурой произнесения текста, которая открывала музыку французского языка — музыку Корнеля, музыку Расина. Сами постановки были достаточно радикальны с точки зрения режиссуры, но чистота языка была неизменной.

— А не возникает внутреннего конфликта радикальных ходов, современной интонации — с классической фонетикой и манерой произношения?

— Если режиссёр умен, то он обыгрывает это определённым образом. Например, я видел одну из постановок Корнеля, где этот внутренний конфликт совершенно очевидно осознавался режиссёром. В каких-то иных ситуациях это игнорируется, тогда возникает не конфликт, а просто эстетическое противоречие. Но «Комеди Франсез» всегда придерживалась своих

Продолжение на стр. 2

ИНТЕРВЬЮ

принципов подачи слова, французские актёры сохраняли культуру текста именно в этом театре. Вот госпожа Майетт и задалась вопросом: как быть с современной драматургией? Потому что «Комеди Франсез» позиционирует сегодня себя не только как театр-хранитель, но и как современный театр. Как быть, когда возникает ненормативная лексика, проникают маргинальные языковые структуры? Всё это вызывает очень сильный протест со стороны ревнителей французского языка, становясь предметом довольно острых дискуссий. Сторонники строгого устава «Комеди Франсез» настаивают на том, чтобы на главной сцене, то есть в Зале Ришелье, такого не происходило. Решили, что наиболее спорные современные пьесы будут играть на других сценах театра — скажем, в его студиях или в театре «Старой голубятни».

— ...на улице, где исторически селились королевские мушкетёры, которым к ненормативной лексике не привыкать.

— Нельзя совсем отрицать современную драматургию. Как без неё актёр сможет ощущать сегодняшнее время и развивать собственную природу чувств? Актёр-то современный, он и в «Комеди Франсез» не может быть музейным экспонатом, некой завязанной бантиком посылкой из прошлого. Для того чтобы актёры даже классический текст произносили современно, им нужно как-то эту современность в себя впустить.

— Тем более что им запрещено сниматься в сериалах, на телевидении...

— Кстати сказать, как я понял из речи нынешнего директора, это правило уже потихоньку обходится. Проблема собрать актёров на спектакль существует даже в академии французского театра. И здесь есть ещё один важный момент: как тиражируется имидж актёра «Комеди Франсез». Запретить это уже невозможно. Госпожа Майетт подняла вопрос о телевидении. Вопрос этот обсуждался очень серьёзно, все участники конференции на него набросились, оказывается, у всех наболело. И абсолютно все подтвердили, что финансово этот вопрос не решить. По одной простой причине: во-первых, театр не может предоставить актёрам более высокие гонорары, поэтому не в силах соперничать с телевидением... А во-вторых, это ещё и вопрос публичности. Актёр — профессия публичная, и стать медийным лицом — мечта многих. Чтобы актёр состоялся, он должен быть известен. И эта публичность тоже становится проблемой. Как её решать? Предлагались разные пути. В «Комеди Франсез» сами пытаются заниматься «паблисити» актёров: организуют разные телепередачи о них, выпускают диски. Но это всё равно не искупает стремлений актёров светиться на экранах. В итоге пришли к выводу, что преодолеть это невозможно, можно только ещё на уровне школы говорить об эстетических и этических профессиональных приоритетах, которые должны быть сформированы у настоящего театрального актёра. Об этом как раз и говорил Валерий Фокин. Конечно же, без серьёзной работы в театре — и это признали многие присутствующие на конференции руководители театров, — движение в профессии практически невозможно.

Но всё-таки для «Комеди Франсез» как национального театра главная проблема заключается в том, чтобы по духу, по эстетическим предпочтениям, по самоощущению, по самой природе своей соответствовать современности. При этом найдя компромисс с заложенной в основе «Комеди Франсез» задачей сохранения французского языка. Это понятно. Многие из национальных театральных культур возникали именно тогда, когда язык, обретая весь спектр своих возможностей, становился литературным языком, когда он утверждался как поэзия, как проза и как драматургия. Естественно, во многих национальных культурах рождение национального театра связано именно с рождением национальной драматургии. Но и этот вопрос, оказывается, неоднозначен. Потому что существуют культуры, в которых укоренение статуса национального языка до сих пор ещё не является завершённым процессом. Вот, например, национальный театр Уэльса в Англии — там нет собственной драматургии на валлийском языке. И когда в этом театре ставят Шекспира на местном наречии, это производит как минимум двусмысленное, если не попросту комическое впечатление. И тем не менее, будучи национальным театром, они стараются играть на валлийском.

Не менее важен и вопрос, связанный со зданием. Обычно всегда говорят: «Национальный театр — это историческое здание». Но вот пример театра в Братиславе. Его начали строить ещё до политических событий, связанных с разделением Чехии и Словакии, и завершить не успели. И конечно, когда произошло разделение и нужно было создавать отдельную экономику, то стало не до театра. Собственного помещения у него не было, труппа играла на временных площадках. Очередная власть пришла и откладывала решение вопроса. В какой-то момент корпус этого здания, который был уже отчасти возведён, решили продать под бизнес-центр каким-то частным предпринимателям. На пустынном берегу реки, фактически за чертой города. И как только общественности стало известно, что здание, которое предназначалось для национального театра, продают в частные руки, возникла активная общенациональная кампания: «Как?! Национальный театр продать?!» Тут такое началось, что государство было вынуждено выделить деньги для завершения строительства этого театра. В результате театр был достроен, и более того — это место на берегу реки вдруг мгновенно стало престижным. В течение пяти-шести лет вокруг театра была построена деловая часть города. То есть угроза продажи помещения национального театра сыграла культурную и политическую роль в определении национального самосо-

знания. Всё это превратилось в некую политическую и общенациональную идею, и театр вырос, получил солидные субсидии, к нему возник интерес, началось соревнование за то, кто и чем будет его художественно наполнять... Попав в чисто финансовую разборку, национальный театр неожиданно обрёл подобающий ему статус.

С другой стороны, есть очень интересный момент, связанный с сегодняшним развитием «Габимы». Она, как известно, была импортирована из России и теперь является национальным театром Израиля. При этом долгие годы там существует проблема здания. И когда возникали вопросы о выделении финансирования на это строительство, говорили о том, что да, театр нужен, но есть ведь и другие духовные центры, зачем же ещё и театр? Но вопрос здания национального театра — это не просто вопрос помещения. Это вопрос статуса. Потому что национальный театр — неотъемлемый атрибут государства. Если государство представляет какую-то нацию или группу наций, государство признаёт театр как важный элемент культуры и включает его в свою структуру. В своё время, когда А. П. Сумароков объяснял И. И. Шувалову и А. Г. Разумовскому, почему нужно создать русский театр (что, собственно говоря, и заставило Елизавету подписать небезвестный указ), он говорил, что во всём цивилизованном мире есть театры, а в России — нет. А это не способствует блеску царского двора. Театр как атрибут национальной государственности — это очень важно. Вот почему в Израиле борются за здание театра, и даже архитектурные решения обсуждаются чуть ли не в парламенте. Первоначально в проект здания был включён ресторан. Это вызвало ожесточённые споры, и в итоге ресторан был исключён. Можно по-разному к этому относиться. Например, ресторан в Шведской опере — это символ престижа, а посещение ресторана в Финском национальном театре — свидетельство причастности к театрально-культурному слою общества. То, как должен выглядеть национальный театр, что включать в свою инфраструктуру, — момент серьёзный и принципиальный. Театр ведь является неким национально-культурным символом.

Серьёзную дискуссию вызвало выступление директора Национального театра в Праге. Он говорил, что когда один из режиссёров ставил там «Трёхгрошовую оперу» Брехта, то придумал следующий ход: на занавес надо было наклеить множество разных слоганов. Разразилась буря: можно ли так поступать со старинным занавесом Национального театра, пережившего все эпохи, не осквернение ли это национального символа и т. д. Директор театра вынужден был уговорить режиссёра отказаться от своих намерений. Вполне понимая при этом его художественный замысел. Пришлось найти компромисс: занавес театра был поднят с самого начала, а на супер наклеили всё, что нужно. Правда, режиссёр говорил, что смысл отчасти пропал — он заключался именно в контрасте. На конференции все набросились, естественно, на этого директора, сказали, что он проявил себя не как свободный толерантный человек, пошёл на поводу у самой консервативной части публики. На что тот возражал, что если бы был консерватором, то просто запретил бы всю затею. Здесь опять вопрос о том, что же такое национальный театр. Что именно следует хранить: здание театра, образ театра, имидж театра, занавес как символ театра?

Или, например, разговор о миланском «Пикколо». Этот театр официально не провозглашён национальным, но де-факто им является — таким его сделали в своё время Стрелер и Паоло Грасси. Но Джорджо Стрелер, который идеально сочетал свою европейскость с переосмыслением национальных итальянских традиций, ушёл из жизни. Сейчас руководителем «Пикколо» является Лука Ронкони, который, несмотря на близость художественных установок, куда больший космополит, чем Стрелер, тем более что Ронкони уже не определяет художественную политику «Пикколо» в той степени, как это делал когда-то основатель театра. Что же тогда театр «Пикколо» представляет собой сейчас? Директор Серджо Эскобар говорил о том, что нынешний «Пикколо ди Милано» — это театр эпохи глобализации. Там работают представители различных театральных культур. Нет постоянной труппы, есть только технический штат, здание и художественное руководство. Они приглашают различные театры и создают копродукцию, в том числе и с неитальянскими театрами — спектакли Додина там зачастую проходят как премьеры «Пикколо». И когда Эскобара спросили: «В какой же степени вы выполняете роль национального театра?» — он ответил: «В той степени, в которой мы стремимся быть театром Европы». Это ведь формула самого Стрелера. То есть они не раздувают свои местные национальные амбиции, проецируя их на пространство Европы, а наоборот, включают, впитывают в себя то, что существует на лучших европейских сценах.

Кстати, содружество и тесная взаимосвязь национальных театров Европы как единой системы имеет очень глубокие корни, уходящие в XVIII–XIX века. Тогда театры различных европейских столиц копировали наиболее значимые театральные постановки, переноса их, например, из Парижа в Берлин или Вену, в Стокгольм или Петербург. Одни и те же театральные декораторы ездили из Милана в Дрезден или Ригу, Варшаву или Копенгаген. Иностранные актёры и даже целые труппы подолгу играли на сценах крупнейших национальных театров, «путешествуя» по Европе. Сегодня мы на новом витке театральной истории возвращаемся к старому театральному опыту интеркультурности.

Вопросы глобализации не миновали театральное искусство. «Перемешивание» культур заставляет по-



Александр Чепуров

иному взглянуть на проблемы национального театра. На изучении этой проблемы сконцентрирована даже деятельность целого научного института, открытого в Свободном университете Берлина, который возглавляет известный театровед Эрика Фишер-Лихте. Бывший художественный руководитель шведского «Драматена», Стаффан Вальдемар Хольм, говорил о том, что ему пришлось задуматься в своё время: что такое национальный театр Швеции? Кого он должен обслуживать и кого представлять? Проще всего было бы сказать: разумеется, шведов. Воплощать национальное самосознание шведов и так далее. Но, как говорил Хольм, обратившись к истории (а он работал в очень тесном сотрудничестве с театроведческим факультетом Стокгольмского университета), он понял, что национальный шведский театр был замешан на национальной идее, связанной с отстаиванием позиции политического и военного господства и, в частности, в острой конфронтации с соседями. Здесь достаточно вспомнить театрально-политические декларации и опыты Густава Третьего. Театр как «анти-Полтава» мог быть востребован во времена «оперных войн» Густава с Екатериной Второй. Но что делать театру в современных условиях, какую идею воплощать? Однажды начав, веками продолжать бодрить воинский дух? Хольм справедливо сказал: даже если попытаться поступать именно так, то неясным остаётся вопрос, к каким именно шведам он должен был сегодня адресоваться? Что такое современные шведы? Он обратился с этим вопросом к социологам. Выяснилось, что собственно этнические шведы в Швеции — не самый большой сегмент готового ходить в театр населения. Швеция одной из первых стала осуществлять политику открытых дверей и приняла очень много эмигрантов из стран арабского мира, африканцев, чилийцев, бежавших от тоталитарных режимов. Большая часть браков, заключаемых в Швеции, — смешанные браки. Хольм рассказал, что когда в Швецию приезжал чилийский театр, то все были потрясены: собралось столько чилийцев, что только очень большой театральный зал был способен вместить всех желающих. И Хольм свой репертуар начал строить, деля публику на сегменты, понимая, что национальный театр Швеции должен обслуживать всех, кто живёт в Швеции и является её гражданами. Соответственно, надо было каким-то образом пытаться находить проблемы, идеи, в том числе репертуарные, — которые всех объединяют, являются понятными, близкими и значимыми для всех.

— Лондон не беспокоит эта проблема? У них же там не менее сложно.

— Представители Лондонского Национального театра говорили о системе полижанровости. Об ориентации не столько на различные национальные, сколько на разнообразные вкусовые предпочтения публики. Как мы знаем, в тамошнем Национальном театре ставят всё: от мюзиклов до экспериментальных спектаклей. Здесь принцип многоуровневого обслуживания социума является принципиальным. Как раз в связи с английским национальным театром возник ещё один весьма любопытный вопрос: взаимоотношения традиций национальной культуры и нового театрального языка. Вообще авангарда. Потому что авангард — это ведь тоже часть национальной культуры. И говорить о том, что национальный театр — это обязательно архаика, вчерашний день — в корне неверно. Как мне кажется, Национальный театр в Англии этот вопрос решает достаточно продуктивно. У них есть так называемый Театр-студия — отдельный организм с отдельной художественной дирекцией, но под «шапкой» Национального театра. Это система экспериментальных проектов, на которые выделяются немалые государственные деньги, но показ спектаклей публике, создание собственно театрального продукта не является обязательным. Это организация бездоходная. Только затратная. Важно, чтобы тот или иной проект был закончен, а будет он показан зрителям или нет, окажется

он художественной ошибкой или состоит как успешное произведение, — так вопрос не ставится. И это правильно, потому что эксперимент в искусстве не предполагает массового успеха. Важно другое — государство может себе позволить такой студийный экспериментальный театр, оно задумывается о завтрашнем дне театральной культуры. Цель одна: развитие театрального языка, развитие сценического искусства, инновационные театрально-художественные идеи. На это можно возразить — здесь есть явная опасность профанации эксперимента. Но с другой стороны, всё зависит от художественных критериев тех, кто придумывает этот проект, кто даёт ему развиваться. Потому что в принципе идея вполне продуктивная и вполне достойная национального театра — поддержка авангарда здесь просто запрограммирована.

Так происходит не только в Англии. В финском театре, например, целых шесть сцен. Есть большая, на которой работают режиссёры тоже вполне радикальные (тот же Кристиан Смедс), а есть сцены, где всё время ставится новая драматургия и современные пьесы идут потоком. Национальный театр Финляндии лет пятнадцать-двадцать назад был очень консервативным, но с приходом нового директора там была выстроена многоуровневая система, при которой возможность работы получили практически все ведущие, в том числе и авангардные режиссёры. Сегодня Национальный театр Финляндии предполагает не только хранение классического наследия, но и развитие современной театральной культуры, и даже возможность её прогнозирования.

Кстати, интересная вещь: тот самый директор Национального театра Праги рассказывал, что когда Вацлав Гавел пришёл к власти, то обязал разработать концепцию национального театра, которая должна была выразиться в уставе. И когда аккумулировали многие театральные уставы и идеи национальных театров, было выделено несколько позиций. Во-первых, национальный язык, во-вторых, сохранение и развитие традиций национальной актёрской школы, актёрского искусства, в-третьих, обслуживание разных категорий

населения страны, и, в-четвёртых, развитие и прогнозирование развития национальной театральной культуры. Только тогда, как говорил этот директор, театр может в полной мере считаться национальным. Потому что если он только хранитель, только музей, то это означает, что театр попросту мёртв.

— Напоминает местные реалии, не правда ли?

— Конечно. Есть театры, которые очень сильно привязаны к традиционным вещам, консерватизм тоже имеет право на существование — но только в том случае, если театр всё-таки «скорее жив, чем мёртв». Консерватизм консерватизму рознь. Не надо превращать чайку в чучело. Как выяснилось на этой конференции, национальный театр может быть весьма противоречивым, острым, даже драматичным организмом — и это на самом деле хорошо. Потому что конфликтность — признак живого организма.

Дело ведь не в том, что национальный театр — это просто культурный объект, финансируемый государством. Хотя тут тоже проблема. В своё время даже такой успешный предприниматель и театральный импресарио, как Сергей Павлович Дягилев, говорил, что настоящее искусство возникает лишь тогда, когда в него только вкладывают. Не предполагая, что получат какую-то выгоду. Она не может быть запрограммирована. Самое главное искусство менеджера заключается в том, чтобы находить деньги и вкладывать. А отдача — это уже следующий момент. Она может быть, может не быть. И когда сегодня зачастую даже государственные учреждения ставят или пытаются поставить статус театра в зависимости от приносимых доходов — это очень опасно. В той же Финляндии театрам выдают определённую сумму, они за неё отчитываются: что поставили, какое количество спектаклей сыграли. Но вопрос отдачи денежных средств там не стоит. Отсутствует как критерий. Просто государство даёт возможность существовать национальному театру. Это не значит, что театру надо паразитировать, это значит, что можно и нужно быть свободным. Такое отношение к театральному искусству свидетельствует об уровне развития государства и нации. Их, конечно, немного, таких театров, но этим

и должны отличаться национальные театры. С одной стороны, ответственностью за национальную театральную культуру, а с другой стороны — полной свободой. Тогда возможно поле для того самого развития.

На встрече в Варшаве были очень интересные разговоры с нашими коллегами. Валерий Фокин выступил с обобщающим докладом в заключительной части конференции. Он подчеркнул, что практически все поднятые в ходе дискуссии проблемы в той или иной степени присущи всем национальным театрам. И в этом — при всей разности истории и организационно-творческих моделей — проявляется общность задач национальных сцен. Любая из возникающих в этой сфере проблем — не только художественная, но в первую очередь нравственная, ибо главной обязанностью, которую налагает на актёра или режиссёра работа в национальном театре, является его ответственность перед театральной культурой в целом. В этом смысле вопрос о современности и традициях — это был как раз наш вопрос. Быть хранителем традиций, академией мастерства, быть хранителем языка, — всё это, безусловно, важно в деятельности национальной сцены. Однако в своё время в Театре драмы им. Пушкина имели возможность убедиться, что традицию можно понимать очень односторонне. Понимать её именно в развитии — это совершенно другое дело. Фокин говорил и о связи национальной театральной культуры с большим миром, о перспективности интеркультурных мега-проектов национальных театров Европы. Не надо бояться, что русскую классику ставит, например, приезжий режиссёр, и возникают соединения российской традиции с польской, с греческой, литовской, немецкой и так далее... Здесь-то как раз и обнаруживается диалогическая связь с собственно российским менталитетом, который включается в панораму общечеловеческих сюжетов. Да, Александринский театр — это музейное здание, да, это театр-музей, театр-символ. Во всём, везде... кроме сцены. Кроме того, что происходит на сцене. А сцена национального театра имеет лишь одну привилегию — быть зеркалом самосознания современного человека.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЧЁТ

ЧЁРНЫЙ ПУШКИН, или ЭТЮД НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ

«АтАнде». По повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»

БДТ им. Г. А. Товстоногова. Режиссёр Иван Стависский

При всей прозрачной стройности пушкинских текстов неощутимая плотность их так велика, что обработать для сцены их непросто: вмешательства ведут к нарушениям ритма, а искажение фактуры искажает смысл. Они более предназначены для чтения, причём даже драматические произведения: сыграйте в «Маленьких трагедиях» ремарки («Моцарт играет»; «Лаура поёт») — и это сразу собьёт полёт ритма. Тем более это касается прозы.

Иван Стависский Пушкина инсценировать не стал. В его спектакле по «Пиковой даме» повесть даётся почти в нетронутом виде. Причём без всякого «рассказчика»: текст на лету подхватывают персонажи. Правда, один из них всё же стоит над кругом героев «Пиковой дамы». Он назван г-ном Сочинителем, но это подчёркнуто не-Пушкин (вместо знаковых бакенбард и курчавой шевелюры актёр Семён Мендельсон демонстрирует гладко выбритые щёки и столь же гладко выбритый череп), и сочиняет он не сюжет, но фантазмагорическую реальность, манипулируя действующими лицами и ввергая их в описанные Пушкиным ситуации. Это он «назначает» актёров персонажами, повелительной интонацией оклика отмечая в тексте их имена. Так что между актёром и персонажем — зазор; только полно, в системе спектакля актёры ли это — те, что ещё не получили ролей и не втянуты в интернальные игры г-на Сочинителя? Или нечто другое: пустая человеческая болванка, готовая принять на себя любую запись?

Ещё важнее второй зазор — между персонажем и ролью. Исполнителей пятеро, ролей больше; их, как и текст, на лету подхватывают персонажи. Но всё же — и жонглируя ролями, и говоря о себе пушкинским текстом — в третьем лице, и разыгрывая слова о других, — из взятого на себя образа они до конца не выходят. Важнее то, что, не просто произнося, но играя текст о себе или о других, персонаж от роли своей как бы на шаг «отходит». Поскольку играет сразу несколько пластов: и самого героя, и его отношение к тому, о чём говорится, и, наконец, стороннее, «авторское» отношение, почти комментарий. (Заметим, что в «Пиковой даме» любая фраза непременно «о ком-



Мария Сандлер (Графиня) и Екатерина Старателева (Лизавета Ивановна). Фото С. Ионов

то», а не «о чём-то». Исключение — описание спальни графини и пара кратких описаний улицы перед её домом, однако и здесь, если взглянуть острее, угадывается персонаж, а именно Германн, его напряжённый взгляд.) Нюанс же тут вот какой: говоря о себе в третьем лице, персонаж выходит из роли, но не из образа, так что он не на себя смотрит со стороны, а, наоборот, на всю ситуацию смотрит изнутри себя. И на текст тоже.

Этот взгляд изнутри стал стержнем образа графини, главной героини спектакля. Играет её молодая актриса (Мария Сандлер) — роль здесь принципиально не возрастная, и пушкинский текст такую возможность даёт: «Графиня [...] сохраняла все привычки своей молодости» — вот он, ключ. И вот он, взгляд изнутри — не мёртвая косность выжившей из ума старухи, но самоощущение не умеющей стареть женщины: графиня вся в прошлом — и в прошлом этом она молода, прекрасна и полна жизни; так она идентифицирует себя, и такой видим её мы. И удивительное дело, во вздорных её репликах, во всех этих понуканиях «домашней мученицы»

Лизы вдруг обнаруживается своя логика, свой ясный смысл, и интонацией их становится не старческое брюзжание, вовсе нет, а ласковая и чуть насмешливая снисходительность — с той долей иронии, разумеется, с какой блистательная, яркая, необычайная женщина относится к воспитаннице-простушке. Слова же о «красоте, давно увядшей», которыми Пушкин описывает графиню, она произносит с недоумённым изумлением, как нонсенс, как то, что правдой быть не может — никак. То же в сцене после бала, где «Германн был свидетелем отвратительных таинств её туалета». Является упомянутый Пушкиным ночной чепец, однако не на самой графине, а vis-à-vis: в руках актрисы он оживает трясущейся старческой головой, графиня же смотрит на это со стороны — в буквальном смысле, слегка отстраняясь, — смотрит с огорчением и обидой, как, должно быть, смотрит на давно не узнаваемое отражение в зеркале.

Нетривиальный образ графини стал самой яркой удачей спектакля.

А самым спорным моментом — потеря пушкинской интонации.

Спектакль обращён к отнюдь не хрестоматийному лику Пушкина — к Пушкину-мистику. Режиссёра волнуют опасные тайны «Пиковой дамы»: тайна карт, тайна старости; как выясняется из аннотации театра — ещё и тайна имён. Тайны эти мрачны, и мрачная цветовая инверсия — чёрные вместо белых французские шторы, чёрные платья обеих героинь, — даёт незнакомый, «чёрный» образ Пушкина.

Что же такое «Пиковая дама»? Конечно, всё так: зыбкая, обманная реальность карточной игры, наваждений, «видений гробовых» и безумия. Но всё же — облечённая в кристальную пушкинскую мысль и гениальную простоту пушкинского слова. Если б не это, перед нами и был бы другой Пушкин — тёмная, оборотная сторона его гения. Но в том-то и дело, что этого нет — потому что сам пушкинский текст весь пронизан светом, каких бы материй он ни касался. (Как, скажем, и в «Медном всаднике»: при всём мраке содержания — лучезарный стих.) В спектакле иначе. Так что весьма кстати пушкинское название заменено здесь карточным термином, вытасненным из эпитафии к последней, роковой главе: «Атанде».

В том же, как решаются основные темы — темы игры, подмена и обмана, — видны мотивы не совсем пушкинские. Уж не гоголевские ли? «Атанде», где границы образов размываются, а текст слоится, не шаг ли от пушкинской прозы в сторону «Петербургских повестей» и «Игроков» вместе взятых? Да и Достоевский уже слегка просвечивает.

А Пушкин?

Текст не тронут, но интерпретирован агрессивно: он подан так, что становится инструментом в игре г-на Сочинителя, который наделяет нужные ему слова нужными ему интонациями, а иногда по своей прихоти расслаивает его и дробит. В результате интонационный рисунок в спектакле не столько выражает Пушкина, сколько обслуживает режиссёрский замысел, и режиссёр манипулирует им не хуже, чем г-н Сочинитель манипулирует персонажами. Это увлекательно, но, как ни странно, сужает масштабы спектакля по «Пиковой даме». При всех достоинствах он оказывается лишь остроумным режиссёрским этюдом на заданную тему.

Ирина Скляревская