

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



ИСПОЛНИЛОСЬ
75 лет
Марку Захарову

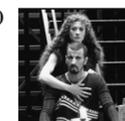
ЛАУРЕАТАМИ ПРЕМИИ Станиславского стали Валерий Фокин («За возрождение Александринского театра»), Александр Боровский (за сценографию и костюмы к спектаклям «Ревизор», «Двойник», «Живой труп» и «Женитьба») и Марина Игнатова (за роли в спектаклях «Живой труп» и «Чайка»)

В МОСКОВСКОМ РАМТе состоялась премьера спектакля «Красное и чёрное» по роману Стендаля. Режиссёр Юрий Ерёмин



СВОЙ 65-ЛЕТНИЙ юбилей отметил актёр Александринского театра Виктор Семеновский

НА СЦЕНЕ ПАРИЖСКОГО театра «Одеон» состоялась премьера трагедии У. Шекспира «Отелло» в постановке Эрика Виньера



В МОСКОВСКОМ «ЛЕНКОМЕ» сыграли премьеру спектакля «Визит дамы» по пьесе Ф. Дюрренматта. Режиссёр Александр Морфов. В главной роли — Мария Миронова

НА ФЕСТИВАЛЕ «БАЛТИЙСКИЙ дом» приз прессы имени Леонида Попова присуждён спектаклю Валерия Фокина «Женитьба»

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУ-БЮНЕ» прошла премьера спектакля «Анатоль» по пьесе А. Шницлера. Режиссёр Люк Персеваль



В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсез» состоялась премьера спектакля «Развод Фигаро» по пьесе Одона фон Горвата в постановке Жака Лассалья

В МОСКОВСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ состоялась премьера спектакля «Дети солнца» по пьесе М. Горького в постановке Адольфа Шапиро



Слева направо: Мария Шевцова, Аннелис Кульмани, Евгений Соколинский, Александр Чепуров, Алексей Бартошевич. Фото В. Красикова

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

ПОЛДЮЖИНЫ ОКОН — НА ЗАПАД, ПОЛДЮЖИНЫ — НА ВОСТОК

Во время празднования сорокалетия режиссёрской деятельности Валерия Фокина в стенах Александринского театра был проведён круглый стол под названием «Классика: границы интерпретации и новый академизм», в котором приняли участие отечественные и зарубежные театроведы: Беатрис Пикон-Валлен и Кристин Амон-Сиржоль (Франция), Мария Шевцова (Великобритания), Аннелис Кульмани (Дания), Фаусто Мальковатти (Италия), Алексей Бартошевич и Ольга Галахова (Москва), Елена Горфункель, Ирина Цимбал, Евгений Соколинский (Санкт-Петербург). Вёл заседание Александр Чепуров.

Этот круглый стол оказался завершающим в череде театроведческих встреч, которые проходили в Александринке всю предыдущую неделю, — критики смотрели и обсуждали спектакли Фокина, которыми закрывался Третий Международный Александринский фестиваль. Слово сочетание «новый академизм», успевшее уже укорениться в наших местных рассуждениях о современном театральном процессе, уважаемых иностранных гостей то повергало в изумление, то ставило в тупик, а то, напротив, выводило на новые интеллектуальные просторы.

Ничего отвлечённо-схоластического в обсуждении относительно нового термина не было и в помине — круглый стол задумывался не как проходное проходное мероприятие, а как «мозговой штурм», призванный если не разом решить проблему «нового академизма», то, во всяком случае, придать ей академический же статус и солидность. Получилось интересно. Казалось бы, нечасто театральная практика столь явно взыскует театральной теории. И театроведы решительно вступили в интеллектуальный поединок, весьма изощрённым (но совершенно логичным) образом переадресовав насущные вопросы... самой практике театра.

Исходным пунктом дискуссии стало краткое выступление Валерия Фокина: «Мы живём в такие времена, когда с одной стороны у нас — театральная рутина, которая отчаянно защищается, не гнушаясь никакой демагогией, а с другой — так называемый «авангард», по большей части фальшивый и пустой». А вот посередине — согласно новейшим представлениям об архитектонике театрального искусства — и оказывается «новый академизм». Художественное направление, которое стремится связать историческую традицию с сегодняшним днём, европейский режиссёрский инструментарий с отечественной актёрской школой, диктат классики заменить полноправным диалогом с классикой, а тягу к экспериментаторству — волей к эксперименту. «И ничего не перепутать» (как говорил Фауст в спектакле театра «АХЕ»).

Александр Чепуров напомнил собравшимся (а в зале было много студентов) о происхождении самого термина применительно к отечественной реальности. «Новый академизм, — сказал Александр Анатольевич, взглядом историка окинув Царское фойе, — родилась здесь». Ю. М. Юрьев придумал, как сохранить быв. Императорский и другие старые театры, способные служить оплотом великой русской репертуарной традиции. Так в 20-е годы прошлого века появились «неприкасаемые» «аки». Ну и, казалось бы, что нам сегодня это?!

Дело, как всегда, в революционных матросах. Тогда — в буквальном, ныне — в переносном смысле. Время «мнимых величин», как любит называть его Фокин, диктует театрам вполне «матросские» вкусы и правила игры — помните, как едва ли не в одночасье в начале девяностых годов прошлого века сменился состав, а главное — тон зрительного зала? Как публика разучилась

вести себя в театре, как потребовала предоставить ей — «эх, яблочком, да на тарелочке» — яркое зрелище, жадательно повеселей и побессмысленней. Как руководство многих театров, давно тяготившееся выполнением художественных задач, радостно окунулось в коммерцию — и теперь эти театры должны уже, по идее, бороться за присвоение им званий драматических...

В оценке ситуации участники круглого стола были единодушны. И в том, что в многотрудном деле «возрождения Александринки» (за которое Валерий Фокин награждён уже неоднократно — именно в такой формулировке) нет мелочей — тоже. Недаром А. В. Бартошевич начал своё выступление с выражения искреннего восхищения «ложноклассическими» усами и подусниками одного из самых импозантных александринских капельдинеров. Но «новый академизм» — как, впрочем, и любая иная театральная терминология, — по словам Алексея Вадимовича, «вызывает у него смущение». И сомнение в её сугубой полезности.

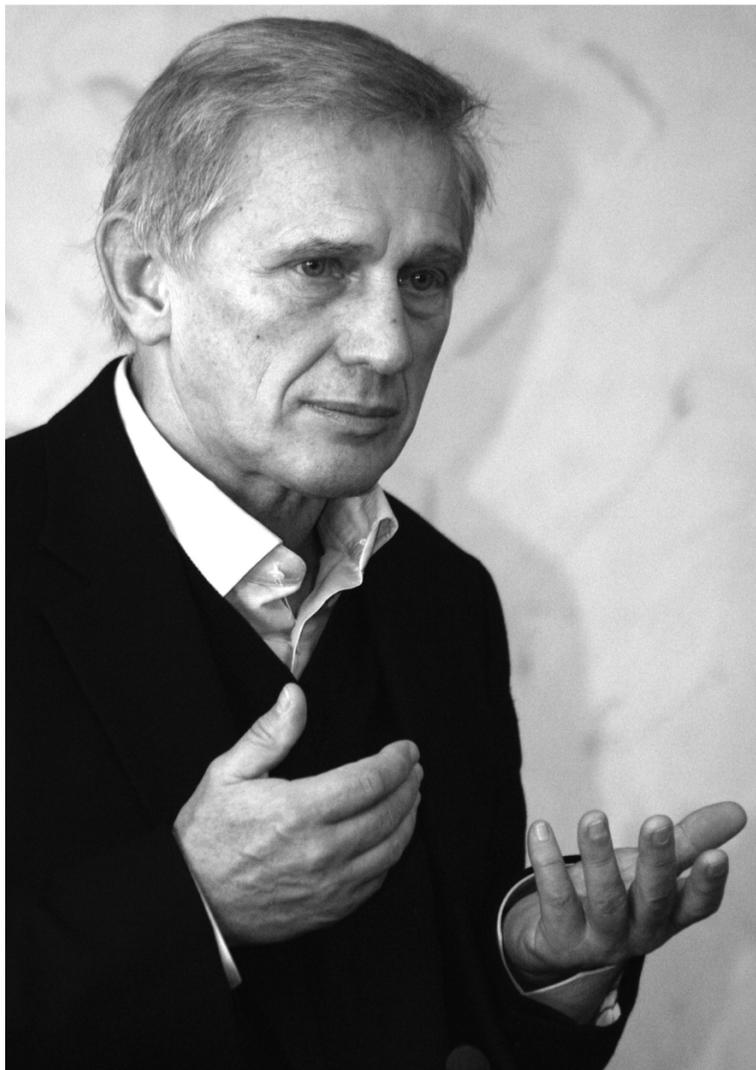
«Смущение» Бартошевича — это надо понимать — дорогого стоит. Тем более, что оно было — отчасти или целиком — разделено почти всеми собравшимися. Говорили о том, что «новым академизмом» сторонники термина в порыве энтузиазма готовы называть любой хороший спектакль (поскольку он базируется на достижениях прошлого и устремлён в будущее). О том, что диалог с традицией вообще характерен для русского театра, стремящегося, по мнению Беатрис Пикон-Валлен, оперировать всем культурным «континуумом», создавая всё новые «странные сближенья» русских классиков друг с другом. О том, что смелое режиссёрское решение в одном — попросту хорошим — спектакле способно вызвать у критика восторг, а в другом — попросту плохом — похожее решение выглядит глупостью и наглостью. О том, что лучшая театральная теория — это итог практики гениального режиссёра (и Фаусто Мальковатти с бесконечной любовью принялся цитировать Стрелера). О том, что вообще-то «академизм» — термин, обременённый массой негативных коннотаций, синоним косности в искусстве.

На последнем пункте особенно настаивали зарубежные участники дискуссии. И они, разумеется, правы. И не в стенах бывшего Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина это отрицать. Вопрос в другом. Помимо опоры на традицию, следования образцам, признанным наилучшими, и узаконенной оглядки на практику самих «академий» (неистощимый источник косности, что и говорить), академизм предполагает «строгий кодекс художественного поведения». А «новый академизм», независимо изобретённый в изобразительном искусстве, — «возвращение к классической живописной технике и оптике». В применении к театру «классическая оптика» — вопрос о существовании объективных гуманитарных ценностей. Ни больше, ни меньше. А вот это — очень пора. В конце концов, речь идёт о наличии или отсутствии законов искусства. Не для того, чтобы их диктовать, — чтобы знать. И не считать себя освобождённым от ответственности по неведению.

С глубоким удовлетворением подытожив круглый стол заявлениями о том, что на самом деле границ у интерпретации классики нет, каждый из присутствовавших там театроведов, уверена, беспрепятственно начертит бы эти границы и самолично встал бы на их защиту, — если бы в подтексте выступлений под «интерпретациями» не имелись в виду александринские «Ревизор», «Двойник», «Живой труп» и «Женитьба».

Людмила Шитенебург

Ян Энглерт: «МИССИЯ АДМИРАЛЬСКОГО КОРАБЛЯ»



Ян Энглерт. Фото В. Красикова

Польский Театр Народовы принимает участие в Александринском фестивале второй раз. Два года назад труппа, возглавляемая Яном Энглертом, привозила мольеровскую «Школу жён». Теперь настал черёд чеховского «Иванова» и экспериментальной «Федры». В первом спектакле Энглерт выступает в качестве постановщика, во втором — актёра.

— Пан Энглерт, вы ощущаете себя больше артистом, режиссёром или администратором?

— Я люблю ремесло, и моё ремесло — актёрство. Я сперва актёр, а потом режиссёр, профессор и многое другое, а директор — в самом конце. Именно с актёрства всё началось в моей жизни. Случайно, когда мне было тринадцать лет, в нашу школу пришёл Вайда и взял меня в фильм «Канал», — это было 52 года назад. И до сих пор я работаю просто как актёр. Потом, как это бывает у всех актёров, которым повезло, мне захотелось большего, чем произносить чужие слова, — и я попробовал режиссуру, преподавание, а потом стал ещё и чиновником. Но если я думаю о себе — я думаю о себе как об актёре. О театральном актёре в первую очередь. Только в театре можно сказать, кто настоящий актёр, а кто нет. У вас так всегда было, в русской культуре театр всегда занимал особое место, в Польше-то это не так...

— Разве нет?

— Исторически театр и церковь в Польше — это два общественных института, которые двести лет работали не так, как им полагалось. При российской власти это были единственные места, где можно было говорить по-польски. И поэтому поляки ходили в церковь не для того, чтобы молиться, и в театр не для того, чтобы смотреть спектакли, а для того, чтобы слушать родную речь и говорить на ней. И в связи с этим и театры, и костёлы многие годы имели завышенный социальный статус. В восьмидесятые годы театр достиг своего политического апогея, в девяностые же — всё развалилось. Все кинулись за материальным благосостоянием, духовная пища уже мало кого интересовала. И примерно до 2000 года в театре, в общем, ничего и не было. И мы вернулись на позицию шутов. Это был очень болезненный процесс, но это было правильно и справедливо. Нет какой-то особой миссии театра, мы не «посланники», мы просто занимаемся искусством. И если бы я не видел, что публике это действительно нужно, я бы этим не занимался — за десять дней съёмки в сериале я зарабатываю столько, сколько за год работы директором театра. Но вот так сложился мой жизненный путь, что мне неприлично заниматься зарабатыванием денег. Я двенадцать лет был ректором Театральной академии в Варшаве — невозможно объяснить идеи своим студентам, если ты сам в них не веришь. Невозможно хранить идеи Национального театра, а самому сниматься в рекламе. Но эта жизнь меня так повернула, не я герой, жизнь такая!

— Пан Энглерт, вот вы сказали слово «идея» — идея Национального театра. Она есть? Её можно сформулировать?

— Для меня? Есть. Вообще — не знаю. Но говорить об идее сложно. Какие бы слова я ни употребил — это всё будет декларация. В моём возрасте можно, конечно, давить авторитетом, но лучше всё-таки этого не делать. А с миссией Национального театра дело обстоит так же, как с адмиральским кораблём. У него нет пушек, он нужен для того, чтобы просто плыть во главе армады. И конечно, в него стреляют первым. Очень сложно с этой миссией.

На самом-то деле никто точно не знает, что такое миссия Национального театра. Я понимаю это так: Театр Народовы не может служить избранным группам. У меня четыре сцены, мы играем в год больше пятисот спектаклей, и я так веду свой театр, что критики, противники мои, говорят: он эклектичен. Но я понемножку пробую и академизм, и модернистские тенденции; в каждом спектакле есть что-то симпатичное. У меня есть только одна маленькая идея: независимо от того, в каком стиле создан спектакль, он должен быть исполнен на высшем уровне мастерства. И я не выпускаю премьеру, если это только ватпука и ничего больше. Мы сейчас специально привезли «Иванова» и «Федру» — это постановки в двух совершенно различных стилях, а играют одни и те же актёры, я и сам играю. У меня такое представление о Театре Народовы: если бы всё это делалось в другом театре, это вошло бы в историю. Я привёл в свой театр «молодых рассерженных», уже известных, и я их предупреждал, что когда они в нашем театре будут делать то же самое, чем они прославились и за что любимы, — это не будет иметь успеха у критики. Так и произошло. Как же они были удивлены!

— В России принято считать, что польский театр как начал после войны переживать взлёт режиссуры, так и переживает до сих пор. У нас с режиссурой, особенно с молодой, просто, кризис у нас. Заговорили даже о кризисе режиссёрского театра как такового. Вы сталкивались с этим?

— Проблема в другом, мне кажется: у нас кризис авторитетов, кризис мастеров. Не потому что их нет, а потому что они перестали верить в себя и стыдливо стоят в стороне. А человеку требуется иерархия. Конечно, лучше быть богом, а не верующим в Бога, но если человек этого хочет, он должен что-то в себе улучшать, иначе он просто идиот. А то, что происходит в режиссуре, я бы не называл кризисом. Дело в том, что когда в нашу социалистическую действительность очень быстро вошёл капитализм, молодые решили: если до понедельника они не сделают карьеру, они никогда её не сделают. Поэтому они действуют с большим ускорением, с напором, с необходимостью шокировать.



С Яном Фрычем на репетиции спектакля «Юлий Цезарь»

Они кричат, а не говорят. Да, быстрота, с которой это происходит, пугает, потому что свобода эстетического выбора — это как распахнутые ворота, в которые хочет прорваться слишком много людей, и это кажется огромной непознаваемой силой. Но я думаю, что надо это понимать, не переживать из-за этого и просто спокойно заниматься своим делом. Жизнь проводит жёсткий отбор, и те, кто на меня кричал, сейчас приходят ко мне и хотят со мной работать. И неожиданно оказывается, что им уже сорок лет. И они так этому удивляются! Я, конечно, отдаю себе отчёт в том, что о таких вещах проще всего говорить с позиций Олимпа — мы ведь вообще терпимы, если нам везёт. Но я помню время, когда я был таким же. Здесь очень важно не остановиться на собственных достижениях

и открытиях, не поверить в них безоговорочно, ведь то, что ещё десять лет назад было очевидно, через десять лет уже оказывается не столь очевидным. И это не зависит от теории, от самых гениальных мыслей, — это зависит от публики, у которой свои проблемы, которая живёт в конкретном времени и месте, и у неё меняются вкусы. Речь идёт не о том, чтобы следовать за вкусами публики, но нельзя ими пренебрегать. Нельзя, например, пренебрегать тем, что сейчас публика привыкла к широкому экрану. Театральный монтаж очень популярен, и театр стал оперировать сокращёнными формами, и публика принимает эту условность, и уже сейчас нет такого зрителя, который, смотря Шекспира, думает, что он в Арденском лесу, — он знает, что он в театре, и не будет бегать за персонажем и кричать: «Нет, нет, не ходи туда!» Сейчас более важным является «как», а не «что».

— Публика ждёт чего-то определённого от Театра Народовы?

— Вряд ли. Трудно сказать, что это такое — «публика», «наш зритель». Когда-то можно было публику разделить на поколения или слои — интеллигенция, рабочий класс... Сейчас всё это смешалось и не поддаётся какой-либо классификации. И 98 процентов публики в моём театре никак не классифицируется. Даже противники наших спектаклей — они тоже приходят. И жизненный статус мещанской публики, которая была всегда, изменяется, и им уже нравится что-то другое. Допустим, был момент, когда молодежь хотела каких-то новинок, эксгибиционизма, немецкого экспрессионизма, — но и это кончилось. Наша «Федра» — очень экспрессионистская. Несколько лет тому назад в Польше подобные спектакли были безумно популярны, а теперь вот интеллигентский «Иванов» — благодарная, востребованная работа, нет билетов на год вперёд. Вот в этом состоит в настоящее время вкус публики. Даже самый глупый зритель хочет, чтобы его считали интеллигентом. Пусть он не до конца понимает, но он должен знать, что его воспринимают серьёзно. Это тоже слишком поверхностное суждение, потому что нет единого зрителя. То, что к нам в окна и двери валит публика, — это ни о чём не свидетельствует.

— Почему?

— Если я завтра сделаю на сцене сенсацию — условно говоря, покажу женщину с бородой, или вот к нам бразильский театр приехал, и там был оральная секс на сцене, — люди на это будут валом валить, но — один раз. Потому что во второй раз это уже неинтересно. Этого как раз и не понимает молодая драматургия. Например, насилие на сцене не производит впечатления. Но впечатления изнасилованной — это может потрясти. Драматурги, которые пишут и для кино, и для телевидения, этого не понимают. У Шекспира очень большое количество слов используется для этого, там убивали, насиловали, калечили, но за сценой, а не на сцене! Театр — это условность, актёр бывает творцом, но только в театре, потому что он должен создать действительность, в которую зритель поверит. В кино, если кто-то говорит «я тебя люблю», — это должно выглядеть, как в жизни. А в театре это должно быть слышно и видно в последнем ряду, и надо найти способ, чтобы звучало при этом правдиво. Это особая действительность, театральная правда.

— У вас как у художественного руководителя есть границы допустимого на вашей сцене эксперимента?

— Очень чёткие. Я ненавижу, когда эксперимент служит для карьеры, а не для развития мысли. Есть границы глупости и границы провокации. Это мои собственные границы, но я не допускаю выхода за них в своём театре. Это может быть просто не в моём вкусе, но я этого не допускаю. Тут разница — как между жёстким сексом и порнографией. В порнографии нету сердца, нет поэзии. На сцене может происходить что-то очень резкое, но должно быть хотя бы тень поэзии. Конечно, поэзия — очень общее понятие, но должно быть некое благородство. Речь идёт не о цензуре, просто я хочу, чтобы наш зритель отличался от прохожего, который увидел, как кому-то трамваем отрезало голову. Такой вид возбуждения зрителя меня не интересует. Если же его волнует потрясение жёсткого погребения под трамваем — пусть будет даже этот случай с отрезанной головой. Конечно, есть люди, которым нравится, когда их шокируют, тычут пальцами в глаза. Но если уж я за что-то отвечаю в Национальном театре, то не допущу, чтобы мне тыкали в глаза. Мне достаточно, чтобы ковыряли пальцами в носу. Размахивающий флагом с надписью Свобода ходит по краю пропасти. Ведь сила и смысл творчества состоит как раз в выборе. Если мне не из чего выбирать, если всё можно, это просто неинтересно. Если есть стена, которая мне не нравится, я должен найти способ её либо обойти, либо сломать. А если её нет? Это скучно. Даже если нет этой стены, я её построю.

— А если эта стена всем нравится, а вам нет?

— Если всем нравится, я сижу тихонько. Не потому, что боюсь, а потому что допускаю, что могу быть неправ. Для того, чтобы быть убеждённым, что моё личное «нравится — не нравится» действительно справедливо, нужно перейти допустимую границу самолюбования. Особенно в моём возрасте. Я внимательно слежу, чтобы не поддаваться этому, иначе становишься королём Лиром — тебя ещё хватит на то, чтобы отдать власть, но всё равно ты будешь её контролировать и очень удивляться, что этого никто не хочет. А настоящий человек — голый, в поле, в бурю. Но не каждый же старик сможет вот так уйти в поле.

Елизавета Минина

ФЕДРА И ЭСТЕТИКА ВОЖДЕЛЕНИЯ «Федра». Театр Народовы (Варшава). Режиссёр Майя Клечевска



На фестивале «Александринский» замечательная актриса Данута Стэнка сыграла центральные роли в двух спектаклях Варшавского Театра Народовы («Иванов» и «Федра»), а на фестивале «Балтийский дом» — в опере Гжегожа Яжины «Джованни» (театр «ТР Варшава»).

Примадонна польской сцены, она имеет полное право трагической актрисы быть в центре любой композиции. Спектакль «Федра» и является такой современной композицией, сочинённой молодым режиссёром Майей Клечевской на основе трагедий Еврипида, Сенеки и современных текстов П. У. Энквиста и И. Ташнади. В этом постмодернистском коллаже литературная основа создала трагикомедию отвергнутых желаний и перекрёстных тяготений — разных поколений друг к другу.

Замкнутый интерьер, окаймлённый кабинетами лифтов и стеклянной галереей коридора, — узнаваемый фон современной мистерии, развёрнутой в симультанной декорации: больничный покой, модный салон, ресторан, похоронный зал. Все пункты обслуживания человеческих тел сведены в единое пространство и время от времени задействованы без световых перемен. В прологе Федра — Данута Стэнка замирает точно изысканная модель на подиуме, натянув поводки двух породистых борзых, встречающих публику лаем. Эталон изысканной роскоши, женской власти, «папиного кино» и маминой моды. Оживший элегантный образ романтических шестидесятых годов прошлого века с характерным польским акцентом. Хореографическая пластика рук, лёгкие движения корпуса, надменные повороты головы — явления художественного порядка, даже когда она просто сбрасывает свой наряд: платье, огромную красную шляпу, длинные перчатки — и накидывает белоснежный халат. Двойники, отражающие за стеклами галереи облик протагонистки, — множитель наступающего гламура — на сцену вырываются лишь однажды. Они — лишь внешняя оболочка главного сюжета: героиня вглядывается в себя.

Её монологи обнажают физиологические ощущения самоупоённой безысходной страсти, это поэзия чувственности и одиночества, где современный и классический тексты одинаково шокируют своей прямоотой. Игра воображения, реализуемая в сценическом действии — таковы её объятия с Ипполитом, — компенсирует неутолённый эмоциональный голод Федры. Когда в реальности, впрочем, сливающейся с мечтами, Ипполит её презрительно отталкивает и, уходя, бросает грубое оскорбление, она рефлекторно запикивает в рот куски яблока. Пища, расставленная на пиршественном столе, в спектакле знаменует эротическую сферу: все что-то стаскивают со стола, разрушая сервировку, жадно утыкаются в блюда, на столе занимаются любовью, еду сбрасывают на пол и неизбежно затаптывают. Попранная еда ассоциируется с вождением и насилием, так что изысканная трапеза превращается на наших глазах в отвратительную оргию, а царский стол — в свинарник. Пляски вокруг стола и на нём: молодые актрисы, играющие прислужниц, точно и стилично воспроизводят под оглушительную фонограмму пластический рисунок модных танцев. Конвульсии тел — физические действия нейтральны к происходящей на сцене трагедии: притан-

цовывая, убирают мусор, выводят собак, прибирают постели. Жизнь и смерть в ритме телешоу по законам масс-медиа, как и ненасыщающая еда, теряют реальный смысл, обесцениваются. Юность и сытость становятся фетишами, движение времени — позором.

Возвращение Тезея в спектакле трактуется как выход из комы, он с самого начала — обитатель реанимационной палаты, а его воинские подвиги — просто коматозные сны. В действие введён почти безмолвный неменяемый сын Федры и Тезея, тькающийся во все углы. Это тела нежеланные, ущербные: их исторгает из своего мира Федра. Тезей, которого играет Ян Энглерт, похож на Кёрка Дугласа, голливудскую звезду прошлых лет. Уходящая натура, да ещё в сверкающем фиолетовом пиджаке шоумена, обладает притягательной силой, но его флюоресцентное сияние действует только на юных. Так к нему тянется ещё одна пациентка больницы, Арикия — персонаж не то из классицистской расиновской «Федры», не то из шведско-венгерского сплава. Дети, льнущие к родителям, нежизнеспособны: влюблённый в Арикию Ипполит никогда не добьётся взаимности. Её аутизм, основанный на ужасе перед насилием, не даёт ей принять любовь Ипполита. Её можно взять только силой, унести на плече. Но выбирает она старого царя, и в финале замирает у него на коленях в безнадёжном покое.

В режиссёрском концепте обнажённое мужское юное тело одухотворено, как высшая ценность. Так Ипполит — Михал Чернецки стоит перед Федрой в божественной нагоде, и она, коленапреклонённая, подносит к его чреслам охапку роз. Не обладать, а лишь приблизиться — значит войти в круг молодых желаний. Он же, оскорбля, отбрасывает её в старость. И всё равно этого Ипполита эта Федра не могла оклеветать — слова обвинения равнодушно, как застольный трёп, бросила Энона. Изгнание принимается Ипполитом как собственное решение. Он сам выбирает путь навстречу гибели. Ему нет места в инфантильно-геронтологическом мире.

Терамен, олицетворяющий брутальную силу, приходит обнажённым с известием о насильственной гибели Ипполита. Это нагота злой вести, несущая скверну поругания. Грязь и кровь на его теле — голая правда, письмена убийства переносят ущерб с жертвы на свидетеля. Не мотивированное сюжетом, — сам вестник ведь не пострадал, — это совершенно метафорическое явление. Втаскивают на стол чёрный мешок: в нём всё, что осталось от тела растерзанного принца, — божество низведено до груды мяса, превращено, как и всё здесь, в мусор. Теперь отсутствие единственного жизнеспособного героя, совершенно современного в своей неприкаянной нормальности, нагнетает ужас. Жизнь кончена вместе с вождением. Бездыханная Федра падает на пороге галереи. В финале всю сцену заполняют похоронные венки, их выносят служители. Это изобилие — подношение воцарившейся смерти.

Далеко не всегда в постановке, заявленной как авторская композиция, выдержан ритм и пропорции частей. Затянутость некоторых сцен превращает их в отдельные номера для презентации актёров или текстов, особо значимых для режиссёра. Безукоризненно и отважно разыгранный всеми исполнителями, спектакль оставляет ощущение дежа вю. Лающие собаки, двойники, растоптанная пища, кладбищенские цветы, ненормативная лексика — знакомые аттракционы авангардной сцены. Современный театр закрепил за собой право использования — а то и прямых цитат — давно открытых приёмов. Главное, чтобы был проложен путь к новому смыслу. Такой смысл нашла Майя Клечевска, и на своём пути обрела поддержку замечательных артистов, в их числе сам директор театра Ян Энглерт.

Сегодня все крупные театры имеют малые сцены и декларируют готовность к эксперименту. Последовательность, с какой Театр Народовы осуществляет творческий поиск, говорит о широте художественного мировоззрения.

Лучшая декларация эксперимента — участие в нём.
Александра Тучинская

Данута Стэнка (Федра)



ИНТЕРВЬЮ

ФАУСТО МАЛЬКОВАТТИ: «ЖИТЬ ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ — ТРУДНО»



С итальянским театроведом Фаусто Мальковатти мы встретились во время Александринского фестиваля. В Милане только что завершились гастроли Александринки со спектаклем Валерия Фокина «Женитьба». Интересно — как всё прошло? Как смотрели Гоголя «хорошенькие итальяночки», которые все, натурально, «говорят по-французски»?

— Синьор Мальковатти, поделитесь, пожалуйста, вашими впечатлениями от спектакля. Как принимала гоголевские постановки Александринки итальянская публика?

— «Ревизор», с которым театр приезжал в прошлом году, это известная в Италии пьеса. В Милане её ставил Лангхофф. Традиционно в Италии «Ревизор» воспринимается как тяжёлая и довольно скучноватая история. А спектакль Фокина вдруг открыл нам новые возможности этого текста — это же феерическая, воздушная комедия, особенно последний акт, где в действие впадают сны Городничего о Петербурге. Поэтому спектакль воспринимался как нечто свежее, новое, фантазийное. Ещё интереснее итальянцы отреагировали на «Женитьбу». Эту пьесу в Италии практически не знают, постановок её в Милане никогда не видели. О том, что это — классическое произведение Гоголя, никто не догадывался, потому что есть клише восприятия: русский театр — это «Борис Годунов», «Ревизор» и «Чайка»; ну, может

чтения текста. И миланцы это поняли — и были в совершеннейшем восторге от этого решения, интересного и с точки зрения сценографии, и с точки зрения пластики и актёрской игры. Как хорошо ваш Лысенков, с его жёстким, геометрическим рисунком роли! В этом спектакле содержалось что-то очень важное для понимания гоголевского комизма, так мне кажется.

— «Ревизор» в Италии воспринимается как типично русская история?

— Об этом у нас не раз писали: «Ревизор» — это сатира на всемирную бюрократию. Всё это могло происходить и на Сицилии... Не знаю, может быть, на севере Италии к бюрократии относятся более сурово, но вот на юге... Поэтому александринский «Ревизор» для нас оказался открытием именно на уровне режиссуры, тогда как «Женитьба» — ещё и на уровне сюжета. Миланцев поразила ваш Хлестаков — публика привыкла к легкомысленному дурачку, мошеннику, а в этом спектакле он совсем иной. У нас сейчас очень много говорят о собственной бюрократии, в Италии полно своих «хлестаковых» — такие люди возникают вдруг, неожиданно, ниоткуда и прибирают к рукам всё, что плохо лежит. Дело серьёзное, не комическое. Знаем мы это.

— Как на ваш взгляд, фантасмагория государственной власти — это российская национальная черта, или тут мы не одиноки?

— Вы знаете, у нас встречаются свои «необыкновенные происшествия», которые потом шумно обсуждают в обществе: вот, к примеру, случай, когда человек с официальным удостоверением слепого преспокойно водил машину... Нам, как и вам, нужен серьёзный «Ревизор». Да и «Женитьба» ценна не только возможностью посмеяться. Сегодня человек вынужден таиться от большого мира, ему необходим свой маленький мирок, где он чувствовал бы себя защищённым — эта идея фокинского спектакля столь же актуальна для Италии, сколь и для России. Жить вместе с другими трудно. «Женитьба» — не только забавный анекдот, но и свидетельство того, как сильно мы все напуганы. Лучшие из итальянских режиссёров, такие как Ронкони, Кастри, тоже стремятся создавать актуальное театральное искусство, пытаются приблизить публику — к театру, а классику — к сегодняшнему дню. Театр и жизнь нераздельно связаны. Это, конечно, урок Стрелера... (и при упоминании этого имени лицо у синьора Мальковатти делается таким счастливым, что дальнейшие вопросы становятся неуместными).

Лилия Штенебург

быть, ещё «Вишнёвый сад» (благодаря спектаклю Стрелера). И всё, ничего другого не существует. Поэтому публика была заинтригована. А нам неожиданно показали спектакль — серьёзный, художественно объёмный и вместе с тем лёгкий. Совсем другой, чем «Ревизор», наполненный иным, ничуть не фантасмагорическим комизмом.

Вот идея катания на коньках — очевидно же, что коньки здесь не только для того, чтобы заставить публику смеяться. Это формотворческий приём, задающий способ