

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 ШВЕЙЦАРИИ на 81-м году жизни скончался знаменитый французский хореограф Морис Бежар



О СВОЁМ САМОРОСПУСКЕ объявил петербургский театр «Фарсы»



В ТУРИНЕ ПРОХОДИТ ФЕСТИВАЛЬ Театров Европы

В РОЛИ Г-НА ГОЛЯД-кина-младшего в спектакле «Двойник» дебютировал в Александринском театре Дмитрий Лысенков. Впервые в роли г-на Голядкина на сцену вышел Виталий Коваленко



В БДТ ИМЕНИ Товстоногова состоялась премьера спектакля «Дама с собачкой» по произведениям А. П. Чехова в постановке Анатолия Праудина. В роли Анны Сергеевны – Александра Куликова

В МОСКВЕ ОТКРЫЛСЯ МЕЖ-дународный фестиваль «Балтийский дом» с программой под названием «Датский акцент»

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ готовится премьера спектакля «Женитьба» по комедии Н. В. Гоголя в постановке Валерия Фокина

ЭКСПЕРИМЕНТ ПО переводу труппы на контрактную основу в «Балтийском доме» отложен на неопределённый срок



В МАЛОМ ТЕАТРЕ ПРОШЛА премьера комедии С. Моэма «Любовный круг» в постановке Андрея Житинкина. В главной роли – Элина Быстрицкая



ИНТЕРВЬЮ

Лука Ронкони: «Я ВСЕГДА СЧИТАЛ, ЧТО НАШИ ТЮРЕМЩИКИ – ЭТО МЫ САМИ»

Что мы знали о режиссёре Ронкони до того, как он привёз на Александринский фестиваль «Веер» Карло Гольдони? До обидного мало. Что он поставил некогда знаменитый спектакль «Orlando furioso», что знает толк в эпических масштабных постановках, что много работает в оперных театрах. Что в начале 60-х годов увлекался тем, что у нас принято называть «экспериментальной режиссурой». Специалисты по итальянскому театру писали о «ледяном расчёте» его ранних авангардистских опытов, противопоставляя более «пламенным» современникам. И ещё более непримиримо противопоставляя их всех вместе Джорджо Стрелеру. Сегодня Лука Ронкони — преемник Стрелера на посту руководителя «Пикколо ди Милано». А мы здесь очень хорошо знаем, что это такое — груз былого величия...

— Сеньор Ронкони, расскажите, как вы пришли в «Пикколо ди Милано».

— Моё сотрудничество с этим театром началось в 1999 году. А первым спектаклем который я там поставил, был «Жизнь есть сон» Кальдерона и «Сон» Стриндберга.

— Вместе?

— Да, именно так, два текста в одной постановке. К тому же у «Пикколо» несколько площадок, и спектакль показывался в двух залах одновременно.

— В тех книжках, по которым нас учили театроведению, ваши первые опыты принято называть авангардистскими. Признавайтесь — были авангардистом?

— Нет. Не был. Я всегда делал только то, что считал нужным, и то, что мне нравилось. Хотя сейчас не могу сказать, что пребываю в восторге от собственного творчества. Но мне нравится создавать что-то по-настоящему необычное. Может быть, именно поэтому я, в частности, не люблю ярлыков, этикеток в искусстве — это так ограничивает! Никогда не стремился произвести некий эффект, чтобы про меня обязательно сказали: «О, да это авангард!» С ранних лет и до сегодняшнего дня самое главное в моей жизни — быть свободным. Я всегда делаю только то, что продиктовано особенностями текста. Например, в последнее время в «Пикколо» я ставил спектакли достаточно любопытные, но ничуть не авангардные. Впрочем, никто никогда не видел ничего подобного. Дело в том, что я поставил трактат по математике.

— ???

— Это было пять лет назад. Я всегда хотел поставить спектакль, в котором главным действующим лицом или определяющим обстоятельством была бы математика... Знаменитого космолога Джона Барроу я попросил написать что-нибудь для театра. Он сочинил пьесу о математических парадоксах. Она называется «Бесконечности». И я поставил спектакль по этому научному тексту.

Должен сказать, что это был один из самых интересных моих спектаклей в «Пикколо». Такого здесь ещё не бывало.

— Что же было на сцене?

— А это было не на сцене. Это были старые мастерские театра «Ла Скала». Поскольку время по сути своей циклично, спектакль продолжался один час пятнадцать минут и пятнадцать раз повторялся. Снова, снова и снова... (увлекаясь) Публика шла и шла, попасть на спектакль было невозможно.

— Что происходило в эти час с четвертью?

— Пять эпизодов. В первом речь шла о некоем физико-математическом принципе. Во втором — что случилось бы, если бы человек жил вечно. В третьем рассматривался вопрос о восприятии реальности: то, что произошло здесь, уже не могло не быть где-то ещё, и в конце концов мир приходит к повторению. Дальше была история, где говорилось о бесконечности и о возможности путешествовать во времени. И каждый из этих эпизодов происходил в каком-то особом месте. Один игрался в одной мастерской, другой — в другой. Каждый эпизод могло посмотреть за один раз сто человек, не больше. Когда первые сто зрителей досматривали сцену до конца, они переходили на вторую площадку, заходили другие — и всё повторялось сначала. Но всё равно что-то менялось, эти эпизоды не были идентичны. Актёры постепенно покидали площадки, и в конце концов в первом эпизоде оставался всего один человек вместо, допустим, шести. А зрители после того, как прошли весь цикл до конца, могли вернуться и начать всё сначала. Они возвращались к тому же самому тексту — но тот выглядел уже совершенно по-другому. Актёров могло стать меньше или больше, их могли заменить совсем другие актёры — в общем, это была уже «не совсем та», искривлённая реальность. Это, кстати, к разговору об авангарде. 25–30 лет назад такая вещь сделала бы сенсацию. Но сегодня это просто демонстрация возможностей театрального искусства. В любом случае такой театр, где зритель фактически участвует в спектакле, вполне соответствует определённым потребностям публики и совершенно не противоречит тому театру, где зритель сидит в кресле и что-то пассивно смотрит. Одно не мешает другому.

— А что на ваш взгляд является основной зрительской потребностью: просто сидеть в своём кресле и наслаждаться более или менее эффектным зрелищем — или думать о бесконечности? На какого зрителя вы рассчитывали?

— Я думаю, что режиссёр должен понимать: нельзя говорить о вечности точно так же, как о человеческой психологии. Сам сценический портал несёт определённую информацию.

Продолжение на стр. 2

ИНТЕРВЬЮ

Он говорит нам: то, что мы видим на сцене, есть кусочек реальности. Но есть и другой театр, который утверждает, что существует другая реальность за этой, привычной. Может быть, иногда проще удовлетворить зрителя, дав ему комфортную иллюзию. Но всё-таки я думаю, что у него есть потребность осознать: истина находится где-то в другом месте.

— Для вас не существует в театре границ как таковых — ни в средствах, ни в темах?

— Думаю, вы правы. Недавно в Милане я поставил спектакль под названием «Зеркало дьявола» — это трактат по экономике и финансам. И другой — «Молчание коммунистов». Это переписка трёх интеллигентов, интеллектуалов. Там три сцены, и после серии монологов партер двигается. Зрители буквально «меняют точку зрения» на предмет разговора. Зато когда я ставил «Профессора Бернгарди» Шницлера — там было пять традиционных «линейных» актов. А ещё до «Orlando furioso» мне очень нравилось делать спектакли по текстам елизаветинских времён. Суть в том, что мне никогда не нужна была определённая идеология, клише, которые диктовали бы мне, что и как ставить. Мне нравится делать вещи прямо противоположные. Самое главное, от чего я никогда не откажусь, — это моя творческая свобода.

— Уверена, что очень многие художники могли бы сказать о себе то же самое — что им дорога свобода, — но среди них очень мало тех, кто действительно умеет ею пользоваться.

— Я всегда считал, что наши тюремщики — это мы сами. Когда мы заставляем себя быть чем-то раз и навсегда определённым. Совсем недавно я выпустил «Возвращение Одиссея». Это два особым образом переплетённых между собой спектакля. Мы показываем их одновременно в двух театрах, которые расположены рядом. Актёры играют один кусок в одном театре, а потом меняются местами, и так всё время перебегают из одного спектакля в другой. Одна история — это «Итака» в версии Бото Штрауса,

а вторая — весьма загадочные комментарии к гомеровской «Одиссее», написанные Порфирием, философом-неоплатоником. Бото Штраус видит в Одиссее прежде всего политика, сильную личность, и рассуждает о деградации демократии и власти «сильной руки». Это в одном театре. А в другом театре показано нечто совершенно противоположное: путешествие Одиссея там — это своеобразная инициация, попытка духовного очищения. При этом я вовсе не собираюсь идентифицировать себя с первой или второй версией, с той или иной философией. Это очень жёсткий, неприятный спектакль.

— Почему?

— Все уходят недовольные. Потому что когда говоришь о разложении демократии, люди приходят в ужас. Видимо, это для них является неким открытием.

— Вы ставите перед зрителями задачи повышенной сложности не только в смысле эстетического восприятия, но и в смысле их личностного развития.

— Думаю, что да. Но вы должны понимать, что сегодня представляет собой театр в Италии. В отличие от России, сегодня у нас театр не входит в истеблишмент, не является частью общественной жизни, это что-то маргинальное. И публика воспринимает театр, как представление, а не как средство коммуникации. Мы должны очень серьёзно отдавать себе отчёт в том, что именно публика может понять и усвоить. И мы предлагаем ей вещи, которые очень нетрудно понять. Чтобы человек, выйдя из театра, знал лишь немножко больше, чем тогда, когда он в него вошёл. Ведь очень часто для того, чтобы узнать, достаточно увидеть. Все наши жизненные опыты больше связаны с тем, что мы видели, нежели с тем, что мы поняли. Но нельзя сделать так, чтобы все зрители всё поняли, этого не бывает. Публика разная. Иногда бывают спектакли — и у меня тоже, — которые трудно усвоить. Но мой длинный-предлинный жизненный опыт говорит, что медленная память — надёжнее. Для меня всегда, особенно в последние годы, была очень дорога идея театрального представления, эффект от ко-

торого выходит за рамки мгновенного зрительского восприятия.

— Это некий иной аспект стрелеровской концепции «театра для людей», традиционной для «Пикколо»?

— Как вам сказать... Можно показывать людям то, что соответствует их вкусу. А можно пойти к людям, такая не их вкусу, а их уму.

— То есть вы рассчитываете на то, что этот самый «ум» наличествует?

— Да. Может быть, не у большинства. Но я далеко не пессимист в этом плане. Я пытаюсь расширить круг тех, кому можно показывать серьёзное искусство. И должен вам сказать, что ум заразителен. Просто «заражение» умом имеет более длинный инкубационный период, чем заражение глупостью.

— В России в последние годы под лозунгом «театра для людей» расцветает коммерческий театр, который как раз из последних сил потакает вкусам массовой публики.

— Если бы я взялся за коммерческий спектакль, это бы кончилось катастрофой. Но я не могу сказать, что презираю коммерческий театр. Иногда я вижу людей, которые приходят к более изысканному театру через коммерческий — потому что там им открылся театр как таковой. Но это не совсем моя тема.

— Оставим коммерцию. В Петербурге многих интересует, как прошли гастроли alexandrinского «Ревизора» на сцене «Пикколо».

— Вы знаете, очень хорошо. Я видел спектакль, и мне понравилось. Их очень хорошо принимали, и публика, и критика, и даже самый мерзкий критик написал превосходную рецензию.

— А как обстоят дела с вашим сотрудничеством с Александринкой?

— Посмотрим, посмотрим. Я пока не представляю себе, что бы это могло быть.

— Нам пообещали, что это будет Шекспир.

— Шекспир? Интересно...

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

А БЫЛ ЛИ ГОЛЬДОНИ?

К. Гольдони. «Веер». Театр «Пикколо ди Милано». Режиссёр Лука Ронкони

На Александринском фестивале Карло Гольдони странно раздвоился. Два спектакля «Пикколо ди Милано» не только принадлежат разным эпохам, но и по своим художественным задачам совершенно непохожи друг на друга. В то же время, сравнивая «Арлекина — слугу двух господ» и «Веер», поневоле начинаешь сомневаться вместе с Ронкони: «А имеет ли значение автор?». Для Ронкони важно конкретное произведение, а не «мир писателя». На пресс-конференции он говорил о том, что автор с течением времени отделяется от своего детища и как бы исчезает. Так был ли Гольдони?

Вопрос, конечно, лихой. Вспоминаю, при каких обстоятельствах впервые услышал имя Ронкони лет 20 назад. По телевидению транслировали из «Ла Скала» «Дон Карлоса» Верди. Комментатор из Италии с известным возмущением говорил об экстравагантности режиссёра: всегда он придумает что-нибудь спорное, с трудом принимаемое междоумами. Мне почему-то представился пионер с пулемётом. Но вот в царском фойе Александринки появился седовласый спокойный мужчина. Правда, при упоминании Стрелера он немного взъерошился — это понятно. Надоедает, когда тебя сравнивают с основателем театра. Впрочем, рядом с «Чайкой», «Квартетом» и даже более скромным «Макбетом» ронкони-евский Гольдони показался достаточно традиционным. Хотя бы относительно внешних признаков эпохи.

Показанный петербуржцам в третий раз «Арлекин» Стрелера прожил долгую шестидесятилетнюю жизнь и, несомненно, утратил многое в своей акробатической виртуозности. Однако суть дерзкого замысла сохранилась. Дерзкого потому, что Стрелер воспел итальянскую комедию масок, с которой Гольдони воевал, реформируя национальный итальянский театр. Стрелера в 1947 году занимали традиционные «лацци», присущие каждой маске смешные походки, вращения, подпрыгивания. И, конечно, бешеный ритм действия, наполненного пародийностью. В то же время у Стрелера — отнюдь не чистая стилизация. Знаток итальянского театра найдёт у него многочисленные нарушения канона комедии дель арте. XVIII век в спектакле постоянно сбивается на оперу XIX-го: тут тебе и Россини, и даже Верди, которого по жанровой окраске и духу не должно быть. Понятно, миланцами эти слои вкусного театрального «пирога» считывались легко и с удовольствием. К сожалению, мы многое не способны оценить, особенно то, что касается диалектов (венецианского, тосканского), лексического разнообразия реплик персонажей.

Подход Ронкони совершенно иной. Он с удовольствием объяснил: Стрелер терпеть не мог «Веер». Поздний Гольдони, видимо, был ему чужд. У Стрелера многое от оперы — прежде всего, язык, уравнивающий графа и башмачника. У Стрелера всё несется вскачь — у Ронкони, за исключением некоторых кульминационных всплесков, темп медленный, может быть, даже излишне медленный для зрителей-сангвиников.

Начинается спектакль с застывшей акварельной картинке, вполне в стиле XVIII века. Хотя целью Ронкони не была стилизация. Строго говоря, и сюжет комедии его мало волновал. В общем-то, его спектакль о том, как человек смотрит, но не видит, слушает, но не слышит. Ронкони обращается к Гольдони, но не забывает: после

него были Пираделло, Стриндберг, Чехов. Режиссёра интересует будничное, во многом нелепое существование. Разумеется, для нас буднично-итальянское всё равно экзотично.

Из мелочей, как и у Чехова, складывается напряжённая жизнь «маленького» человека — каждая минута по-своему важна. Имея в виду типичность действующих лиц, и следует понимать слова Ронкони: «Я меньше люблю людей, чем Стрелер». Он не жесток к ним, но в «Арлекине» герои — эффектнее. Помудревший, погрустневший Гольдони (и режиссёр с ним заодно) в конце жизни не поднимает на щит своих персонажей: ни господ, ни слуг.

Актёры «Пикколо» не изображают маски — это нормальные люди со своими маниями и фобиями. Их постоянно «заносит» в желании что-то доказать, выразить обиду. Вот крестьянка Джаннина (Федерика Кастеллини) — в силу своей живости, эмоциональной подвижности и женской манкости она постоянно ока-



зывается в эпицентре скандала. Девушка — талантливая «маргиналка», притягательная для аристократов и ремесленников. Джаннина не хочет возвращаться в своем кругу. У Ронкони девушка из народа инстинктивно тянется к синьору Эваристо. Она млеет в руках богатого господина, хотя он всего лишь уговаривает её стать «передаточным механизмом» между ним и мелодраматичной синьорой Кандидой (передать подарок — веер). Собственно, веер в руках молодой сексуетки и послужил основанием для ревности Кандиды и поклонников Джаннины. Джаннина интригующе орудует веером у своей груди, словно Клеопатра со змейкой. По своей «безбашенности» крестьяночка — явно из XX века.

Остальные существуют, как правило, в межвременье. Аппеткарь Тимотео (Риккардо Бини) в стоптанных шлёпанцах словно застрял между Доктором из народной комедии и полусумасшедшим, изъеденным молью старцем из какой-нибудь пьесы Гарольда Пинтера. Большинство персонажей — существа потерянные, жаждущие лучшей доли. Взять хотя бы толстушку-лавочницу Сюзанну (Франческа Чокетти), похожую на Чечилию Бартоли. Её тянет в большой город, а приходится перебиваться злобноватыми сплетнями и подхалимажем. Конечно, можно посмеяться над графом Рокка Марина (Массимо Де Франкович) с его на-

прасными претензиями руководить жизнью городка, но почему-то не хочется. Разве смешно, что он постарел, обещал, опустил? Над ним издеваются и аптекарь, и башмачник, однако башмачник Креспино часами латает графские старые сапоги. Все зависят друг от друга, все составляют сложный часовой механизм, зубчики которого сцеплены между собой. И малейшая песчинка, попавшая между зубцами, нарушает движение машины. Такой песчинкой становится веер. Гольдони не скрывает, что происходящее — буря в стакане воды.

Ронкони организует бурю настоящую. Здесь он, конечно, следует традициям комической, романтической оперы («Севильский цирюльник», «Динора» и т. д.). Во втором действии начинают валиться стулья, передвигаются столы. Наконец, падают серые полотнища, обрамляющие сцену, и перед нами открывается стеклянная стена не то ангара, не то вокзала. Ронкони, говорят, любит архитектуру индустриальной эпохи. Буря нарушила прежнюю жизнь, но исторические катаклизмы почти ничего не изменили по сути: люди привыкнув, будут также влюбляться, ревновать, переживать от непонимания, ссориться по пустякам.

Для Ронкони очень важно передать роевой характер жизни. Здесь все — вместе, в буквальном смысле без перегородок. Супер-коммуналка. Только тетушка Джертруда (Джулия Лаццарини) обособлена. В ней воплотилась человеческая мудрость и философское равновесие. Пьеса позволяла увидеть в Джертруде ещё одну вздорную женщину. У Ронкони иначе. Среди криков и потасовок — мягкий, певучий голос актрисы, плавность движений, аристократическое благородство. Лаццарини — представительница старой театральной культуры, усмирительница шума. Не случайно именно она устраняет последствия бури — по мановению руки слабой пожилой женщины стулья поднимаются, стол возвращается на место.

Счастливым финал, когда любовные недоразумения разясняются, само собой, условен. «Веер» — постановка, где внимательный зритель прислушивается не к словам, не к течению ерундовой интриги, а к общей интонации, заданной фортепьянными аккордами, виолончельными пассажами. В «Веере» отразилась не только ностальгия Гольдони по Италии, но и грусть немолодого человека, видящего, что суетные люди не способны распознать реальность.

Но вот занавес опустился. Что будет потом? Далеко не все режиссерские приёмы легко усваиваются нашей культурой. Театральность «Арлекина» нам близка. Благодаря Мейерхольду, Вахтангову, Таирову комедия масок у русского театра в генах, пусть и несколько переименованная. С «Веером» сложнее. Понимание автором специфичной жизни итальянской провинции приоткрывает мир, которого мы не знаем. Один известный режиссёр покинул зал после первого акта: «Это не про меня». Да, наверное. Вопрос в том, хотим ли мы всегда слышать и видеть про себя. Вряд ли присуща русской театральной традиции графическая режиссура Ронкони. Если кто-нибудь из наших соотечественников возьмётся за «Веер», получится нечто в масляных красках à la местный Мольер. А Гольдони всё-таки изящнее, хоть ты тресни. В каком веке он жил, сомневаюсь. По-моему, врут, что в XVIII, но, главное, жил.

Евгений Соколинский

РАСКРОЕШЬ ВЕЕР — ПОЖНЁШЬ БУРЮ



Героев «Веера» Лука Ронкони окутывает безвоздушное пространство. Что на сцене равнозначно пространству безвременному. Они в нём — персонажи, с именами и даже профессиями, в начале они поочерёдно и неспешно предстаются зрителю, но это — сценическая условность, прихоть авторов, не более. Башмачник здесь — не тот, кто зарабатывает на хлеб починкой башмаков, но тот, кто обречён всю свою сценическую жизнь чинить один-единственный графский башмак. А владельца лавки не встает с утра пораньше, чтобы отпереть лавку, стереть с товаров осевшую за ночь пыль, поприветствовать посетителей, а вечером подсчитать выручку; нет, она здесь для того, чтобы в нужный момент продать злополучный веер. Потому что не было никакого утра, и не было никакого вечера, и давно уже не говорил Никто, что «это хорошо», — так давно, что никогда. Было лишь сцепление нужных моментов. Смешных, страшных, подчас невыносимых — смешное, страшное, всегда невыносимо. И вот если в этом сложнейшем, тончайшем сцеплении никто не ошибётся, не дрогнет, не симпривизирует, — только в этом случае та мировая буря, которая была поднята одним-единственным случайно вброшенным на сцену веером, всё-таки уляжется.

Правда, даже тогда сказать, что «это хорошо», язык всё равно не повернётся. Слишком уж много горечи принёс с собой тот большой ветер, что напал на этот маленький мир. Слишком горьки были зелья аптекаря, которые выпали из его внезапно затрясшихся рук; слишком беспомощно, чуть не плача, пытался собрать с полуосколки своих склянок этот вздорный, усталый, растерянный старик — так, что сам режиссёр опустил над этой сценой занавес. Здесь и следа нет той «весёлой лирической путаницы», замастера которой Гольдони принято держать; стройный, строгий, ясный, математически расчисленный спектакль Ронкони пронизан током такой чистоты и мощи, что когда силовые линии сюжета — прочерченные по сценическому пространству почти зримо — вдруг все разом сходятся на каком-либо персонаже, того начинает чуть ли не физически трясти — слова не вымолвить, звука не издать. И в том сумасшествии, которое неминуемо обуреает каждого, к кому в руки хоть на несколько минут попадает треклятый веер, нет ничего обаятельно-комического, ничего жанрово-условного: пугающая достоверность, зыбкая и непреложная, как сама реальность. Которая и будет въяве представлена зрителям в кульминации спектакля — когда веер-ветер (в итальянском эти слова однокоренные) войдёт в полную силу и обретёт власть над самой сценой, распадётся на куски и полотно изящная сценография, обнажив жёсткий холодный каркас мира: сталь, стекло, вокзал. Какие финальные примирения и свадьбы могут это отменить? Тем более, что и сами главные герои, Эваристо и Джаннина, кажется, любят уже друг друга, а совсем не тех, кого в начале спектакля, — только вряд ли они отдадут себе в этом отчёт. Не стоит подвергать мир, с таким трудом и такой ценой восстановленный в своей былой ясности, новым испытаниям на прочность...

Ронкони приговорён к диалогу со Стрелером. И, кажется, он лишь делает вид, что это его тяготит. Театр — достаточно живое дело, чтобы в этом диалоге не было гнилого спиритического привкуса, а уж театр Стрелера — стократ. Отдадим должное Ронкони: с гением своего предшественника он говорит на равных. В «Веере» — в том числе. Но эта реплика — не на «Арлекина», легендарный юношеский спектакль Стрелера здесь, пожалуй, почти что ни при чём. Скорее можно вспомнить о позднейших и горших «Кьоджинских перепалках», где, как и в «Веере», случайный пустяк, мелкая соринка исподволь рушила размеренную идиллическую жизнь небольшого поселения — и разразилась к финалу в войну всех против всех. Однако у спектакля Ронкони имеется и более точный адресат.

«Веер» — странная, непопулярная, поздняя пьеса Гольдони, написанная им в парижском изгнании. О чём Ронкони аккуратно, но неизменно всем напоминает. Почему бы это? Потому что тщательно отмеренный дефицит воздуха в его спектакле — не только самочувствие художника в XXI веке, но и самочувствие художника-эмигранта в любом веке. Потому что самодостаточность приёма, столь уместная в модернистской режиссуре Ронкони, вообще часто была присуща «поздней манере» самых разных авторов в истории культуры, в особенности же — оторванных от родной почвы. Но это всё стилиевые мотивации; есть здесь и полноценный сюжет. Когда в последней сцене «Веера» героиня Джулии Лаццарини на правах проводника авторской воли несколькими мановениями руки умирляет разыгравшуюся бурю — стоит вспомнить, что много лет назад, причём на тех же правах, она её вызвала. «Мой дух, ты точно устроил бурю, как приказ был дан?» — спрашивал её другой изгнанник, отторгнутый от родины. И она, светносный стрелеров Ариэль, отвечала ему: «Всё в точности».

На позднюю пьесу Шекспира Ронкони отвечает Стрелеру поздней пьесой Гольдони. На «Бурю» — «Веером». Они (вдвоём ли, вчетвером ли) не то чтобы полемизируют — они просто разговаривают. Не выходя голос, но и не пропуская аргументов. О всемирном ветре, который, сорвав все театральные покровы, обнажает истину, и о том, по-прежнему ли стоит это делать. О судьбе любви, этим ветром порождённой, и о помрачении рассудка, им вызываемом. О цене ясности, о прочности бытия, об ответственности демиурга — пусть изгнанного и отчаявшегося — за отчаяние своего подопечного: человека. И ещё о многом, многом другом.

...Финал ронкониевского «Веера» нарочито спокоен. Веер усмирён, стулья подняты, стеклянно-«вокальное» небо вновь завешено. В театре это возможно — по крайней мере, в театре «Пикколо ди Милано». Счастья и радости, цельности и безмятежности в этом мире нет и не будет, вероятно, никогда. Не было их и в «Буре» неукротимого жизнелюбца Стрелера. И там нельзя было сказать, что «это хорошо», и там финальные примирения решали немного: забросив книги «в море, глубже чем спускают лот», его Просперо признавался зрителям в эпилоге, который другие режиссёры обычно опускают: «мне отчаянье грозит». Ронкони, который, только сплутав и подсев к своим героям воздушного духа под видом почтенной дамы, смог на самом последнем рубеже предотвратить апокалипсис, — заканчивает свой спектакль примерно с тем же ощущением. Единственный насущный хлеб, который «театр для людей» может предложить людям, — горький хлеб надежды. И Ронкони, живущему в нашем, следующем после Стрелера веке, он даёт куда сложнее. Потому что это очень, очень много. «И увидел Бог, что это небезнадёжно». Вы же знаете, с этим нелегко согласиться.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ



ТЕАТР ПОД ЗВЕЗДНЫМ НЕБОМ



Великий Станиславский завещал сценическую жизнь в формах самой жизни, и пророки его блюли и проповедовали, забывая, что это лишь одна из заповедей, что были «Потонувший колокол» — до и «Синяя птица» — после, что «театр — храм, артист — жрец», что искусство не рассказывает истории, а возвышает душу, что человек есть интересная и важная, но всё же деталь в структуре мироздания.

Отечественная сцена стала и осталась человекостремительной. И пока где-то там, за горизонтом, были Ариана Мнушкина и Юзеф Шайна, здесь всё более приближались к человеку. Русский психологический требует неперменного проживания — даже в самых абсурдных вещах, которые не проживёшь. Трёхмерное, гулкое, тёмное сценическое пространство обживалось людьми в костюмах, и неважно, кабинетная ли выродка, нагромождение ли брёвен, опутанных верёвками, — из любого подручного материала кроился дом по человеческой мерке, пригодный, а лучше — удобный для жилья, пропорциональный и органичный человеческому существованию.

В культурной памяти жило что-то о пустой оркестре великих греков и табличках с указанием места действия в шекспировском «Глобусе», а наяву склонялось существовать «человек»: человеком, для человека, о человеке, и в термине «жизнь человеческого духа» ключевым словом становилось прилагательное. Человек был мера всех вещей, по обе стороны рамп, и получалось уже, будто звёздное небо над нами есть не величайшая загадка, а всего лишь фон бытия.

Александринский фестиваль в этом сезоне подтвердил то, что до сих пор мы узнавали преимущественно от Някрошюса: подробное рассмотрение персонажа не есть обязательное условие создания мира и постижения его. Контекст не менее значим, чем существо, в него помещённое, и возможно рассказать историю так, чтобы персонаж сам вырисовывался из контекста, без дополнительных подталкиваний в спину и приближений посредством лорнета и микроскопа. Театр может и должен быть энциклопедией жизни, а не только одной энциклопедической статьёй.

В среду обитания помещается не персонаж, но история, и история эта далеко не всегда — о персонажах, она шире и выше сюжета и разыгрывающих его героев. Стрелеру в «Слуге двух господ» мало было презантной комедии положений, написанной словами, мало действующих лиц — понадобилась и жизнь исполнителей, переживающих, дышащих, болтающих, поющих, читающих — «по касательной» к происходящему на подмостках. Для них — свой мир, огороженный стенами итальянского дворика, балкончики, окна, тесно, славно, и на прославленную труппу наверняка смотрят красавицы из каждого невидимого зрителю окна. Спектакль в спектакле, и можно поспорить о том, какой из них главный, тот, что ярче, — или тот, что без сюжета, тот, что главенствует на досках с занавесом, — или тот, что придавлен каменной кладкой внутреннего двора неведомых домов, вписанный в культурную традицию и историческую правду.

У Стрелера в «Арлекине» человек выступает из контекста, у Ронкони в «Веере», напротив, рассеивается в нём россыпью фигурок в пейзаже, жёстко расчерченном прямыми линиями стен, балконов, лавок и прилавков. Пейзаже, восходящем к старинным гравюрам, где рассчитан каждый штрих и значимо каждое пятно. И хотя комедия — всё так же — положений, и счастливый финал обеспечен законами жанра, и всем известно, что путаницы распутаются, а недоразумения устроятся, и правилами игры установлено, что нет ни злых, ни добрых, а есть просто недосказавшие и недослушавшие, — течение рассказанной истории в этом случае вторично по отношению к грациозной смене рисунков, вытанцовываемых фигурками в интерьере. Не так уж важно не только «что», но даже «как» — как рассказывается сюжет, важно то, как он вписывается в картину мироздания, такого устойчивого, крепко сбитого, умело острого и аккуратно зашторенного. И такого непредсказуемого, теряющего равновесие в первую же грозу со шквальным ветром, перевернувшим столы и порушившим стены. Ураган пройдёт и закончится, и никакой борьбы со стихией не будет, никто не собьётся с однажды найденного верного ритма собственной жизни, персонажи продолжат разыгрывать

с демиургом партию игры в бисер. Предмет для всеобщего, и участников, и создателей, и зрителей, рассмотрения — собственно среда обитания, зачастую куда более интересная, чем её обитатели.

В среду обитания может быть помещен даже текст, и окажется, что его необязательно проживать, что он может жить отдельной от исполнителя жизнью — были бы для этого условия. Как лес и море, несоединимые, рядом создают цельный пейзаж, так в лангхоффовом «Квартете» сосуществуют действие и текст, то параллельные друг другу, то объединяемые, как ветром, отдельными словами, фразами, знаками, то снова расходящиеся, разделяемые на льющуюся странную живую, но внереальную, внечеловеческую речь и обиденное человеческое бытие. Кладбищенская свалка, нагромождение предметов на изломанном планшете — поваленные кресты, развороченные надгробия, проржавевший автомобиль, мягкие кресла и фрагмент стены с ложей в стиле ампира, — это среда обитания не человека, но мысли и духа, где каждая деталь может прочитываться как метафора, а может значить только самоё себя, и всё зависит от твоего, зрительского желания и потребности искать дополнительные смыслы, которых вполне может и не быть.

В родном и привычном понятии «театр-дом» «Дом» традиционно пишется с заглавной буквы, и читается в этом высшая значимость места для жизни, обустроенного, желанного, необходимого. Но так же легко прочесть в этом слове с прописной и второй смысл — Дом есть главный собор, центральный костёл, первая, грандиозная, самая важная церковь, место не для жизни, а для души и разума, столь же желанное и необходимое.

На нашей сцене строятся преимущественно Дома для постоянного проживания в горе и в радости, на зарубежной — потусторонней — Домы, в которых постоянно проживать имеет право только истина, а человек — нечто приходящее, преходящее, переменное. Всегда ли там живёт истина или нет — другой разговор, но ведь и в отечественных домах зачастую при самых благих намерениях строителей водятся только деревянные человечки.

ЕЛИЗАВЕТА МИНИНА