

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

ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» в постановке Оскараса Коршуноваса в Москве на сцене МХТ имени Чехова начались гастролы Александринского театра



НА 75-М ГОДУ ЖИЗНИ в Париже скончался великий актёр и режиссёр Лоран Терзиев

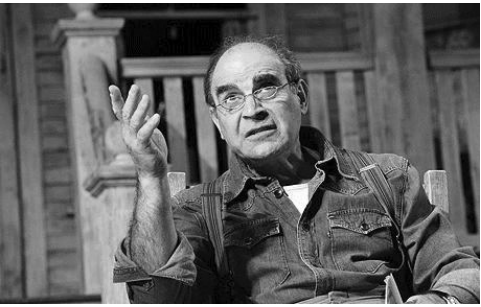


В ВЕНСКОМ БУРГТЕАТРЕ ГОТОВИТСЯ премьера спектакля по пьесе Ф. Грильпарцера «Еврейка из Толедо» в постановке Штефана Киммига



СКОНЧАЛАСЬ АКТРИСА Александринского театра, заслуженная артистка России Татьяна Кулиш

НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО ТЕАТРА «Аполло» состоялась премьера спектакля по пьесе А. Миллера «Все мои сыновья». Режиссёр Хауард Дэвис. В роли Джо Келлера — Дэвид Суше



УМЕР ЛЕОНИД ОСОКИН

УМЕР ГЕОРГИЙ ТРАУГОТ



В ЛОНДОНСКОМ Национальном театре прошла премьера спектакля по пьесе Г. Бюхнера «Смерть Дантона». Режиссёр Майкл Грандэйдж. В главной роли — Тоби Стивенс



ИНТЕРВЬЮ

ОСКАРАС КОРШУНОВАС: «МЫ ЛЮБИМ, ПОКА МОЖЕМ ИГРАТЬ»

Шекспира Оскарас Коршуновас ставит уже в пятый раз. Нынешнее «Укрощение строптивой» в Александринском театре появится непосредственно после того, как режиссёр успел всерьёз озадачить петербургскую публику своим «Гамлетом». Спектакль по шекспировской трагедии оказался сложносочинённым, неровным, выдающимся, полным головокружительных прозрений, иные из которых не снились и самым солидным шекспироведам. Ныне режиссёр укрощает строптивую комедию. Ну уж её-то у нас точно знают, как надо ставить. Вернее, думают, что знают.

— В России существует давняя традиция восприятия «Укрощения строптивой» — это «комедия возрожденческого гуманизма», который, собственно, заключается в том, что глупая баба должна знать своё место. На некоторый цинизм пьесы требуется скромно закрывать глаза, пестуя тайную мысль о том, что «на самом деле» главные герои страстно и непрерывно любят друг друга, хотя в тексте оснований для этого немного. В современных британских постановках, к примеру, явный антифеминистский пафос пьесы становится источником особого драматизма. Но у нас монолог о женской покорности обычно воспринимается «с чувством глубокого удовлетворения». Что вы думаете по этому поводу?

— Время очень изменилось, и пьеса эта вновь становится актуальной — но уже совсем по-другому. И рассматривать её надо под новым углом зрения. В современном мире семья теряет свою прежнюю силу и те идеологические основы, на которых она покоилась раньше. Не приходится уже говорить ни о каком патриархальном строе. Даже феминизм или антифеминизм — дело прошлое. Реальность вообще поменялась. В этом изменившемся контексте в пьесе выкристаллизовываются новые сущностные вопросы: возможна ли любовь в этом новом мире, где человек чувствует себя свободным и самодостаточным? Как в нынешнее время мы можем — и можем ли? — не теряя своей собственной личной свободы, обрести любовь, предполагая в предмете любви ту же степень свободы? Прежних оппозиций больше нет. В сфере человеческих отношений возникают новые идеи, которые ещё недостаточно, может быть, словесно определены, но они витают в воздухе, это чувствуется.

Мне, конечно, в этой пьесе очень важна ещё одна тема — то, что связано с интродукцией. Её вообще редко принимают всерьёз — почти никогда. Во всех знаменитых фильмах, и советских, и голливудских, и в известных спектаклях истории Слая почти не бывает. Это считается каким-то курьёзом: вроде бы Шекспир что-то такое забавное написал, потом про этого Слая забывают, и его как бы нет, и история с «укрощением строптивой» играется буквально. Но краеугольный камень пьесы заложен как раз здесь: эта история не настоящая, её играют специально для Слая. Тут очень важен и сам Слай, который переносится в иную реальность, из пьяницы-медника превращаясь в знатного лорда; его идентичность и самознание радикально меняются, и уже этому другому человеку играется спектакль. Это шекспировская мысль: театр способен создавать реальность. Меняя свой внутренний мир с помощью театра, изменяясь сами, мы можем менять реальную жизнь, — вот это, наверное, самое важное для спектакля. В этом и заключается гуманизм. И в «Укрощении строптивой» так происходит почти с каждым персонажем. Меняется не только Катарина, не только Петруччо, не только Слай, — меняются и Винченцио, и Люченцио, и другие... Таков принцип игры: мы любим, пока мы можем играть. Мы можем, играя, сотворить любую реальность, и эта реальность побеждает ту, которая считается объективной, — это у Шекспира очень важная тема. Я недавно ставил «Гамлета», для меня там тоже был главный момент: Гамлет создаёт спектакль, «Мышеловку», чтобы ощутить, понять реальность. Театр как таковой становится некоей «мышеловкой».



Фото О. Кутейникова

Гамлет ловит не только «совесть короля», но в первую очередь самого себя, он сам попадает в ловушку, поскольку не знает, сумасшедший он или нет, Призрак — его личный бред или существует на самом деле. Ради этого он и создаёт театр — дабы пробиться к подлинной реальности. Это вообще имеет прямое отношение к тому, что такое театр и для чего он нам нужен, в чём суть театра. Как раз в «Укрощении строптивой» этого очень много.

— То есть история про «укрощение строптивой», разыгранная для Слая, — это комический извод трагической гамлетовской «Мышеловки»? Ещё одно шекспировское отражение, которыми вы играли в «Гамлете»?

— Да, так и есть.
— А разве монолог Катарины в финале — это не конец игры? Покорность, отказ от свободы — вот и конец всем играм. И если любовь возможна только тогда, когда человек играет, — то насколько счастливый конец у этой комедии? Или покорность — ещё одна роль?

— Именно так. Ещё одна роль. Новый розыгрыш. Игра на этом не кончается. А значит, и любовь.

— Какое счастье это слышать! А вот, что касается интродукции: пьеса разыгрывается для Слая — и изменяется пьеса, потому что его объявили лордом, или меняется Слай, потому что для него разыгрывается пьеса? Что на что влияет? Зритель становится лордом от того, что ему показывают «Укрощение строптивой»? Или эта комедия была бы иной, если бы её показывали пьянице-меднику? Почему этот

Продолжение на стр. 2

сюжет возвышает зрителя? Как вы думаете, удастся ли повторить этот «возвышающий» опыт зрителю Александринского театра?

— Я надеюсь, что удастся. Тут у Шекспира инте-ресный подход. Если говорить об отношении театра и зрителя, актёра и зрителя, — в этой пьесе всё это откры-вается через Слая. Психология Слая присуща каждому зрителю. Приходя в театр, он меняет свою идентич-ность, и это особенно наглядно в таких театрах, как Александринский: тут каждый чувствует себя немножко лордом, сидя в этом золоте и бархате, — потому мы в спектакле и используем обстоятельства именно этого театра. Я эту пьесу ставил в Париже, и там мы исходили из конкретных обстоятельств «Комеди Франсэз». В эти театры всегда ходили «лорды», но и каждый про-столюдин, пришедший туда, ненадолго становился «лордом». Вся история — страны, культуры — связана с этими театрами, и поэтому в нашем спектакле обы-грывается то, из чего этот театр состоит. Даже сцено-графия создавалась из готовых объектов, из того, что лежало за кулисами.

— В интервью нашей газете вы как-то сказали, что французские актёры играют текст, а литовские и русские играют в паузах. Это как-то влияет на способ работы над шекспировским текстом, на то, что мы увидим на сцене?

— Да, пока что спектакль идёт пять часов...
— Два с половиной часа текста, а всё остальное — в наполненных, многозначительных паузах?

— Мы сейчас над этим работаем... Это очень инте-ресная проблема. С французскими актёрами было инте-ресно играть и ставить Шекспира, потому что у них очень сильная школа сценической речи и фактически до сих пор нет школы ре-жиссуры. Зато актёры как бы сами себе ре-жиссёры, они очень хорошо работают с ло-гикой текста — сказывается сильная школа классицизма, Мольера, Расина. Но они мало играют Шекспира. А текст Шекспира тоже надо говорить быстро, энергично — но иначе. Российская школа немножко другая. Но и спек-такль будет совсем другой. Это два разных «Укрощения строптивой» — не по мысли, кон-цепции, идее и, я надеюсь, заразительности, а по мизансценам. Мы, разумеется, не пере-несли механически сюда тот спектакль, тут ор-ганически всё пошло совсем по-другому.

— Вы Шекспира ставите давно. Такое впе-чатление, что ваш Шекспир становится с каждым разом всё сложнее, но если трагедии сложность ещё простят, то комедии — вряд ли. Как у вас складываются отношения с Бардом?

— Я тут как раз купил сборник всех произве-дений Шекспира в одном томе. Вот это точно — та книга, с которой одной можно прожить целую жизнь. И даже не в том дело, как там «много сокровищ», а в том, что, как ни парадоксально, для меня Шекспир — это некий путеводитель по совре-менности, по современному миру, современному року. Ни одна сегодняшняя пьеса и вообще современная книга не открывают так глубоко нынешнее время, как Шекспир — со всей своей полифоничностью, парадок-сальностью, алогичностью. Допустим, даже «Укрощение строптивой»: если читать его не как старую пьесу из далёкого прошлого, а как реально значимый текст, — то написанное там оказывается на самом деле так широко, что поселяется в нём всё, чем живут теперь люди. И это, актуальное, отчётливо артикулируется в шекспировском тексте, вот что интересно. Отчётливо и очень объёмно. Современная пьеса берёт, как правило, какую-то одну тему, она лишена объёма, она не открывает полно-весного, объёмного чувства, не улавливает невыра-женного чувства того, что с нами происходит.

— В вашем «Гамлете» шекспировские зеркала дро-бились на множество осколков, но системой их вза-имных отражений создавался тот самый «глобус», ощущение единого трагического универсума. Принято считать, что современность сама по себе раздро-билась на отдельные осколки, зеркала не склеит, и, соответственно, герой этой современности — су-щество, лишённое биографии, духовной вертикали, глубинных связей с себе подобными, мирозданием, космосом, — а потому Шекспир считается по сути устаревшим.

— А я думаю, что как раз поэтому он и не устарел. В раздробленности нынешнего времени эту объёмность и прочность связей найти трудно, а Шекспир их даёт. Шекспир не то чтобы преподносит некую последнюю истину, правду, абсолют, — это в нынешнем мире вообще невозможно, — он этого и не делает, у него нет готовых образцов. Но его вселенская широта как раз и позволяет говорить о нынешнем времени, ориенти-роваться в нём, понимать суть вещей.

— А как вы считаете, чего уже в принципе не может быть в современном театре? В том, что касается текстов, режиссёрских приёмов, способов актёрской игры? Чего нельзя делать в театре?

— Я думаю, что всё можно делать.
— К примеру, можно в лирической сцене красиво сыграть сверху снежок?

— Конечно, можно. Даже нужно.
— Ну да, вот практически все так и делают...
— Ну вот, к примеру, то, чем мы занимаемся в «Укро-щении строптивой» — это, кстати, было и в «Комеди Франсэз»... может быть, тут уместно говорить о неоака-демизме, что ли... Мы берём как раз то, что «нельзя».

Немножечко играем с театральными штампами. Своим арсеналом выразительных средств театр на самом деле сильно-то не меняется и не должен меняться. А вот своим духом, своей энергией, ощущением правды или

неправды — это да. Так он всегда и менялся. Баналь-ность на уровне «падающего снежка» — полбеды. Я именно ставя Шекспира, «Сон в летнюю ночь», очень ясно для себя определил пространство театра: это не сценическое пространство, не квадратные метры сцены, а воображение зрителя. Вот тогда театр становится театром. А уж пространство воображения зрителя бес-конечно и по возможностям, и по формам. И теа-тральный спектакль, происходящий там, всегда новый. А когда он происходит на сцене, он всегда старый.

— И каков способ перемещения театрального спек-такля непосредственно в зрительское сознание?

— Это и есть самое таинственное и магическое в театре, о чём в главной степени и сама пьеса «Укро-щение строптивой». Слай — это воплощённое зри-тельское воображение. Оно может быть грубым и при-митивным, как Слай в начале пьесы, но с помощью игры, с помощью искусства у него есть шанс стать необъ-ятным, способным на настоящее творчество. На это потенциально способен каждый зритель. Я так думаю. Вслед за Шекспиром.

— Сейчас довольно популярна точка зрения, со-гласно которой театр активной метафорической режиссуры устарел, и нужно давать чистый текст, «не загрязнённый» радикальными режиссёрскими прочтениями. Как вам такая идея?

— Это было актуально лет пять-семь назад...
— То есть уже разрешили метафорическую ре-жиссуру?

— Мне кажется, да, она уже опять разрешена. Дей-ствительно, был период, когда было модно её отрицать.



Репетиция спектакля «Укрощение строптивой»

Но происходило это неспроста. Метафорический ре-жиссёрский театр одно время совсем стал вариться в собственном соку, постановщики изощрялись в об-разности, театральности, — в Литве этот процесс был очень распространён, — и я как раз был одним из тех, кто говорил: хватит метафор, давайте посмотрим, чем мы живём. Нам было по двадцать лет, когда рушилась Берлинская стена, и началась другая реальность, другой мир. В Литве это очень чувствовалось — всё изменилось абсолютно, а театр отстранился от нового времени, остался в своих метафорах. Но ведь и эти метафоры не просто так появились, они были актуальны, они го-ворили о времени, о том, что тогда происходило. Вспомним Някрошюса, его «Квадрат», там целый спек-такль — метафора. Она неотделима от времени, она го-ворила о той тюрьме, в которой мы тогда жили, духовной тюрьме. А потом моему поколению понадо-билось что-то новое, надо было как-то говорить о том, что совершалось на глазах. В какой-то мере старшее по-коление не приняло нового времени — не с точки зрения политической идеологии, а с точки зрения пере-мены ценностей. Они стали неопределённые, неясны, а театр продолжал отстаивать те ценности, которые не были уже связаны с реальным временем. Не может быть времени без ценностей. И тут появилась новая волна английской драматургии, которая говорила о нашем времени, о ценностях в новой суе. Театр так и должен — не заниматься морализаторством, не давить на психику, а показать, в чём ценности теперешней жизни. Они есть, их надо только найти. В этом суть. Поэтому когда я ставлю классику, я ставлю её как совре-менную драматургию, а современную драматургию — как классику. В наше время совершаются и трагедии, и комедии, в повседневной суе есть всё — надо только осознать. Это очень важно.

— Что сложнее — найти современное звучание в классическом тексте или понять, где заложены хотя бы начала гармонии в современном тексте?

— У Сары Кейн как-то спросили: «Вы хотите нас на-пугать?» Она ответила: «Да нет, я просто стараюсь быть предельно открытой». Момент открытости и решает в театре всё. Открытость и прозрение. Это или происходит, или не происходит. Тогда нет разницы между классикой и современностью. Если мы ощущаем свой пульс, его ощущают и зрители.

— Обычно современные пьесы ставятся как читка, сухая подача конкретного текста.

— Это тоже немножко вопрос моды. С одной стороны, наступил момент, когда привычные режис-сёрские приёмы оказались замалёнными, пользоваться ими не хотелось, хотелось говорить честно и о деле. С другой стороны, не очень-то было понятно, как всё-таки ставить современную драматургию. Вот почему происходил отказ от метафор. Но новая драматургия

сама сулила какие-то новые возможности нового театра. Для меня новая драматургия — это та, которая пред-лагает театру новую форму. Через новую драматургию приходит новый театр. Если взять всех великих драма-тургов, то мы увидим, что с ними поменялся театр. Мольер, Чехов, Брехт — с ними изменилась сама ак-тёрская игра. Не говоря уже о Шекспире. Драматургия нова тогда, когда она меняет актёра и понимание, как надо играть. А к читкам прибегают, наверное, потому, что сама драматургия оказалась не такой уж и новой. Не дала новизны формы. Но так происходит не всегда. Постановки Равенхилла, Сары Кейн и Майенбурга дали мне понимание нового театра, началась новая работа, совсем другая — с актёрами, со сценическим временем, с монтажом и так далее. В спектаклях возникали новые формы, и каким-то способом они меняли реальность театра, в Литве-то точно. Эти постановки дали мне серьёзный импульс именно для режиссуры. Это уже не был прежний метафорический театр, но не был и нере-жиссёрский театр. После этого я уже и классику начал делать по-другому — это тоже было инспирировано новой драматургией.

— Как по-другому?

— В репертуаре нашего театра постановки совре-менной драматургии и классики были очень связаны. «Ромео и Джульетту» я решил ставить после «Огне-ликого» Майенбурга. Остроту шекспировской трагедии я понял, именно ставя Майенбурга, и те же актёры, ко-торые играли Ольгу и Курта, играли потом Джульетту и Ромео. В наше время, как бы странно это ни звучало, молодые герои оказались в той же ситуации, что и герои Шекспира. Их любовь настолько же невоз-можна и непонятна, как любовь Ромео и Джу-льетты во времена Монтекки и Капулетти.

— Но «диапазон приемлемости» иной.

— Зависит от того, что понимать под при-емлемостью. Если смотреть буквально, то убийств и смертей в «Ромео и Джульетте» больше, чем в «Огнеликом». Просто мы к ним давно привыкли...

— ...а ещё ведь есть балет, там вообще всё очень красиво...

— Да, и мы не ощущаем момент смерти, убийства. А ставя Майенбурга, видишь, что тема-то та же самая, чувствуешь её остроту. Тогда и из «Ромео и Джульетты» пропадает «балет». А, допустим, ставя Сару Кейн, я понял, как можно смотреть на античную трагедию. И наоборот, ставя античную трагедию, по-нимал, что можно найти ту же меру трагедий-ности в современной драме.

— Как от актёра добиться, — если, конечно, это не актёр, воспитанный вами с пелёнок, — таких изменений в психофизике, чтобы он играл Шекспира, помня про Май-енбурга? В ситуации приглашённого ре-жиссёра?

— Эта ситуация всегда трудна сама по себе. Актёры, с которыми я сейчас работаю, — современные люди, очень талантливые. Тут надо и суметь увидеть актёра, и помочь ему увидеть самого себя. В каждом человеке есть и современность, и Шекспир, надо просто исходить из самого человека. В этом весь секрет. Не навязывать собственное понимание, а видеть каждого актёра, его органику. Я очень жалею, что времени у нас было мало. Но зато это очень сильный коллектив, очень хорошие актёры, — я не думаю, что труппа вообще может быть сильной без руководства хорошего режиссёра. Валерий Фокин сделал настоящую труппу, он приглашал хо-роших режиссёров. Чувствуется, что с ними работал и Люпа, и другие мастера. Я встретился с труппой, ко-торая может сделать фактически всё.

— Работая — и уже не в первый раз — с русскими актёрами, приходилось ли вам с чем-то бороться?

— Со «Станиславским». Имеется в виду не Стани-славский как таковой, а вся школа в целом — и актёрская, и режиссёрская, и школа критики. И вообще, статус театра в России как едва ли не самого важного ин-ститута, чуть ли не церкви, — это хорошо, конечно, но это огромная ответственность, которая всем своим грузом ложится на плечи одного бедного актёра. Отсюда же и проблемы с молодой режиссурой. В театр-храм, к святыням, могут быть допущены только достойные старцы. Существует некая традиция, согласно которой «несерьёзным» вещам не уделяется достаточно внимания.

— «Театр-храм» — так было, но неужели это и теперь так?

— Всё так и осталось. И с одной стороны, это хорошо, а с другой стороны, это отнимает некую свободу мыш-ления, индивидуальности, и с этим надо бороться. Но и слава Богу, что есть, с чем бороться. Потому что суще-ствуют страны, куда приезжаешь ставить, а бороться там уже не с чем.

— А что значит «воспитать режиссёра»? Сильно ли вас воспитывал Вайткус?

— Нет. Да. Сильно. У него был свой способ: чтобы ученик научился плавать, его надо выбросить из лодки. Мне как раз повезло — это были девятностые годы, вдруг всё стало меняться, и в этой разрухе и суе наше поко-ление очень быстро вышло на профессиональную сцену. Теперь в театре такое почти невозможно.

— Есть ли у вас на примете молодые режиссёры, которые делают, может быть, что-то странное, но явно стоящее?

— Есть. Есть новые имена, молодые люди, которые думают интересно, современно. Только мне немножко непонятно — а может, и понятно, — вот что: есть в современной молодёжи некий конформизм, что ли... Вот это что-то новое для меня.

Лилия Штенбург

САД, МАРКИЗЫ, СЁСТРЫ И КОСМОС



История петербургского «Летнего Буффа» в Измайловском саду похожа на график — выше, ниже. Случалось, совсем замирала. Вдруг всплывала как-нибудь событием после долгого молчания. Например, показом «Серсо» Виктора Славкина и Анатолия Васильева, — и не только по поэтическим свойствам, но и по месту гастроль (в забытом здании-сараях стиля модерн) эта игра в «Серсо» не могла не запомниться. Всё изменилось именно тогда, в восьмидесятые. Небольшой уютный зелёный остров на набережной Фонтанки за последние тридцать лет стал популярным театральным адресом — но не старый «Летний Буфф» эпохи модерн, и не советский, единственный в своём роде театр «Буфф» под руководством Исаака Штокбанта (у которого свои графики судьбы и свой переезд в евростандартные апартаменты), а стоящее напротив «Летнего Буффа», в глубине, низкое, неказистое здание, обвитое плющом, задекорированное пышными кустами сирени. Этот Молодёжный театр справляет ныне тридцатилетие, в нём художественно руководили Владимир Малышицкий и Ефим Падве. И вот уже двадцать лет во главе Молодёжного — Семён Спивак. Он отмечает и личный юбилей.

Иначе говоря, в этом году поводов для праздников в Измайловском саду предостаточно. Среди них самый долгожданный — реконструкция старого «Летнего Буффа». Заброшенное, похожее на склад здание развлекательного театра начала XX века сбросило наконец леса и открылось стильным, бело-кирпичным зданием в виде буквы «т», с галереями по периметру, окнами со шведскими стёклами, и всё это естественно вошло в зелёную среду сада. В тени старых деревьев, бережно сохранных, выставлена садовая скульптура и высажены модные садовые культуры, хрупкие лиственницы, пышнолистные раскидистые хосты. Это «садовое» обрамление как нельзя лучше подошло для летнего комплекса юбилейных событий Молодёжного — «30 лет в кругу друзей».

Таким образом, Молодёжный театр с нынешнего сезона работает на двух сценах: большой (бывший «Летний Буфф») и малой, доныне единственной. Под конец текущего театрального года, для фестиваля юбилеев, Молодёжный собрал свои «хиты» и подготовил премьеры. Новая большая сцена открылась своеобразно: воспоминанием о «Маркизе де Сад», спектакле, поставленном Спиваком в 1997 году. Занятно, что спектакль-воспоминание, его вытянутые по горизонтали мизансцены и его сценография (Владимир Фирер) органично вписались в новый интерьер. Растянутая в ширину сцена закрыта болотно-зелёным занавесом, в зале расставлены светло-зелёные удобные кресла хитрой конструкции — они откидываются, едва сядишься. Сидений побольше, чем на нынешней малой сцене, мест на сто (значит, новый зал для четырёхсот зрителей). Над зелёным («садовым») полем зрительного зала висят металлические фермы — всё, что осталось от «Летнего Буффа». Амфитеатр спускается к сцене по ступеням, задрапированным светло-серым ковровым покрытием. Хотя новый театр вместительней старого Молодёжного, изнутри он не кажется таким просторным, как снаружи. Много новых искусственных материалов в дисгармонии с «железным» прошлым «Летнего Буффа». И, пожалуй, поспешили с буфетом, втиснутым в фойе второго этажа и похожим на клетку. Только высокие окна с видами на сад искупают эту коммерческую составляющую театрального процесса. Зеркала, зеркальные стёкла, мягкие полы, чёрно-зе-

лёная полость театрального — начинается новый период Молодёжного. Об этом же коротко, в двух словах, сказал, по привычке не выйдя, а выскочив на поклон (после бурных аплодисментов), Семён Спивак.

«Маркизу де Сад» вспоминали шесть актрис — из первого ряда Молодёжного, разодетые в специально аляповатые туалеты от Фирера (согласно его вариациям на темы XVIII века) и послушно, как роскошные марионетки, танцующие под голос невидимого «маркиза де Сада», какого-то итальянского эстрадного Орфея. Образ соблазнитель сложился из шансонов-баллад XX века — все шесть прекрасных, разнохарактерных и вздорных дам были заворочены и взяты в плен ритмами и тембрами золотых мужских голосов. Новую сцену открыли Дария Юргенс, Наталья Дмитриева, Надежда Рязанцева, Елена Соловьёва, Наталья Суркова и Александра Бражникова. Выбор спектакля-воспоминания не случаен. В музыкально-костюмной феерии Семёна Спивака на темы французской революции (в политике, умах и образе жизни) есть что-то совсем не философское, не экзистенциальное и не самурайское, а нечто исконно лицейское, вечно игральное, артистически переполненное, всегда радостное. Такой сплав интересов не часто и не везде выпадает актёрам, хотя он характерен для последних двадцати лет Молодёжного. И в других спектаклях театра Спивака преобладает ликующая сценичность и всегда существен допуск между режиссёрской архитектурной игрой и актёрской свободой. В «Маркизе де Сад» многое поэтому идёт от ансамбля исполнительниц — от их темпераментов, чувства юмора, манеры, техники, воображения. Таким спектакль был при появлении своём, и таким остался доныне, подгадав к закрытию (или открытию?) юбилейного сезона.

Этот сезон с прибылью новой площадки ознаменован премьерой — на большой сцене. Алексей Янковский поставил пьесу Ивана Вырыпаева «Валентинов день». Это пьеса дважды о любви. Во-первых, о любви-воспоминании, потому что молодой драматург не забыл лирическую мелодраму Михаила Рощина «Валентин и Валентина». У Вырыпаева это история тоже о них, о том, как Валентина и Валентин постарели и расстались, встретились, расстались навсегда, пьеса о неразлучных разлучниках, о тех, кто, согласно одной из реплик, созданы для того, «чтобы любить и страдать». Вырыпаев, завороченный некогда популярной и счастливой в своей сценической судьбе пьесой, взял да и продлил её по-своему, включив сюда прошлое, настоящее и будущее, ибо действие происходит в 2012 году — тогда должно рошинской Валентине стукнуть шестьдесят.

Во-вторых, пьеса Вырыпаева просто о любви. В ней есть треугольник, в котором нелюбимой, случайной женой Валентина стала соседка Катя, спившаяся после смерти мужа. Она живёт бок о бок с одинокой Валентиной, отмечающей грустный юбилей. Их общая территория — то ли мемориал, то ли погост. Мелодрама? Ещё какая! С ружьём, которое пугает, как у Чехова, но никого не убивает. Со слезами и мрачным юмором, проклятиями и полётами. Алексей Янковский — режиссёр «климовского» (от Клима) и «васильевского» (от Анатолия Васильева) театра, что означает прежде всего толчок от обыденности в ритуал, быт, возведённый в высокую степень поэзии, быт, отстранённый от быта и перенаправленный в трагедию с мощным жестом и словом. Валентина в бархатном платье «на выход» (или для правительственного концерта), юная-молодая Катя в усреднённых комплектах одежды советского производства, шестидесятилетняя выпивоха Катя

в ватнике и со спортивным инвентарём (то лыжи, то коньки), залежавшимся где-то в утробе старой квартиры, — три сестры по женской доле (а надо сказать, что актрисы Екатерина Унтилова, Анна Геллер и Светлана Строгова ещё и сёстры в спектакле Семёна Спивака «Три сестры»).

Но пьеса и спектакль не только, пусть дважды, о любви. Есть там грусть-тоска то ли по прошлому, то ли по будущему. Неуютное, голое жильё (художник Александр Шишкин), где все двери — от комнатных до шкафных — распахнуты настежь, где на кровати с панцирной сеткой прыгают, или возле огромной мигающей пятиконечной звезды стоит в почётном карауле забытая богом пионерка в белом переднике и красном галстуке. Где круглый стол-одиночка не окружён уютом, то есть сидениями, и ничем не покрыт, а стоит на нём в лучшем случае — бутылка водки да торт со свечками, а в худшем — Катя, исполняющая, словно на школьном утреннике, письмо Валентину, — всё это собрание признаков и признаков, разгромленное жизненное пространство и площадка для отлёта, место встречи живых и не живых, космодром перепутанных времён. Странные патетические женщины, что и в нижнем белье, и в комсомольской прозодежде, и в бархатном наряде готовы не говорить, а декламировать, не переживать, а представлять — все они устремлены, как ни странно, — туда, к звёздам, к свободе и счастью без страданий, без квартирных вопросов и мученичеств морали. Сила притяжения космоса убедительней, чем сила притяжения земли. Открытый космос — сфера надежды. Гость оттуда — космонавт в полном облачении, втискивающийся между пионеркой и железной кроватью. Под громкий, бодрый, как военный марш, финал, с песней о любви, эта реальность, это унылое настоящее взлетает, оставляя после себя только «леса», обломки великого броска ввысь (или прочь), о котором всегда мечтало человечество.

«Валентинов день» намечает ещё один вектор в истории Молодёжного. Театр, в котором сложились прочные традиции спиваковского периода, пробует иную «музыку». И в самом деле: не слово является опорой режиссуры Спивака. Текст в его театре на втором плане, на первом — богатая палитра игры, затейничества, стилизаций, импровизаций. Поэтому спектакль, в котором сначала идёт декламация в духе классической трагедии (Валентина), рядом — слово в духе психологизма Достоевского (старая Катя), ко всему прочему — словесный напор, как в пьесах шестидесятника Виктора Розова (молодая Катя), этот спектакль из разряда «говорильных» у Васильева и «настроенческих» у Клима. Отточенные движения рук Валентины, как в учебниках по сценическому жесту классицизма, прямые, фронтальные мизансцены, речевые потоки, оттесняющие в сторону динамику, пластику; культура монолога, — всё это актрисами Молодёжного взято на вооружение и всё «выстрелило». Неизвестно, правда, насколько долго спектакль сумеет сохранить своеобразие того сценического языка, который возник в «Валентиновом дне», ибо привычное, как правило, берёт своё. Тем более, что режиссёрский рисунок Янковского кажется излишне спонтанным. Что в нём случайно, а что внутренне обосновано и строго логично, разгадать (если захочется) трудно. Янковский захватывает внимание эмоцией, зажатой в слове, и на этот раз, в «Валентиновом дне», верх берёт эмоция, словно расправившая крылья и поднимающая на них слово.

Премьера показала, что резервы для непривычного в театре есть. Пьесу Вырыпаева ставили и раньше — в духе ремейка, с явными признаками ностальгии по семидесятым годам, и с актрисами, которые могли бы играть тогда, в семидесятые, молодых героев в пьесе Рощина. Но это совсем не то. Молодёжный смотрит шире, дальше. Поэтика слабо прививавшегося у нас театра слова и послания, геометрии и статики, представления и настроения, возвышенного и ритуального приложена к пьесе, отталкивающейся от мелодрамы и направленной куда-то к «странным сближениям» в области духа, истории, психологии и чувства. Хотя... не так всё далеко друг от друга. Финал «Валентинова дня», этот отрыв от земли, от неизбежной скуки судьбы напомнил о финале спектакля БДТ 1987 года — «На дне». Обитатели ночлежки (чем не те же жильцы валентиновой квартиры?) остались на дне, а стены, преграждавшие им путь на свободу, медленно поднялись под свою мелодию — гимн вечности «Солнце всходит и заходит», поплыли и скрылись в заоблачной высоте, то есть под колосниками. Режиссура Г. А. Товстоногова (не без помощи Эдуарда Кочергина, точно выполнившего наказ о превращении ночлежки в космодром), закрывшего этим спектаклем и свой театр, и русский театр XX века, под занавес напроорочила тему внеземных исканий в человеческой душе, которая будет по-прежнему волновать театр XXI века. Наверняка даже больше, чем театр XX.

Чем станет этот пробный шар, спектакль-баллада о смятении, любви, спасении, — для Молодёжного театра? Да и вообще — как насчёт медведей в берлоге, даже если один из них шёл мимо и заглянул ненадолго? Ответы даёт театральная реальность. В наиболее академических театрах (они же режиссёрски прочные театры Петербурга) уже действует принцип сосуществования. Там встречаются и делят сцену и труппу режиссёры разных поколений, мировоззрений и стилей. Известно, пример ли это для режиссёрского театра в целом, для театра будущего и для Молодёжного в частности.

Елена Горфункель

Сцена из спектакля «Валентинов день»

