

Светлана Врагова окончила режиссерский факультет ГИТИСа, курс Юрия Завадского. Дипломный спектакль, «Пятый десяток» Александра Белинского, поставила летом 78-го. Менее чем за два года он был сыгран 100 раз. В 80-м году поставила в театре им. Пушкина пьесу Романа Солнцева «Ждем человека» (художник Олег Шейнцис). В Новом драматическом театре поставила «Унтиловск» Леонида Леонова (1982), «Монолог на городской площади» Георгия Зубкова (1984), «Отель «Забвение» Рустама Ибрагимбекова (1986). В 1987 году основала экспериментальный театр-студию «На Спартаковской площади». Театр открылся спектаклем «Дорогая Елена Сергеевна» по пьесе Людмилы Разумовской (в главной роли — Оксана Мысина.) Другие спектакли театра: «Ищет встречи!» (1989), «Расплюевские веселые дни» (1989), «Видео: Бокс: Пуля...» (1991). В 94-м театр был переименован в «Модерн», в 95-м Врагова ставит пьесу Леонида Андреева «Катерина Ивановна».

Григорий Заславский

Игра

ЕСТЬ такое понятие — театральное место, куда зрители ходят?

— Есть.
— И Бауманская в этом смысле...
— Не театральное место.
— Как же здесь работаете?
— Трудно. От нашего здания от казались, оглядевшись окрест, и Олег Табаков и Анатолий Васильев. А когда я приехала, получив предложение от Валерия Ивановича Шадрина, я согласилась. Знала, что другого не будет. Все, что я делала здесь, — борьба с этим местом, она все время идет...

— Позволю себе «перескочить» на другую тему: если бы не это здание, не было бы и «Катерины Ивановны», спектакля, все три акта которого разворачиваются каждый раз в новом пространстве и на другом этаже.

— Конечно. Хотя... можно было бы этот спектакль поставить и в другом здании. «Виндзорские насмешницы» Завадского играли вообще по всему театру. Так что в этом можно усмотреть и традицию — у меня был очень хороший учитель. Инна Натановна Соловьева как-то сказала: было бы изумительно сделать театральное место с фазонами, с лошадками, если уж говорить про «Модерн»: мы не случайно поставили «Ъ» — это наше воспоминание о прошлом. Но, конечно, при этом надо понимать, что в основе этого театра лежит современная актерская техника. Мы не какие-то археологические раскопки устраи-



Режиссер-диктатор Светлана Врагова.

рошо одеваюсь. Мама меня выносила на балкон на зависть всем. Папа был военный атташе в Иране. И шла дарил мне вещи. У меня осталось ощущение: у меня была очень красивая мама и очень красивый папа. Запах невероятных маминих духов, блеск бриллиантов — все это осталось в моей жизни навсегда, я по-другому жить не умею. Я совершенно не стремлюсь к материнству. Я не вышла замуж по благу за богатого человека, хотя неоднократно была такая возможность. Но всегда живу в какой-то красоте, не красоты, а красоте, чтобы был накрыт стол, чтобы были друзья, ведь жизнь проходит не только на работе. В Ереване, когда мы там жили, у нас никогда не закрывались двери. Если я бежала к трамваю, трамвай оста-

навливался, они русские, они умные, они не такие муляжные, как западные девушки. Они страдающие. И им все нравится. Конечно, боюсь, что все разрушится в пять секунд. А что делать?

— А для вас жизнь спектакля интереснее, чем ставить новое?

— Нет, я ненавижу прокат. Обожаю репетировать, могу репетировать десять лет. Вот как Эфрос написал: «Репетиция — любовь моя». Я объясню: это оркестровка и связка, работает не один человек, а сразу пять. Даже когда играет один человек, работает пять. Это ансамблевый театр. Константин Сергеевич заложил основы этого театра. Но в конце XX века это получается у Фоменко в «Без вины виноватых», — вот как он сработал оркестровкой. Петер Штайн сработал в «Трех сестрах» — это оркестровка. Это редко выходит. Трудно поддержать такой спектакль, трудно дать второй, третий, четвертый такой — трудно физически. Феллини снял фильм «Репетиция оркестра». Приблизительно все, что сделал Феллини в «Репетиции оркестра», происходит на каждом моем спектакле. Рушатся стены. Я ухожу, сижу, смотрю в потолок, вцепляюсь в волосы, мебель рушится. А потом начинается слаженное звучание, уже с разрушенными стенами. Это и есть тот процесс, который идет в этом театре.

— Я сейчас вспомнил, как еще в несорешшем Доме актера самые известные капустаники были — театра на Спартаковской. А сейчас они у вас есть?

— Идут, идут. На «Катерине Ивановне» заболела Алена Яковлева. Мы сказали: «Это хороший спектакль, но можно, мы вам покажем

НЕ НА ТОМ МЕСТЕ

Независимая газ. — 1996. — 27 марта. — С. 7
«Мы выходим в открытый космос — не все выдерживают...» — считает Светлана Врагова

ваем... Должна быть пища для души или душещепательство. Если хоть что-нибудь подействует целительно на душу — хоть цветы, которые стоят в фойе театра, хоть фазтон, хоть какая-то замечательная актриса или режиссура — тогда это замечательно...

— Сколько времени вы готовите спектакль?

— Я очень быстро ставлю. Я так и «Елену Сергеевну» сочиняла полтора года, а сама постановка прошла мгновенно. Режиссура — серьезная профессия, поэтому я не понимаю скоропалительности. Есть этапные спектакли, к которым ты очень долго готовишься... Станиславского обвинял Яншин: уже построено метро, а Станиславский проводит 600-ю репетицию. Именно потому, что мне все легко дается, я всегда усложняю.

— Говорят, нельзя переименовывать театр. А вы отважились на переименование. Театр теперь называется «Модерн». Не получится ли, однако, что завтра вы возьмете пьесу «Коварство и любовь» и подумаете: «Нет, это не модерн, это театр романтический»? И — снова переименуете театр.

— Театр сначала назывался — Экспериментальный. Я очень боялась называться «Модерн», потому что для того, чтобы так называться, надо иметь на это право. Модернизм, модерняшки — это всегда было ругательство при советской власти. Фаина Георгиевна Раневская (рассказывала моя учительница Ирина Сергеевна Вуль), когда первый раз увидела «Счастливейший день несчастного человека» Эфроса, сказала: «Я у этого модерняшки прыгать по этажеркам не буду». Но потом, когда она стала с ним работать в спектакле «Дальше — тишина», она, конечно, влюбилась в него.

Я думаю, что не до конца было понято это художественное направление, не до конца осмыслено Россией. Хотя ведь оно сыграло огромную роль в европейской кинорежиссуре. У Бергмана — «Фанни и Александр». Но театром это до конца не осмысливалось. Сегодня нужно открывать архивы. В работе над спектаклем нам помогали Дмитрий Владимирович Сарабьянов, Вера Анатольевна Максимова рассказывала здесь про Родину-Инсарову и других актрис русского «серебряного века».

— В работе над спектаклем было задействовано так много научных сил. Прежде это было вполне нормально. Известно, сколько рылся в архивах Мейерхольд, работая над «Борисом Годуновым».

— Мейерхольд говорил, что должны работать на режиссера три человека. Первый — который собирает ему материал, иконограф, затем — режиссер, который подбирает музыкальную партитуру, и режиссер-педагог, работающий с актерами. Вот с каким размахом задумывался театр раньше.

— Почему же рядом с вами нет режиссеров, вы одна?

— Не знаю. Может быть, я очень трудный человек, может быть, я взбалмошная женщина. У меня капризный характер, но я не злая. Я обычно взбрыкиваю, когда у меня что-то не получается. Творческий процесс очень тяжелый, это центрифуга. Мы выходим в открытый космос, не все выдерживают. Но я надеюсь, что когда-нибудь появятся люди, которые будут в театре не эгоцентрически существовать — «я, я, я». А просто работать. Не ради собственного имени, а ради дела.

— А стремление к дороговому, шикарному театру — это тоже продолжение ваших идей?

— Продолжение моей жизни, потому что я дочь очень состоятельных родителей. У меня папа — армяннин, казакец, во мне горячая армянская кровь. Это ликование по поводу жизни. С самых пеленок очень хо-

навливался: не торопись, я тебя подожду. Но сдачи никогда нельзя было попросить.

— Роскошь — дело хорошее. Но не случится ли, что люди придут на спектакль и будут смотреть не на то, как играет Алена Яковлева, как играет Олег Царев, а смотреть — да, диван тысячу на 10 долларов. В этом шике, в этом роскошестве как бы растворится само понятие театра.

— Был большой риск. И не упасть и шляпу не потерять по дороге. Надо уметь нести шляпу. Это ведь целое искусство. И не сутулиться. Вот почему все время репетируется этот спектакль. Если люди говорят, что это потрясение, событие, значит актеры выполняют свою задачу.

— Стил, который вы начали осваивать, и сегодня в некотором роде побег от жизни?

— Я не хочу отражать разрушительные процессы, которые идут сегодня в жизни. Когда мы боролись против советской власти, мы сигнализировали: смотрите, вы думаете, что все хорошо, а посмотрите, какое идет разрушение. Но в современном мире пошел какой-то невероятный, непостижимый, инфернальный разрушительный процесс. Как будто рак мировой души наступает.

— Временами вы говорите языком Треплева, пропитавшись модернистским духом. Не мешают ли прежние ваши спектакли задним числом тому, чем вы начали заниматься в театре «Модерн»?

— Я, может быть, очень виновата перед курсом Щепкинского училища, который набрала. То есть не набрала, а с которым мы соединились, так скажем. Дело в том, что давно во мне этот театр живет. Но только я это никому не рассказывала, ничего не объясняла. Другое дело, что уровень культуры, та ступень, на которую мы сейчас перешли, несколько другие. Театр на Спартаковской площади погиб. И должен был погибнуть.

— То есть это не переименование театра?

— Нет, это не переименование, тот театр умер. Это, наверное, уникальный случай в истории театра, когда он погибает, а я начинаю новый. Из осколков ничего не складываю. Но он погиб «не нарочно». Там был огромный успех, сумасшедший, был триумф. Думаю, причина гибели того театра — разное понимание театра, мое и того актерского состава. Хотя они играли замечательно, все эти замечательные актеры ушли. Плохих актеров у меня никогда не было.

— Вы считаете, что театр умер на американских гастролях?

— Да. Это была та самая медная труба, потому что огонь и воду мы прошли. Газеты писали: «Русские звезды». Триумф в 23 года! Все кричат «браво» в Америке, а Врагова стоит черная, как туча, и говорит, что такого позора она никогда не видела, что, слава Богу, что мы играем не в Москве. Я требую отдавать жизнь за спектакль. Не просто играть — понимаете, почему так трудно? — а положить жизнь, 1000 процентов. Но другого пути нет, иначе в искусстве жизнь бессмысленна. Она становится болотом и гадостью. Вот мой лозунг. Весьма максималистский. Но я так думаю, меня так учили, я так сама живу.

— А вы не боитесь теперь успеха «Катерины Ивановны» на Западе? И нового развала театра?

— Боюсь. Если бы вы мне сказали: давайте из вашего театра сделаем кинотеатр. Мы поставили спектакль, он прогрезел, был бешеный успех. И мы с вами снимаем фильм на эту тему на «кодаке», с павильонами. Сделали, сняли, покатали на Каннский фестиваль свои банки с кино. У меня очень хорошие, красивые девочки. А там американцы-миллионеры-миллиардеры. Тех я держала, как курица, в Чикаго. Они

другой?» И я потом дико расстроилась, потому что, если на «Катерине Ивановне» вызывают шесть раз, то на этом спектакле вызывали десять. Какой смысл мне так дико трудиться, приставать к актерам с замечаниями, играть в трех интерьерах четыре часа, когда за час сорок мы сделали десять вызовов?

У меня есть идея другого спектакля. Есть, знаете, такая книжечка — «Русская театральная сатира конца XIX — начала XX века». Там есть написанные на двух страницах пьесы — «Гроза», «Ревизор», «Фауст», очень много шуток над стилем модерн. Мы и попробуем сами над собою похохотать. Но как это сделать? Столики бы поставить, как это было в МХАТе. Бунин, помните, рассказывает: «Купил билет на капустник Станиславского. Первый столик справа». Снимались все ряды, ставились столики и начинался великий Новый год, где все хулиганили, с Москвиным, Качаловым, все пили и ели. Это был МХАТ, понимаете? Не МХАТ, который из него сделали, — серп и молот. Это был живой, замечательный театр. МХАТ — это тоже стиль модерн. А где играет Константин Сергеевич Станиславский — не в Шехтелевском ли особняке? Это тоже стиль модерн. Великий русский театр с этого начался. Во времени и стиле модерн возник великий русский театр.

А откуда я взялась? Из актерской фантазии. Самая главная профессия — актерская, не режиссура. Нас, режиссеров, стало слишком много. В то время как главная фигура в театре — актер.

— Странно это слышать от вас, вы считаетесь одним из диктаторов-режиссеров.

— Нет, я совсем не диктатор, что вы! Я очень слабохарактерный человек, очень мягкий. Наверное, отсюда идет мое диктаторство. Может быть, это от комплекса женщины такая уместочность.

— Вам проще — вы же красивая женщина.

— Еще хуже. Знаете, как мне трудно было начинать? Я пришла в «Современник» на практику. У меня была короткая юбка. Напротив сидел Даль. Больше я туда не пришла. Я вернулась к Завадскому зареванная.

— Почему?

— Ну потому что он смотрел совсем не туда, куда надо. И не слушал. И потом сказал: «О, какие ноги хорошие». Олег Павлович Табаков в этот момент лежал на диване и делал вид, что спит. Они не помнят, и я им не напоминаю эти вещи. И в институте меня щипали каждые пять минут и затирали в угол. Знаете, как трудно было учиться? Играть трудно было молодой. Я тогда была действительно одна из самых красивых девушек Москвы; и худенькая, и вот в такой юбке, и очень модная. И это было страшно, пока я не вышла тут же замуж, чтобы муж меня прикрывал... Щипал просто каждый второй в институте. Спросите у Бориса Морозова, он скажет. Поэтому, когда я стала режиссером, до сих пор никто привыкнуть не может. Когда человек приезжает на «Мерседесе», в то время как у всех даже «Победы» нет, и хорошо живет, и ходит в бриллиантах в 20 лет, и в шубе до пят, и еще режиссер не какой-нибудь задрыганный, и получает пятерки, легко попадает в московский театр, и ставит, — я даже не понимала, как это опасно. Мне надо было поскромнее и потише, но я женщина, я люблю эффекты, впечатление. Это в моей природе. И это оказалось очень серьезным, страшным тормозом. И я поняла, что если я сейчас не нахмурилась и не тресну кулаком, то дальше — тишина.