



24.04.94

26

«Наследника нам не оставит он», — говорит пушкинский Сальери о Моцарте, полагая, что гения можно повторить, что преемственность в искусстве есть безусловное благо. А если гений Моцарта эту преемственность не обеспечит, то и жить ему незачем. Парадоксально, но до сих пор драматический театр продолжает в определенном смысле слова линию Сальери в искусстве. Как Сальери на Моцартовских высотах, он задыхается на Пушкинских: осталось по сути невосребованным пушкинское театральное наследие, не найден адекватный его театральной поэтике сценический язык.

Творец новой театральной системы, Пушкин предвосхищает важнейшие открытия новой европейской драмы рубежа XIX—XX веков. Рожденное этим временем искусство режиссуры, казалось, способно было раскрыть тайны пушкинской театральности. Увы, живая пушкинская сценическая традиция так и не была создана. Так что же такое Театр Пушки-

дисменты же, которыми зритель награждает театр, достались бы ему даже в том случае, если бы зрители слышали только актрису Н. Александрову, замечательно исполнявшую романсы и песни.

Конечно, музыка как сильнейшее средство выразительности не может не привлекать драматический театр, коль скоро он занят воплощением пушкинских произведений. На фестивале были самые разные формы обращения к музыке, вплоть до постановки оперы — Смоленский экспериментальный драматический театр показал «Капитанскую дочку» на музыку В. Бровко. Думаю, что, назвав спектакль оперой, его создатели поступили излишне смело: при наличии некоторых формальных признаков жанра бросается в глаза неразработанность музыкальной драматургии, а главное — неадекватность самого музыкального языка пушкинской повести. Каких только интонаций не услышишь на этом спектакле: тут и шлягер, и мотивы бардов, и эстрадная песня, и тема известной рок-оперы. Отсюда — ежеминутное снижение пушкинского замысла до расхожего набора современной массовой музыкаль-

го училища, которых пришлось услышать в этом спектакле, видимо, не владеют.

Так уж получилось, что музыка и вокал, впрямую и настойчиво использованные в драматических спектаклях фестиваля, не принесли побед их создателям. Но зато два музыкальных театра из Петербурга, вызвав оживленные споры неожиданным прочтением Пушкина, в музыкальном отношении были убедительны. Оперу Д. Шостаковича «Три щелка» Театр «Зазеркалье» обрядил в веселые карнавальные одежды. Единственно, за что можно было бы упрекнуть режиссера А. Петрова и художника В. Фирера, так это за то, что указанный в подзаголовке программки «русский балаган с песнями и танцами» боль-

зир «Мой первый друг» так свободен, легок и обаятелен, что известные воспоминания Ивана Пушкина обретают истинную театральность, и перед нами предстает не только образ вспоминаемого Пушкина-лицеиста или Пушкина-узнака Михайловской ссылки, но и самого вспоминающего — намного Пушкина пережившего, обремененного физически ощущаемым грузом прожитых лет. Другой спектакль И. Ларина «Евгений Онегин». «Рисунки на полях» требуют продолжения работы: некоторого сдерживания фантазии, исключения нарочитой иллюстративности, но тем не менее это очень неожиданно увиденный и услышанный «Евгений Онегин», в котором свежесть и наивность прочтения соединяются с отк-

приоткрывает еще одну тему — Пушкин и процесс обучения актера. Впервые во Всероссийском фестивале принимали участие первокурсники: Фоменко начал с ними свой «Пушкинский семестр». Действительно, то, что увидела публика в их исполнении, — это самое-самое начало работы, первые подступы к отдельным линиям «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери», «Сцене из «Фауста». Эти показы вполне соответствовали экспериментально-лабораторному характеру фестиваля — так же, как и спектакль Московского театра «Шко-

Ключ к «своему» Пушкину

ше походил на итальянскую комедию масок. Но спектакль столь заразителен и изобретателен, что легко вовлекает зрителя в игру.

По-своему увидел Камерный театр «Санкт-Петербург — опера» «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Режиссер Ю. Александров смело переносит действие лет на восемьдесят вперед, к рубежу XIX—XX веков, где в одной из усадеб господа разыгрывают домашний спектакль. Привычные колонны на этот раз украшают летнюю сцену — почти треплевский театр, только побогаче, и даже с греческой театральной маской на фронтоне. А уж в этом домашнем театре возможно все: лысый и

венным лицедейством, что дает ощущение настоящего живого театра.

Четвертый моноспектакль — «Русалка» Саратовского театра «Версия» в постановке В. Сергиенко. И снова эксперимент. Актриса Т. Чуликова, проживая все роли «Русалки», как бы погружается в стихи мрачных языческих сил, открывая такие слои пушкинской пьесы, которые на моей памяти не были предметом серьезного интереса драматической сцены. Помогают ей народная песня, хлыст в руке и кукла-русалка, то замирающая, то летающая по пространству пустой сцены. В этом спектакле порой ощущается избыточность режиссерского приема, но В. Сергиенко и Т. Чуликовой нельзя отказать в последовательности его воплощения, в собственном театральном языке.

Два спектакля показал Петербургский Пушкинский театральный центр. В «Моцарте и Сальери» прежде всего поражает контраст холодного академизма В. Рецетера-Сальери и неподдельной органики Ю. Томашевского, сыгравшего истинно трагического Моцарта. «Сюжетная музыка» в этом спектакле отсутствует. В «Моцарте и Сальери» Рецетер-режиссер превзошел себя как актера. Иногда представлялось, что он, как и его герой, подошел к роли, «раззяв ее, как труп» и «поверив алгеброй». Отсюда, видимо, невозможность в

ла драматического искусства «Разговоры с поэтом». Ученики А. Васильева показали пушкинскую программу, которую также нельзя считать завершенной работой — это определенный этап, но по нему вполне можно судить о принципах подхода к Пушкину, к его слову (оговоримся, что в спектакле звучат не только пушкинские тексты). Главное здесь — освобождение от изначальной заданности восприятия пушкинского текста. Слово «оживается» с самых разных сторон: только «Моцарт и Сальери» предстал в этом спектакле в трех вариантах.

Живые «опыты драматических изучений» сочтались в дни фестиваля с лабораторией теоретической: ежедневно режиссеры, театральные критики вместе с нашими ведущими пушкинистами С. Фомичевым, С. Рассадиным, В. Непомнящим пытались приоткрыть тайны Театра Пушкина. И хотя занятия эти еще раз подтвердили наличие, по словам П. Фоменко, «очаровательной пропасти» между теоретиками и практиками, само ее очарование было весьма притягательным для всех участников лаборатории. Театры же, кажется, лишь осторожно пробуют подойти к Пушкину, причем не к его великим драматическим сочинениям, а поначалу — к поэзии, прозе, незаконченному вещам; разными путями стремятся найти адекватный Пушкину театральный язык. Не всегда их поиски оказываются плодотворными, но, как в любом эксперименте, — отрицательный результат — тоже результат. К тому же, большинство спектаклей Пушкинского фестиваля — по-насто-

Пушкин А.С.



на? Нечто идеальное, существующее лишь в головах режиссеров, пушкинистов и прочих думающих над этой проблемой людей? Вещь в себе? Или он может быть нам «дан в ощущениях»? Пожалуй, именно эти вопросы были главными на Всероссийском Пушкинском театральном фестивале, проведенном в Пскове и Пушкинских Горах Администрацией Псковской области, Министерством культуры, Союзом театральных деятелей и Петербургским Пушкинским театральным центром.

Еще три-четыре года назад Пушкин на российских драматических сценах привычно отсутствовал. Восстановление «Бориса Годунова», «Маленькие трагедии» на Таганке, «Маленькие трагедии» в Челябинской драме — были редким исключением. Пушкинский фестиваль тогда проводить было бы просто не с чем. Но вот февраль 1994 года — и двенадцать спектаклей, да еще открытый урок Петра Фоменко со своими гитисовскими первокурсниками!

Большинство собранных на фестивале спектаклей объединяет желание открыть «своего Пушкина», найти ключ к его поэтике. Многие работы носят экспериментальный, лабораторный характер. Пришлось увидеть и спектакли, в которых, к сожалению, подлинный эксперимент подменяется его подобием, как это случилось с «Цыганами» в Псковском драматическом театре. Режиссер В. Радун попытался соединить романтический стих с русско-цыганской романсовой стихией, которая так и осталась внешней по отношению к сценическому действию. Мрачных тонов задник с аляповатой луной, туман, то и дело возникающий на сцене, должны были создавать романтическую атмосферу, а на деле мешали сопереживанию. На фоне бутафорского антуража странно выглядел показанный на авансцене — крупно и размеренно — обряд кровного братания Старика и Алеко, которые пили кровь друг друга, только что сцеженную из вен в стопочки. Апло-



ной культуры. Но даже если бы композитор вместе с режиссером П. Шумейко определили жанр своего спектакля как мюзикл, это едва бы ему помогло. При всем уважении к труду хорошо поющих и танцующих актеров драмы театр не обогатил оперу возможностями драматической сцены, а, наоборот, следовал привычному руслу оперных штампов. В полном соответствии со своим названием Смоленский театр отвалился на эксперимент и даже завоевал симпатии зрителей, истосковавшихся по музыкальному театру. Но хотелось бы надеяться, что этот успех не заслонит для создателей подлинных проблем.

По-своему отнесся к музыке Московский театр-лицей «Царицино». «Салон в I действии» — значилось в его афише. Почему было решено отмечать годовщину лица чинным пением и редким декламированием пушкинских стихов, осталось загадкой. Можно было бы утешать себя тем соображением, что в спектакле, обращенном прежде всего к юной аудитории, звучат русские классические романсы на стихи Пушкина, и уже это само по себе отраднее. Увы, радости не возникло, ибо для исполнения этих сложнейших музыкальных миниатюр-шедевров (чего стоит один только «Ночной Зефир струит эфир...») требуется весьма основательная вокальная культура, коей даже выпускники Гнесинско-

бородатый Ленский — «облезлый барин», Ольга в гусарском костюме, Татьяна в матроске, Няня — ровесница Татьяны, Трике шут в огромном рыжем парике величиной с львиную гриву. Сцена письма — одна из самых игровых в этом домашнем спектакле. Татьяна будто проигрывает, репетирует свое объяснение, обращаясь к забытой Онегиным шляпе. Этот удивительно живой, часто озорной и непредсказуемый спектакль, всячески борется с оперным стереотипом.

Фестиваль обнаружил, что один из ключей, с помощью которого театры пытаются открыть Пушкина, это... моноспектакль. Четыре моноспектакля могли бы составить свой мини-фестиваль. Первым показал свою работу театр «Омнибус» из Златоуста, известный своей программой театральных уроков. Вот мы и увидели такой театральный урок — «Читай «Евгения Онегина». Замечательный замысел режиссера М. Полякова, к сожалению, вылился в неумелое сочетание пушкинского текста, поданного артистом С. Губанищевым скороговоркой — напоминанием, и выдержек из комментария Ю. Лотмана к «Евгению Онегину». Плюс сомнительные анекдоты — неловкость от необходимости их выслушивать чувствовалась, кажется, даже школьники, которым урок, собственно, и предназначался.

А вот Игорь Ларин в спектакле Петербургского театра «Монпле-



полной мере «зажить» страстями и муками Сальери при методичной демонстрации его неминуемого краха.

«Роман в письмах» в постановке В. Галендеева вырос в спектакль из давней, еще студенческой работы по сценической речи. Он прозвучал чистой нотой и без тени пошлой сентиментальности сумел одарить зрителя волной душевной теплоты и радости. М. Лаврова и М. Солопченко так просто, очаровательно и изящно в этом диалоге писем, что создают иллюзию необычайной легкости жизни на сцене. Но что может быть сложнее этой легкости?

Спектакль «Роман в письмах»

ящему живой театр, а значит, сделан шаг к тому, чтобы Театр Пушкина перестал быть лишь идеальным, и чаяния Александра Сергеевича о «переменах на сцене драматической» могут стать реальностью.

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ.

- «Моцарт и Сальери». Сальери — В. Рецетер, Моцарт — Ю. Томашевский.
- «Три щелка».
- «Русалка». Т. Чуликова.

Фото Павла Маркина.

Экран 2 сцена —