



ФЕСТИВАЛИ

Экран и сцена. - 1995 - 23-30 марта - с. 10, 11

Двойственность одного из самых молодых среди многочисленных фестивалей бросается в глаза. С одной стороны, типичный театральный слет со всеми присущими ему сбоями и спорами, организационной четкостью рядом с неразберихой, сочетанием тусовки и научной мысли, соседством академических мэтров и бунтующих неопитов. С другой — сень национального гения, рамки сцены далеко перекрывающего.

Редакция «ЭС» предлагает поэтому не единый репортаж, но три независимых свидетельства — в надежде на желанную объемность впечатления о перспективном деле.

Прошел всего один год — а Псков и Пушкинские Горы принимают уже второй Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль. Затея, конечно, рискованная, если учесть, что даже Островский или Чехов едва ли выдержали бы два крупных фестиваля с коротким по театральным меркам перерывом. Что уж говорить о Пушкине, который существует практически вне театральной традиции.

Сохранилась пестрота прошлогодней афиши — сказалось стремление собрать все, что появилось нового в драматическом театре. Поэтому наряду с действительным исследованием заповедных пушкинских «территорий» (а именно таков Петербургский спектакль В. Михельсона «Песни западных славян» в исполнении А. Девотченко), на фестивале можно было увидеть и полупрофессиональную-полулюбительскую труппу из Барнаула с «Метелью». И полудраматическую-получетскую программу Ярославского Театра на набережной «О проказах судьбы» («Станционный смотритель» и та же «Метель»).

Судя по всему, Петербургский Пушкинский театральный центр, который вместе с Администрацией Псковской области, Министерством культуры и Союзом театральных деятелей Российской Федерации проводит уже второй фестиваль, руководствуется известным ахматовским: «Когда б Вы знали, из какого сора...» Может быть, и требует уважительного отношения позиция, что на фестивале надо показывать все, в надежде, что это станет почвой, на которой взрастет настоящая пушкинская театральная традиция. Однако и сама Анна Андреевна едва ли решилась бы выносить «сор» из своей поэтической изы. Не про демонстрацию сора — ее гениальная строчка.

И тем не менее между первым и вторым Пушкинскими фестивалями разница принципиальная. Тогда театры не осмеливались брать за «Бориса Годунова» или маленьких трагедий. Тогда в центре внимания был Пушкин-поэт, Пушкин-прозаик. К его драматургии режиссеры подходили осторожно, пробуя освоить ее прежде всего в камерных театральных формах. Нынешний фестиваль, всячески развивая и поддерживая подобные эксперименты, тем не менее перешагнул заветную черту — в его афише оказались ефремовский «Борис Годунов», спектакли «Я шел к тебе...» (все четыре маленькие трагедии и «Русалка») В. Рецептера и «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» Э. Някрошюса. Интересен сам факт прочтения пушкинской драматургии на большой сцене, и три «больших» фестивальных спектакля — серьезный повод уяснить отношения этой сегодняшней сцены с Пушкиным.

Образ вздыбленной земли, судорожного движения самой истории, несомненно, центральный в ефремовском спектакле. Движение истории — собственно, и

есть предмет художественного исследования Пушкина. И поэтому Ефремов старается всячески следовать пушкинским мыслям об объективности драматического писателя. Тем самым, кажется Ефремову, он может преодолеть оперную традицию Мусоргского, поставившего Бориса в центр трагедии и сделавшего его главным трагическим героем.

Увы, попытка осталась попыткой. Сама профессия режиссера как толкователя неминуемо пришла в противоречие с настоящим стремлением к беспристрастности. Да и Ефремов-актер в редкой роли не находит таких основ, которые не затрагивали бы глубинных мотивов его собственной творческой жизни. Так было в булгаковском Мольере, так случилось и в Борисе. Сквозь великолепие исторических костюмов и достаточно размеренный ход самого спектакля его Борис Годунов и выявляет эту соотнесенность судьбы и предназначения актера и персонажа — и этим взламывает ефремовскую же концепцию пушкинской «Комедии о настоящей беде...»

В ефремовском «Борисе Годунове» очень не хватает Мусоргского. По иронии судьбы на этом фестивале опера Мусоргского прозвучала в замечательном концертном исполнении Камерного музыкального театра «Санкт-Петербург-опера». У Ефремова — костюмный спектакль, пытающийся явить нам Пушкина как такового, который тем не менее ускольза-

ют говорить о том, что для театра Пушкин действительно становится автором, способным «вбирать в себя» представления наших современников о кардинальных проблемах человеческого бытия. То есть Пушкин именно в качестве театрального писателя становится в ряд таких драматургов, как Шекспир или Чехов. История постановок их пьес неразрывно связана с историей социальной психологии, с вольным или невольным выражением того или иного состояния «связи времен». В этом смысле и В. Рецеттер и Э. Някрошюс рассматривают маленькие трагедии по сути как единую пьесу о человеке и мире, пьесу, в которой — единое сквозное действие. При том, что Рецеттер ставит все четыре болдинские пьесы да еще «Русалку», а Някрошюс ограничивается «Моцартом и Сальери», «Каменным гостем» и двумя монологами из «Пира во время чумы».

Владимир Рецеттер назвал свой спектакль «Я шел к тебе...», подчеркивая важность самого процесса сближения театра с Пушкиным. А путь выбран был непростой: в создании спектакля участвовали объединенные именем А. С. Пушкина Псковский драмтеатр, Санкт-Петербургский театральный центр, Санкт-Петербургский Александринский театр. Время покажет, насколько избранная организационная модель окажется жизнеспособной, пока же попробуем уяснить, к какому Пушкину шли создатели спектак-

интонации, он, было, хватается за любовь, как за последнюю соломинку, но — вносят Командора. Гуан гибнет, а Командор уводит свою вдову. Рецеттер с точностью до «наоборот» иллюстрирует важнейший пушкинский мотив загробной встречи возлюбленных душ. С той разницей, что Пушкин имеет в виду небеса, а Рецеттер — преисподнюю. В этом же ключе, видимо, следует дофантазировать финал самой «языческой» пьесы — «Русалки». Не на небесах же, в самом деле, возможна встреча Князя и заглавной героини?

Эдуард Кочергин поместил действие в пространство светлой коробки, росписи стен которой изображают изгнание Адама и Евы из рая. Метафора вполне уместная, но в этом спектакле приобретающая однозначный смысл. А ведь тема потерянного рая, неизбежно связанная с познанием страданий, бед и зла, немислима без познания и обретения добра и света. К сожалению, этого пушкинского объема в спектакле нет.

«Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» Эймунтаса Някрошюса был сыгран в Пскове на одном дыхании и, кажется, заворочил зрителя каскадом театральных метафор и мощным актерским дуэтом А. Лате-паса и В. Багдонаса. Някрошюс ставит спектакль о гении, не выдержавшем столкновения с судьбой. Для

В ЗЕРКАЛЕ БОЛЬШОЙ СЦЕНЫ

ет в громоздком антураже. У петербуржцев — Мусоргский как таковой, лишенный внешней театральности, с незаконченной партитурой, но более целостный и внятный в своем замысле.

Прикосновения театра к Пушкину почти всегда оборачивались неудачами, но проникновение в эти спектакли мотивов, главенствующих в самом времени, — несомненно. Что же ощущает театр сегодня при обращении к Пушкину? Два спектакля по маленьким трагедиям, показанные на фестивале, позволя-

ля? Тема смерти звучит в нем настойчиво и акцентированно: с одра, на котором почил Барон, подымается Сальери, ложе смерти становится пиришественным столом для жителей «чумного города», а Командора вносят на нем, как на катафалке для страшного мести Дону Гуану.

«Пир во время чумы» у Пушкина — завершение драматургического цикла. У Рецеттера — его кульминация. У Пушкина — в самом царстве смерти трагический герой не погибает, а остается погруженным в глубокую задумчивость, остановленный напоминанием Священника о Матильде и упованием на небесное с ней соединение. Задумывающийся Вальсингам для Пушкина — знак вновь обретенной надежды, что человеческое в человеке сопряжено с божественным. Самая мрачная из маленьких трагедий приоткрывает возможность преодоления дисгармонии мира.

В финале «Пира во время чумы» — катарсис всего цикла болдинских пьес Пушкина. Поместив «Пир...» в центр спектакля, Рецеттер не просто лишает тетралогию этого катарсиса, наоборот, он всячески нагнетает атмосферу глумления над человеческими страданиями. Молодой человек, Мери, Луиза становятся как бы одним и тем же циничным персонажем. Пушкинский текст этому обезличиванию сопротивляется, но режиссера возникающие несуровости беспокоят мало. Гимн чуме, который не является выражением состояния духа Вальсингама в финале пьесы, — здесь подхвачен «массами» и, похоже, просто раздавливает Вальсингама.

За «Пиром...» следует «Каменный гость», в котором Рецеттер соединил две противоположные точки зрения на Гуана. До кивка статуи — он такой же циник, как персонажи «Пира...» Под стать ему и Донна Анна. Кивок статуи возвращает ему человеческие

него и Моцарт, и Гуан, и сам Пушкин по сути — один и тот же персонаж, не вписывающийся в нормы, творящий там, где, казалось бы, нет места творцу. Из сальериевского рояля, лишенного голоса, Моцарт вырывает струну и головокружительным вращением извлекает из нее удивительную музыку. А эта «перестрелка» огнями любви между Дон Гуаном и Донной Анной! А их завораживающий танец любви на грани смерти, когда острие кинжала — у самого сердца Гуана, а рукоять — у груди Донны Анны!

Судьба (она же Командор) в этом спектакле — нелепая девочка, она кажется безобидной и даже беззащитной. Но тем не менее она неумолима и беспощадна. Не поддающийся общепринятому, не вмещающийся в удобопонятные рамки гений обречен на посмертную мумификацию. Неубузданность оборачивается строгой фиксацией. Чума в этом спектакле — то же, что Черный человек, Командор, Судьба. Она начинает все расставлять по историческим местам, распоряжаясь земной участью уже мертвого гения.

При всей разности подходов к Пушкину, Рецеттер и Някрошюс сходятся в восприятии цикла его болдинских пьес как трагедии безысходности. Понятно, что у современного театра нет особых поводов для оптимизма, да и прошло время оптимистических трагедий. В Пушкине видят писателя, погрузившегося в извечные антиномии мира, преодолеть которые не дано. Веселье на этих спектаклях говорит как бы от противного о том же утраченном смысле человеческого существования, но и этим методом абсурдизации текста Пушкин сопротивляется. Остается только надеяться, что наступят времена, когда философский объем пушкинской драматургии будет воспринят театром в максимально возможной полноте.

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ.

