

Культура. — 1993. — 5 апреля. — С. 8.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

«Полное равнобушие к общественности, театру, пластическим искусствам, зрительности».

Так писала Марина Цветаева, отвечая на вопросы анкеты в 1926 году.

И все же несколько лет жизни поэта были связаны с театром. Романтические пьесы «Приключение», «Фортуна», «Феникс» написаны в году дружбы с актерами Второй студии МХТ и Третьей «Вахтанговской».

Непродолжительный прижизненный «театральный роман» Цветаевой в сегодняшнем театре получил весьма бурное развитие. Современных постановщиков привлекают романтическая одухотворенность и возвышенное изящество цветаевских пьес, способных увести от мрачного быта в ирреальный мир фантазии, сказки, мечты. С другой стороны, немалый интерес вызывает и судьба самой Цветаевой, впитавшая в себя судьбу целого поколения русской интеллигенции и, наконец, судьбу России. И возникает иная реальность, с горькой романтикой «Лебединого стана», с жестокостью и болью той трагической действительности, от которой и стремилась уйти в иллюзорно прекрасный мир своих пьес Марина Цветаева.

В сегодняшнем цветаевском театре существуют как бы две реальности. Одна — яркая, праздничная, фантастическая. Другая — земная, часто грубая и жестокая. Они могут возникать независимо друг от друга, могут бороться или сплетаться воедино, подчиняясь всемогущим законам театра.

«Не забудем, что мы в самом сердце фальши: театре».

Что же за этим хлестким словом «фальшь»? Ложь, обман, а может быть, фантазия, мечта?

Воскресенье. Девять часов вечера. Сыплет мокрый, липкий снег. В холодном коридоре Российской академии театрального искусства (а проще и привычнее — ГИТИСе) разгар ремонтных работ: облупленная штукатурка, пробоины в полу, строительный мусор. А на лестничной площадке, явно не обращая внимания на все

это, оживленно толпятся люди в ожидании чуда.

Нас ведут по узкой лестнице, едва освещенной одиночными свечами. В комнате, больше похожей на чердак, полумрак и холод (пришедшие даже не решаются снять пальто). Каким странным выглядит здесь черный концертный рояль, и звуки музыки словно борются с мрачной неустроенностью нетопленной комнаты. Наконец, всех рассас-

денного невидения видимой жизни делает жизнь невидимую (бытие). Театр эту — наконец — увиденную жизнь (бытие) снова превращает в жизнь видимую, то есть в быт».

В идущем много лет спектакле Вахтанговского театра «Три возраста Казановы» стиль

Таков лейтмотив Санкт-Петербургского спектакля Марины Крутиковой «Марина Цветаева. 1917—1921». Вспоминаю, как год назад, на фестивале моноспектаклей, она вышла стремительно и твердо, мгновенно подчинив зал своей воле.

В композициях о поэтах, в том числе и о Цветаевой, нередко используется прием лекции или своеобразной экскурсии: в биографическое по-

внешней резкостью и горьким чувством унижения в ней сквозил скрытый лиризм и женственность, пусть воинственная, дерзкая, но женственность, и постоянная, настороженная надежда. Теперь эти черты усилились. Оставшиеся обреченность, усталость и боль выражены не только в открытом трагическом протесте, но и в горестной иронии, как своеобразном средстве внутренней защиты. Преобладавшие пре-

друг с другом, что кажутся единым групповым портретом: Пастернак и Мандельштам, Белый и Волошин... — портрет цветаевского поколения, и сама она в центре, как некое связующее звено.

В постановке Сергея Арцибашева «Пленный дух» (Московский «Театр на Покровке») люди, бывшие для Цветаевой опорой и братьями по несчастью, оживают в ее воспоминаниях, и одновременно из впечатлений, хранимых их памятью, складывается, цветаевский облик, поэта и человека. Спектакль-воспоминание, спектакль-исследование не столько вех биографии, сколько Судьбы, не столько жизни ни тела, сколько жизни Духа.

«Театр (видеть глазами) мне всегда казалось подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают, — некой азбукой для слепых».

Принцип, положенный в основу спектакля «Любовь и смерть Марины Цветаевой» Государственного русского драматического театра Эстонии (автор сценария Б. Тух, режиссеры Т. Михайлов и С. Красман), ближе к информативно-биографическому. Композиционная разбивка на временные периоды и попеременное чтение тремя актрисами воспоминаний, писем и стихов Цветаевой акцентируют внимание скорее на внешних возрастных изменениях, чем на внутреннем состоянии души. Причем документальный материал существует нередко сам по себе, а поэзия сама по себе.

В постановке Сергея Арцибашева каждое стихотворение — мгновение судьбы Цветаевой и тех, кто разделит с ней эту судьбу. А тема смерти отдельного человека оборачивается темой гибели целого поколения.

Цветаева — Е. Стародуб, с ее резкими, отрывистыми интонациями, с твердой, независимо-уверенной походкой и гордой посадкой головы, живет в каком-то постоянном тревожном ожидании потерь.

Только что, будто вихрь, ворвалась с волной яркого света

милая, веселая и по-детски наивная девочка в белом платье. Сонечка Голлидей — Е. Борисова — сама молодость, сама жизнь! И вот уже черная крышка гроба, и залитое слезами лицо Марины. Вызывающе бравурный, азартный, шумный мини-спектакль Демьяна Бедного — Г. Чулкова, и вдруг странно застывшее, словно трагическая маска, лицо над столом, а потом и известие о смерти. И наконец, замкнутая в освещенном проеме двери фигура Цветаевой: «Не хочу умирать, хочу не быть».

Уходящее поколение русской интеллигенции, поколение «без почвы». Чемоданы, саквояжи, они так и стоят нетронутыми, неразобранными посреди сценической площадки. «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст»... Цветаева существует в спектакле не сама по себе, она одна из них, из людей «уходящей расы»: их бездомность — общая судьба поколения, их дом не в пространстве материального мира, а в душах друг друга.

«Страсть игры, то есть — тайны, оказалась во мне сильнее страсти любви».

Цветаевская «Федра» в постановке Романа Виктюка в Театре на Таганке — синтез поэзии и музыки, чеканной речевой и пластической формы, возвышенного и низменного, бытового и фантастического. Демидова — Федра и Демидова — Цветаева, то диаметрально расходятся, то вдруг как бы сливаются воедино. В красочную иллюзорность театрального представления врывается страшная реальность судьбы поэта.

Правда жизни и правда театра, реальность быта и реальность духа — сегодня они нередко соединяются в цветаевских спектаклях в единую двойную реальность. Как отнеслась бы к этому сама Марина Цветаева, мы помним ее резкое:

«Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром».

Но как же это по-цветаевски: «не чту, не тянусь, не считаюсь», и все-таки Театр — с большой буквы!

Марина ГАЕВСКАЯ.

Марина Цветаева.

Двойная реальность

живают в другом, столь же темном помещении, напоминающем длинный туннель. И вдруг в конце его вспыхивает свет, рождается то самое чудо театра, которое с трудом поддается описанию.

Итак, мы смотрим «Приключение» режиссера Ивана Поповски, поставленное на курсе П. Фоменко. Таинственная глубина грота то озаряется нежными отсветами, то ярко вспыхивает, то оживает множеством свечей, как будто самостоятельно движущихся в такт музыке. Стиль далекой эпохи неумолимо сквозит во всем: в изяществе поз и костюмов, в тонкости музыкальных переходов и точности немногочисленных аксессуаров. Речь актеров так же органична и легка, как и их пластика. Произнесение сложнейшего поэтического текста лишено как пафоса, так и упрощенности. Стихи словно сливаются с дыханием, рождаются тут же в ритмических вдохах и выдохах. Иногда бурный темп действия вдруг неожиданно замедляется: то высветится чей-то силуэт, то точечный профиль задержит на себе взгляд, будто крупный план кинокадра; человеческие фигуры застывают в черной рамке проема, как на старинной гравюре, и потом неоднократно повторяются в освещенной анфиладе, словно удаляясь за черту реального.

«Поэт путем прирож-

эпохи воплощается в торжественной красоте витражей, расписных ширм, ажурных кружев и точеных перил закругленной лестницы. В богатых, украшенных резьбой креслах, в мерцании свечей и отблесках зеркального пола, в пышной роскоши костюмов. Характер главного героя трансформируется в четких возрастных рамках, и три исполнителя передают эстафету друг другу.

В постановке вахтанговцев больше логической выстроенности и бытовой достоверности. «Приключение» Ивана Поповски скорее ирреально, зыбко, неуловимо. В нем трудно отыскать пространственные и временные границы. Спектакль ломает рамки бытового и врывается в область абстрактного поэтического, подсознательного. Мы будто заглядываем в сказку, погружаемся в фантастический сон, который исчезнет, растворится, как только мы проснемся. И как знать, быть может, второй театральной реальности придает еще большую остроту и красочность реальность первая, служащая своеобразным контрапунктом: путь в волшебный мир солнечной Италии лежит через шумный, «торговый» Арбат и заснеженную, пустынную Собинку, через холодный полумрак гитисовских коридоров.

«Той России нету, как и той меня».

вестование включаются стихи, подаваемые, как правило, в хронологическом порядке. Близкий принцип положен в основу спектакля Е. Муратовой «Марина Цветаева». Другая ее постановка — «Затонувший остров», осуществленная совместно с Евг. Радомысленским, построена на переписке М. Цветаевой и Б. Пастернака.

Постановка же Марины Крутиковой не литературная композиция, а спектакль. Ее Цветаева — единый, цельный образ, характер поэта неотделим от ее творчества так же, как сама актриса неотделима от своей героини.

Исполнительница, являясь одновременно и автором сценария, и режиссером, ограничивает спектакль четкими временными рамками: 1917—1921. Приведенные документальные свидетельства, на мой взгляд, полностью оправдывают и вынужденную жесткость, и болезненную нервность, и рубленую-отрывистую агрессивность речи глубоко оскорбленного человека.

Но Цветаева столь многолика, что постижению глубин ее характера не может быть конца. Когда год спустя Марина Крутикова снова показала свой спектакль в Москве, ее героиня уже стала иной. И в первом варианте Цветаева Крутиковой не была одноцветна, как могло показаться сначала: рядом с

жде ожесточение и трагизм оживляются пародийными сценками воспоминаний, звучащих в комическом ключе. В спектакле-монологе, отличающемся жестокой констатацией фактов, усиливается игровая стихия театрального спектакля. В калейдоскопе живых эпизодов встают перед глазами и конкретные представители гос. учреждения, с его абсурдной службой, и В. Брюсов, выступающий со схематично нелепым докладом о женской поэзии, и сама Цветаева, не только непреклонная, волевая и сильная, но и ироничная, уставшая и мудрая. Контраст трагического и комического отнюдь не снижает монументальности образа, а, напротив, делает его еще живее и богаче.

По ходу спектакля появляются, сменяя друг друга, друзья и недруги поэта, какими их видит именно Цветаева: повествование, пропущенное через цветаевское восприятие, такое, каким представляет его себе исполнительница. Возникает своеобразный театр в театре, и при этом сохраняется единый образ Марины Цветаевой, единая судьба, прожитая Мариной Крутиковой, а с нею и зрителями.

«Уж сколько их упало в эту бездну, разверстную вдали...».

В луче света фотографии на стене, так ясно соединенные