

НОВЫЕ И МОЛОДЫЕ

В конце марта в Петербурге проходил фестиваль с вызывающим названием «Назад, к Чехову». Впрочем, автор идеи и хозяин соделного, художественный руководитель Театра-салона «Санкт-Петербург» Е. Лукашков, уверял: «Это не фестиваль». Что же? «Попытка дать людям возможность неделю пожить в театре. И чтобы критики заходили». Намерение понятное — заявить о себе, привлечь внимание. — но слишком частное для акции серьезной и новой, однако, даже не поводом, а чем-то сопутствующим, побочным. Главное крылось в ином — в попытке понять, как новое поколение относится к Чехову. Как это сделано новыми руками, молодыми людьми.



Такой фестиваль не мог не случиться — чеховский «урожай» в петербургских театрах начала 90-х бросился в глаза, и Театр-салон, оглядевшись, стал собирателем «урожае». К участию были приглашены не все, но театры-собраты из рода тех, что у нас без разбора именуются аутсайдером, фринджем, андеграундом, обочиной. Словом, не мажорал. А попросту — молодые, два-три года существующие театры, в силу условий бытия — камерные, с небольшими труппами, малыми сценами.

Нынешние новые и молодые больше всего дорожат своей независимостью, сторонятся принятых норм и форм, даже названий, предпочитают жить порознь, пробиваться поодиночке, но в нужный момент умеют быть вместе — собираются, к примеру, и делают фестиваль. Свой чеховский фестиваль они сделали сами, без помощи министерства или СТД, скромно, без особой рекламы. Термин же не нравился Лукашкову, вероятно, по памяти о практике наших смотров с их оргкомитетами, отбором спектаклей и оценкой их по известной шкале. Сейчас ничего этого не было, как не было победителей и побежденных.

«Назад, к Чехову» — не призыв, но мизансцена, позиция: обернулись в прошлое, глянули в зеркало классики, как глядятся в Чехова каждое поколение театра. Отношение к нему было решительно не формальным — выбирали и ставили, не думая о будущих фестивалях, для себя, от себя. Как не раз бывало в мировой практике, новые театры Чеховым начинались — и Театр Дождей, и театр «Хамелеон», взявший себе даже чеховское название. Но это — об отношении; «сделано» же было по-разному. Каждый спектакль оказывался единственным в своем роде, каждый театр — со своим выражением лица, и в этом тоже, как видно, — черта поколения.

Лицо Театра-салона отмечено интеллигентностью: сдержанный интерес к собеседнику; церемонная — петербургская — вежливость завлечь; отсутствие суетности, часто свойственной тем, кто пробивается за границу. Эти не пробивались, но быстро сумели наладить творческое общение, из которого, между прочим, вырос спектакль «Дядя Ваня». По истокам своим театр литературный; ядро его — «Классик-центр», где ставят и Лермонтова, и Чехова. Работать любят в разных жанрах и стилях, с разными режиссерами, в чем видят живой и практический интерес. Лукашков к «варягам» относится безбоязненно — потому, быть может, что стиль его собственного театра уже очевиден: лаконичный, почти концертный, порой даже стерильный, со «спрятанной» режиссурой, выдвигающий вперед актера. Так сделаны чеховские спектакли — «Дядя Ваня» в режиссуре самого Лукашкова и «Шутки» по водевилям, из которых в дни фестиваля шло одно «Предложение» (режиссер В. Фурманов).

«Дядя Ваня» идет «в сценической редакции» театра, что означает резкое сокращение текста, количества персонажей, самой «материи» пьесы. Отсечены подробности быта и «вторые» лица пьесы — Телегин-Вафля, старая Войницкая, нянька Марина. Эта расчистка, видимо, понадобилась для того, чтобы добраться к автору без помех. Но так уж задумано все в воздушных и кружевных чеховских пьесах, что без потерь ни звена не вынешь. В спектакле ощущается нехватка воздуха, музыкальности, жизненного тепла; пункт общения бывает труден актерам. Что ж, это условия игры: потери же отчасти возмещаются ясностью — ясно осознанным смыслом.

Коллизии чеховской пьесы, оставаясь «в эпохе», показаны как вечные, возможные всегда и везде: неразделенная или несостоявшаяся любовь, драма старости, поклонение ложным богам. Все это существу-



ет, казалось бы, наравне, но вмешивается время, производит отбор, расставляет акценты. Главным становится то, что идет сегодня от Чехова и от нас, — заблуждение и прозрение дяди Вани, а сам он, не разрушая ансамбля, естественно оказывается в центре спектакля. Его «планом» он начинается; его глубокой паузой в финале, после отъезда Серебряковых, фактически заканчивается. Дальнейшее уже не нужно, включая знаменитый монолог Сони, в чем нет вины С. Смирновой, наделившей свою героиню такой душевной прелестью, что слышать о ее некрасивости странно.

Костюм, основа спектакля — мужские беседы. Герон здесь сильный, вскидывающийся, энергичный, порой оправдывая словцо отсутствующей няньки Марины — «гусак». Таковы и насмешливый Астров (В. Краславский), и сам дядя Ваня (В. Курашкин), простой и цельный, и даже профессор Серебряков (С. Заморев) — отнюдь не «сухарь», не «ученая вобла», а неуемный, переживший себя, источающий пустую энергию человек.

Чувство жизни идет от героев, смягчает жесткие контуры спектакля, не дает ему стать схемой, хотя слишком щедро выплескивается вовне. Диалоги остры, гнев безудержен, радость не боится себя и может, как в ночном разговоре Сони и Астрова, затопить сцену и зал. То же и в «Предложении», где играется фарс без «масок», а, пользуясь выражением из «Чайки», с «живыми лицами». При обилии разного рода физических действий они выглядят не как режиссерские задания извне, но как выплески темперамента и фантазии актеров. А в памяти остается не череда трюков, но кипение истинных, хотя и забавных страстей, диалоги-дуэли неожиданно горячего Ломова (А. Насибулин) то с Натальей, деловитой и женственной (К. Данилова), то с бесхитростным Чубуковым (С. Заморев).

Позиция «Назад, к Чехову», пиетета не содержала. Потребность в Чехове, тяга к нему соединилась с чувством собственности, дозволявшим свободное обращение с текстом, что часто бывает у неопитов (от естественной детской привычки — разломать неизвестный предмет, разглядеть, что внутри, собрать по своему). Еще более активно и своевольно, чем «Дядя Ваня», был препарирован «Вишневый сад». Впрочем, спектакль Театра-студии «Особняк» был назван честно: «Сон о Вишневом саде». Эскиз по мотивам пьесы А. П. Чехова. «Сон...» поставлен, оформлен — сочинен — И. Лариным, который к тому же сыграл главную здесь роль Лопухина. Остальные герои (Раневская — соло; все шуты и слуги — в одном человеке, все «вторые» женщины — тоже в одной, плюс некий кентавр из Гаева и Трофимова) представляли собой экспонаты музея, где хранятся руины барского дома, темнеет нарисованный на заднике сад да экс-

курсовод заученно повествует о прелестях старой жизни. Фигуры — не восковые, но механические — оживут на время до человеческого состояния, чтобы потом опять погрузиться в небытие.

Спектакль этот — притча о столкновении двух сил, контакт между которыми невозможен. На сцене, в аквариуме музея, застыли «вчерашние»; в партере мечется, рвется к ним дикарь, варвар — Лопухин. Его напор движет спектакль и, кажется, вот-вот увенчается успехом — фигуры ожили, его видят, реагируют на него. Ток драматического напряжения, почти контакта возникает между ним и Раневской (Т. Кряхно), странной, отмеченной человечностью и декадансом. Но тут вторгается реальность, происходит превращение героя, и после торжества он является уже не дикарем, но торжествующим хозяином жизни. Без тени сожаления и вообще каких-либо чувств он раскидает остатки дома, дерет задник с садом и удалится. Ожившие было фигуры застынут; история кончена.

Этот яростный спектакль трагичен; словами Чехова, «сила не совсем обыкновенная». Он явно рассчитан на шок, на пробуждение и возбуждение зрителя, что и происходит. Эстетика бреда, сумбура, страшного сна, намеренная невнятица при этом одних захватывает, других раздражает, но театр, похоже, доволен и такой равнодушной реакцией.

«Особняк» — единственный из участников фестиваля, признавший себя студией; остальные даже разговоров о студийности сторонились, и, видимо, неспроста. Понятие это сделалось уже расплывчатым, и что только за ним не стоит. Кроме того, к общим идеям и понятиям у молодых отношение настороженное — их не то чтобы отрицают, но не спешат подстроиться к ним. И все же дух студийности был в фестивале: в поисковом характере спектаклей, в отверделой еще форме театров, в соотношении безыскусности и мастерства; наконец, в той атмосфере внутреннего единства, которую ни имитировать, ни скрыть нельзя. Более других это свойственно, пожалуй, Театру Дождей, сыгравшему в режиссуре Н. Никитиной «Три сестры».

Никитина, руководитель театра, определила его стиль как психологический импрессионизм. Но это отдалает изощренностью, а в коллективе — любители, главное их оружие — искренность, и хочется сказать о них ненаучно и старомодно: театр души. Душа — трепетная и общая, что очевидно в спектакле, в настроении его и решении. На сцене часто собраны все сразу, и это хоровое, ансамблевое начало имеет особый смысл. У хора свой корифей, Ольга (Е. Сапронова), ведущая главную мелодию спектакля с начала и до конца, но и другие — не масса, но множество разных людей. У каждого из них — протодушное Вершинина (О. Петров), юного, наивного Тузенбаха (Н. Дручек) или Соленого (И. Кожевников) с его судорогой душевной — есть свой момент истины.

Речь идет именно о моментах — вряд ли любители смогли бы освоить полный объем ролей этой пьесы. При этом они включены в систему сложной постановочной режиссуры с лейтмотивами, метафорами, символикой почти ритуального свойства, что им надлежит внутренне оправдать. Когда это происходит, лирическая волна спектакля вздымается вверх и в пьесе проглядывают какие-то иные миры. Так завершается в финале мотив улетающих птиц — их слегка дублируют в пластике, тянутся вслед за ними в общем порыве, в молении — о чем? О свободе? О жизни?

Студийность этого и других спектаклей не только в том, что атмосфера рождается изнутри, в ставке на эмоциональный захват зала, но и в тех просчетах и сбоях, которые в более опытном театре показались бы необязательными и странными. Их было вдвойне: и в слиянии Трофимова с Гаевым (не потому ли, что оба — говоруны?), и в избыточной символике «Трех сестер», где полномочным представителем Рона является глухой Ферапонт, и в необъяснимом для культурного Театра-салона музыкальном решении водевиля, где все фарсовые перипетии идут под музыку Бетховена. И так далее.

Все это — типичные издержки неопытности, студийности, что очевидно, когда рядом существуют иная эстетика и издержки иного рода. Речь идет о театре «Хамелеон», уже известном и крепком, где два актера-виртуоза (В. Богданов и Е. Ганелин) представляют «чеховский парад», калейдоскоп комедийных героев. Здесь все по природе своей другое: апломб, лихая эксцентрика, уверенное мастерство — и пресинг, перебор средств, сомнительного качества конференс, рассчитанный на массового, усредненного зрителя. Такого расчета в студийности нет. Там ищут своего зрителя или вообще никого не ищут, стремясь лишь облегчить душу.

Так и существует театр Чехова наших дней, храня в себе рядом с новым то, что было вчера и позавчера, не желая знать монополий и приоритетов, не боясь повторить уже бывшее, коль скоро повторяется время. Театр, интересный более всего как зеркало тех, кто отражается в нем, особенно — новых и молодых.

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА.

● Труппа Театра-салона «Санкт-Петербург». В центре внизу — Евгений Лукашков.
● ЭДТ «Театр Дождей». «Три сестры». Ирина — Любовь Абрамова, Соленый — Иван Кожевников.