

Встреча день за днем

Сопоставление — мощный игатель творчества. Не случайно оно существует почти в юбом виде искусства: выстав- и картинные галереи, архи- тура городов, литературные урналы, объединяющие на оих страницах разные произ- дения, фестивали музыкаль- е, кинематографические, те- визионные способствуют бы- рому распространению но- их художественных идей, воз- кновенно и осознанию влия- ии и оттачиванию, становятся естом, где просвещаются не- лько зрители, но и художни- .

Не остался в стороне и атр — его тоже захлестнула лна фестивалей. Это на пер- йй взгляд, как будто бы для го нечто новое, не бывшее режде, явное порождение со- временных коммуникативных зможностей. Но вспомним са- юто далекую историю: когда-то ропейский театр начинался к раз с того, что можно счита- еть фестивалем — ведь античные едставления во время вели- их Дионисий были соревнован- ем, соперничеством: драма- рги состязались друг с другом в писании пьес, а хорэги — в ганизации представления.

Театральные фестивали, нося- е международный характер, ыне прекрасно известны. о пестрые, шумные ярмар- и новых сценических идей, на

которые съезжаются со всех континентов. Тут можно полу- чить наглядную информацию о том, куда идет театральный процесс, какие веяния в нем зарождаются, какие приходят в упадок. Можно найти едино- мысленников и противников. Можно о многом задуматься, научиться чему-то, а что-то можно потихоньку присвоить. На таких фестивалях происхо- дит не только кристаллизация новых глубоких тенденций, но порой вспыхивает стихийный пожар какой-нибудь моды, иск- ры которого разбросаются по це- лому свету. Словом, явление это сложное. И его влияние на развитие театрального творчест- ва нашего времени, его роль в формировании отдельных теч- ний, его воздействие на лич- ность художника еще ждут своего изучения.

Однако в современном теат- ральном процессе действуют не только фестивали международ- ные, престижные. Бесчисленное количество менее пышных ре- гиональных фестивалей выпол- няет свою скромную, буднич- ную работу. О них пишут не так уж много. А между тем они заслуживают пристального внимания. Скромность их толь- ко кажущаяся. Ведь именно эти «низовые», так сказать, фе- стивали находятся в непосред- ственной близости к процессам, определяющим развитие нацио-

нальных театральных культур. На таких фестивалях впервые выходят из небытия, пробуют свои силы фигуры завтрашних дней.

...В небольшом словацком го- роде Нитре этим летом прохо- дил традиционный фестиваль, вбирающий в свою орбиту толь- ко театральные коллективы Сло- вакии. Действуют здесь и о- граничения иерархические: теат- ры, участвующие в конкурсном показе, по терминологии наше- го театрального дела можно бы- ло бы назвать городскими — они работают в небольших городах республики, много времени про- водят на выездах, а сами усло- вия творчества тут отличаются от столичных. Лишь после при- суждения премий как украше- ние фестиваля на нем выступи- ли театры Братиславы и Праги. Это размыло рамки театраль- ного праздника, придало ему особенную торжественность в глазах зрителей.

Конечно, фестиваль — это праздник. И все нарастал инте- рес к нему жителей Нитры, не- обычайно жаркими вечерами до отказа заполнявших зрительный зал. Все многолюднее и ожив- леннее становились послеполу- ночные бдения в клубе, где бы- ло особенно хорошо видно, как мо- лодые многие участники фе- стивала. Значит, в их искусстве мы встречали завтрашний день. Да, нравственный, человече-

ский итог подобного фестиваля не вызывает сомнения. А вот что он может дать в смысле хо- дожественном?

Фестиваль открыли «Синие кони на красной траве» М. Шатрова. Эту пьесу играли хозяева — театр города Нитры. Режиссер спектакля Карол Сли- шак не только послушно реали- зовал авторский замысел, вслед- за драматургом отойдя от всяко- го портретного сходства в обра- зе Ленина. Он сделал еще и са- мостоятельный шаг, развиваю- щий драматургическую идею М. Шатрова: в его спектакле четыре актера читают текст от лица Ленина. И потому ни на миг у зрителя не появляется ис- купление связать с личностью одного исполнителя образ вождя. Мысль Ленина, ее глубина, активность, обобщающая и ана- лизирующая сила становятся центром всего. Однако режис- сер использует любую возмож- ность набросать пусть мимолет- ные, но социально и психоло- гически точные характеры со- беседников Ленина. Ему важно, чтобы движение ленинской мысли вырастало из верно най- денной живой атмосферы. И возникает своеобразная и до- статочно сложная ткань спек- такля, сочетающего в себе эле- менты публичного диспута и историческо-бытовой реконст- рукции. На условной сцениче- ской площадке (она напомина-

ет строительные леса, а кума- човые лозунги насыщают про- странство ярким, тревожащим цветом) при изначально услов- ной трактовке образа Ленина перед нами разворачивается сцена подлинного общения. Ре- жиссеру дорог не только логи- ка самой ленинской мысли, но и то, как эта мысль отзывает- ся в собеседнике, какой путь она проходит в его сознании, как вживается в его внутрен- ний мир. Через восприятие со- беседника ленинская мысль подчеркивается, усложняется, обнаруживает новые и новые оттенки. Через это же восприя- тие перед нами встает эпоха.

Два театра показали на фе- стивале пьесы Шекспира. Их объединяло стремление отойти от спокойно традиционной ин- терпретации, создать неожид- анное театральное зрелище. Это был Шекспир стремитель- ный, грубый, обращающийся к тем, кто умеет образоваться площадной шутке, незатейливо- му, комедийному трюку, но в то же время поймет и изощ- ренный режиссерский прием, скрывающийся под маской кажущегося эстетического про- стодушия. Но ставя перед собой схожую цель, театры идут к ней очень разными путями. Театр для детей и юно- шества из Трнавы в «Ромео и Джульетте» решительно пере- строил всю пьесу, свободно пе-

редал текст одних персонажей персонажам другим. Впрочем, тут, по существу, и нет опреде- ленных персонажей, а есть ис- полнители, они то музицируют, то создают некий общий игро- вой фон, то принимают облик кого-либо из героев трагедии. Некоторые роли играют два или три актера. В результате созда- ется текучее, неопределенное пространство спектакля, круго- порот обличий, в котором не так уж важно — кто есть кто. Это интересно задумано, азарт- но осуществлено. Вот только пе- ревод трагедийной сути в не- сколько развлекательный, со- временно-эстрадный план уж слишком адаптирует образную структуру пьесы, подменяет ее проблематику чисто современ- ными вариациями, и парииции эти, к сожалению, порой слиш- ком банальны.

Однако есть в спектакле очень серьезный момент, опре- деляющий иной, действительно трагедийный его уровень. Это — исполнение роли Джульетты совсем молодой актрисой Ан- ной Шишковой. (Она — «основ- ная» Джульетта, рядом с ней — две другие). А. Шишкова про- тивостоит всему молодежно-эстрадному миру сценической игры как бы изнутри, не выби- ваясь из него, не теряя сегод- няшней интонации, не уходя от типа своей современницы. Скорее даже именно в ней этот

тип получает подлинное, инди- видуализированное, а не масоч- ное, искусственное выражение.

Она играет девочку своерав- ную, жестко противопоставля- ющую свой юный, полный пер- вых ощущений бытия мир огра- ниченному и тусклому миру взрослых. Она открыта жизни, уверена в себе. Спокойно, сво- бодно идет она вслед за своим чувством к Ромео, не думая, в какую трагическую даль оно может ее увести. В Джульетте будто раскрывается способ- ность человека в любом окру- жении, среди любых теорий о любви и сексе испытать подли- нное, по-старомодному «вы- сокое» чувство, и пусть прояв- ление его будет обманчиво про- стым. Эта Джульетта — олице- творение молодости с ее чисто физической грацией и естест- венностью, с нерасчетливостью реакций, агрессивностью и не- защищенностью, с ее замкнуто- стью в кругу «своих». И есть в этой Джульетте еще чисто се- годняшняя самостоятельность женщины.

Рядом с ней Ромео (он чем-то напоминает простодушного ге- роя сказки, младшего сына, Иванушку-дурачка) — наивен, послушен ее воле, словно изум- лен всем тем, что с ним проис- ходит. Актер Штефан Кожка очень точно передает эти спой- ства героя, создавая вполне се- годняшний вариант юношеско-

го типа, приближающийся, одна- ко, к почти эпическому обоб- щению. И было бы замечатель- но, если бы этот актерский дуэт не отодвигался то и дело ре- жиссером Юраем Нвотой на вторые планы ради придуман- ной им изощренно простоватой театральной игры в «сегодняш- него» Шекспира, которая уж слишком увлекла и его самого, и его молодых актеров.

«Укрощение строптивой» те- атра из Прешова — спектакль, ориентированный не столько на современный — в открытую — сценический язык, сколько на стилизованную стихию площад- ного театра, на его демократи- ческую, карнавальную природу (в нашем, сегодняшнем пони- мании этих явлений). И начина- ется он с появления буйной ак- терской толпы, превращающей- ся в толпу персонажей, как бы наблюдающих за столкновением Петруччио и Катарини с про- стонародной веселостью и до- вольно приятными шутками. На сцене — конструкция-задник. Это три этажа дверей, дверок, окон, занавесок, в сложном, но легко и сразу воспринимаемом ритме чередующихся между со- бой (сценограф Мона Хафсал). Она — конструкция — легка и живописна: сочетание зеленых, желтых, красноватых, оранже- вых, слегка блекловатых тонов занавесок и коричневых — де- рева создает живую, чуть при-

глушенную цветовую среду. Облик сцены чем-то неуловимо напоминает гравюры, изобра- жающие театр шекспировской эпохи, его способы организации и членения пространства. На этом фоне и разыгрывается конфликт-соревнование меж- ду героями. Процесс «укроще- ния» рассматривается постанов- щиком Эдуардом Гюртлером как попытка Катарини утвер- диться в новой для нее ситуа- ции, изъять и тут верх, как она привыкла брать верх в собст- венном доме.

Актриса Таия Червенякова передает буйную, почти бога- тырскую силу Катарини, ее лихую, как в вестерне, манеру общения. Но и ее независимый ум, внутреннюю гибкость, уме- ние скрыть свою победу под маской смирения. Знаменитая сцена финального послушания далеко не конец в истории от- ношений героев. Это, скорее, переломный момент, свидетель- ствующий, что Катарина нашла наконец верный тон общения со своим «укротителем», разга- дала и уже повела игру. Еще шаг — и Петруччио сам будет надежно «укрощен», потому что в их столкновении именно Ка- тарина — натура более глубо- кая, талантливая и независимая. В ее послушании — вызов, на- смешка, даже оттенок презре- ния к сопернику, которого при- всем его пестушином бахвальст-

не так легко прибрать к ру- кам.

Театр из Мартина показал пьесу английского драматурга П. Шаффера «Амадеус», в центре которой Сальери, в его последнюю ночь вспоминающий весь ход своих отношений с Моцартом. Пьеса сложно ин- терпретирует восприятие Мо- царта сознанием Сальери. За- висть менее талантливого худ- дожника к гению соседствует тут с восхищенным понимани- ем высот, на которые Моцарт сумел подняться; соперниче- ство в любви и карьере перепле- тается с изумлением модатов- ской свободой от общеприня- тых жизненных ценностей. В Моцарте для Сальери олице- творяется нечто всеобщее: не- справедливость природы и бо- га, одаривших Моцарта, легко- мысленного и беспечного, и же- стоко обделивших Сальери. За- что? Драматург предлагает ак- теру ситуацию психологически трудную, в которой все нити переплелись нераспутываемо. И актер Петер Бздух удивитель- но смело создает противоречи- вый, ускользающий, хотя как будто бы цинично откровенни- чающий со зрителями образ Сальери. В нем многое решает- ся почти на физиологическом уровне: чего стоит жадное, не- рывающее (с ронянием кусков, облизыванием пальцев) поглос- щение сладкого, весь его распу-

щенный, вызывающий, но и по- стоянно настороженный вид. Даже восприятие музыки Мо- царта передается как приступ болезненной потрясенности, словно каждая клетка тела Са- льери (а не только его музы- кальный слух) отзывается на му- чительное великолепие услы- шанного. При первых же зву- ках словно невидимый пресс опускается на Сальери, он сжи- мается, внутренне как-то затан- цовывается, будто испытывает не- переносимую боль. Его начинает бить злой, неостановимо изма- тывающий, лающий кашель. Сальери выходит из этого со- стояния, как из тяжелого при- ступа, и отталкивая само вос- поминание о перенесенном, впа- дает в крайнюю ненависть и крайний цинизм. Безусловно, Сальери Бздуха — одна из сер- ьезнейших актерских работ не только в рамках этого фести- вала. Она свидетельствует о таланте, своеобразии творче- ского мышления, сложившемся уже мастерстве молодого акте- ра и заставляет многого ждать от него.

Самые интересные на сегод- няшнее словацкие режиссеры но- вой генерации: Любомир Вай- дичка и Йозеф Беднарник на фестивале были представлены фильмами, снятыми по их спек- талям. Й. Беднарник — «Титом Андроником» Шекспира (театр города Нитры), Л. Вайдичка — «Вишневым садом» Чехова (те- атр города Мартина). Оба спек- такля даже в том фрагментар- ном виде, какой они приняты на экране, оказались чрезвы- чайно значительными. А «Виш-

невый сад» самостоятельностью подхода к пьесе, точностью преломления через актеров ее человеческого наполнения, тща- тельностью и изяществом пси- хологического анализа, необыч- ным решением театрального пространства открывает какие- то спол, незатверженные еш- ть способы интерпретации чехов- ской пьесы.

...Итог десяти нитранских дней? Театральные впечатле- ния, встречи, которые надолго останутся в памяти. Атмосфера небольшого, пронизанного сол- нечными потоками города. За- думчивое движение реки меж- ду негородскими, заросшими травой берегами. Зеленый си- луэт близкой горы Зобор. Окаймленная цветущими куста- ми площадка перед въездом в старинный замок. Здесь пере- водчица читала нам новую пьесу Освальда Заградника «Пас- садобль для инфаркта», и исто- рия жизни героя, подвергнутая беспристрастному нравствен- ному суду, так тревожно и страшно развевалась на фо- не ясного неба с парящими планерами, под пением птиц и шумом подвезжающих туристи- ческих автобусов, выплескиваю- щих разноязыкую, незнакомую речь.

Но главное — удивительно реальное предощущение теат- рального будущего, которое тут, в красивой и тихой Нитре, приоткрыло свой лик, поманило теоретическими прогнозами, а уже проявившимся в реаль- ной творческой крови и плоти.

Р. КРЕЧЕТОВА.
НИТРА — МОСКВА.