

**В** РАЗГАР июльской жары и мертвого сезона, при всеместном наступлении еще более опасного климата — климата недоверия зрителей к театру — Саратовский академический драматический театр имени Карла Маркса имел в Москве очевидный успех. Какова же нынче формула успеха? Открылись ли какие-то новые, неизвестные прежде ее составляющие главному режиссеру театра Александру Дзекуну? Нет, в том-то и дело, что этот режиссер следует хорошо известным театральным законам, но следует и неукоснительно, и талантливо. Дзекун за 14 лет своей работы в Саратове ставил многие пьесы или первым, или единственным в стране, а если уж классику, то так, как никто еще не ставил. Он — первооткрыватель не только по призванию, но и из уважения к своей публике, которая заслуживает того, чтобы не десятым и даже не вторым, а первым «экраном» увидеть и Булгакова, и Платонова, и Кромелинка, и Кокто, и Уильямса, и Дюрренматта, и современных советских авторов... Этот принцип отразился и на афише московских гастролей, которую составила «Мастер и Маргарита» Булгакова, его же «Багровый остров» (первая постановка пьесы после запрещения в 1928 г. спектакля Камерного театра), «14 красных избушек» Платонова (первая постановка пьесы), «Огонек в степи» — дебют драматурга Евгения Шорникова, «Жили-были мать да дочь» — по повестям Ф. Абрамова и «Макбет» Шекспира.

Самая заметная черта театра Дзекуну — зрелищность, для достижения которой используется мощный арсенал средств — от общедоступных до изысканных. Этот театр никак не назовешь «бедным». Напротив, он изобилует музыкой, всякого рода эффектами, чудесами, массовыми пластическими композициями, упругими ритмами, щедростью цвета, открытой театральностью. Неудивительно, что любимым автором здесь становятся Булга-

ков — по сходству в любви к роскошному и чуть архаичному театру, к опере, к феерии, к фантазмагории. И не случайно гастролы открывались «Багровым островом» — спектаклем программным.

В самой пьесе, жанр которой определен автором как «генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами в 4-х действиях с прологом и эпилогом», существует излюбленный прием Дзекуну — театр в театре.

«Багровый остров» саратовцев — это феерия о театре, его

лишь сцена на сцене, когда в мрачном отчаянии зовет она дьявола и си является ей. Зато лучшего Воланда трудно представить. Холодная элегантность, необычайная сосредоточенность, отсутствие прямого контакта с собеседником, но при этом всеведение и всемогущество, неожиданность знаковых реплик в его устах, дьявольская скорбь и трагическая ирония — таков А. Галко в этой роли.

Как в средневековых мистериях, нам в мучильном Вертепе, действие в «Мастере и Маргарите» происходит в верхнем, среднем и нижнем пространстве. Жизнь героев в среднем пространстве, на Земле, переснается в каких-то точках с жизнью персонажей верхнего, библейского пространства. И тут неожиданной находкой театра оказывается решение образа Ивана Бездомного. Поручи-

янов, Е. Виноградов, В. Метлин, которые не только прочувствуют и проричают, но исполняют, правят зло собственными руками, становясь по ходу действия убийцами, слугами, придворными дамами, врачами... Их активность снимает часть вины с Макбета и Леди Макбет, которые совершают зло как бы не по своей воле, но вместе с виной снимаются и страсти, мотивы, по которым творятся злодеяния. В результате мы воспринимаем спектакль рационально. И только в финале в решающем поединке с Макдуфом, когда Макбет (Г. Ардаков) откровенно и на-

и странными предметами — транспортером, колочей проволокой, чуелом человека.

Стремясь представить мир Платонова в его целостности и эволюции, А. Дзекун построил спектакль так, что в первом акте речь идет преимущественно об утопических воззрениях самого писателя и его героев, о новом человеке, чистом и бескорыстном, которого отправляется познать в прикаспийские пески древний и мудрый европеец Хоз, то есть, условно говоря, о 20-х годах, а во втором происходит чудовищная трансформация 30-х, движение к жестокости, подозрительности, абсурду, деструкции, смерти (вспомним, что пьеса написана в 1937—1938 гг.). Вместо ленинского портрета, который мы видели в первом действии, появляется на переходящем знамени профиль Сталина. Ряд превращений происходит и с персонажами: революционная мадонна Суенита превращается в убийцу, ироник и мудрец Хоз — в бюрократа, исполнительный Антон — в надсмотрщика, равнодушная зарубежная красавица Интергом (блестящая работа В. Федотовой) — в советскую функционерку.

Чувства, захватывающие зрительный зал на спектакле, — и человеческие, и гражданские. Это боль за те убогие избушки, за живущих в них, за некоторые страницы нашей истории.

Отрадно, что подобные же чувства возникают и на спектакле «Огонек в степи». В пьесе Шорникова (дебютант-драматург работает на заводе в Набережных Челнах) действуют пятеро рабочих-строителей, мы их видим во времянке-бареке, затерявшемся где-то в алтайской степи. Дав право на исповедь каждому из рабочих, автор ищет для них сближения, ловит моменты проявления любви, нежности, покаяния, высокой философии. На сцене Таганки «Огонек» как бы заявлял о некоей своей преемственности по отношению к спектаклю А. Эфроса «На дне», он взывал к человечности. Проповедовал нерасторжимость уз, соединяющих человека, пусть самого одичавшего, грубого, очерствевшего, с другими людьми. Режиссер хочет разомкнуть замкнутость пространства пьесы, он смело вводит в спектакль контекст единой культуры, единого своего театра, связывая пьесу Шорникова и с миром Платонова, и с миром Булгакова.

И. МЯГКОВА.

## МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

# ФОРМУЛА УСПЕХА

карнавальной свободе и его зависимости от бюрократизма властей, заразительности его игровой стихии и его пошлости, о его неистребимости и годности для всякого времени. И важно то, что режиссер в поисках актуальности пользуется не публицистическими средствами, а чисто театральными, что при этом он адекватен Булгакову.

Обратившись к роману «Мастер и Маргарита», А. Дзекун сохранил тот же принцип большого представления, внутри которого все время открываются золотым ключиком заветные двери в разные театры: театр Воланда и его свиты, театр Мастера, ретро-театр, воссоздающий 20-е годы, театр времени Понтия Пилата и Иешуа. Разумеется, библейские сцены оказались самыми трудными. В спектакле точно и красиво воссозданы внешний облик, пластика героев, но только у Аффрания (А. Курицин) и порою у Иешуа (А. Сычев) интонация адекватна пластике. Остальные исполнители фальшивят, кричат, не в силах обуздать, приручить булгаковскую фразу, девальвируют ее бытовым звучанием, лишенным поэзии. Увы, не нашлось в труппе и антера на роль Мастера. А талантливая В. Федотовой по-настоящему удалась в ее Маргарите

эту роль одному из лучших своих антеров В. Метлину, безупречно искреннему и органичному в широчайшем диапазоне всех своих работ, режиссер изначально как бы предупредил о значимости образа. И правда, именно Иван оказывается ближе всех к святости, и чуду преображения.

Однако тут настало время сказать об одной важной для этого театра актерско-режиссерской проблеме: выигрывая в зрелищности, спектакли нередко проигрывают в эмоциональности. Это расхождение двух важнейших компонентов спектакля по разным руслам особенно заметно в старых постановках — например, в «Макбете» (1982). Здесь прекрасно решено трагическое пространство действия, статичное, неменяющееся, как замкнутый круг, из которого не вырваться (художник С. Шавловский). Герои почти не перемещаются в горизонтальной плоскости, а только — по вертикали, для чего выстроена многоэтажная башня-метафора. Трагический рок материализован, присутствует на сцене почти постоянно в виде трех ведьм-шутов (В. Емель-

стойчиво ищет смерти, мы почувствуем страшную опустошенность его души, отчаяние человека, осудившего себя на казнь, — и пожалеем о нем.

Живое чувство и прекрасное зрелище, конкретность и высокая степень обобщения соединились в двух недавних работах театра — «14 красных избушек» Платонова и «Огонек в степи» Шорникова.

В отличие от Булгакова Платонов здесь возрос не на сходстве, а на преодолении. Преодолевалась собственная режиссерская манера — ради постижения природы нинем не освоенной платоновской драматургии. И природа щедро воздала за вложенный труд.

Прежде всего всем исполнителям — от опытейшего А. Галко в роли вечного разрешителя «мировой экономической и прочей загадки» — до юной дебютантки Н. Мерц в роли Суениты — удалось добиться естественного звучания платоновской речи, найти ту верную интонацию, которой требует негладкая платоновская фраза. Усилиями художника Е. Иванова на сцене воссоздана некая универсальная платоновская среда, песен, в который постепенно погружается человеческое жилье, разреженное жизненное пространство с редкими