Москва Театр "

Светлана Врагова окончила режиссерский факультет ГИТИСа, курс Юрия Завадского. Дипломный спектакль, «Петушок» Александра Белинского, поставила latom 76-го. Менее чем за два года он был сыгран 100 раз. В 80-м году поставила в Театре им. Пушкина пьесу Романа Солнцева «Ждем человека» (художник Олег Шейнцис). В Новом драматическом театре поставила «Титилова» Леонида Леонова (1982), «Мемориал» по роману Георгия Зубакина (1984), «Отель «Забвение» Рустама Ибрагимбекова (1986), В 1987 году основала экспериментальный театр-студию «На Спартаковской площади». Театр открылся спектаклем «Дорогая Елена Сергеевна» по пьесе Людмилы Разумовской (в главной роли — Лесина Мысина.) Другие спектакли театра: «Пешит встречи!» (1989), «Расплоевские веселые дни» (1989), «Бенефис Бонс: Пуля...» (1991). В 94-м театр был переименован в «Модерн», в 95-м Врагова ставит пьесу Леонида Андреева «Катерина Ивановна».

Григорий Заславский

Игра

— Есть такое понятие — театральное место, куда артисты ходят?

— Есть.

— И Бауманская в этом смысле...

— Не театральное место.

— Как же здесь работается?

— Трудно. От нашего здания отказались, сражаешься, спорит, и Олег Табаков и Анатолий Васильев. А когда я приехала, получив предложение от Валерия Ивановича Шадрина, я согласилась. Знала, что другого не будет. Все, что я делала здесь, — борьба с этим местом, она все время идет.

— Позволю себе «перегачить» на другую тему: если бы не это здание, не было бы и «Катерины Ивановны», спектакля, все три акта которого разворачиваются каждый раз в новом пространстве и на другом этаже.

— Конечно. Хотя... можно было бы этот спектакль поставить и в другом здании. «Бандитские танцемашины» Западского играли во общем по всему театру. Так что в этом можно усмотреть и традицию — у меня был очень хороший учитель. Инна Натановна Соколова как-то сказала: была бы изумительно сделать театральное место с фастсками, с лоджиями, если уж говорить про «Модерн»: мы не случайно посвящали «ъ» — это наше воспоминание о прошлом. Но, конечно, при этом надо понимать, что в основе этого театра лежит современная актерская техника. Мы не какие-то археологические раскопки устраиваем... Должна быть пища для души или душещелительство. Если хоть что-нибудь подействует целительно на душу — хоть цветы, которые стоят в фойе театра, хоть фасоли, хоть какая-то замечательная актриса или режиссура — тогда это значительно.

— Сколько времени вы готовите спектакль?

— Я очень быстро сталью. Я так и «Елену Сергеевну» сочиняла для театра года, а сама постановка прошла мгновенно. Режиссура — серьезная профессия, поэтому я не понимаю скоропалительности. Есть этапные спектакли, к которым ты очень долго готовишься... Станиславского обвиняя Яншин: уже построено метро, а Станиславский проводит 500-ю репетицию. Именно потому, что мне все легко дается, я всегда усложняю.

— Говорят, нельзя переименывать театр. А вы отважились на переименование. Театр теперь называется «Модерн». Не получится ли, однако, что завтра вы возьмете пьесу «Коварство и любовь» и подумаете: «Нет, это не модерн, это театр романтический»? И — снова переименуете театр.

— Театр сначала назывался — Экспериментальный. Я очень боялась называться «Модерном», потому что для того, чтобы так называться, надо иметь на это право. Модернизм, модернизмы — это всегда было рутинельство при советской власти. Фаина Георгиевна Раневская (рассказывала мне учительница Ирина Сергеевна Буладй), когда первый раз увидела «Счастливый день несчастливого человека» Эфроса, сказала: «Я у этого модернизмаа прыгать по этажерках не буду». Но потом, когда она стала с ним работать в спектакле «Дальше — тишина», она, конечно, влюбилась в него.

Я думаю, что не до конца нужно было понято это художественное направление, не до конца осмыслено Российской. Хотя ведь оно сыграло огромную роль в европейской кинорежиссуре. У Бергмана — «Фрипи и Александр». Но театром это до конца не осмысливалось. Сегодня нужно открывать архивы. В работе над спектаклем мне помогали Дмитрий Владимирович Сарабьянов, Вера Анатольевна Максимова рассказывала здесь про Розанову-Инсарову и других актрис русского «серебряного века».

— В работе над спектаклем было задействовано так много научных сил. Прежде это было вполне нормально. Известно, сколько рылся в архивах Мейерхольд, работая над «Борисом Годуновым».

— Мейерхольд, говорил, что должны работать все режиссеры три человека. Первый — который собирает ему материал, иконограф, затем — режиссер, который подбирает музыкальную партитуру, а режиссер-педагог, работающий с актерами. Вот с каким размахом задумывался театр раньше.

— Почему же радио с вами нет режиссеров, вы одна?

— Не знаю. Может быть, я очень трудный человек, может быть, я взбалмошная женщина. У меня капризный характер, но я не зная. Я обычно взбрыкиваю, когда у меня что-то не получается. Творческий процесс очень тяжелый, это центрифуга. Мы выходим в открытый космос, не все выдерживают. Но я надеюсь, что когда-нибудь появятся люди, которые будут в театре не эпоцентрически существовать — «я, я, я». А просто работать. Не ради собственного имени, а ради дела.

— А стремление к дорогому, шикарному театру — это тоже продолжение ваших идей?

— Продолжение моей жизни, потому что я очень очень состоятельных родителей. У меня папа — армянин, кавказец, во мне горячая южная кровь. Это наложило на меня жизни. С самых пеленок очень хорошо одевалась. Мама меня выносила на балкон на зависть всем. Папа была военный атташе в Иране. И шик дарил мне вещи. У меня остается ощущение: у меня была очень красивая мама и очень красивый папа. Знаю невероятных мамины шубы, замок сокладывается — все это осталось в моей жизни навсегда, я по-другому жить не умею. Я совершенно не стремлюсь к аскетизму. Я не вышла замуж по блату за богатого человека, хотя несомненно была такая возможность. Но всегда живу в какой-то красоте, не красивости, в красоте, чтобы мы нарядно стоя, чтобы были друзья, где жизнь переходит не только на работе. В Греции когда мы там жили, у нас никогда не закрывались двери. Если я бежала в трамваю, трамвай останавливался, не торопись, я тебя подожду. Но сдачи никогда нельзя было попросить.

— Роскошь — дело хорошее. Но не случается ли, что люди придут на спектакль и будут смотреть не на то, как играет Алена Дмитриевна, как Ирина Сергеевна, а смотреть — да, диван тысяч на 10 долларов. В этом шике, в этом роскошестве как бы растворится само понятие театра.

— «Рестиция» большой риск. И не учесть, и шляпу не потерять по дороге. Надо уметь нести шляпу. Это ведь целое искусство. И не сгуститься. Вот почему все время репетируется этот спектакль. Если люди говорят, что это потрясение, событие, значит актеры выполняют свою задачу.

— Стиль, который вы начали осваивать, и сегодня в некотором роде вобет от жизни?

— Я не хочу отражать разрушительные процессы, которые идут сегодня в жизни. Когда мы боролись против советской власти, мы сильнее: смотрите, вы думаете, что все хорошо, а посмотрите, какое идет разрушение. Но в современном мире пошел какой-то невероятный, непостижимый, инфернальный разрушительный процесс. Как будто рак мировой души наступает.

— Временами вы говорите языком Треплева, пропитавшись молодежностью сцены. Не мешают ли прежние ваши спектакли задним числом тому, чем вы начали заниматься в театре «Модерн»?

— Я, может быть, очень виновата перед курсом Щепкинского училища, который набрала. То есть не набрала, а с которым мы соединились, так скажем. Дело в том, что давно во мне этот театр живет. Но только я это никому не рассказала, ничего не объяснила. Другое дело, что уровень культуры, та ступень, на которую мы сейчас перешли, несколько другие. Театр на Спартаковской площади погиб. И должен был погибнуть.

— То есть это не переименование театра?

— Нет, это не переименование, тот театр умер. Это, наверное, уникальный случай в истории театра, когда он погибает, а я начинаю новый. Из осколков ничего не сделаешь. Но он погиб или наручник. Там был огромный успех, сумасшедший, был триумф. Думаю, причина гибели того театра — разное понимание театра, мое и того актерского состава. Если они играли замечательно, все эти замечательные актеры ушли. Плохих актеров у меня никогда не было.

— Вы считаете, что театр умер на американских гастролях?

— Да. Это была та самая медная труба, потому что огонь и воду мы прошли. Газеты писали: «Русские звезды». Триумф в 73 года! Все кричат «Браво» в Америке, а Врагова стоит черная, как туча, и говорит, что такого позора она никогда не видела, что, слава Богу, что мы играем не в Москве. Я требую отдавать жизнь за спектакль. Не просто играть — понимаете, почему так трудно? — а положить жизнь, 1000 процентов. Но другого пути нет: иначе в искусстве жизнь бессмысленна. Она становится болотом и гадостью. Вот мой лозунг. Весьма максималистский. Но я так думаю, меня так учили, я так сама живу.

— А вы не боитесь теперь успеха «Катерины Ивановны» на Западе и — нового развала театра?

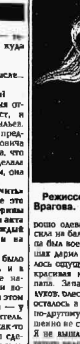
— Боюсь. Если бы вы знали — сказа: давайте из вашего театра сделаем кинотеатр. Мы поставили спектакль, он программа, был безумный успех. И мы с вами снимаем фильм на эту тему на «кодаке», с павильонами. Сделали, сняли, покатили на Каннский фестиваль свои бинки с кино. У меня очень хорошие, красивые девочки. А там американцы-«ковбои» на лошадях. Где я держала, как курица, в Чикаго. Они начинаются: они русские, они умные, они на такие мужаженные как западные девушки. Они страдающие. И им все нравится. Конечно, боюсь, что все разрушится в пять секунд. А что делать?

— А для вас жизнь спектакля интересней, чем ставить новое?

— Нет, я меняюжу проект. Обожаю репетировать, могу репетировать десять лет. Вот как Эйзенштейн писал: «Репетиция — любовь», — я объясню: это операторы и связка, работает не один человек, а сразу пять. Даже когда играет один человек, работает пять. Это ансамблевый театр. Константин Сергеевич заложил основы этого театра. Но в конце XX века это получается у Фоменко и «Без пяты виноватых», — вот как он сработал операторов. Петер Штейн сработал в «Трех сестрах» — это операторы. Это редко выходит. Трудно поддержать такой спектакль, трудно дать второй, третий, четвертый такой — трудно физически. Феллини сняв фильм «Репетиция оркестра». Приблизительно все, что сделал Феллини в «Репетиции оркестра», происходит на каждом моем спектакле. Рушатся стены. Я ухожу, сижу, смотрю в потолок, вцепляюсь в волосы, мебель рушится. А потом вдруг — такая гармоничная звучание, уже с разрушенными стенами. Это и есть тот процесс, который идет в театре.

— Я сейчас вспомнила, как еще в нестоящем Доме актера самые известные капустники были — театра на Спартаковской. А сейчас они у вас есть?

— Идут, идут. На «Катерине Ивановне» заболела Анна Ивановна. Мы сказали: «Это хороший спектакль, но можно, мы вам покажем



Режиссер-диктатор Светлана Врагова.

другой»? И я потом дико расстроилась, потому что, если на «Катерине Ивановне» вызывают шесть раз, то на этом спектакле вызывали десять. Какой смысл мне так дико трудиться, приставать к актерам с замечаниями, играть в трех интерлерах четыре часа, когда за час сорок мы сделали десять вызовов!

У меня есть идея другого спектакля. Есть, знаете, такая книжечка — «Русский театральный» театра конца XIX — начала XX веков. Там есть написанные на двух страницах пьесы — «Гроза», «Ревизор», «Фауст», очень много пустое над стилем модерн. Мы и попробуем сами над собою похохотать. Но как это сделать? Столики бы поставить, как это было во МХАТе. Бунин, помните, рассказывает: «Кушать блет на капустник Станиславского. Первый столик справа». Снимайсь все рядом, ставимась спокойно и начинаем великий Новый год, где все хулиганили, с Москвиным, Качаловым, все пили и ели. Это был МХАТ, поэтому и Не МХАТ, который из него сделали, — серп и молот. Это был живой, замечательный театр. МХАТ — это тоже стиль модерн. А где играет Константин Сергеевич Станиславский — не в Шехтелевском ли особняке? Это тоже стиль модерн. Вообще-то русский театр с этого начался. Во времени и стиле модерн возник великий русский театр.

А откуда я взялась? Из актерской фантазии. Самая главная профессия — актерская, не режиссура. Нас, режиссеров, стало слишком много. В то время как главная фигура в театре — актер.

— Странно это слышать от тех, вы считаетесь одним из диктаторов-режиссеров.

— Нет, я совсем не диктатор, что вы! Я очень слабохарактерный человек, очень мягкий. Наверное, отсюда и диктаторство. Может быть, это от комплекса женщины такая ужесточенность.

— Вам проще — вы же красивая женщина.

— Еще хуже. Знаете, как мне трудно было начинать? Я пришла в «Современник» на практику. У меня была короткая юбка. Напротив сидел Даль. Больше я туда не пришла. Я вернулась к Завадскому заревнивая.

— Почему?

— Ну потому что он смотрел совсем не туда. Куда надо. И не слушал. И потом сказал: «О, какие ноги хорошие». Олег Павлович Табаков в этот момент лежа на диване и делая вид, что спит. Они не помнят, я и не напоминаю эти вещи. И в аксиоме меня щипали каждые пять минут и затирали в угол. Знаете, как трудно пробиться. Спросите у Бориса Морозова, он скажет. Поэтому, когда я стала режиссером, до сих пор никто привыкнуть не может. Когда человек приезжает на «Мерседесе», в то время как у всех даже «Победы» нет, и хорошо живет, и ходит в бриллиантах в 20 лет, и в шубе до пят, и еще режиссер не какой-нибудь задрыстанный, и получает пятерки, легко попадает в московский театр, и ставит, — я даже не понимала, как это опасно. Мне надо было поскромнее и потише, но я женщина, я люблю эффекты, впечатление. Это в моей природе. И это оказалось очень серьезным, страшным тормозом. И я поняла, что если я сейчас не начинаю, то я просто кулаком, то дальше — тупика.

НЕ НА ТОМ МЕСТЕ

Независимая газ. — 1996 — 27 марта — С.7

«Мы выходим в открытый космос — не все выдерживают...» — считает Светлана Врагова