

Соб. театр.
ит. - сит. на Красной
Пресне

ЧЕЛОВЕК, читавший в свое время Габриэля Гарсиа Маркеса, в маленьком этом зале на улице Станкевича, ожидая поднятия занавеса, чувствует себя смущенным. Он хорошо относится к театру и его бескорыстным и страстным служителям, но ему сейчас от этого ничуть не легче: «Сто лет одиночества», как он прекрасно понимает, на сцене поставить нельзя, и уж тем более на этой, маленькой, где каждый квадратный сантиметр на счету...

Но не пройдет и мгновения, погаснет свет здесь, над стульями, вспыхнет на сцене, и этот человек будет знать: «Сто лет одиночества» поставить можно! Победа будет одержана не в итоге долгого и разнообразного действия, а сразу, до его начала.

Уже потом его увлечет за собой поток событий, невероятных и реальных, чрезвычайных и обыденных, каких-то мифотворческих и все же узнаваемых, грустных, горьких, счастливых...

А нам сейчас надо остаться здесь, в этой точке спектакля, и попытаться объяснить всю сумятицу впечатлений, промелькнувших в одно мгновение и столь кардинально изменявших состояние нашего предполагаемого зрителя.

ПТО, СОВСЕЩЕННО, значила уверенность: «Сто лет одиночества» поставить в театре нельзя? То, что роман Маркеса нельзя весь пересказать, исчерпать чайной ложечкой, пусть даже сделанной из благородного сплава последовательности и добросовестности.

Да, к этому роману, который ведь и появился сравнительно недавно, а уже породил целую литературу критическую, истолковывающую, прославляющую и подражающую и сделал своего автора «классиком при жизни», надо, очевидно (теперь очевидно!), подходить как к целому. Его сложному стилистическому обиходу, где миф, история, памфлет, семейная хроника, сон выглядят лишь отделанными материалами при свете молний первого впечатления, — надо было противопоставить всему этому нечто цельное, единое, общее. Словом, образ.

Но — какой образ? У поэтов есть, говорят, радий термин: симфора. Не метафора, не сравнение, не аллегория, какая-нибудь, а нечто сверх всего этого, большее. В общем те, кто видел спектакль, уже давно понимают: речь идет о дереве, заполняющем сценическое пространство.

У него много смыслов, и расшифровать их, наверное, можно лишь приблизительно. Ну конечно, это родословное древо вроде того, что рисуют в книжках по геральдике, или перед «Руон-Маккарми»

Золя, или вот на программке этого же спектакля.

Но это, первое приходящее на ум объяснение в сущности обманчиво. Смысл «родословных деревьев» — в ясности, они суховаты, как путеводители, и древо на программке именно такое. А это, на сцене, ничего не объясняет. Оно — присут-

ствие немного поколебало нашу уверенность относительно того, что можно получить в искусстве, а что нет, и теперь думаем: а как бы он, этот гипотетический кинорежиссер, справился со всем этим?

Давно ли, кажется, мы думали, что театр отстает от кино, что ему никогда не догнать младшую, энергичную музу. А те-

перь, кавалось бы, народными корнями. История людей, умевших и любить, и работать, и страдать.

Их судьбы проходили перед нами, а когда они приближались к пределу художника Мелькиадес прямо на наших глазах обращал их лица в маски. Время, такое щедрое к ним, оказывалось коварным в своей не-обратимости, и, застыв в причудливом рисунке, лицо уже говорило не о жизни, а об ее итоге.

Да, они не дошли до океана, символизировавшего, наверное, единения со всем человечеством. А то, что к ним попадало из мира само, почти всегда было ущербным, несло гниль и разложение, вело к гибели.

Ярче всего это проявилось в явлениях американца, в эксплуатации и убийствах, которые несли в собой некая северная «компания».

Ханжество фальшивой Фернанды (М. Катаева) оказывалось вполне правдивым с лицемерием убийцы, так и не признавших, что были убиты. Образы влиятельной Амаранты (А. Викторова) и мужественного, но проклятого за разрыв с народом полковника (Г. Фирсова), мудрой Урсулы (Н. Крупинова) и простодушного Хосе Аркадио — отца (А. Петров), «каменной» Пилары (Р. Окунова) и «огненной» Ремедиос (М. Шубер) говорили нам о своих историях, но в конце концов повествовали о большем. Так уж осуществлялась постановка В. Спесивцева.

Даже в этом гигантском калейдоскопе лиц и судеб выделялся, мучительно западая в память, поезд мертвых. Они стояли — и мчались, были безмолвны — и пробивали любую тишину, качались по ходу неумолимого поезда — и не двигались никуда... Впрочем, не исключено, что кому-то другому запомнились ярче другие эпизоды.

Мне показвалось, что появление последней Амаранты Урсулы скончано и не прояснено. Мне было жаль, что никто не вознесся на белых крахмальных простынях. Но это уже частности, и они, давая досаждать, надо сказать, знали адась свое место.

А ВОТ ОБЩАЯ жизнь народа, с насильем и гнетом несовместимая, общая тревога и горяч за его судьбу, общее ощущение необходимости океана — символа борьбы всего человечества за осуществление будущего — были ярки и неотъемлемы.

Они и объединяли всю, пусть не очень большую группу зрителей, перед глазами которых проходили «Сто лет одиночества».

А. АРЦОВ.

Фото С. ЖАВНА.

ТРИ ЧАСА ЕДИНЕНИЯ

«СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА» В ТЕАТРЕ-СТУДИИ
НА КРАСНОЙ ПРЕСНЕ



ствует, делая наглядным тайный смысл происходящего, ускользающий, как правило, от самих героев.

Нет, это дерево другой породы. Ему родня — мексиканские фрески, включающие историю, жизнь нации в железные объятия образа. Но с монументальными фресками, которые и смотреть-то подчас надо из мчащегося автомобиля, соперничать трудно, да и незачем.

Эта фреска — другая. Не обладающая никакой особой красочностью, она действует тем, что сложена из живых людей. Они свободны двигаться, говорить, вступать во взаимоотношения, но одновременно они — детали общей картины.

Такого впечатления нельзя достичь в кино, да и в книге, в прозе (теперь уже кажется) изображен, описан путь к результату, а результат — вот он. Но, может быть, писатель и постановщик спектакля

парь все резко поменялось местами — прямо на наших глазах.

И ТАК, ИСХОДЯ из этой гигантской сверхметафоры, театр, можно сказать, обретает свободу действий и пользуется ею для освещения сцен и подробностей романа, его впечатляющих частности.

И сразу надо сказать, чего здесь нет. Здесь нет сомбреро и цветастых пончо, гитар и аршинных усов, пистолетов и самбы с румбой. Спектакль отказывается быть этнографическим и уж тем более разговаривать о чем-либо с недорогой, расхожей экзотикой.

Костюмы телесного цвета и музыка, не «латиноамериканская», а Бах, Верди. Гайда заставляли нас воспринимать события не с отстраненным любопытством, а совсем иначе.

Перед нами история рода, обладавшего большим наследственным жизнелюбием,