

Я пишу в день, когда фестиваль закрывается. У Феллини был когда-то в фильме повторяющийся мотив: ночная площадь, где днем веселились все пьесте; в вечер гонит легкий пестрый мусор. Ныне вечером прочально соберутся организаторы, хозяева, заводы и мученики этого кончающегося трехнедельного праздника; спасибо, что звали; очень может быть, что вечер будет прекрасный, но нежду не только из-за того, что вообще избегаю мест, где курят: еще и потому, что не хотелось бы вписаться в «кадры Феллини».

Впрочем, легкого пестрого мусора фестиваль не оставит. Программки отпечатаны на великолепной плотной бумаге, без подтеки идущие тут информационные тексты выдают авторство людей неслучайных, знающих, в своих читателях предполагающих серьезную внимательность. В последнем раздававшемся «Дневнике фестиваля» также не указано имя художника, но верстка изящна, рисунки занимают ум и придают изданию очарование рупкости, домашней шутки, — кто получил, наверняка сбережет. В том, как все это сделано, есть и щедрость и доля расчета: сделано «на долгую память». С предчувствием, что пригодится. Как говорится у Чехова, «через двести-триста, наконец, тысячу лет».

Расчет на дальность, на бесконечность, в которой сойдутся, пересекутся в какой-то все оправдывающей, все осмысливающей точке усилий; но «сей видности, сегодня безрезультатно», — вполне чеховский мотив. К мотиву не состоявшегося, срывающегося здесь праздника у него с настойчивостью почти необъяснимой, с открытой инозвучностью присоединяется мотив праздника в бесконечности. «Мы услышим ангелов».

Наверное, все это — из разряда слишком высоких материй, и не выходящая бы на подобные рассуждения, складывая в актуальную стопку хорошо отпечатанные программы. Легко соглашались. Спускаю тон. И встаетки. Итак, о трех спектаклях, которые шли в заключительную неделю. Первый — «Иосиф потерянный вновь вернется в Ханаан...».

Есть несоответствие — столь же способное заворожить, сколь способное и оттолкнуть — между обстоятельствами приезда этого спектакля и его стилистикой и дикий. Из Душанбе актеров таджикского экспериментального театра «Ахорун» вывезли на военном самолете, вместе с беженцами. Я, как и вы, знаю про то не из первых рук, но достаточно газет и радио, чтобы вообразить, что там было.

В спектакле десять братьев под стон одиннадцатого убивают двенадцатого, но даже самые горячливые рецензенты воздержались от приравнения к сюжету жизненному — сюжета «Иосифа потерянного...», с его величиями и причудливыми шествиями, танцами, молитвами, с его сложным ритмическим орнаментом и украшенной, замедленной стикаторной речью. Красоту стихов можно почувствовать и без переводов: размер и каденция строк Хафиза, Руми, Джамии действуют и сами по себе. Смысл же и цель собеседования театра с древней фабулой, из еврейских сказаний перекочевавшей в Коран и на сцене разрешающейся куда? мрачней, чем в Библии, без языка доходит смутно.

Дано разглядывать мерное движение фигур, вслушиваться, как повторяются возгласы, как обтягивают ритм и смотрят на трех танцующих — если именно танцем надо называть эти закружившие медленные вращения, похожие на воровку. Дано видеть, как рыщут огни, когда ночью ищут бежавшего или потерянного (потом снова возникнут огни — Юсуф будет держать свой горящий светильник, окруженный стоящими на зем-

ле светильниками братьев). Дано видеть, как нарастает в толпе братьев злоба, как она с ударами переходит от одного к другому, оттого, что разделена уже многими, умножаясь. Дано предугадывать и убеждаться, что сцена величия перейдет в сцену покаяния и истязаний, и отцовский избранник, свистящий, балансируя заплатит за все, чем одарен и отличен. Колесо, на котором везут Юсуфа, чувствуя его, превращается в орудие пыток — изображение их на пустынной сцене длительно и сирено; после пыток вешают — виселище становится остатком отцовского штра-святителя, которое перед этим разоружит и раздергивает шутowski.

Отец, отменивший и погубивший Юсуфа благоволением, в спектакле «Иосиф потерянный...» немотствует, когда его

## ЧТО ОСТАЕТСЯ ПОСЛЕ ПРАЗДНИКА

старшие убивают его младшего и возлюбленного. Как если бы сам отдал его на жертву; благословил его приношение себя в жертву. В старинном русском театре история Иосифа соотносилась с пасхальным циклом: три дня в колодезь, куда бросили его братья, толкующая как предсказание и аллегория трех дней, которые пробыл в гробу Иисус. У спектакля, сочиненного Фаррухом Косимом, другой круг аналогий и аллегорий. История Юсуфа здесь «сколадезь» всего аналогия и аллегория судьбы поэта; спектакль — плач по поэту. — Ведь божественная стемнина родит в остальных — скорее, возмущение, а не восторг; хищение: не в обиду ли остальным, если один из двенадцати, один из тысячи — избранник. Не в обиду ли, если один из двенадцати, один из тысячи видит сына и знает их смысл. Достанься каждому такой дар, мы бы не знали, к чему он нам; но это не отменяет, и кажется, обостряет оделенность. И разве не вправе неодаренный ненавидеть одаренного, и разве не осеяет одаренного еще и некий нимб сознания своей виновности перед братьями.

Фаррух Косим сочинил спектакль искусный, в котором — изощренности средств больше, чем внутреннего движения замысла, а движения собственных страстей персонажей нет вовсе. Как и в иных примечательных режиссерских работах, какие дал увидеть фестиваль, решение и прием слишком рано раскрывают себя и исчерпывают себя. Отсюда след восприятия или сторонние источники его подъема. Во второй части «Иосифа потерянного...» глаз слишком задерживается, например, на обношенную советскую шинели и летном кителе главных закоперщиков братоубийства. Кто, фиксируясь на этой шинели, изменит поэтике спектакля — зритель или сам режиссер — трудно сказать.

Ответа реальности, которые сегодня падают на замкнутое, изысканное, даже несколько капризное в своей утонченности суровости сценическое действие, скорее искажают сделанное тут художником, нежели высвечивают.

Печально видеть, как погруженность в свое дело не спасает художника. Слишком много примеров того, как тяжела судьба человека с даром. Есть что-то нехорошее, живое в утверждении, будто мученичество есть условие раскрытия дара. Да вовсе нет. Да его опроки и вероучители — допустим, о протопле Аважуме или Александре Солженцыне — ей-же-ей, грешно сказать, что оно было так. Для обычных же художников, мастеров, рожденных для мирного уединения в творчестве, удары судьбы ужасны, как бы терпеливо или иронично они их ни воспринимали.

Следы замученности и разрушенности лучше бы не видеть в «Винновом саде» Отомара Крейча, легендарного мастера из Праги, двадцать лет назад потерявшего созданный им театр «Дивadlo за браною». Лучше бы предположить, что замученность и разрушенность, невозможность и внутренняя, насильственность возвращения — в спектакле лишь предмет и тема. В самом деле, вот Равеская — Мария Томашова: Вот женщина, которую вытиски против воли; никакой радости приезда, как, впрочем, и никакой магии парижской легкости, ничего от той почти невольной нарядности, какую всегда несли исполнительницы. Ты знаешь, Люба, что за компа-

та? — Узнаю. Детская. — Интонация: лучше бы мне ее не видеть. Забыть бы ее, да вот... Вы хотели, чтобы я вернулась? Ну, вернулась. Что хорошего?

И все понимают: ничего хорошего. Аня разговаривает с Варей, сердясь на нее не только за то, что навязала в дороге Шарлотту. Дело не только в Шарлотте, и дома опостылевшей со своими тяжелыми, грубыми шутками: дело в неопытности самой поездки, самой затеи, забрать из Парижа мать, которая возвращаться не хочет. Ну вот вам, привезла.

Все утратили или отбросили способность не замечать, не оценивать — дурное, жить — счастливым минутой — если выпадет — сполна, изжили все свойства традиционной пленявшие или сердившие зритель во владельцах Виннового са-

да и в их соседе Симеонове-Пищике («Беспечальный российский дворняжник», успешный на него рецензент 1904 года). Разве что Дуняша переживает следство ожидания в первом акте и претепет предкушением танцев в третьем. Разве что Епиходов блаженно живет своей любовью и незряче переживает через свои двадцать два несчастья, о которых ему не устают напоминать, как про их двадцать второе, день торгов, напоминают Гаеву и Равескую. Пусть несчастий двадцать два, счастье — одно и полное: Дуняша, дама души, Дульчиная. Но это — Епиходов. Остальные трезвы и безрадостны. Симеонов-Пищик неунывающую ноту утрирует и наигрывает. Искренен он не тогда, когда уповает на выигрышный билет Дашеньки или приглашает «прекрасней-

ся, хотя ради него слишком много перешилось бы деформировать в пьесе и отбрасывать». Но дело не в этих потерях. И не в том, что стиливых открытий такой поворот не сулит: «Истинский Чехов» открыт давно. Перетолкование, превращающее «Винновый сад» в этюд на тему внутренней драмы режиссера и насыщающее этот этюд нервным, раздраженным лиризмом, заставляет нас прятать глаза. Слишком видно, что разваленность и невозможность тут не столько предмет, сколько собственные качества спектакля. «Винновый сад», который Отомар Крейча ставит в пятый раз за пятнадцать лет, — работа усталого и замучившегося человека.

В рецензентском пересказе этот спектакль выигрывает. Можно выкручивать детали. Хотя бы описать, как в третьем акте Лопахин резко качает одну из хрустальных люстр, неизменно висящих над сценой. Пищик толкает настречку ей вторую, и они, сверкая и грозя разбиться, пролетят, едва не задев друг друга. В последнем акте люстру, спущенную наземь, заколотят в легкую дощатую стойку и оставят. Когда Фирс ляжет на спину умирать, сложит руки, луч упрется сверху в запястья хрусталики, даст им поблковать. Так же можно рассматривать фрагменты концепции. Но а спектакле нет магнита, который собрал бы все и зарядил; нет силы.

Еще один «Винновый сад». Постановка Андрея Щербана в Национальном театре Бухарста.

Вот замысел, который менее всего от воплотителя требует силы. Спектакль воздушный, фантазийный. Быть может, коды с концом в нем не сходятся. Но несходящиеся моменты режиссер забывает с такой охотой и с такой элегантно, что уж не надо, чтобы сохлились. Легковесно? Но да, легковесно.

О работе Щербана над «Винновым садом» можно было прочесть в книге Виталия Вульфа «От Бродвея немного в сторону», там были и фотографии, и цитаты из рецензий. Остается гадать, как и почему изменилась душа и структура спектакля, если те же декорации, те же мизансцены, которые в нью-йоркской постановке 1977 года заставили крити-



кую на «вальсикшу», а тогда, когда не находил в кармане ста тридцати рублей, которые должны там быть. Ищет, всерьез. При том, что эти сто тридцать рублей не сплут.

Возвращаться некому, незачем да и некуда. Ни дома, ни сада, ни воспоминаний о доме и сите. Декорация из полупрозрачных шифов. Можно поставить свет так, что на них проступит тень листьев, но это делается редко. Вещей почти нет. Они обозначают место действия — детскую — так же условно, как обозначат колны сена во втором акте, для чего их составляет друг на друга и накрутит тьяню. Гаев отроет шкаф, его внутренность — единственное яркое пятно: корешки книг, картинки, яркая иконка. Но кажется, все это так же мало говорит владельцам дома, как и нам: поговорит Равеская, по Чехову, целует мебель — кашафик мой... столик мой... здесь это может выглядеть только демонстративным преувеличением отсутствующего чувства. И о саде, и о покойной маме, которая идет по саду, эта женщина с отжалевшим, огрубевшим лицом, причесанная и одетая кое-как, как пришлое; говорит тоже с интонациями едва ли не вызывающими: вы этого желаете? — Нет.

Таким поворотом можно бы увелеч-

ков находить в работе Щербана и Айрин Уотс (она играла Равескую) избыток политического радикализма — с одной стороны, мятеж против чеховской традиции — с другой; — ныне же демонстрируют: ирригую, незаинтересованность серьезными мотивами, и шаловливости пробужек под руку разом с традиционалистами и новаторами. Шаловливости пробужек под руку с режиссерами-предшественниками, у которых попутно заимствуется их на весь мир известными находками, могла бы и смутить. Черт возьми, есть же что-то в виде авторского права в театральном деле. Разве нет авторского права за Джорджи Стрелером, который для спектакля Пикколо-театра в Милане утвердил и примет на все распространяющегося белого цвета, и всеохватывающий мотив — детской. И конкретно — маленькую ленту, за которую аттискиваются взрослые, в свою детскую пришедшие. И конкретно — обилие игрушек, рождающих, умиленье тем, как уменьшены настоящие вещи: чашечка как настоящая, кофейничек как настоящая, можно пить кофе. И конкретно — древнейший поездочек с паровозом и вагонами, который катают по сцене и который зарифмовывается с мотивом приезда, с мотивом отъезда. И более

широко—мотив милых теней, среди которых продолжается жизнь Гаева и Раневской в неотцветающем саду... Андрей Щербан пользуется всем этим с той же сердечной беззастенчивостью, с какой пользуется текстом пьесы. Очень может быть, он прав. Текст «Вишневого сада» сегодня так же впитал решения Стрелера, как впитал решения Художественного театра. То и другое так или иначе, но уже есть текст пьесы. Вот Щербан и не играет в труд первопрочтения — догадывается, что оно физически невозможно.

Неужели в спектакле, сыгранном в 1977 году в Линкольн-центре, силуэты поселян, профильно идущих за плугом на самом дальнем плане (гигантская сцена Театра Армии, где играли приехавшие к нам румыны, наконец доказала свои преимущества, которые я лично всегда за ней числила), в самом деле ассоциировались с аграрными вопросами, тогда как сейчас они смотрятся старинной вырезной картинкой в духе тех, какие характерны для уютного ампира и какие любили воспроизводить и стилизовать мастера-«миriskусники»? Неужели контуры фабричных желтых окон, труб и дымов, встающие в глубине под конец второго и под конец четвертого актов, воспринимались как вполне серьезный знак смены экономических формаций, а не как игра с уходящим из театрального обихода эффектом — с писанным задником, которому все так любили когда-то хлопать?... В нынешнем спектакле Петя Трофимов с его обличениями и призывами так трогательно комичен, так шепелявит, так ищет возвышение, так машет с него красной тряпочкой и так готов пострадать за свое красноречие, что никак не воспримешь всерьез пейзаж, встающий как бы по его слову.

Этому спектаклю идет огромная сцена, позволяющая много двигаться, соблюдать в бурном и легком ритме большие расстояния между фигурами. Фигуры очерчены крепко и ново. Лопухин цветущ, полнокровен, руки чешутся, что бы ни делать — спасать, хватать. Яша стилизует себя не под бульвардье и не под апаша: прямоком из Гюго, роковой человек, он же и «латинский» любовник. Епиходов огромного роста и ревнует свирепо. Дивная, ломкая, декадентская Шарлотта — если кому ехать в Париж, то первым делом ей: клоунеской в лучший зал на Монмартре возьмут в первый день. Варя командует всеми так, что можно понять, почему Лопухин медлит с предложением: захомутает, и будешь век ходить по струнке. Психология быстрая. Фарсовая. Что в этот ритм и жанр не укладывается, выносится на первый план, лицом в зал, как один из монологов Раневской, или дается скороговоркой.

У кого бы он ни воспринял общие принципы постановки, применяет их Андрей Щербан мастерски и свободно. Проходы женской фигуры в белом и мальчика с мячом в матроске, остающихся жить в саду. Стилизованные «народные сцены». Пробег с чемоданами и сундуками и медленные торжественные проходы, когда плавно проносят легкие вещи из детской, и плывет белая лошадка-качалка, белая колыбелька. Мизансцена танцев в прозрачной восьмигранной беседке, причудливо помещенной в интерьер, — там же внутри комическая, как на крошечном пространстве погоня Вари за Епиходовым. Игра Шарлотты с ружьем и Епиходова с револьвером. Замечательное мизансценирование «на одного человека»: например, как Аня разуваается, сидя на полу и кукольно разбросав ножки. Замечательное мизансценирование вещей — чемоданов, коробок, портпледов, саквояжей, картонок, разбросанных в особом и с уносом каждой вещи заново komponующемся порядке на огромной плоскости. Как всего много в этом спектакле. Как много красивого. Сколько потрачено искусства. Можно спросить: коротка ли общая мысль, стоило ли ради такой куценькой так тратиться? А с другой стороны — почему бы и нет. Было бы что тратить. Не откладывать же на черный день.

Инна СОЛОВЬЕВА.

● Сцена из спектакля «Иосиф потерянный...».