

«Тригорин выработал себе приемы, ему легко...» (А. ЧЕХОВ. «Чайка»)

«Ретро» у Дзекуну всегда подсвечено нынешним отношением к прошлому.

ГЛАВНОМУ режиссеру Саратовского театра драмы А. Дзекуну нелегко, хотя свои «приемы» у него безусловно есть. Отменный литературный вкус. Утонченность в выборе текстов. Слово — Шекспира, Булгакова, Платонова, Абрамова — воспроизводится им подчеркнуто театрально, даже чуть грубовато-наивно. Насыщенная наглядность его театра, звуковая и живописная сочность не боятся выглядеть примитивом. Определенность и чистота тона его сценических созданий обеспечены истинным темпераментом. Спектакли он настраивает. Его искусство — искусство интонации, лада. Замечают, что его постановки тяготеют к притче, эпосу, всемирному охвату событий. Все это верно было бы вполне, если бы не звучал в них так внятно его, режиссера, собственный голос, лирический напев, то восторженный, то гневный, то ликующий,

В ПЕРВЫЕ и заново — здесь нет противоречия — вглядывается Дзекун в пьесу А. Платонова «14 красных избушек». Спектакль этот в Москве видели. В нем по-прежнему много горького юмора по поводу интереса Запада к «экономическому феномену» революции в России, несовпадения векового и нового отношения к любви, к счастью в молодой стране. Но сквозь привычные силуэты далекого времени все ясственнее проступает трагедия людей утопического социализма 20-х годов. Социализм отказывался становиться явью тотчас после объявления соответствующего декрета. Поэт, у которого назавтра после революции «гонку свою продолжали трамы уже при социализме», трагедии в том не видел. Спектакль Дзекуну примечателен тем, что его общий «вселенский исторический смысл» проявляется и органически

фигуры и силуэты, слова и интонации, столь недавно казавшиеся привычными, сами собой разумеющимися в нашей жизни. В какой-то зловещий ритуал складывались эти тяжелые трибуны-надгробия, катафалк, награды во всю грудь, невнятная речь полутрупа, замшелость. И этот неожиданный параноидальный пафос при воспоминании о сабельной атаке, и внезапный испуг до дрожи в ногах от достигших ушей выстрелов бутфорских пистолетов. Моментальное, в несколько сценических мгновений фото без усилий обрело черты фантазмагории.

С режиссером Геннадием Панфиловичем, действующим лицом спектакля «Багровый остров», и режиссером Дзекуну выстроились свои отношения. Геннадий Панфилович, как известно, ставил спектакль о некой Революции на некоем Багровом острове, с выстрелами и извержением вулкана. Ставил, естественно, как жутко революционное действо, в эстетике и духе тех лет. Восставшие аборигены были весьма узнаваемо обряжены в кожаные куртки, при маузере. Легковверны, но бдительны, верны идее до агрессивности,

пов, вполне узнаваемое, но оттого в целом не менее бессмысленное.

Философским, в сущности, вопросом о том, насколько «действительное разумно», здесь задается не только Сатана Воланд (А. Галко), но и постановщик А. Дзекун. Они не могут принять за вполне «разумное», а значит и «действительное» мир, где куда-то навечно исчезают согрдажде, всех этих алчно считающих деньги посетителей Варьете, требующих «разоблачения» всем хорошо известных пакостей, поэт Бездомного, пишущего бездарные стихи, жуликоватого председателя жилищно-коммунального хозяйства Босого и, наконец, высокоученого М. А. Берлиоза — обладателя членской книжки писателя и универсальной истины о том, что «бога нет».

В параллель с картинами сатирической стилизации 30-х годов существует в спектакле почти мистериальное действо. Летает по небу Маргарита, задает бал при свечах Сатана, снимают с креста Иешуа, нож возмездия настаивает красавца Иуду, Мастер покидает земной приют, бьют фонтаны, божественная музыка льется с небес...

Седьмое доказательство

то скорбный. В одно поэтическое качество сливаются глобальные исторические приметы и почти случайные впечатления мимолетной жизни, выражения лиц, звучания голосов, успеваешь разглядеть звезды над степью, поднять с земли какие-то «осколки бытия», «мелочи жизни» и вставить их в раму и повесить на стену — на память, на радость.

Жадное и неутомимое любопытство вызывает у него человек, его «предыстория судьбы».

Мизансцены плавно и вяло текущей жизни ему малоинтересны, ему подавай звездные мгновения, отражающие все разом.

За пунктиром его повествования — приметами и зарубками, силуэтами и красками — встает жизнь, насквозь пропитанная поэзией, а значит, и стремлениями, симпатиями, бореньем.

В спектакле «Жили-были мать да дочь» по пьесам Ф. Абрамова «Пелагея» и «Алька» режиссер не увидел «знака трагического ухода», катастрофы и горя отрыва Альки от деревни, гибельности забвения корней и т. п. Он показал, что было от чего уйти и надо было уйти. А то, что уход не привел прямехонько к счастью, это уже, как говорят в канцеляриях, другой вопрос. Дзекун без малейшей издевки, но с несомненной болью «портретирует» абрамовскую деревню, ее трудную судьбу, ее темноту и предрассудки, ее тяжкий труд и убогие мечты.

Есть в спектакле сцены, где молодой лейтенант и Алька в купальнике в жаркой материнской пекарне пекут для солдат хлеб. И есть сцена, когда Алька и лейтенант танцуют на деревенской танцплощадке. Красивые лица, ловкие молодые фигуры, ожидание счастья и острое его ощущение. Дзекун не хотел говорить о долгах молодости. Он даже в резких, порой нелепых требованиях молодости своих прав — духовных, душевных — видит резоны.

О ПРАВЕ на достойную человека жизнь — спектакль «Огонек в степи». У Е. Шорникова это первая пьеса. Вместе с режиссером они сначала уложили текст в несомненно романтически-расхожую упаковку. На сцене — временка-барак, снеговая метель, мужские беседы; но тут же эту романтику и взорвали. Выключенность героев из нормальной жизни заставила вспомнить горьковское «На дне», но с той лишь разницей, что рассказанная театром повесть о бригаде рабочих-строителей, их бесправном житье-бытье с тяжелой работой и беспробудной пьянкой, без «огонька впереди», одушевленная с риторикой о «гордом человеке», о «свободном человеке», а о «дне», для человека всегда оскорбительном. По краю сцены висят портреты недавних руководителей государства. Но — странно — напоминают они нам нас самих, тех, прежних, привычно почитающих существование двух прав, полуправд.



вырастает из конкретных людских судеб, странных, но необычайно убедительных характеров. Первопроходцев нового мира в просто мужчин и женщин, у которых умирают в этом походе дети. Стиль Платонова раскрыт как диалог актера и образа: их лица не сливаются. Голос актера и голос образа звучат одинаково внятно и сильно.

Суенита Ивановна, председатель колхоза из 14 красных избушек, в исполнении Н. Мерц соединила нежность и жесткость, способность глубоко чувствовать и веру до самоотречения. В ее словах — «Я — пустяк» — непреодоленная до сего дня трагедия: тот — пустяк, и этот — пустяк...

С ИЗВЛЕЧЕННЫМИ из небытия пьесами классиков 20—30-х годов диалог, в сущности, не прерывался никогда. Пауза, особенно в театре, не бывает пустой. Более чем полувекковое молчание «Багрового острова» М. Булгакова — свидетельство того, что жизнь «обогнала» самые мрачные фантазии, казавшиеся поначалу верными, но несколько преувеличенными. Узнавать себя. Время не захотело: казалось, зеркало выставляет враг. Постановка Дзекуну — это продолжение диалога с пьесой, выпущенной из-под ареста. Это предметный разговор о том, в чем автор оказался прав, да так, что и сам, вероятно, не предполагал. В заурядном чиновном запретителе Савва Лукич из очередного Реперткома Дзекун увидел явление. В данном случае ссылки на фантазию режиссера, его талант и мастерство лишь уведут от сути дела. Режиссер и артист Г. Аретаков, играющий Савву Лукича, извлекали из нашей памяти



«14 красных избушек». Суенита Ивановна — Н. МЕРЦ, Антон — В. МЕТЛИН.

«Мастер и Маргарита». Сцена из спектакля. Фото В. ПОМИГАЛОВА

справедливы до разбоя. Песни и марши, полагаю, брались прямо с улиц и гремели так, что не оставляли в головах свободного места для чего-либо другого. Стрельба в буржуев и, наконец, братание с восставшими матросами буржуевского судна завершили спектакль. Режиссер Геннадий Панфилович явно прямолинеен, социологичен и вообще лишен меры и чувства. Но Дзекун как бы даже поощряет его в этом: он знает, что грубость и прямолинейность театральной агитки, власть силы и кровавое беззаконие поздней стали нормой реальной жизни. Спектакль, который Геннадий Панфилович сдавал Реперткому, все-таки состоялся. Не на сцене, а в жизни. И состоялся во всей своей жестокой нелепости, вопреки кажущейся невозможности. Бездарное искусство бездарного режиссера неожиданно для себя точно провидело будущую явь.

О СМЫСЛЕНИЕМ пути, на котором был утерян человек, рожденные глаза романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Дзекун здесь счастливо угадал сценичность романа. Более того — он ощутил возможность театра проникнуть в самую его суть. Сцена как искусство довольно грубое и достаточно примитивное позволяла показывать мифические сюжеты, связанные с Христом, как реальные до наглядности, и явить реальный быт Москвы 30-х годов как нечто эфемерное, ирреальное, опять же до наглядности неле-

Но нет в этой мистерии ничего мистического. Как нет ничего странного в том, что люди понемногу осознают, что живут в мире истин, лишь по недоразумению почитаемых за окончательные, что только «разумное действительно» и нет никакого дурмана в том, что даже воинствующим атеистам «воздастся по вере». Спектакль указывает на необходимость освобождения от любых догм. Он и сам — такое освобождение.

СВОЙ поиск надежды и веры Дзекун ведет и в самой мрачной трагедии Шекспира — «Макбет». Герой — благородная личность и кровавый тиран. Такое сочетание, казалось, не оставляет в свете нынешнего знания истории пространства для размышлений.

От спектакля саратовцев в памяти остается тяжелый и глухой звон боевого мэталла, пружинистые атлетические фигуры воинов и странное сооружение, открывающее внутреннее строение башни средневекового замка. Здесь, на самых верхних его ступенях, замертво падает Макбет, достигнувший возделенной высоты. Саморазрушение тирана — его играет Г. Аретаков — кажется случайным, почти болезненным, невероятным, преждевременным в том историческом контексте, среди кровавой круговерти, где одно злодеяние зовет другое. И все же... Гениальная догадка Шекспира о нечаянной, но неизбежной победе человека в человеке воспринята театром как едва ли не единственная возможность выхода из губительного потока. Звенят мечи, льется кровь. Но где-то там, в душе человека, открывается надежда, обещает исход. Об этом думаешь, глядя на некрасиво, нецарственно свисающие ноги поверженного Макбета. Так не погибают в старой трагедии. Так умирают в новой драме.

...Рискуя выглядеть банальным, закончу свидетельством для будущих историков: разгар театрального сезона в Москве неожиданно в этом году пришелся на тридцатиградусный июль, на гастроли драматического театра из Саратова, предвизвшего успех как доказательство в споре — самое простое и очевидное. Седьмое, как сказал бы булгаковский Воланд.

Геннадий БИРЮКОВ