

ЭТОТ ТАИНСТВЕННЫЙ КАМА ГИНКАС

Неюбилейные заметки о режиссере-юбилере

Вера Максимова

3 НАМЕНИТЫЙ и талантливый Кама Гинкас — из самых сложных персонажей нашего современного театра и — трудно объяснимых, таинственных. Ученик Товстоногова, «отмеченный» и любимый Мастером, никогда его не предававший, неизменно чтивший, хоть в свое время и немало потерпел от несправедливостей учителя, не попал-таки в желанный для всей артистической молодежи 60-х годов, гремевший славой Ленинградский БДТ, — Гинкас на Товстоногова не похож. «По Товстоногову» — объясняя, вникая, ища оправданий — он репетитует с артистами, работает же — в «системе» (природе, стихии) метафорического, аттракционного, монтажного театра. Давно уже ставит спектакли не по пьесам, а по сценариям. Судя по его недавнему «Черному монаху», — теперь уже и по «девственно нетронутой», лишь распределенной между актерами прозе; по стихам. Его иронический и полный душевного веселья телевизионный моноспектакль с Мариной Нееловой по пушкинской поэме «Граф Нулин» (в которой, как известно, нет ни диалога, ни монолога — исповеди, а только авторская речь «от третьего лица») — не чтецкая программа выдающейся актрисы, сделанная под руководством выдающегося режиссера, а именно спектакль с завязкой, кульминацией и разрешением, полный прихотливой игры чувств и движения, перемены внутренних и внешних. Являющий собой тип авторской режиссуры ставит «опусы» (так называл свои спектакли гений театральной свободы Всеволод Мейерхольд) — вольные редакции, «отлетания», «отвлечения» от литературного первоисточника. «Воспламеняя» текст, он «возвращает его к жизни».

Недоверчивый, въедливый, не удовлетворенный уровнем сегоднешнего исторического знания (как, впрочем, и все мы в эпоху ломки и радикальных перемен), для своих литературных и режиссерских сочинений Гинкас использует документальный материал — письма, дневники, мемуарную литературу. Доживший до театральной свободы, которая отменила обязательную (абсурдную) норму современных пьес в репертуаре, он отставил их совершенно, работает только с классиками — Пушкиным, Достоевским, Чеховым, Шекспиром («Макбет» в Финляндии): с великой литературой, которая «взывает к новым прочтениям». В начале 80-х годов (после 2-х сезонов в Красноярском ТЮЗе, после семи лет полной режиссерской безработицы по возвращении в Ленинград) Гинкас заново начинал в Москве. Поставленные им в филиале театра Моссовета «Пять углов» Галина с Ниной Дробышевой в главной роли были мелодрамой, «погинкасовски» странной, талантливой, сердечной.

«Вагончик» в не разделенном еще МХАТ на Тверском бульваре по повести Павловой представлял многолюдным провинциальным эпосом, беспощадным запечатлением «пригородной» российской убогости и страстным ночным материнским молением о заблудших юных дочерях. И тот, и другой спектакли, так же как и осуществленный позже во МХАТе на улице Москвина трагифарсовый, жанрово сочный, человечески пестрый «Тамада» Галина, принадлежали к большому сценическому формам. Теперь постановщик «rag exellens», или, как говорят дома, в России, — «от Бога», Гинкас любит малую сцену (на которой его Учитель почти не работал), но особенно любит — малый зрительный зал, немногих, но понимающих, своих, близких по духу зрителей. Время его спектаклей, длящихся не более двух часов, сжато, но он умеет заполнять, переполнять его, давая не повествование, не развратывание, не постепенность, а мощный «выброс» смысла, кульминацию, перенасыщение чувствованием. В считанное время и малую «кубатуру» его любимой и знаменитой на всю Москву «белой комнаты», где кроме актеров едва помещаются пятьдесят человек, он способен вместить жизнь, смерть и посмерствие, невосполнимое знание пустоты после гибели гения («Пушкин. Дуэль и смерть»), и последнюю битву человека — с людьми и судьбой, с наглую затворенными небесами, куда по белой лестнице, утыкаясь в каменную твердь белого потолка, лезет, просится, не находит ответа несчастная Катерина Ивановна («К. И. из «Преступления...» Достоевского).

Кем-то, когда-то было произнесено и прочно прикрепило к Гинкасу суждение о том, что он, в годы оккупации чудом уцелевший в вильнюсском гетто, вынесенный из ада сердобольной литовкой, с тех пор и навсегда обречен теме смерти, ставит свои спектакли про смерть. Самоосуждению, самопризнанию ху-

дожника полностью доверять нельзя, но все — так стоит знать, что, пробудившись после тяжелой (второй за последние годы) хирургической операции, вернувшись «в мир», на «медицинский», практический (без подтекста) вопрос — чего ему хочется, — Гинкас ответил «жить». Произнес главное свое слово. (Таким главным у Пушкина, которому вот уже двадцать с лишним лет режиссер себя посвящает, было летящее слово — «пора!», а у пушкинского друга — брата Дельвига (о котором Кама Миронович вдруг возьмет да и поставит спектакль?) — главное слово — «не буду!», отвергающее суету и нечистоту мира.)

Думается, что режиссер озабочен темой смерти в той же мере, как был озабочен этим Вахтангов с его «Эриком XIV» и «Гадibuком», и Мейерхольд с его мрачными «историческими видениями», театральным эпосом Гражданской войны и мистичес-

подробностями жизни, и вдруг, внезапно — как удар по мозгам, по глазам, по воображению — напоминает о смерти, вводит на сцену смерть. В «Казни декабристов» после разглядывания висельной атрибутики за стеклами специально построенных витрин, сопоставлений с легендами декабризма, после дотошного выяснения обстоятельств (от нелепых, вроде потерянного по дороге бревна — перекладыны для виселицы, до наиважнейших: подвергался ли пытке «главный злодей» — Пестель, пожали ли осужденные руку Каховскому или отвернулись от убийцы героя Бородина — Милорадовича?), — уже не разговоры о казни, сама казнь явлена на подмостках, когда, для опробования тяжести, повисают на веревках, сваченные у горловины петлей, белые кули — куклы с песком.

Так случилось, что у Гинкаса нет и не было своего театра, что, в отличие от Товстоногова, Еф-

бытия он ставит «К. И. из «Преступления». Но не предчувствие близкой смерти, не вызов и не упрек смертью ужасной судьбе и бессердечным людям, а безумное желание жить (совсем как у главного поэта XX века: «О, я хочу безумно жить!») играет актриса Оксана Мысина. Похоже, что в спектакле несчастная вдова Мармеладова, погибавшая на серых петербургских горах, под промозглым чухонским небом — совершенно счастлива. Жилитая, высокая, худая, похожая на мощи, с прядями белесых волос вдоль впалых щек, некрасивая абсолютной своей изношенностью, она живет в безумном и счастливом ощущении полной свободы, даже от детей, для которых ничего более не может сделать.

Несется в смерть, но переполнена жизнью. За мгновенье до небытия жаждет невозможного — осуществить все, в чем отказала ей судьба — доиграть на



Кама Гинкас в белой комнате ТЮЗа. Фото ИТАР-ТАСС

ким «Ревизором». Для него и для них жизнь и смерть существуют в нераздельности, «просвеченные» друг другом, постоянно напоминая друг о друге, как две ипостаси, два полюса человеческого бытия и две единственно важные темы искусства.

Свидетельства жизни, «ментальные» ее запечатления, сверхнатуральные детали — знаки подлинности, живая и неживая «материя» присутствуют в спектаклях Гинкаса. Кочаны капусты, в которые с сочным треском врывается топор, настоящая курица — в «Играем «Преступление», «висельный музей» — пеньковые веревки, крылья, масло, чтобы легче затягивалась петля, — в «Казни декабристов»; сверкающая лаком изысканная скрипка в раздавленных работой руках Катерины Ивановны, солдатское сукно ее нищенского (или каторжного, как жизнь) пальто, худенькие, обнаженные до пояса, выступающими ребрами тела детей — в «К. И. из «Преступления»...

Режиссер особенно любит подлинную, «незаглаженную», незашлифованную фактуру: шершавость и серый цвет старых желтых досок в «Вагончике», желтое, медовое сияние свежесрубленной древесины, белизну и тонкость березовых стволов, из которых сколочена беседка в «Черном монахе»; пеньку и железо, кажется, — еще и тяжесть камня, — в «Казни декабристов», меловую белизну, зернистость штукатурки в «Пушкин. Дуэль и смерть». Плоть жизни, телесность жизни у Гинкаса лишена тяжести монолита, прорезана; в отличие от первых московских спектаклей, — порой истончена до аскетизма, до скелета — схемы. Здесь — индивидуальность и эволюция режиссуры. Но здесь и приметы «качества» театра последнего десятилетия, куда менее интензивного, насыщенного, страстного, чем театр 70—80-х годов. (Товстоногов был определенной, «мясистой», полноценной ученика. Нынешний Гинкас ближе ко второму своему кумиру — Анатолию Эфросу, у которого все — воздушность и мерцание, недосказанность и тайна.) Реалии жизни, ее конкретику; открытость, несвязность разговора (который в спектаклях Гинкаса зачастую напоминает диалог глухих) режиссер дает не потоком, а пунктиром. Занимает наше внимание «запечатленными мгновениями», звучаниями, мелочами и

ремова, Любимова, собственный, театральный Дом он не строил. (Вот только счастливы ли они были — эти счастливицы из недавнего прошлого, которым довелось видеть и пережить не только расцвет, триумфы и торжества, но и закат, а иным перед смертью — и гибель, распад, окончательное крушение дела?)

Считается, что Гинкас никогда своего Театра и не желал, и хорошо, что ему, столь сосредоточенному в «чистой сфере искусства», столь сложно, изощренно работающему, не пришлось взваливать на себя груз административных, организационных, финансовых забот. Однако после ухода Анатолия Эфроса с Малой Бронной, не без колебаний позваный труппой, опасавшейся его трудного и властного характера, он согласился на предложение возглавить коллектив с поразительной легкостью. «Невеселый» и «зануда», по собственному определению, некоторое время был совершенно счастлив, легок и весел, строил офшорные планы, с бывшими эфросовцами отправившись на гастроли. Пошла театральная сплетня, примитивная интрига на вечную тему — «с кем будет работать и кого выгонит новый Главный» — опрокинула назначение.

Но театр Гинкаса существует. И не в том смысле, что уже много лет как он нашел «кров и дом» в Московском ТЮЗе, руководимом его женой — талантливой режиссером Генриеттой Яновской (похожие и разные, они великопленно понимают и дополняют друг друга), а в том смысле, что последовательностью, логикой своих ритмично появляющихся спектаклей Гинкас создал некую художественную цельность и уникальность, собственное отражение и выражение, живое, дышащее, меняющееся во времени. Нынешний, он — другой, чем десять — пятнадцать лет назад.

Его сфера — всемерное, до фантастизма, до алогизма, обострение человеческих чувствований, поступков, обстоятельств. В «Черном монахе» Сергея Мавковецкий — Коврин в белоснежном костюме дачника скользкой изысканной походкой беспечно отодвигает являющееся на сцену, проходит почти танцую к беседе и, показавшись на ее дверце, вдруг ныряет вниз, в пустое и темное пространство у себя за спиной, в безумие.

скрипке, дотанцевать, допеть романс, досказать, дообъявить себя, последним смертным ласканием приласкать сирот — детей, насладиться всем, что причталось, привиделось ей в больном воображении.

Страшная энергия жизни живет в этом полумертвом существе, в невероятном ритме ее уходов и возвращений. (Одно исчерпание и возвращение в минуту, истекание которых отбивает ударами дверь.) В этом смысле, когда по шаткой лестнице, оскальзываясь тяжелыми своими башмаками, лезет К. И. в небеса — в этой фантастической мизансцене ничего невероятного для нее нет. Полет продолжается, счастье полета, ощущение полета живет... Не трагедия в абсолютном, чистом виде, а трагическое — в смыкании с пограничными, близкими и дальними жанрами — до балагана, до «цирка» и фарса, — главная сфера действия режиссера. На его спектаклях смеются нечасто. И смех отзывается, обрывается то страхом, то болью. Как в пушкинском «Золотом петушке», не взрослом и не детском, где много алого цвета (« по траве, по кровавой мураве», как прочитал Гинкас у автора) и горой свалены муляжные кукольные, но в натуральную величину, оторванные руки и ноги воинов царя Дадона. В «Счастливым принце» Уайльда смех над персонажами — карикатурами замолкает, когда из прелестной и нежной маски (печального, тускло-золотого лика, сотворенного постоянным художником Гинкаса — Сергеем Бархиным) со скрежетом — зубила, молотка — выламывают синие сапфировые глаза и из пустых глазниц повисают красные тряпочки крови. Режиссер не то чтобы не чувствует детскую аудиторию, по «передоверять» ей, преувеличивает возможность ее восприятия, мстит ее собой — взрослым, умным, невеселым.

Гинкас не раз (то ли в шутку, то ли всерьез) говорил, что не знает жизни и может показать на стене лишь игру в жизнь. Так он ставит спектакли — «играет» в Пушкина, Чехова, Достоевского. Ненавидящий в искусстве театра «однозначность» итоговых ответов, режиссер ощущает жизнь, как непознаваемое, как тайну зачастую жестокою. Беспощадность его спектаклей не устраивает тех, кто ищет в театре успокоения, душевного комфорта, чистой радости.