

Трудный режиссер

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

Портрет его давно пора написать, учитывая и возраст (юбилейный), и трудовой стаж (более 30 лет), и, главное, весовую категорию на театре, с самым высоким из возможных сейчас разрядов. Но пусть пишет тот, кто знает его целиком, в профессии и в миру; и в ранний, красноярский период, и в ленинградскую его страду; кто видел "Гамлета", "Пушкина и Натали" — словом, весь путь изначально. Такие есть; я завидую им — что может быть увлекательнее, чем наблюдать путь художника?

На мою долю пришел зрелый его период. Последние 20 лет, начиная с "Пяти углов" и "Вагончика", когда выдавшие виды театральные словно вздрогнули от смелых и сильных его решений — и затем с поворотом к классике, в мире которой он пребывает и по сей день. Можно бы написать и об этом отрезке пути, или о театре классики Гинкаса, но все тревожит меня незнание его начал — первого Шекспира, первого Пушкина, да и того, что он в 90-е делал за рубежом с Чеховым, Шекспиром и Достоевским и без чего, как видно, портрет его будет незавершен.

Поэтому позволю себе вольность: не вполне ответственно порассуждать о театре Гинкаса, каким он видится из виденных мною спектаклей (простите за тавтологию), не настаивая на точности наблюдений и не на все вопросы имея ответ.

Театра как такового, в обычном смысле, у него нет. Есть родной дом, где ему тепло и свободно, — Московский ТЮЗ; но театра как целостного, особого организма со своей труппой, афишей, своим укладом, где он был бы полноправным хозяином, — нет. Впрочем, это необязательно. Свой театр режиссер может носить в себе и выстраивать каждый раз заново там, где ему доведется работать — долго ли, мимоходом, в качестве гостя или хозяина. Как Мейерхольд, и Эфрос... и Гинкас. В том случае, однако, если театр этот — не просто сумма спектаклей, но отпечаток его собственной личности.

Случай этот соблазнителен и опасен:

хочется разглядеть и театр, и личность, что не всегда удается — не всякий к себе допускает. Мейерхольд остался непрозрачным, хотя магия могучей, почти демонической личности была ощутима. У Эфроса — магия иного порядка: завораживающий, захватывающий лиризм; бесстрашная душевная открытость; властный призыв к соучастию, к сочувствию тому, что дорого и тем, кто дорог.

У Гинкаса — ни то, ни другое; или — и то, и другое. Как будто отгорожен, закрыт, но ненаглухо, не совсем. Оставлена узкая щель, сквозь которую слышен призыв — проникнуть внутрь, разгадать. Как будто он и хочет, и опасается этого. И не спешит открыть тайну — самого себя, своей души и пристрастий; и расставляет нам вешки, знаки дороги к себе.

Тайны он вообще любит. И пьесы с тайной, как "Гедда Габлер" или "Вагончик". И спектакли свои строит так, что мы порой с этой тайной и остаемся, будь то тайна пушкинского ухода, или тайна личности протагониста в "Играем Преступление" по Достоевскому, или та мучительная и манящая нерешенность (неразрешимость?) проблем, которой — вслед за автором — наполнен чеховский "Черный монах". Кто он, этот монах — бескуситель или второе "Я" героя? А сам герой и его *mania grandiosa* — что это, продукт фантазии или болезни? Или он прав, оба они с монахом правы, и всякая незаурядность, из ряда вон, есть аномалия, вызов норме, и требует жестокой расплаты — судьбой, здоровьем, жизнью?

Если бы знать... В спектаклях есть разного рода подсказки, но нет указательного перста. Режиссеру случается иногда (нередко) вдруг приоткрыть и заявить *credo*, как в случае с тем же "Монахом", и высказать несколько странных идей, но тайну расшеять не удается; с тем мы и остаемся.

Дистанция, которую устанавливает Гинкас между собой и другими, не допу-

ская в тайники своих замыслов и своего "Я", иных раздражает. Отсюда возникающие время от времени версии вроде: он холоден, или жесток. Что ж, когда персонаж режиссеру чужд, как та же Гедда или антигерой "Записок из подполья" по Достоевскому, Гинкас отчужден и суров. Но ему хватило человечности на всех участников драмы "Казнь декабристов", как прежде — на всех обитателей "Вагончика", картины провинциальных нравов, сразившей своей жестокостью. В том плане, однако, как мы называем жестоким Чехова, — неутешительной, горькой правдивости, что не мешало печали и жаркой волне сочувствия, затопляющей зал. Все равно кое-кто и тогда назвал Гинкаса холодным аналитиком — но это уж проблемы восприятия называвшего.

Потом, правда, он уже так не раскрывался, да и материал выбирал не столь буднично-узнаваемый, но иной, отстраненный — и давностью своей (классика), и собственно режиссерским стилем, где все больше было литературы, и мысли, надо всем парящей, и лаконично выразительной театральности.

Кажется иногда, что в состав его режиссуры (и личности) постановщик и либреттер входят почти наравне — так сделаны его композиции, не только в плане властного авторства (кто сейчас сам себе не автор?), но по чувству, по знанию литературы, ее вечных образов и тайных связей, на сцене становящихся явными. Три главных для него в последнее время автора словно беседуют в его спектаклях друг с другом, находя общие темы. Оттого в его "Черном монахе" сквозят и пушкинский образ "черного человека", смутившего душу Моцарта, и острая тревога Достоевского о рождении сверхчеловека.

Оттого же он не боится ни документов, ни прозы. В напряженном и драматичном расследовании пушкинской ги-

бели ("Пушкин. Дуэль. Смерть") письма и мемуары словно сами собой складываются в живую вязь диалога. А ставя "Черного монаха", он не ломает чеховскую прозу, не делает из нее пьесу, но переносит на сцену как она есть, сохранив речь автора и даже интонацию его, лукавую и серьезную. И возникает театр редкой силы и красоты, сложный и стройный, где все неразъемно: слово Чехова, волшебная сценография Бархина, музыка Верди, квартет актеров с крупными фигурами в центре его. И та смена ритмов, планов и атмосфер, что и формирует спектакль.

Это и есть театр Гинкаса, творимый из сплава мысли и игры, литературы и сцены. Их трудно сохранять наравне, не умая и не выпячивая одно за счет другого, не выдвигая вперед тараном зрелищность для того, чтобы облегчить восприятие и подарить публике то, к чему она привыкла. Трудно сохранять уровень, и степень внимания, и не дать мысли рассеяться в пространстве огромной сцены или по пути к зрителю. От этого, наверное, пристрастие к малым сценам, ко всякий раз новым их формам; не только, впрочем, от этого. Есть, видимо, здесь и поиски душевных контактов (актеров — друг с другом, зрителя — с актерами, всех по кругу), для чего нужна сейчас особая близость, и Гинкас в этом не одинок.

Все в этом театре трудно, для автора его и для нас; все — даже сказки — требует душевной работы. А это — как бы сказать? — немодно. Да он и не стремится быть модным, и популярным, и общим любимцем. И культовым режиссером не назовешь. Скорее ему подойдет другое звание, почти вышедшее из употребления (и звание, и явление), — властитель дум, хотя он, наверное, поморщится от столь высокопарного выражения...



"К.И. из "Преступления"

Кама Гинкасу — 60

Есть какая-то удивительная ирония судьбы в том, что Кама Гинкас ставит свои спектакли в театре юного зрителя. Контуры придуманной в советские времена иерархии заметны до сих пор. Малышам — спектакли про зайчиков и белочек в кукольных театрах или на утренниках, школьникам — про пионеров и пионерок в тюзах. Взрослым — свой, взрослый театр: дети до 16 лет на вечерние спектакли не допускаются.

Юный зритель мыслится достаточно инфантильным, требующим наставления и опеки, не способным пока воспринять нормальные спектакли для взрослых (другое дело, что под облегченным идеологическим прессом режиссерам тюзов частенько удавались действительно интересные театральные поиски, но тут уж дело не в возрастной специфике аудиторки).

Театр Гинкаса меньше всего принимает в расчет зрителя, которого нужно поучать (да, наверное, такого зрителя и нет в природе, по крайней мере, теперь). Требование к зрителю, по сути дела, одно: стремление сопереживать, готовность к душевной работе, далеко не всегда радостной. Все остальное не так уж и важно. Наоборот, привычка, чрезмерная театральная искусственность часто мешают: ты подсознательно пытаешься свести увиденное к знакомым схемам и вызвать в себе такой же трафаретный эмоциональный отклик. Дети смотрят "Золотого петушка" лучше и внимательнее, чем многие родители — просто потому, что дети еще не считают зорным расти, взрослеть.

В последние годы круг готовых взрослых зрителей был не так уж широк. "Записки из подполья", один из вершинных

спектаклей московской сцены рубежа 80-90-х годов, пришел не ко времени и к тому же вызвал агрессивные нападки по далекому от искусства причинам. Начиная с этого момента, Гинкас сторонится большой сцены, словно спасаясь от взгляда недоброжелателей. До сих пор не удается забыть, как популярная тогда программа

и разочарование от того, во что эта свобода постепенно превратилась. Они, может быть, трезвы и прагматичны, но и более восприимчивы к новой информации. Совсем недавно в подмосковной электричке рядом со мной сели парень и девушка. Хорошо одетые, видно, что из небедных семей и сами уже способны заработать. Она

Театр взрослеющего зрителя

Дмитрий АБАУЛИН

неполитических новостей в совершенно хамском тоне рассказывала о премьере спектакля "Казнь декабристов". Похоже, что режиссер сказал корреспонденту что-то нелицеприятное — от этого бывает трудно удержаться, встречаясь иной раз с нахажившими и необразованными людьми, вооружившимися телекамерами. В отместку в репортаже прозвучали слова о том, что удобно изображать из себя непризнанного гения перед горесткой зритель (американский лозунг — если ты такой умный, то где же твои деньги?). Соседний сюжет с умиленным придыханием рассказывал о том, как голый художник Кулик выпрыгивал из окна и с криками раскачивался на страховочном тросе.

Театр Гинкаса оказался мало востребован теми, кому сейчас тридцать-сорок лет, поколением закрытым, сторонящимся сильных чувств, открытых эмоций. Среди верных поклонников режиссера — люди постарше, те, кого принято называть "шестидесятниками". Видимо, и вправду для полноценного развития каждого необходимо быть в молодости революционером. Глоток воздуха в оттепель дал возможность взрослеть всю жизнь.

Новому поколению потенциальных зрителей Гинкаса сейчас лет двадцать-двадцать пять. Им известно ощущение свободы

возвращалась с концерта "Мумий тролля". Он, параллельно с институтом закончивший курсы барменов, присматривал заведение, в котором мог бы подрабатывать. На коленях у него лежал заложенный на середине том "Братьев Карамазовых" — недавно сходил на спектакль и захотел прочитать. "А я перечитываю "Преступление и наказание", — сказала она.

Быть может, именно их дожидается катарсис финала "К.И. из "Преступления". Спектакль, в котором из активно действующих лиц романа Достоевского оставлена только Катерина Ивановна, существует на границе хрестоматийного текста, завершается совершенно неожиданным просветлением. "К.И." заставляет вспомнить абстрактно-теоретически известную истину древнегреческого театра об очищении через страдание, одновременно отвечая ключевой для "Преступления и наказания" идее нравственного возрождения через страдание.

Счастье обретенного со-страдания, совместного страдания — такова была главная тема "Записок из подполья". Герои "Черного монаха" проходят противоположный путь — от чуть идеализированного в их воображении единения к беспросветному отчуждению. Конечно, "Черный монах" обязан своей популярностью не только этому рассказу о потере любви

и жизни. Трагическая коллизия скрыта от беглого взгляда сказочной красотой сценографии, трогательным волшебством театральной игры, фантастическими метаморфозами игрового пространства. Можно, в конце концов, просто увлечься виртуозным актерским мастерством Сергея Маковецкого, филигранной точностью в ансамблях его партнеров по сцене.

"Черный монах" стал не только художественным событием, но и предметом ажиотажа: в кассе очередь, а у подъезда, кажется, впервые с "Собачьего сердца" дежурит спекулянт. Особенно ценно то, что зрительская популярность достигнута без мажорного творческого компромисса.

Этот успех очень важен именно сейчас, когда в театр снова идут не только за легковесным развлечением. Вчерашние школьники очень остро ощущают заложенную в понятии юного зрителя ущербность, они предпочитают быть взрослыми. Это, пожалуй, главное препятствие на их дороге в ТЮЗ. Многолетние усилия Генриетты Яновской и Камы Гинкаса этот барьер разрушают. Благодаря им МТЮЗ способен существовать без оглядки на школьную программу, без расшифровки по буквам. Как театр для всех, кто готов расти.

Интервью с Камой Гинкасом читайте на 6-7 стр.