

Кто есть кто в неразвлекательном театре

«Неразвлекательный» — определение, конечно, слабое. Но с определениями сегодня худо. Вальсирующие пары «традиционный — авангардный», «общедоступный — элитарный», «кассовый — некоммерческий» совершенно сбившись с смысла. Кассовый театр до слез убыточен, авангардный вторичен, традиционный, как выясняется, ни в чем не укоренен, общедоступный трудится для 5 проц. населения, элитарный выполняет функцию ликбеза, некоммерческий чудовищно корыстен и так далее.

Когда устойчивые понятия сплошь линяют, дело обычно не в языке, а в предмете описания. Незаметно, но радикально изменились границы и векторы театральной жизни, и прошедший сезон это удостоверял. Опустела пролганная насквозь «кафедра доброгоговения», и на ее месте в обрамлении вялых академических премьер, выпускаемых лишь по инерции, закружилось утомляюще-игровое и расчетливо-вычурное Зрелище. Относятся к нему можно по-разному, но больше-то и отнести не к чему! Кроме Тимура Чхеидзе, выступившего в БДТ «Коварство и любовь», и Олега Ефремова, анонсировавшего солженицынскую пьесу «Олень и шалашовка», никто и замаху на «этанную» премьеру, на спектакль-событие, в сущности, не сделал. И сезон прошел под знаком полной «оффенбахизации»: Жак Оффенбах в «Эрмитаже» и Дэвид Хуан в «Фора-театре» — последние небитые козыри большой колоды.

Зато, сравнивая хотя бы по названиям, сколь насыщенной оказалась жизнь малых сцен и светлых подвалов! Здесь, и только здесь, искусство заявляло о серьезности намерений. «Маскарад», «Ревизор», «Преступление и наказание», «Лес», «Три сестры», «Вишневый сад», — ничего репертуар у «авангарда»!

Неожиданные интерпретации способны озадачить и оттолкнуть даже заядлого театрал, воспитанного на концертном искусстве. Но бестолковый спор об «уважении к классике» и «границах эксперимента» заводит незачем: кроме «авангардистов», классику мало кто читает. И это закономерно: в диалоге с полноценной культурой единственно возможная для нас позиция — попытка самоопределения (чем честнее, тем мучительнее). Изобретение собственной артикуляции в присутствии великого и могучего языка. Как ни парадоксально, лишь искусство, озабоченное проблемами метода больше, чем эмоциями зрителя, дает классическому тексту шанс на существование: болезненное — да, драматичное — да, но живое, живое! Любость же к ценническому благообразию, игнорирующая нуждот слова, муку времени и стыд творчества, не только бесплодна — бессовестна.

Традиция живет, самое себя преодолевая, испытывая, оспаривая. Радоваться этому было бы легкомысленно. Преувеличенное внимание к методам работы — самооборона художника. «Театр для театра» менее благороден по устремлениям, чем «театр для людей», что же спорит. Но с обществом и с человеком общественным искусство сегодня не может разделить ни хлеба, ни радости. Театральные резервации на 50—100 мест — не лучшее, но единственное место, где можно заниматься искусством, и в частности всерьез ставить классику.

«Театр для людей» изредка заезжал к нам на гастроли, большой и красивый. Петер Штайн, Джорджи Стрелер — они напомнили, как спокойно и мудро можно распоряжаться богатствами «большого стиля», как восхитительно величавое традиционалистское лицедейство. К чести наших режиссеров, позаиводили им многие, подражать же не дерзнул никто. Имитировать это ясное и сильное искусство, живая нашей жизнью, было бы нечестно.

«Театра для людей» мы сегодня не имеем. В наличии театр для зрителей, что совсем не то же самое.

Можно было и раньше заметить, что искусство утекает из некогда монолитной театральной системы, как вода из плохо склеенной вазы (есть такое стихотворение у Сюлли-Прюдюма). Еще в середине 80-х замечательнейший режиссер России спокойно и решительно ушел в работу, нарушающую самые общие нормы театрального производства. С точки зрения системы — ушел даже не в лабораторию (дабы внедрить потом открытия в общее дело), а — в никуда.

Школа драматического искусства

Уникальность и (сейчас уже можно выговорить спокойно) историческое значение режиссуры Анатолия Васильева в том, что он открыл возможность менять и сочетать разнородные способы существования в живой работе. Васильев предложил новую модель сценического бытия — не связанного в цепь причин и следствий, но развращенного, наподобие вера. Это не новая манера игры, а новое театральное мировоззрение.

Во «взрослой» дочери молодого человека веер раскладывался лишь надвое: жизнь отца и дочери. Пространство, ритм, правила игры — все было иным и иначе (критике показало, что в мире дочери — хуже) сделанным. В «Серсо» отдельные миры и способов театральной работы уже создавалось по числу персонажей. Потом открылась «Школа», в которой законы психологического реализма, принципы жесткой причинности, выбора и расплаты подчинили себе жизнь, а не искусство (хотя, без основания, легенды о «диктаторстве» Васильева). В сценическом же бытии зоны свободы, перевернутого выбора, иной игры и импровизируемой реальности стали формироваться на любом уровне: от существования в реплике («Шесть персонажей в поисках автора») до существования в жанре («Дюма») и — что в принципе невозможно — до существования в существовании, эстетически лишь тонированном («Диалоги» Платона). Васильев создал не только новое искусство, но и новый образ жизни-в-искусстве.

Сегодня знаменитыми «Школы» пронизано все пространство творчества. Она стала лицеем и лабораторией, салоном и мифом. Иногда кажется, что Васильев строит (уже выстроил) театр из судеб — своей, своих учеников и даже людей мимолетных, что он стал живым

«метатекстом» нового искусства. Для людей, не знакомых с термином, скажем иначе: Анатолий Васильев вряд ли претендует на роль Солнца — он редкий светит и не так уж многих греет. Он — воплощенная сила всемирного тяготения. Люди, по разным причинам оттолкнувшиеся от «Школы», остро ощущают невозможность «сойти с орбиты».

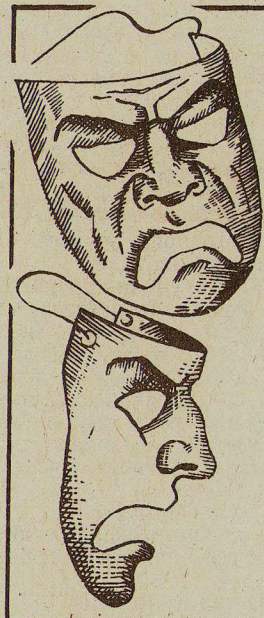
Научившись и научив менять соотношение между материалом, предметом и способом театральной работы, Васильев обновил самое проблематику театрального творчества. Впервые со времен Станиславского вновь неизвестно, что такое театр. Появились замечательные пьесы, которые непонятно, как ставить (один Алексей Шипенко чего стоит!). Появились спектакли, которые совершенно не поддаются «нормальному» критическому объяснению. С тех пор

Может быть, ни в одном спектакле связь между овеществленным и подражаемым, между приемом и смыслом не была столь осязаемой и последовательной. Продолжение, даст Бог, следует.

Театр-студия «Человек»

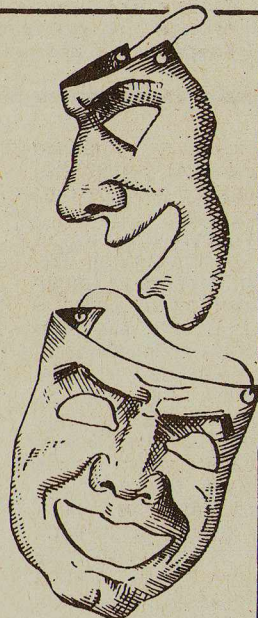
Руководитель студии Людмила Рошкова замечательно умеет катализировать рост чужого дара. Это нечто большее, чем талант худрука, это — благо-родство.

Не успели переключаться под сень МХАТа знаменитые, прославившие «Человека» спектакли Михаила Мокеева и Романа Козака, в студии появился новый неформальный лидер, Сергей Женовач, работающий грациозно и ярко.



Жизнь после школы

Александр
СОКОЛЯНСКИЙ



как Анатолий Васильев открыл свою «Школу», словом «театр» у нас обозначаются принципиально разные виды искусства.

Театр Театр

— самое радикальное, самое зыбкое и для многих самое отталкивающее из театральных порождений «новой культуры». Бывший ученик Васильева Борис Юханов / создал какой-то айбсерг вверх торшашками: массив слов и слухов, возвышающийся над театральным морем, в глубине же — нечто потаенное и непериметное. Спектакли неуловимы, и это раздражает. За Юхановым закрепляется репутация мистификатора.

Однако мистифицированная жизнь, насквозь выдуманная и бездельная, не итог, а материал юхановской работы. К Театру Театру прилипают герои бывшего культурного подполья: музыканты, художники, даже искусствоведы. Возникла замечательная «тусовка» — зона полунитинного, полупроказного существования в своем кругу. Именно это — беспредметный уют, нетворческая жизнь творческих людей (не быт, не искусство — нечто третье, почти призрачное) — стало предметом наблюдения и обгрызания.

В сущности, Юханов спорит с Пушкиным. Он берет художника в том состоянии, когда «душа вквашает холодный сон», и предлагает неким образом организованную среду, где «художник как тусовщик» может быть сам по себе фактом делающегося искусства. В «Наблюдателях», «Хохоровах», «Принципе Чучу», «Октавии» невеселая и неприкаянная «игра в жизнь» пыталась быть «игрой в игру». Сейчас это по-юхановски хитро и гордо называется «стратегией фундаментального инфантилизма».

Разумеется, получить до конца и зафиксировать надолго такое не может. Но в многочисловых представлениях Театра Театра на считанные минуты возникали блаженство бездельной свободы, бесстыдная радость цельного и полностью независимого бытия — без опоры на жизненный поступок или художественный акт.

«Октавия» — на мой вкус, лучшая работа Юханова — засвидетельствовала распад тусовочного мира. Начался период «вишневых садов» — гигантской по объему и еще менее внятной по параметрам жизни-игры. Впрочем, сегодня хоть ясно, где все это происходит: на улице Чакалова, в подвале дома, где жил академик Андрей Сахаров. Что же именно там происходит — вопрос не ко мне, а к Дельфийскому оракулу.

Помню сцену из «Октавии»: на сцене в бурлящих целлофановых выступил сводный хор авангардистов под управлением регента Камилла Чалаева, а искусство в Дуня Смирнова, вся стилизованная под вамп-шестьдесятничу, что-то поперек них долдонила в телефон: зачем? в какой связи? «Что здесь происходит?» — тихо спросил я у Юханова и получил вдумчивый ответ: «Понимаешь, она говорит по телефону в то время, как они поют». И точка.

«Играем «Преступление», спектакль Камы Гинкаса

— премьера, равноценная появлению нового театра. Режиссерский почерк Гинкаса — умный, резкий, давно выработанный — в этом спектакле стал особым стилем, который можно было назвать «фантастическим натурализмом».

На малой сцене МТЮЗа Гинкас оперирует не столько театральными умениями, сколько душевными энергиями. Он заостряет личные чувства и ощущения актера, находя тонкие ассоциативные связи между эмоцией и фактурой: весом тела, шершавостью ткани, звучанием чужого языка. Выразительность простейших качеств предмета в его спектакле бесподобна: это роскошь страстной аскезы.

Есть минуты, в которые оторопь пробирает от хлесткой точности. Феерическое шарлатанство Порфирия — В. Газдикого, по-ярмарочному откровенное и беспредельно изощренное. Соня — И. Юревич, читающая Евангелие: с истовой верой — да, но и с профессиональным (шлюха веда!) озлоблением: «Лазарь, иди вон из гроба» звучит у нее почти как «пошел вон!». Сосредоточенная воспленность protagonista — Маркуса Гротта, тяжелое горение раскольниковского мороза, физиологическое ощущение своей чуждости этому миру. Работа Гинкаса безусловно входит в «первую тройку» сезона, и во многих отношениях ее можно назвать лучшей.

Помимо вкуса, изобретательности и ранней профессиональной зрелости, режиссер обладает свойством, вовсе уж редким для «ищущего искусства»: он любит театр не как средство самовыражения или модель инобытия, а именно как театр. Его спектакли «Панночка» и «Иллюзия» (соответственно Нина Садур и Пьер Корнель) при всей неразвлекательности радовали слух и зрение. Они легки. Они изящны.

Пользуясь рискованными и неожиданными — если угодно, авангардистскими — средствами, Женовач сохраняет мироощущение убежденного традиционалиста, довольного жизнью в формах самой жизни. Глубока и серьезна не боль, а радость артистического существования в невыдуманном мире. Последний спектакль, голголевский «Владимир III степени», поставленный в Учебном театре ГИТИСа, подтвердил, что эта радость заразительна и, как все рациональное, может быть преподана другим: талантливым режиссер обещает стать незаурядным педагогом.

Театр на Красной Пресне

Давно известно, что любая ортодоксия терпимей к инновациям, чем к еретикам. Режиссер Юрий Погребничко — мишень самых ожесточенных и несправедливых нападок. Его спектакли объявляют бессмысленным глумлением над классической драматургией именно за то, что в них с трудом и упорством прослеживается живая связь времен, идей, культурных традиций, способов жизни.

Театр Юрия Погребничко исходит из простейшего: сегодня мы сами — с нашей памятью, с нашей духовной биографией — и есть русская культура. Пусть память непрочна и биография ужасна: можно себя не любить, но искать более возвышенные и благообразные пути живой культуры негде. Это как в анекдоте про пьяного, который искал кошелек не там, где потерял, а под фонарем, где светлее.

Ставя «Чайку» или «Трех сестер», Погребничко прослеживает чеховские коллизии — хоть ту же самую «тоску по лучшей жизни» — во многих исторических заданных вариантах. До кабачковой ностальгии Брайтон-Бич включительно. Себялюбивых носителей «вечных ценностей» это не может не шокировать: ведь как приятно чувствовать себя прямым наследником Алексея Карамазова и Платона Каратаева! Но режиссер не склонен щадить ни их, ни себя.

Лучший, по-моему, спектакль Погребничко «Прощай, «Битлз!» был посвящен расставанию с собственной молодостью и собственной театральной верой. В нем герои сказки про Винни-Пуха повзрослели, оставив игрушки. Мрачный Пух, раздражающе деловитый Кролик, обрюзгший и одинокий Кристофер Робин: как неожиданно их сегодняшний день стал вчерашним («Вчера наступило внезапно») — второе название спектакля: именно так поколение, влюбленное в «Битлз», вдруг заметило, что кругом уже танцуют ламбду...

По приемам этот спектакль почти автопародия: режиссер отчужденно отыгрывает ходы той творческой школы, к которой сам принадлежал: повторяет находки, изобретает велосипед. Драма в том, что школа умерла, деваться некуда, а меняться не хочется: это неправильно, горько, временами смешно, временами страшно. И все же — не хочется.

В условиях распада театральной системы острое и нежное ощущение неприкаянности оказалось для многих столь значимым, что работа еретика Погребничко была названа лучшим спектаклем Москвы в сезоне 90/91. Жизнь ему это, естественно, не облегчило.

5-я студия МХАТ,

выпустившая в этом сезоне замечательный «Маскарад», более, кажется, не существует. Роман Козак возглавил Театр имени К. С. Станиславского. Идет работа над возобновлением «Елизаветы Бам на Елке у Ивановых».

И «Елизавета Бам...» и «Маскарад» наметили очень интересные возможности неплотного отношения к оужденной культуре. Влюбленность заменяет родство и не признает запретов, стремится к обладанию и сознает разединение. В спектакле по текстам обзриутов Козак и его актеры (замечательно играл Егор Высоцкий, автор музыки!) пытались не столько преодолеть культурную дистанцию, сколько найти в себе что-нибудь отдаленное «обзриутское».

Это удалось вполне. Любовь оказалась незаконной, но взаимной.

Так было завоевано право начать утиный диалог с XIX веком, положить на голос перомонтовский стих, присвоить звуки и жесты вовсе уж незнаемого мира. В ходе действия возникало (во многом благодаря дивной сценографии Павла Каплевича) странное ощущение: актеры могли отрываться от пьесы, устраивать эксцентрические танцы и интеллектуальные провокации, но на сцене, однажды возникнув, перомонтовский текст, перомонтовский мир существовал непрерывно. В молчании — звучал. Вне актера — жил. В него можно было вернуться в любую минуту — и как они туда возвращались!

По смежности изысканию, по тонкости культурного слуха этот спектакль оставал за собою все работы сезона, был

гривается в добротной реалистической манере и являет собой крепкий пинок в самое толстое и мягкое место театра обыкновенного.

Мастерская / Михаила Мокеева выпустила в этом сезоне спектакль «Лес», о котором я имел честь рассказывать читателям «ЛГ» 29, кажется, мая. В разноголосице представления есть мелодии случайные, вполне необязательные, но нет ни одной фальшивой ноты. С трудом узнаваемые обломки театральных стилей, обыгрываемые Мокеевым, — замечательный строительный материал, если относиться к нему так же доверчиво и серьезно, как ребенок относится к кубикам. Мокеев выстраивает нечто невозможное, говорит: «это пароход» — и ведь является же! Застенчивая, но не сокрушающая радость чистой театральной игры — главное достоинство его нынешних спектаклей. За эту радость можно было отдать прежнюю репутацию одного из самых тонких психологов современной сцены: не жалко.

Клим поставил «Ревизора»: третью премьеру сезона, над которой я твердо рукою ставлю: «№ 1». Он оправдал удалой жанровой подзаголовки, данный спектаклю: «божественная комедия». Передавая друг другу, варьируя и лелея голголевские фразы, актеры Клим замечательно доказали, что текст «Ревизора» обладает неперемным атрибутом божественности: универсальностью. Он выбирает в себя любой оттенок любого смысла. Он позволяет сказать все в каждую минуту заданными словами: бесконечны не интонации, а именно значения каждой реплики.

Отчасти — насколько хватило шести часов действия — это было продемонстрировано зрителю, умиротворения всех чувств, кроме чувства полной радости, вроде бы беспричинной. Для иных — шесть (ну ладно, пять из шести) часов скуки. Этим жалко.

Сам Клим говорит, что занимается не театром, а педагогикой. Наверное, это правда: он воспитал в своих актерах тот внутренний покой и ту грацию, которыми в светской жизни награждает лишь бесстрашная аристократическая (не отвоеванная, а врожденная) свобода. Любая случайная поза, принятая любой из красивых актрис в «Ревизоре», — произведение искусства. Фотографировать этот спектакль можно вслепую: кадр не сможет не получиться.

Тихая, почти беспредметная игра, струение реплик, мерцание слов — все это утончилось, но не самоотчуждено. Все это — настройка и ожидание (ключевое для Клим слова). Иногда же возникает на мгновение странная связь: что-то с чем-то совпадает, что-то улавливается на лету — и мерцание становится ослепительной вспышкой. Это сродни мистическому озарению, как его описывает Мейстер Экхарт, ослеплению суфия, психоделическому эксперименту и Бог ведь чему еще — здесь это достигается средствами театра (я забыл сказать, что Клим учился у Васильева: это само собой разумеется; его Мастерская относится к «Школе драматического искусства» как апокриф к каноническому тексту).

Описать это я не умею совершенно, но есть люди, испытавшие тот же укол полного счастья и полного смысла (в другие, конечно, минуты), они знают, о чем я говорю, и могут подтвердить, что за хранимую память об этом, за проблески Этого стоит любить театр — и климовский, и вообще. Этим и живо искусство — не самоучитель правды и добра, а изредка работающий аппарат для пересадки вдохновения. Выше этого — только Бог, который, по определению, выше всего.

И НАПОСЛЕДОК: прошлой осенью в Ленинграде я видел представление, столь же захватывающее, сколь непонятное. Ощущения от него напоминали о Клизме, приемы работы — о знаменитом «Дереве» Антона Адасинского, покинувшего нашу страну. Те же самые, хотя более смутные, посулы блаженства; та же сосредоточивающая отстраненность, которая требует не интерпретации, а медитации; то же самое пластическое повластие, когда тихий жест радикально изменяет жизненные токи во всем игровом пространстве. Как назывался спектакль — не знаю, имени режиссера не знаю, о законах, по которым строится действие, имею представление самое смутное. Театр назывался «До-театр», и снимок В. Алферова дает некую смысловую зацепку: характер жестка, отношения тела и среды, обнаженность как сподвижение первородных, необработанных «фактур» — камни, дерево, плоть... Кто умеет на словах объяснить, чем занимается «До-театр», милости прошу. Самому интересно.

