

23.01.94.

Александр СОКОЛЯНСКИЙ

РЕЖИССЕР Роман Козак поставил во МХАТе «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя». Если я правильно понял, пушкинское определение этих трагедий — «маленькие» — он перевел для себя как «мелкие». Лишенные значительности, не особенно существенные истории с плохими концами.

Козак — режиссер, умеющий увлечься идеей до самозабвения. В этом сила и обаяние его таланта, в этом же — уязвимость. Бедную и заведомо ложную мысль Козак способен любить так же пылко и неотвязно, как настоящую — сильную, красивую, новую. Когда-то он поставил булгаковского «Дон Кихота», исходя из предположения, что все подвиги и приключения чокнутого идалго — голый вымысел; сеньор Кихана сидит взаперти у себя дома, а слуги и соседи, притворяясь, кем придется, сострадательно потакают капризам больного. Последствия были невразумительны и печальны. Но так же Козак поставил «Маскарад» с Александром Феклистовым в роли Арбемина, решив, что скрытый лермонтовский сюжет — история распавшейся дружбы и кончившейся молодости. Спектакль был красив и строен; отдельные сцены — незабываемы.

Новая работа Козака, скажем так, не

лишена достоинств. В «Скупом рыцаре» есть превосходный Альбер — Сергей Шнырев: храбрый, нервный, мускулистый — действительно стержневой от обступившей его нищеты. В «Каменном госте» Дон Карлос, засидевшийся у Лауры («Ты, бешеный, останься у меня...»), встречает внезапного Дона Гуана необыкновенно и прекрасно: бурно радуясь — ну вот, ну наконец! ты появился, дорогой, и теперь кого-нибудь из нас на земле не станет — а то невыносимо тесно было. Когда Сергей Сазонтьев перестанет поминутно ронять свою шпагу на пол, его роль войдет в историю театральных интерпретаций Пушкина. Сам же спектакль в историю не войдет ни при каких обстоятельствах. Он туда не хочет.

Режиссер играет по маленькой, подчеркнута и сознательно. Скупой рыцарь в его постановке убог, ничтожен, примитивен: мелкая жадина. Во второй сцене, решающей судьбу и смысл пьесы, к голосу подключен ревербератор — так озвучиваются монологи провинциальных диск-жокеев. То, что произошло в спектакле с Герцогом и с ростовщиком Соломоном, смерти подобно — причем дрянной, невыразительной смерти. В «Каменном госте» дела обстоят еще хуже. Гуан в красном, наискось прорезанном камзоле и двцветный, замшевый Лепорелло — парочка клоунов: темпераментный Бим и меланхолический Бом. Лаура — фокстерьерша в течке, Дона Анна — не то преступная мать из пьесы выдохшегося Бомарше, не то московская кухня.

БИНОКЛЬ

В неслыханную простоту?

Общая оценка. — 1994 — 23-29 янв — с. 18.

Впрочем, красавица. Фамилии исполнителей я не называю потому, что не хочу. В памяти должно сохраниться лишь имя Марии Даниловой, художницы по костюмам: ее фантазии на темы «средневековья вообще» (неопределенное прошлое, которое началось тысячу лет назад, а кончилось сегодня ночью) — яркие, содержательны и замечательно смотрятся на сцене. У Даниловой есть редкий талант — делать костюм не просто из тканей, а из тканей, освещенных театральными софитами — учитывая резкую тень, игру отливов, природу актерского жеста. Вдовий убор в виде черной крепостной башни, который художница придумала для Доны Анны, — шутка в высшей степени дерзкая, но очаровательная.

И тем не менее — зачем все это? Почему умный и талантливый режиссер, относящийся к своим решениям серьезно, ничего не делающий по капризу, обязался доказать, что герои «Маленьких трагедий» приходятся сродни графу Нулину? Почему Гуан — такой: круглолицый, стриженный под «нового русского», глазки маленькие, ухватки приблатненные? Можно ответить прагматично: труппе Художественного театра имени Чехова (или

Горького — мир с ними обоими!) в ее переходном состоянии более высокие задачи не по плечу. Это, как ни печально, правда. Но прагматичные ответы никогда не бывают окончательными.

Дело не в том, что резкое и довольно отвратительное принижение пушкинских сюжетов удобно для исполнителей, не готовых или не способных к большему, — оно, к несчастью, актуально. Роман Козак, может быть, не отдавая себе в этом отчета, поддался общему настроению, общему пафосу сегодняшней культурной работы: желанию быть как можно проще. То есть солидарнее с большинством, для которого Пушкин — это «несколько жалких строф, плохо поднутых, прореженных как гребень, отрубивших от постоянного повторения кошуновскими губами» (В. Набоков. «Пушкин, или Правда и правдоподобие», 1937). И в то же время, конечно, он — гений всех времен и народов. Когда статус гения совмещается с примитивностью и незначительностью смысла, это как нельзя лучше устраивает читателя обыкновенного, торжествующего. Пушкин, знай свое место.

Сказанное мною только что — запальчиво и несправедливо. Говоря всерьез,

необходимо признать, что стремление к простоте задач и средств, к снижению «творческого пафоса», к узаконенному равенству художника и зрителя возникает не случайно. «Нужно быть проще» — не только главный лозунг иступленно демократизирующейся русской культуры. Это ее страсть, потребность, оправдание. В стихах, спектаклях, мыслях, желаниях, забавах — на радость другим и собственной выгоды ради — нужно быть проще. То есть: яснее, прочнее, стандартнее, а в случае необходимости — и меньше себя самого.

Тотальная перемена вкусов болезненна, но неизбежна. Нечто подобное происходило у нас в середине XIX века, когда в историю культуры входили (в 30-е годы просачивались, в последующие — вламывались) вдохновенные разночинцы. Простота и доступность еще раз стали важнее вдохновенной тонкости в сталинское время, и Манделштам клялся в том, что под своей шубой он, как и все, «человек эпохи Москвошвея», и мучился своей отделимостью.

Во славу трепетных касаний и нежных оттенков, гордых порывов личности, богатств переливчатого, самоцветного язы-

ка и т.д. можно произнести многое. Оно прозвучит тем пронзительней, что именно тонкое, личное, изощренное терпит очередной крах внутри русской культуры. Но кто поднимет голос против той грубоватой прямоты, что порождена жизнерадостием и простодушием, против здорового и деятельного оптимизма, наконец — против беззащитного обращения к вечным истинам, которые вечны именно потому, что общедоступны, а общедоступны в силу того, что органически банальны («banalite», к слову сказать, понятие из области средневекового французского права: помещик приказывает крестьянам молотить хлеб только на его мельнице, а пенью за помол назначает какую захочет). Никто не против, да и воздержавшихся не обнаруживается.

Прочтешь шедевр запанибрата, сделать вид, что в нем нет тайны, — легче всего увидеть в этом элементарную потерю уважения к культурной святыне. Я не буду просить извинения за патетичность: есть, черт побери, вещи, о которых стыдно говорить без пафоса. Но, может быть, искусство должно сейчас притвориться доступным и бесхитростным, нуждающимся в снисходительном одобрении тупиц. Ему больно чувствовать себя нежеланным.

Незадолго до мхатовских «Маленьких трагедий» Сергей Женовач в Театре на Малой Бронной выпустил спектакль по трем одноактным пьесам Ивана Тургенева и назвал его «Маленькие комедии». Женовач — режиссер, которому ничего не

приходится в себе ломать, чтоб быть простодушным и демократичным. Ему искренне нравится работать в интересах большинства. Режиссерские ходы в его «Маленьких комедиях» прямолинейны до неправдоподобия: Женовач пользуется сугубо заигранными, избезженными приемами — загадка в том, что они вдруг начинают работать. В чем секрет: в ритме, в азарте, в актерской энергетике — понятия не имею. Но какую-то его долю составляет наша собственная готовность любить простое, пренебрегая элитарной изысканностью.

Эта любовь оказалась невероятно разнообразной, многоуровневой. Можно просто делать бодрые увеселительные зрелища, не стесняясь ни вульгарности, ни второсортности своих намерений — как Владимир Машков с его весьма симпатичной «Трехгрошовой оперой». Можно насильственно уценивать то, что публичке не по карману, сгибать в три погибели то, что не по плечу. Станиславский в свое время придумал дивное упражнение на «оправдание штампа»: человек в горе рвет на себе волосы, ничего более избыточно не придумаешь — теперь найдите состояние, в котором рвать на себе волосы правильно и необходимо. Можно вообще отказаться от богатств и упоений индивидуальной душевной жизни — как Анатолий Васильев в «Плаче Иеремии». Было бы зачем. Хотелось бы как-то избавиться от мысли, что любая культурная работа, в которой участвует более двух человек, избыточна и напрасна.

Козак Роман