

Режиссура как средство борьбы с комплексами

О природе и границах дозволенного

У нас теперь принято: премьеру сопровождать шумом, априори заявлять как самое громкое событие сезона. Иначе ее никто не заметит. Поэтому еще до — вне — всякой премьеры мы усваиваем: Юханов — режиссер культовый, Житинкин — режиссер аншлага, Машков спасет Художественный театр от скуки, Райкин сделает головокружительное шоу, Мирзоев непременно спровоцирует скандал...

Рецензий на "Сирано" в Театре имени Евг. Вахтангова было множество, театр, наверное, остался доволен. На месте Мирзоева я была бы разочарована. Как говорил знаменитый польский режиссер Тадеуш Кантор, официальный успех для режиссера-авангардиста всегда подозрителен. "Если произведение вызывает всеобщее одобрение, я начинаю сомневаться, действительно ли оно так авангардно, так радикально. Авангардное искусство должно рождать протест и возмущение". Рецензии же на "Сирано" были гладкие, литературно даже причудливые, практически все положительные, но — все какие-то кислые. Почти в каждой мелькнуло разочарование: на этот раз скандала маловато. А не прошло и месяца после премьеры, и все забыли, что она была. Для примера вспомните, как и сколько говорили о "Без вины виноватых" П. Фоменко на этой же сцене. Отчего так?

...Маркизы щеголяли голыми торсами (в очень эффектных, надо сказать, костюмах П. Каплевича). Сирано на дуэли с Вальвером орудовал Роксана страдала ануризом. А трагический кондитер Рагно, ссорясь с женой, лепил из теста не лиры и голубков, а мужские гениталии. Словно обжегшись варварским "тестом", Сирано совал это хозяйство в пакет и выбрасывал со сцены вон: поэты — народ возвышенный. Хотя и не всегда. Сцена первого объяснения Роксаны и Кристиана шла под сплошной хохот зала, хотя слов почти невозможно было услышать. Зал грохотал, следя за тем, как Сирано подавал другу... знаки глухонемых. Когда на сцену явился калупин искать Мадлену Гобен, по прозвищу Роксана, Сирано вдруг переспросил его с комическим ужасом: "Рубен?" Тут не засмеялся никто. Молодые люди игра слов не поняли. А тем, кому игра была предназначена (тем, кто видел на этой сцене Сирано — Рубена Симонова или хотя бы слышал, что спектакль Охлопкова — одно из романтическиейших созданий в истории русского театра), наверное, стало больно.

Время и место имеют значение. Случись этот спектакль где-то на малой сцене, в подвале, под крышей, наконец, в некоем гипотетическом театре Мирзоева, и скандальности бы не было совсем. И не так бы бросалось в глаза, что текст известных монологов Сирано костюмирован, что воспроизведен на афише жанра Ростана ("романтическая комедия") отдает издевкой, а попытка режиссера "пожертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее" настолько же смела, насколько и наивна: пьеса режиссуре сопротивлялась, и местами это было очевидно. Например, когда для последнего монолога Кристиана ("хочу, чтобы меня любили за самого меня") режиссер не хватило гэгов, и монолог у К. Соловьева прозвучал так просто и искренне, что Кристиан оказался единственным, кого в этой истории жал.

Самое простое в этой ситуации было спектакль перечеркнуть, сказав, что на сцену, знавшую великого Сирано — бретера, поэта, последнего пылко влюбленного, — выводить Сирано-дебила по меньшей мере неэтично. (Хотя делать из Сирано дебила в принципе спорно.) В такой ситуации от критиков просто было и отмахнуться: новое и революцион-

ное всегда пробивает себе дорогу с трудом, а те, кто этого не понимает, — ретрограды. На эту реакцию и был расчет, в этом и был вызов. Нас звали к сравнению, дразнили противопоставлением, и это тоже подогревало интерес — к премьере, к личности режиссера, к "загадке актера Суханова". Только так теперь принято писать о любимом артисте Мирзоева, хотя, на мой вкус, загадка создана немного искусственно. Это, скорее, довольно техничное существование, но в достаточно уже омертвевшем глянцевом рисунке, который актер повторяет из роли в роль. У Суханова, никто не спорит, выходит это неплохо. На столько неплохо, что В. Тодоровский в "Стране глухих" идеально использовал "мирозоевское качество" актера. Но рано или поздно такая игра наскучит зрителю, как мода. Просто потому, что в ней нет душевных затрат и сердечного тремоло. (Вспомните явление на театральной сцене музыканта и певца "Звуков Му" Петра Мамонова. Первая роль была для публики шоком, второй почти никто не заметил.)

Еще проще в этой ситуации оказалось спектакль похвалить, что и сделало большинство газет, припомнив, как этот "Сирано" забавен на фоне скучного сезона, как много в нем трюков, как смешно играет Суханов, изображая слона, лунатика, аутиста, клоуна, кого-то там еще... Хотя логичнее было бы, не приняв, например, "Маскарада" В. Шамирова, не принять и "Сирано" В. Мирзоева. Шокированные первым, второму критики легко простили схожее самоуправство. В связи с чем один мой приятель-режиссер процитировал Пушкина: "Наши критики говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно. Отселе их никак не выманишь".

От брутального Суханова — Хлестакова, через брутального же Петручию, циничного провокатора Шлигельского, бесполого бога Меркурия к такому Сирано — путь, как ни странно, достаточно прямой. Хотя Мирзоев и петляет, намекая, что кривая веточка в руках у Сирано — это и есть символ его философского движения к истине. В нем угадываются и тоска по романтизму, и тоска по классическому Сирано. Но тоска безнадежна, романтизм неопостижим, а того Сирано нам не видать, как своих ушей, — это режиссер дает понять внятно. Как внятно заявляет и свою любимую тему, и свой "изнаночный мир" — внутреннее изгойство героя, выраженное через внешнее уродство.

"Сирано" Мирзоева — не о любви, как пьеса Ростана. "Я не хочу любви! Да, это мой порок, не надо нежности. Я буду одинок", — эти слова Сирано режиссер преподносит буквально. А дальше доказывает со всей очевидностью, что любовь на свете невозможна, начиная с концептуального оформления (кудзюк А. Кожанова) и кончая тем, что его сюжет не только антиромантичен, но антиэротичен и античувствен, что обиднее, если помнить пьесу. Барельефы, вставленные вместо окон в двухэтажную декорацию "Сирано", — это, скорее, не поэты камапутры, как решили критики, а пародия на любовную игру, поскольку среди "любовных сюжетов" нет ни одного соития, ни одного объятия или поцелуя. "Сирано" Мирзоева — не о любви. Он о самоидентификации. Об одиноком, непонятом, обиженном на весь мир гении. О жизни как бесполезной попытке его самодовольствия перед филистерами. Нельзя не ощутить в таком решении личного волнения режиссера: столь явно перелицованный герой воплощает его тайные желания, его невысказанные претензии к человечеству, его гордыню и презрение к тем, чей любви он добивается.

Такого Сирано, увы, не за что не-

навидеть Де Гишу. О нем говорят, что он воин, смельчак, он изыщен (нельзя же вымарать всю пьесу), а он — мешок. О нем говорят, что он поэт, а он — просто хам. В нем есть ощущение своей обособленности, но нет чувства достоинства и чувства личной свободы, как у героя Ростана. Одна лишь темная ураганная сила, которая иногда отличает психически больных людей. И стихи он читает блекло, невыразительно, хотя Роксана от них почему-то в восторге. За что этого Сирано обожают гасконцы, тоже малопонятно. Впрочем, эти гасконцы не воинственны, а только жеманны. И Сирано привлекают, похоже, как местного дурачка, которого обидеть грех. Обычно в "Сирано" одна лишь Роксана не замечает, как герой обаятелен и достоин любви. У Мирзоева все, включая зрителя, обязаны принять это на слово. Скорее всего, это и есть концепция. В ее рамках зал, если он не принимает такого героя, и есть то самое общество филистеров, которое не способно оценить приход нового гения.

Про дар Сирано быть собой тоже иногда ставят эту пьесу. В мире Мирзоева Сирано уже не может быть собой. И его трагедия, похоже, в том, что жизнь — это вынужденная клоунада и мистификация. Не случайно он носит с собой чемоданчик с гуммовыми носами на любой вкус и размер. Не случайно перед тем как уйти в небытие, он каждого из присутствующих оставляет в прямом смысле с носом: попробуйте, мол, как я, пройти через страдание, одиночество, притворство, и только так заслужите бессмертие. Это на самом деле очень смешное и сентиментальное место в спектакле выдает в режиссера человека с массой разнообразных комплексов. Не сумев от них избавиться, он решил ими гордиться. Как и его герой, его лирическое альтер эго.

Суханову, может быть, и кажется, что он играет героя. На самом деле он играет того, кому так и не удалось стать ни собой, ни героем. Этот Сирано был и остался неудачником. Этот Сирано не просто урод, он даун с жестами и выражением лица идиота. И идея дать Кристиану своего голоса и стихи приходит этому Сирано не в порыве благородства. Эта идея — последнее оправдание его жизни. С ее помощью он наконец сумеет испытать удовлетворение, сродни сексуальному, подглядывая за чужой любовью. "Как ты торопишься!" — корит Сирано Кристиана, когда тот молит Роксану о поцелуе. В этой сцене в Сирано говорит не поэт, продлевающий любовную игру ради счастья любимой, а импотент, перепуганный мыслью, что эти двое, сойдясь, уж точно обойдутся

без него. Но, согласитесь, это уже другая пьеса. С тем же успехом (и скандал, возможно, был бы громче) можно было пригласить на роль Сирано... карлика. А потом в этих же декорациях сыграть не только "Сирано", но, к примеру, "Идиота". Именно на вахтанговской сцене, знавшей Мышкина — гениального Николая Гриценко. Вот было бы круто.

И тут во всей этой истории с "Сирано" возникает действительно сложный и щекотливый вопрос, вопрос о границах дозволенного: театра — в отношении драматурга, режиссера — в отношении литературного текста, критика — в отношении режиссера. После официально объявленного во многих сферах нашей жизни "можно все" театральные критерии тоже абсолютно размылись.

Верх и низ поменялись местами, "хорошо" и "плохо" перестали быть осязаемыми. "Печка", от которой мы прежде плясали, разобрана по кирпичику. Свобода одних потянула за собой вкусовщину других. Вкусовщина одних рождена неопытностью и невежеством, во вкусовщине других просматривается строгий расчет.

Но отчего, спрашивая я себя, Мирзоеву хочется предъявлять претензии в варварски "авторизованном" переводе Ростана на язык сцены, а скажем, Шекспира Стурца, Достоевского Гинкаса, Чехова Погребничко, Пушкина Любимова хочется понять? Тоже ведь крайне личный подход к драматической литературе. Меня не оскорбляет кич Стурца, который этот режиссер одним из первых превратил в изысканный стиль. Я без труда понимаю, отчего Раскольников Гинкаса говорит по-фински и рубит калугу и почему героев Чехова у Погребничко представляют железнодорожные обходчики в рыжых куртках. Я смеюсь, когда Пушкина на Таганке остроумно читают в стиле рэп, но мне и в голову не приходит защищать "Евгения Онегина" от нашествия современных гуннов. Где логика?

Логика, оказывается, до ужаса проста. Все это не оскорбляет и не коробит, поскольку существует в ином масштабе. Каждого из вышеперечисленных режиссеров литературный текст волнует куда больше, чем идеи самовыражения, предмет искусства — больше самих себя. Они ищут для текста гармоничную оболочку, для мысли — неожиданную форму, но при этом не рушат ни общего строя произведения, ни его основных тем. Условно говоря, "Преступление и наказание" в итоге играют все равно про преступление и наказание, а не про то, как следователь Порфирий Петрович, терзая

Раскольников допросами, мечтает склонить его к сожигательству. Мысль в этих спектаклях пульсирует, бьется, опровергается — но разматывается, как нить из клубка. У Мирзоева мысль, или, скорее, предвидение любимой мысли, как матрица, поглощает текст, в результате чего ненужное попросту отсекается. В сущности, именно поэтому на спектаклях Мирзоева забавными кажутся только первые двадцать минут. Потом приходит скука: правила игры ясны, и касаются они лишь формы, не содержания. Поэтому такая режиссура выглядит точечной: в пределах одной сцены она изобретательна, в рамках всего спектакля утомляет: с одной стороны, вычурностью приема, с другой — однообразием метода. В итоге кажется, что режиссер отрицает простоту лишь потому, что боится говорить просто. Будто страшится, оставшись наедине с залом и текстом, показаться зрителю неинтересным собеседником и не совладать с любовью пространству.

Пожоже, это становится главной чертой нового режиссерского поколения, которое сейчас утверждает в глазах нового зрителя (Мирзоев тут не исключение). Для них принципиально — самоутвердиться в домах, которые много лет они на словах презирали. А теперь используют в своих целях и разоряют. Есть что-то мазохистское и смешное (хотя эта компания катастрофически лишена чувства юмора по отношению к самим себе) — в таком необоримом желании обладать именно Большой академической сценой, куда еще десять лет назад их бы на порог не пустили. Не могу избавиться и от весьма, может быть, бездоказательного ощущения, что ущербность этих людей, вошедших в моду, посылает ущербность и в нас, стеснявшихся во имя моды отличать хорошее от скверного. И вот уже Михаил Ульянов во всеуслышание заявляет, что, мол, мы, мастера культуры, зажились на этом свете и надо уступить дорогу молодым. Хотя еще несколько лет назад бравада молодых вахтанговских актеров, просто-таки требовавших от стариков уйти на покой и дать им свободу самовыражения, вызывали у Ульянова и обиду, и раздражение. Изменилось время? Изменились молодые, став мастерами? Может быть, дело в распространенном мнении, что режиссура сегодня в кризисе, а новое поколение (читай: умные, продвинутые, спочные завлечь публику в зал) точно знает, что такое успех, и, возможно, при нашей общей лояльности, и кризис преодолит, и славу отечественного искусства приумножит?

Понять эту надежду можно, хотя разделять мнение о кризисе режиссуры я бы не торопилась. Весь наш так называемый авангард, увы, по-прежнему выглядит явлением местечковым и так же способен конкурировать с авангардом западным, как наша эстрада с западной поп-индустрией. Что касается кризиса режиссуры... Нынешняя — конечно, своеобразная — театральная ситуация свидетельствует, скорее, не о кризисе режиссуры, но о кризисе личности в режиссуре. Возможно, в силу этого обстоятельства актерам-звездам московских театров так болезненно удалось одержать свою формальную победу над режиссерским театром. (Вы только посчитайте, сколькими сценами в Москве сегодня руководят не режиссеры, а актеры: Михаил Ульянов, Олег Табаков, Александр Каллягин, Александр Ширвиндт, Константин Райкин, Татьяна Доронина, Юрий Соломин, Армен Джигарханян, Михаил Козаков...) Конечно, на фоне "карманных" режиссеров, умеющих лишь разводить мизансцены (а их развелось в наших театрах и антрепризах видимо-невидимо), и Владимир Мирзоев, и Елена Невожина, и Виктор Шамиров, и иже с ними выглядят титанами. Но оттого и они "хватывают так невысоко", допускают оплошности одну за другой и, нелепо бронзовея на наших глазах, каждый следующий спектакль делают неинтереснее предыдущего?

"Тогда как же относиться к этому вашему "Сирано"? — спросит дошлый зритель, который не только читает критические статьи, но привык требовать от критика конкретно-исторических выводов. Не знаю. Возможно, как сердце подсказывает. Как вы относитесь к книгам Сорокина, проектам Грымова, сценарным и жизненным затеям Охлобыстина? Ловите кайф? Ловите. Взглянув пару раз, теряете интерес? Теряйте. Если за эту дурь (а у меня есть подозрение, что кое-что из этого дурь) кто-то платит, значит, это кому-нибудь нужно. Думаю, в ситуации безвременья рассудить нас в состоянии только... время. Оно сейчас еще немножко пройдет, и кое-что произойдет. А пока, как и раньше, в любом театре (представления, переживания — не имеет значения), я лично пытаюсь руководствоваться одним: если театр заставил критика забыть, что он критик, и вспомнить, что он зритель, способный наивно насладиться "чистой любовью к искусству", заплакать, засмеяться, не контролируя своих эмоций, значит, это талантливо. Тогда, кстати, и вопрос о границах дозволенного как-то не возникает.

Наталья КАЗЬМИНА



Фото В. СЕНЦОВА