

Не стоит особенно доверяться словам о подсобном назначении опытов, здесь проводимых. Совершенно независимо от того, как они отзовутся завтра, спектакли эти ставятся «ради себя», и странно видеть в них расчет на альтруистическую общепользную гибель: пусть я беру через край, пусть я ошибаюсь, но на моих ошибках...

Во всяком случае, спектакли группы «Чет-нечет» под руководством Александра Пономарева — те два, которые удалось видеть раньше («Николай Гоголь. «Нос» и «Настоящее»), и тот, который шел в день открытия смотра — «Дон Жуан» В. Казакова, — меньше всего похожи на разведку путей для будущих триумфаторов. Это работы сугубо собственные. Притом, что в собственности их автора входит наследство огромное, искушающе богатое.

Как быть богатым

У Станиславского в одном из биографических набросков — там, где он рассказывает о детстве, — попадает фраза: «Нас учили быть богатыми». Конкретно речь о том, что Алексеевых, Мамонтовых, Сабашниковых, Бахрушиных с молодых лет учили владеть миллионами рублей и предоставляемыми этими миллионами возможностями на пользу и на удовольствие себе и всем. Впрочем, нужно понять и шире: люди были научены владеть всем богатством жизни и культуры.

Нас учили другому — быть бедными (иное дело, что и эта школа может быть школой собственного достоинства, но сейчас не про то).

Лишь малая доля наследственного культурного достояния, все скудеет, передавалась из рук в руки. Когда театральные накопления Отечества и мира стали нам открыты, навыка чувствовать это богатство своим, навыка обращения с ним у нас не нашлось. Отсюда ошалелое блаженство, разбегающиеся глаза, торопливое и грубое примеривание, отбрасывание, раздвигание, сгребание в кучу и выворачивание наизнанку доставшегося нам. А из отворившихся великих переполненных шкафов все сыпалось и сыпалось.

Александр Пономарев выделен уже тем, что он хотя бы ясно знал, какого достояния он был лишен, чем ему не дозволялось пользоваться. Когда он сыграл в телевизионной фантазии Бориса Галантера роль Пушкина, выбор был точен: ибо требовался не столько размах дара, сколько причастность к культуре, способность жить стихом и стилем. В его режиссерских пробах, которым «Мастерские» дали площадку, не было обалделого и по-своему симпатичного веселья внезапно разбогатевшего, транжириющего молодого человека, как не было в этих пробах и снобизма (снобизм — второй спутник неумения быть богатым). Его спектакли вообще вряд ли следует звать пробами: в них твердые задачи и утонченная гибкость, разработанность речи.

До сих пор Пономарев обращался к классике — при всем их изгнанничестве и Велимир Хлебников, и Набоков, и обэриуты классичны по мере своего совершенства, и в этом под стать Гоголю. «Дон Жуан», поставленный им теперь, — пьеса неизданная, как, впрочем, не издано у нас ничего из написанного ее автором. Фамилия его Казаков, он недавно умер пятидесяти лет отроду, что за судьба, что за человек — не знаем; в программке напечатана автобиография покойного. Между прочим, там сказано, что в 1966 году Казаков познакомился с поэтом Алексеем Крученых. Люди подолгу живут вне своего времени — Крученых умер в шестьдесят восьмом. Многие ли, кроме Казакова, искали с ним знакомства? Как замечено, мы ленивы и нелюбопытны.

К Пономареву это не относится. Он как раз любопытен. И у него, кажется, есть вкус к тому, о чем когда-то говорил историк Натан Эйдельман: вкус к «цепочке». Сколько людей составляют цепочку, через которую можно почувствовать соприкосновение — живое — допустим, с Пушкиным. Цепочки всегда короче, чем ты думаешь. Допустим, Немирович-Данченко в юности видел старушку Керн, а Пономарев учился у Виталия Яковлевича Виленкина, сотрудника Немировича-Данченко. То есть Пономарев в цепочке четвертый.

Понять логику, по которой в системе пьесы Владимира Казакова о дон Жуане входят имя и стихи Крученых, не берусь. Но понять, почему все, связанное с этим именем, с создателем «сдвигологии», с его филологическими упражнениями, столь похожими на театральную забаву, — понять, почему все это близко Пономареву, труда не составляет.

Пономарев любит слово — замечательное и редкое качество в нынешнем режиссере. О нем было сказано, что он работает как филолог и что борьба слов в тексте для него важнее, чем конфликты между персонажами. Сказано это было после «Настоящего» по Хлебникову. После «Дон Жуана» можно сказать, что борьба слов составляет фабулу спектакля.

Если уж искать, что в работах «Мастерских» впрок, на будущее, то прежде всего решение диалога. Клоунские и вроде бы несмешные, тяжеловесные обмены репликами (на манер тех разговоров с шутами, которые всегда вымарываются у Шекспира, — Казаков впрямую их копирует) обнаруживают свою скрытую энергию. Спектакль Пономарева движется сжатиями и разжатиями этих фраз, этими какими-то «каракатичьями» выхлопами юмора, этими отталкиваниями слова от слова. Замечательно!

Спектакль орудует с простейшими и первейшими сценическими мотивами. Здесь дерутся и спасаются бегством. Здесь ищут и прячутся. Встречаются нос к носу и стараются остаться неузнанными. И в то же время делают все, чтобы тебя узнали. Игра утрирует сама себя от сцены к сцене, демонстрирует свою грубость — и в то же время восстанавливаются в своем достоинстве первоосновы театра. На это Пономарев не жмет, но так уж выходит.

И еще выходит, что в этой истории — неиссякаемый источник поэзии. Трижды сниженный, десять раз перевернутый, сто раз объявивший свою условность сюжет выдерживает. Девушкам не грех влюбляться в актера Алексея Яковлева в роли преследуемого дон Жуана — они при этом не так уж противоречат эстетике спектакля. Не возбраняется также влюбляться в Бориса Репетура — он играет Лепорелло высшим классом.

Костюмы изобретательны и очень красивы — отсутствие неловкости перед красивым и перед поэтическим входит в умение быть богатым.

Инна СОЛОВЬЕВА.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОСИДЕЛКИ

В



СЕРОССИЙСКОЕ объединение «Творческие мастерские» начало с 28 мая показ своих работ. Попробуем давать репортажи об этих просмотрах, оставляя за собой право затем свести или оставить в россыпи впечатления.