

В сторону от человека

Заметки на полях театральных программ Чеховского фестиваля

МЕЖДУНАРОДНЫЙ театральный фестиваль им. А.П. Чехова, самый крупный и представительный в истории отечественной культуры, доказывает, что мировой «театральный процесс» — не выдумка театроведов. Есть логика общего развития; ей так или иначе подчинены ревнители традиций и их ниспровергатели, благородные идеалисты и экстравагантные шутники, мастера и шарлатаны. Во всем мире, и в нашей стране тоже.

Сегодня наш театр почти излечился от двух застарелых комплексов провинциализма. От застенчивого ощущения своей отсталости, неосведомленности насчет последних всплесков эстетической моды — раз. От наивной гордости за себя, сберегшего целомудрие, добролюбие и посконную правду, — два. В выздоровлении есть своя опасность: вовсе забыть о своей, если угодно, вынужденной самобытности. Мы слишком долго жили на отшибе и шли своим путем, чтобы так запросто воссоединиться с театральной Европой. Векторы движения могут быть общими; перспективы — у каждого свои. Чеховский фестиваль четко определил позиции российского театра: сегодня это позиции художественного арьергарда.

БЫТЬ АРЬЕРГАРДОМ — отнюдь не значит погрязать в косности и рутине: это особая миссия. Наш театр талантливо, искусно и доблестно защищает отступающую театральную реальность. Он лучше всех помнит о том, как она была прекрасна. И, вероятно, хуже всех готов к будущему.

Можно удовлетворенно констатировать: наши мастера — Эра

Зиганшина и Игорь Ясулович в «Грозе», Инна Чурикова в «Варваре и еретике», Евгений Миронов в «Еще Ван Гог...» — выглядят ярче и крупнее, чем европейские и тем более американские. И на этом — точка, если не вспомнить: то же самое говорили театралы чеховской эпохи, сравнивая актеров Малого и Художественного театров. Дело ведь не в измелении талантов, а в смене задач и манеры. Мы еще можем гордиться и наслаждаться тем, как тонко наши актеры строят психологический рисунок, как проникновенно понимают своих персонажей, как сживаются с ролью, не щадя личных душевных сил. Правда, сегодняшние наслаждения по остроте и силе явно уступают прежним — тем, что дарили Олег Борисов, Иннокентий Смоктуновский, Екатерина Васильева, Лев Дуров... Техника проникновенной игры скудеет на глазах. Мы чувствуем потерю, имея очень слабое представление о предстоящих завоеваниях: как и полагается арьергарду.

Европейские театральные лидеры нового поколения, приехавшие в Москву на фестиваль (Кристоф Марталер с «Тремя сестрами», Ханс-Ульрих Беккер с «Медеей», Римас Туминас с «Маскарадом»), предлагают своим актерам задачи, не имеющие отношения к нашей любимой технике. Внешне это элементарные жесты, в духе народной цыганской режиссуры: а теперь, Миша, покажи, как бабы в бане парятся!.. Спуститься по лестнице, бросить карту, обнять камень. Семенящей толпой пересечь сцену. Сценический характер определяют не интонации и взгляды, а сумма простейших жестов — ду-

шевная жизнь не очень интересна этому театру. «Три сестры» Марталера — это спектакль не о доме Прозоровых и вообще не о людях. Он о времени, которое перестало идти, автоматически превратив поступки и мысли в ничто, сделав все привычки жизни — привычкой к смерти. Люди как таковые Марталеру неинтересны настолько, что Ольгу, Машу и Ирину легко спутать. «Маскарад» Туминаса — не о мести, чести, роке, игре, Петербурге и т.д., а об искусственных правилах человеческого существования, жить по которым бессмысленно. Арбенин для него — просто фат; Нина — пустышка. «Медea» Беккера — не о трагической мстительнице, не о позоре клятвопреступления и ужасе детоубийства. А о природе трагедии и ее конфликте с мифом: о том, как лжив и убог трагический взгляд на жизнь.

Фестивальный ропот вокруг спектаклей Марталера и Беккера объяснить просто: к метафизическому искусству прилагались критерии психологического. Это примерно то же самое, что судить абстрактную живопись по законам предметной — однако где нам взять другие законы? У нас в театре один лишь Анатолий Васильев наотрез перестал заниматься психологией личности — но сделал это так по-русски, что его путь лег еще дальше от новых путей европейского театра, чем родная дорога психологического реализма. Которая, за неимением достойных путников, быстро превращается в тупик.

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ уникальность, индивидуальная душевная жизнь вызывают у театра все меньший интерес: это касается не

только героев, но и авторов, и особенно заметно при постановках классики. Наши спектакли на фестивале обладают, как неожиданно выяснилось, общим свойством: интересом к целям и приемам автора. Это их базовое свойство. Зачем ставить Островского, Достоевского, Чехова, если они неинтересны тебе как собеседники? Зачем ставить греческую трагедию, если тебе неудобна ее структура? В отношениях театра с автором есть место почти всему, от благоговения до бунта, нет места только безразличию. Как же иначе?

Нам и показали, как иначе. Что Чехов Марталеру или Леблугу? Что Лермонтов Туминасу? В лучшем случае — поставщик сюжета, повод для спектакля, а не причина, и уж ни в коем случае не главный объект внимания. Пресловутый вопрос о «доверии к автору» даже не поднимается: кто он такой, чтобы ему верить или нет? Никто — с тех пор как умер. Речь, конечно, идет не о физической смерти Антона Павловича и Михаила Юрьевича, а о знаменитой статье Ролана Барта «Смерть Автора», возведенной литературоведами 70-х в ранг апостольского послания. Разумеется, Барт потропился на похороны: 30 лет спустя можно предположить, что агония продлится до конца света или хотя бы до конца письменного слова. Но если снять категоричность, великий филолог прав. Уважение к авторскому слову подорвано во всех сферах творческой деятельности. Театр лишь фиксирует эту данность. Либо — пытается что-то ей противопоставить, как Ежи Яроцкий.

Его спектакль «Платонов. Про-



Сцена из спектакля «Платонов. Пропущенный акт». Театр Польски. Войнищева — Галина Скочиньска

пущенный акт» — незабываемый по двум причинам. Во-первых, раннюю чеховскую пьесу, похожую на склад стройматериалов, Яроцкий сумел прояснить, и она зазвучала на диво музыкально. Сюжет — какой там сюжет: Платонов пьет, к нему одна за другой приходят женщины, каждая с любовью. Это не история, но симфония: с четким делением на allegro, andante и т.п. У второй причины есть имя: Галина Скочиньска. Она играет генеральшу Войнищеву. Кто сказал, что гибнет театр тонкой и проникновенной игрой? Я и сказал? Значит, болен был, а она — вылечила. На спектакле Яроцкого был переаншлаг. Люди не свисали с лоств только из-за отсутствия лоств; в проходах — стояли, осветительную ложу — оккупировали. Оно и неудивительно. Польский театр привез нам небольшое событие из жизни человеческого духа: именно то, что мы любим больше всего на свете. То, в чем знаем толк. То, что у себя давно уже стараемся наскрести по сусекам. О «жизни человеческого духа» вновь можно заговорить, не чувствуя себя высокопарным: какое редкое и какое теплое счастье.

Александр СОКОЛЯНСКИЙ

06.05.98

Чехов А.П.
(фестиваль)

123
Михаил ГИТМАН