

Кризис режиссуры, ИЛИ Плеяда

Новое веяние Санкт-Петербургской сцены

Поговорим о пророчествах. О XXI веке, в котором режиссер отступит назад и свое лидерское место отдаст снова актеру. Всего сто лет назад театр стал авторским, этим автором провозглашен режиссер, объединивший коллективные усилия в абсолютном замысле, и вот эта гармония дала трещину. Что случилось?

Разумнее все же не бросаться в неведомое будущее, а вернуться к настоящему. Режиссерский театр надоед. Так прямее всего выразить причину слухов и печальных прогнозов о близком конце режиссерского века. Едва отпущены были лямки идеологии и традиции, сильно натравившие плечи бурлаков-постановщиков, как режиссерская энергия рванула через край. Но такой же преизбыток свойствен не только нам, но и давно свободному Западу. Повсюду от режиссуры пеэстрит в глазах. Вкус публики истончился, она ждет еще большего богатства и удовольствий. Наши «проект» особенно изобретательны и радикальны. От долгого поста. Молодежь безумствует и шутит. За нами трясут стариной и мастера.

Все же считать, что до перестройки мы не видали настоящего театра, невозможно. Просто свобода явилась нагой, как говорил поэт. Страхнув с себя ношенное переносное. А новое не похоже на то, что не надоедало. Прибавилось слишком много... театральности. Ее стало хоть отбавляй, как черной икры у таможенника Павла. Но театр, оказывается, не только театральность. Правда, что еще — точно не знаю. По-видимому, что-то всеобщее и духовное. Без него горы театральности смешны и скучны. Богатство нуворишей от театра, их купеческая расточительность и недомысленная суэта средств раздражает. Не раз вспомнишь Хлынова и его перформансы. Лишняя, так сказать, игра, при ней на сцене не остается места для воздуха, а пространство спектакля напоминает склад режиссерских рационализаторских предложений и поделок, которые иногда оказываются подделками. Режиссура свободная без всякой необходимости, режиссура в себе и для себя, себя действительно исчерпала.

Как ни странно, финал переходит в пролог. Во всяком случае, в Петербурге. В Ленинграде (я имею в виду послевоенный Ленинград) была режиссерская школа. Был центр, от него кругами расходились имена и силы. Или можно сказать, что был ствол, от него отходили ветви.

В Петербурге — и речь уже идет о современном городе — есть плеяда режиссеров, но школы, как она существовала раньше, нет. Плеяду представляют люди такого возраста, что годятся во внуки Г.А. Товстоногову. Состояние подъема тут как бы передано через поколение. Третье поколение авторитетом божества не сковано. Они, эти режиссеры, что-то вроде беспризорников, наивных новых. Немного похожих на Гамлета в истолковании П.Штайна и Е.Миронова. Конечно, они вышли из одного театрального института или доучивались в нем, и конечно, они знают спектакли «отцов» и «дедов». Они в курсе достижений и истории. И все же их общим правилом стало забыть старые правила. Начать с некоего пустого пространства. Вернуться к целесообразности театральности, к простой зависимости формы от содержания. (Если содержание темно и запутано, то форма надоедливо театральна).

На этой эстетической платформе не устоять разве что Игорю Ларину. Он ведь известный формалист. Его театрик называется «Монплеизр», что можно бы расшифровать как удовольствие остроумия. В «Пиковой даме», последней премьере Ларина, старая графиня, уже испутившая дух на наших глазах, внезапно оживает и стреляет в воздух из пистолета Германа, подавая сигнал к шабашу любовного треугольника. Ларин отталкивается от пушкинских мотивов, как будто это бугат, делает высокий прыжок, и в следующий раз, когда снова касается батута или сюжета, подлетает еще выше. Точно так же он поступает с Чеховым, Достоевским, etc. Так что отторжение организует театральный мир Ларина. Когда он ставил



«Снежную королеву» (в Магнитогорском театре кукол), из всей долгой фабулы Андерсена он выбрал ледяные турниры. В царстве Снежной королевы под музыку бились бутафорские гиганты, равно вышедшие из современных роботов и старинных рыцарей. По возрасту Ларин не Кай, которому попал осколок в глаз, извративший его душу. И в жизни он не бес, а дружелюбный и крайне вежливый молодой человек. На сцене же этот человек-театр (ибо он актер, режиссер и художник своих спектаклей) делается Троллем, Бесом, злобным Петрушкой, хитроумным Дросельмейером, биндюжником Бурагино. Вторая реальность возникает под знаком разгрома, парадокса и иронии. Маленькие вещи Ларина, его анекдотические инсценировки — антитеза большой форме, хотя о борьбе нет речи. Потому что ларинский мир — это комната кривых зеркал. Парковый аттракцион как новое направление.

Происходя из актерской семьи, другой Гамлет режиссуры, Виктор Крамер, имеет основания относиться к искусству сцены как к чему-то давно знакомому, вечному, панибратски.

А из вечных жанров самый приятельский — комедия. Так был предопределен выбор и заложен успех. Или наоборот: заложен выбор и предопределен успех. Крамер более всего преуспевает в комедии. Он сделал ее заповедной зоной человеческой души. Туда надо еще добираться, как добиваются к средневековым персонажам его знаменитого спектакля «Фарсы», — откуда и нынешнее название театра, и второй вариант дебютной постановки режиссера. Теперь она называется «Новые старинные французские фарсы». Четверо фарсеров, они же костяк труппы, довольно долго разогреваются, чтобы их телесная материя и строй души стали бы достаточно эластичными для фарса. Минута фельетонный смех и мариво-даж, они возвращаются к примитиву. Зачем? Чтобы построить изящную по исполнению и интеллектуальную по духу театральную забаву. И хотя Крамер вовсе не ограничивается жанром фарса, подобное движение вспять он продлевает в Мольере, Тургеневе, «Гамлете», наконец. «Материально-телесный низ» (Бахтин, без юмора) становится объектом режиссерской рефлексии, любимой темой «верха».

Однако благодущие смеха и он сам как таковой характерны для Ларина и Крамера, для их сангвино-оптимистической природы. Смех, который также свойствен режиссуре Юрия Бутусова, меланхолического, если не мизантропического сорта. Этот режиссер безошибочно находит трагический нерв, для многих не существующий вовсе. Он ви-

дит его в философской клоунаде С.Беккета, слышит в прекинематографическом диалоге Г.Бюхнера, узнает в экзистенциальной тоске А.Камю, чувствует в скупом на слова театре Г.Пинтера. Это ноющая, привычная боль, сплошной фон судьбы. Театр способен изображать то, что видимо. Это требует наблюдательности. Театр может изображать то, что невидимо, но неотделимо от жизни. Это требует, по крайней мере, ясновидения, тайнознания, про-чувства. Поэтому спектакли Бутусова лаконичны и трепетны, хотя его театральный язык кажется лапидарным. Где и как набухает, так сказать, слеза этой трагедии, мы не успеваем заметить, но готовы плакать вместе. Внутренними слезами. В спектакле «В ожидании Годо», а с него началась бугусовская многосерийная элегия, имел место «дешевый театр», или, как говорили французы о своем прецеденте XIX века, «театр четырех су». Абсурд и философия — не дело театра, это его послевкусие. Когда на сцене Дэвис С.Фурмана («Сторож»), с грубоватой назойливостью гримас, перебором жестов, потоком реприз, которые трещат и брызгают комизмом, — ничего, кроме этой беспардонной театральной традиции, не видится и не ощущается. Но зри в корень, в умолчании двух других героев, в их бессловесном диалоге открывается другая правда — театральная и правда притчи. В такой тактике и стратегии, в видимом и невидимом вместе — обаяние режиссуры Бутусова.

Григорий Дитятковский прошел школу Малого Драматического театра. Как и всякий способный ученик, он усвоил уроки учителя, и все сделал по-своему. Метафизический театр Льва Додина сменился у Дитятковского театром диалога. Язык — универсальная и, пожалуй, единственная, способность разумного человека, в этом увидел резервы театра новый режиссер. На его спектаклях появляется ощущение, что сценический диалог открыт заново со всеми неисчерпаемыми возможностями и проблемами. Когда говорю, тогда существую. Все в человеке подчинено желанию высказаться и быть понятым. Языковой канал связи, его провода приобретают значение токов, снующих между душ. Драмы в спектаклях Дитятковского — это драмы непонимания. За репликами, за всем текстом встают миры глухоты и раздора. Чем больше я говорю, тем меньше надежда пробыть, достать, услышать отклик. В «Отце» А.Стринберга, поставленном на малой сцене БДТ, диалог между мужчиной и женщиной превращается в катастрофу отчуждения. Режиссер возвращает нас в сферу, где давно кажется все использованным и исчерпанным, только теперь это не один

из частных случаев жизни, а сквозной конфликт существования, да еще на пределе театральной остроты.

Диалог изолирует героев от всех привычных занятий, сосредоточивает их на языковом поединке. В «Отце» даже дом втянут в него, пространство дома поделено на два лагера, два способа быть. В «Мраморе» по пьесе И.Бродского местом поединка сделана Башня, эдакий супергигант вечного Рима, в нем отбывают наказание двое из двух процентов из всех живых римлян. То есть диалог здесь — модель общения как такового. Его демонстрируют патриций Туллий и плебей Публий. Давно в театре не случилось такого поглощения беседой, пересыпанной цитатами, нецензурной лексикой и бесконечным подтекстом. Оттого-то слушать «Мрамор» — все равно, что смотреть, а смотреть — зреть слова, их формы. Так играют Сергей Дрейден и Николай Лавров. Но в чем трагический ужас истории, как он возникает в «Мраморе»? Ужас не в отсутствии свободы (отсутствие мнимое), не в поражении. Ужас — в одиночестве. Поражение испытывает тот, кто остается один, без собеседника. Эффект диалога в этом, уже знаменитом спектакле, произвел целую революцию сценичности, превратив поэтическую пьесу, написанную автором «части речи» и до сих пор не поддававшуюся инсценизации, в театр без оговорок, без прилагательных, объясняющих его соль и суть. Может быть, уместно только одно определение, порядком истраченное в словаре театроведения, но словно ожившее — интеллектуальный театр.

Театр Григория Козлова — не жестокий, и в этом целая программа. Его спектакли одухотворены добротой и любовью, как ни мал запас этих моральных утешений в современном мире. Соединение — замысел, не надоедающий режиссеру, независимо от того, получится ли оно. Финалы его печальны, но даже они поражают верой, надеждой и любовью.

Пьесы и романы, которые Козлов переносит на сцену, скорее затрудняют, чем объясняют его оптимизм. «Преступление и наказание», «Фрекен Жюли», «Вишневый сад», гофманиада под длинным названием, начинающимся с «Поскриптум...», «Лес» — оправдания человека. Из романа Достоевского Козлов напрочь исключил мармеладовское семейство (кроме Сони) — не потому ли, что тут безнадежно все? Тут социальная драма доходит до истерики и судороги. «Фрекен Жюли», поставленную на малой сцене Красноярского драматического театра имени А.С.Пушкина, режиссер называет в подзаголовке «Исповедь Жана» и никого не винит. Есть грань между светом и тьмой, и лучше стоять на их границе, чем окатиться в одном без другого. В гофманиаде волнующая энергия добра пересиливает романтическую трагедию развоения, и где-то, в области театральной иллюзии, наступает примирение душераздирающих сил.

В «лесных» людях, в комедии А.Островского, по традиции сатирической, режиссер видит оригинальность характеров, а не примеры пороков. И Раиса Павловна Гурмыжская, не без профессионального участия Т.Ткач, оказывается дурной и искренней, обаятельной и испорченной сразу. Подобные метаморфозы вполне в духе Козлова, он любит персонажей и тех, кто дает им сценическую жизнь, почти без выбора, всех. Свою и чужую меланхолию Козлов уравнивает человеческостью.

Так они сочиняют свои театральные благоденствия — от полного морального безучастия до утешений, от интеллектуализма до простодушия, от формализма до психологизма, от индивидуализма до братства. Таковы они, интересное поколение, двадцать первый век.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

● Сцена из спектакля «Отец» (БДТ) Маргарита — М.Призван-Соколова Адольф — С.Дрейден

Фото Б.СТУКАЛОВА

Экран 4 сцен - 19.1.1999.

Игорь (24) -