

одном государстве...»), ни артисты, ни режиссеры, скорее всего, всерьез не задумывались о какой-то своей «особой миссии». Просто работали — и все, оставляя рассуждения о «полипределах русской культуры» для газетных переводчиков и псевдонаучных критических дискуссий.

Теперь можно только горько усмехнуться в ответ на каверзные повороты судьбы. Надо же было такому случиться, чтобы мертвые идеологические штампы, от которых морщился каждый нормальный человек, стали вполне актуальны — не по форме, разумеется, а по сути. Русские театры в новом, постсоветском культурном пространстве действительно оказались если и не послами, то неформальными атташе по культуре. Интересно, что таинственная сила театра, самого эфемерного, неповоротливого и беспомощного из всех проявлений культуры, подтвердилась и в этой ситуации. Телевидение отключали, книги издавать перестали, количество газет урезали, но закрыть русский театр ни у кого не хватило духу. (С двумяязычными рижскими тюзом — история особая).

## За границей

Вильнюсский русский театр — официально он называется Русский драматический театр Литвы — живет непросто. Средства, отпускаемые государством, минимальны: когда не хватает даже на родных детей, пасынку рассчитывать на щедроты не приходится. Зрителей очень мало. Литовская публика, некогда охотно приходившая сюда, театр оставила и возвращается пока неохотно. Русскоязычная аудитория размывается, истончается: евреи разъехались, многие русские думают перебраться в Россию, поляки смотрят на Польшу, другим вообще не до театра, у них иные интересы. Никакой театр вообще не в состоянии долго работать для тех, кто сидит на чомоданах, кто находится в психологически неустойчивой ситуации жизненного выбора.

Театр — проявление культурной стабильности, знак укорененности и устойчивого к себе интереса. Поэтому ориентироваться в таких условиях он может только на тех, кто сделал сознательный выбор в пользу существования среди другого народа, другой, хотя во многом родственной, традиции. Только так удастся избавиться от мучительного комплекса не то осколка бывшей колониальной политики, не то вынужденного изгнанника, ставшего заложником висающих исторических потрясений.

Линас Зайкаускас, два года возглавляющий русский театр в Вильнюсе, это понимает. Как понимал и то, что он, литовец, рисковал попасть в скользкое положение «своего среди чужих, чужого среди своих». Но и в такой ситуации «человека со стороны» есть очевидные преимущества. Тем более, что задача у Зайкаускаса по-прежнему сверхсложная: выйти из гнетущего состояния изоляции театра и при этом выработать достойную художественную стратегию. Решение, которое он принял, на первый взгляд может показаться едва ли не формально-номенклатурным: пусть режиссеры из России, Украины, Белоруссии, Польши поставят в Вильнюсе свою национальную классику. С другой стороны, такой театральный «совет национальностей» и вправду даст артистам возможность попробовать себя в разных эстетических системах, не замыкаясь в своем «монастыре». У театра, превратившегося в остров русского языка и русской сценической школы, есть опасность стать неким усредненным безликим театром, «театром вообще». Программа Зайкаускаса эту опасность отводит. Однако, пока его замыслы реализовались не полностью, ясно другое: успехи труппы связаны-таки именно со смешением, соединением разных происхождений драматургов и режиссеров. Сам Зайкаускас поставил «Медее» Еврипида, а молодой москвич Дмитрий Черняков — «Ужин в Сан-Лисе» Жана Ануя.

В «Медее» публика сидит прямо на сцене, трагические события вершатся буквально в метре от первого ряда. И только в финале спадает занавес, отделяющий игровое пространство от пустого зрительного зала. Черный провал смотрится внезапно открылся закладной, дающей почти физически испытать надтеатральное ощущение

соседства с вечностью, составляющее существо трагического. В камерном спектакле Зайкаускасу удалось не приспособить античный сюжет к доступным театральным средствам, но подняться до него. Режиссер ставит «Медее» о женщине, в которую вселилась непостижимая «черная» сила, властная и неумолимая. Мирное зло требует воплощения — во все времена и во всех странах. Эта иррациональная тьма обретает лишь форму мести за измену. Поэтому только с принятием страшного решения к Медее приходит ясность сознания и твердость, а до того она мечется от сбегающих и корсающих ее внутренних мук, которым она не может найти ни выхода, ни смирения.

Дмитрий Черняков с Ануем обошелся своеобразно. Драматург в пьесе соединил пиранделловские мотивы с правилами «хорошо сделанной пьесы». Режиссера (он же сценарист) захватила именно тема иллюзии, преображения жизни по непонятным законам навяздения, сна. Он ломает по ходу персонажей, обеспечивает один голоса и намеренно делает искусственными другие, настойчиво рифмует мизансцены, испытывает на разрыв им же заданный ритм спектакля. Явь и видения не сменяют друг друга, но взаимопроникают и становятся неотличимыми. Здесь никто не возьмется опровергнуть, что перед ним — реальность или мираж.

Податливость труппы, ее готовность и способность отдать свой разработанный актерский аппарат в руки разных режиссеров, довериться им и пройти совместный путь есть свидетельство свободы. Что бы ни творилось за стенами театра, высший смысл — в ней. Только она дает возможность всерьез задуматься, что есть наш мир — призрачные непобедимые страсти или карнавал сновидений.

Роман ДОЛЖАНСКИЙ.

## В ПОИСКАХ ТЕАТРА

Дмитрий Черняков и сценарист — 1995. — 30 марта — 6 апр. — СБ



АКНЕ театры есть в четырнадцати государствах вокруг России, называемых теперь «ближним зарубежьем». Когда границы между республиками были воображаемыми, условными (сейчас это звучит почти как начало сказки — вроде «в некотором царстве, в