

Итак, театральный бум кончился. Театр растерян. Однако мысль об умирании театра мало кого пугает. Уже не раз возникала она в нашей театральной истории. (Кстати, каждый раз в эпоху волнений, взрыва народного негодования, взлета гражданской активности). Кончалось, как правило, риторическим: театр умер, да здравствует театр!

Скорее всего так будет и теперь. Но хорошо бы вспомнить пару реплик из того давнего прошлого: «Театр, каким мы его сейчас по преимуществу знаем, движется своей веи, но только это не приближение и смерть самого театра по существу. Это только одряхление переживаемой им фазы». 1913 год. Критик Сергей Галахов — амальгаму театра Юрия Айзенвальда. Запомним. Может быть, пригодится...

Театр непопулярен. Но критики о нем спорят. Одни называют его нынешнее состояние кризисом, другие этот кризис артищают, приводя в качестве аргументов перечень отдельных удач в отдельно взятых коллективах. А, собственно, какая разница, в стоячей или проточной воде мы стоим? Куда важнее понять, в каком направлении движемся. Движемся, кажется, вперед, хотя и медленно. От деклараций к доказательству, от идеи к человеку, от лозунга к живому чувству.

Волна публицистических спектаклей, еще недавно накрывшая нас с головой, схлынула. И прекратилось. В том виде, в каком зародилось у нас «политический театр», он не имел будущего. Ибо гражданственность устремлений не была поддержана художественностью открытий. Это направление в нашем искусстве можно было бы разрабатывать. Но только отдав себе отчет, что реального политического театра, как он традиционно существует на Западе, у нас не было и быть не могло. В нас до сих пор неустойчива привычка приводить политические и театральные идеи к общему знаменателю. Нам привычнее лицедействовать наших лидеров и вождей на ступенях Мавзолея и съездовских трибунах, а не на театральных подмостках в качестве героев. Научиться воспринимать их сценические слова и поступки как драматический вымысел, а не историческое сказание (А. С. Пушкин) — к этому еще следует притерпеться.

А что же сегодня? На мой взгляд, движение вспять, авоспочинание о будущем». На эту мысль наводит некоторые премьеры текущего московского сезона. Назад, к культуре в самом широком понимании этого слова. Назад и к искусству, большой и малой, знакомой и только что введенной в контекст, назад, к культуре ремесла, понимаемого как профессиональное рукоделие, назад, к культуре и технике слова, жеста, звука, цвета, назад к режиссерской концепционности, которой в последнее десятилетие мы бежали, как Молассан бежал от Эйфелевой башни. Премельничавший в 80-х лозунг: «Театр

(Общание. Начало на 1-й стр.)

устал от смысла быстро отработал свое. Нынешний театр устал от бессмысленности, от погоны за сиюминутной актуальностью, от выкриков и приговоров истории, от желания заниматься не своим делом, от пошлого, дурного тона, в который он впал. Боюсь, что если мы этого не осознаем, нам в утешение останется ирония чеховского Дорна: «Властищих дарований теперь

Однако вблеске выстроенный режиссером драматический конфликт двух главных действующих лиц воспринимается конкретнее, поскольку вокруг него царит ощущение не реальной, а рязаной истории. И тут, может быть, на вина Л. Хейфеца, а беда, что ему не хватило сил побороть рутину и распространяемость своего коллектива. Впрочем, ЦАТСА, я думаю, не единственный театр сегодня, который не обладает достаточной актерской и сценической грамотностью, чтобы представить исторических действующих во всем его стройном великолепии. Это сегодня общая проблема. В данном случае это тем более обидно, что залоснится игра О. Борисова и В. Плотникова не может, а звание спектакля невероятно перекашивается. Вывод спектакля кажется странным, чтобы ради этого стоило брать за Д. Мереховского. России

или закрыли, или в оборот уладу... Вы меня замучили... Нет, не уходите, останьтесь... Может быть, надумаем что-нибудь!» Героем этого спектакля не за что зацепиться в жизни, О. Ефремов жестоко лишает их и себя последних иллюзий. Даже колонна, у которой прощаются Ратневская с Гаевым, поддерживает уже не дом, а только воздух. Ощущение общей дисконформности, неадекватности перемены («Берой пахнет. Это так нужно!») словно повисает в воздухе другого чеховского спектакля — а «Чайка» Г. Тростянецкого в Театре Моссветла. Это экстравагантный Чехов, Чехов в стиле модерн. Критик А. Свободный категорически отрубил Чахову, назвав свою негодующую статью в «Советской культуре» «Зачем? Я бы не рубила так сразу слеза. Критика разра-

жизнь, зачем ты мне дана?» — это же, а вот спектакль Ю. Любимов обрабатывает и себя, и каждому из нас. И наводит он нас не на прекраснотворные мечтания, а оляб-таки на трезвую оценку себя и наших общих обстоятельств. Спектакль трагический на редкость оптимистично звучит. Ибо в концепции режиссера дар Моцарта (великолепно сыгранного И. Бортиком), дар таланта оказывается сильнее не только яда Сальери, но и чумы, косящей города и народы. Нам так смешно, но человек, оказывается, — действительно звучит гордо. И останавливает крушение мира способен только он, его душа, пусть растерянная, измученная, но живая. Когда-то увеличился разрушением мира до основания, мы погорбли под его останками и свою культуру, и свое человеческое достоинство. Процесс очеловечивания человека нельзя оставить на потом. Потом будет поздно. И мальчикам кровавым в глазах Бориса Годунова должны тревожить нас всегда, независимо от того, где мы творим и когда живем.

Не случайно маленький портрет Пушкина, имя Пушкина в спектакле М. Левитина. В конце концов «Вечер в сумасшедшем доме как место действия ничем не хуже пира во время чумы. Вас встретят с улыбкой, рассадят вас вместе с каждым по отдельности, и вы, оступите себя... нет, не сумасшедшими, а людьми, и которым главный герой обращается с простыми и такими забытыми в театре словами «Здравствуйте, дорогие». И вы с легкой попойкой, что не казается в театре и в жизни. Соучастия. Соучастия. В этот вечер М. Левитин снова вкладывает свой эксцентрический темперамент. Но с этого «Вечера», как этого еще не было в «Эрмитаже», вы уходите с болью сердечной о настоящих и с горькими размышлениями о будущем. Тексты А. Введенского, Н. Алейникова и Н. Заболоцкого сопряжены режиссером в буйный фарсовый харизмат, в котором — при всей видимой абсурдности — ситуация — психологическое обоснование существует четверо. Один (В. Гвоздичкин), запертый в четырех стенах, мучительно размышляет о жизни. Трое других (Г. Храпунов, А. Пожаров, Е. Герчанов) возникают из темноты, как фантомы его сознания и, перебивая друг друга, судят да рьят эту жизнь — в формах, весьма далеких от реальности, но в мыслях, тесно сплетающихся с ней.

Сейчас модны предсказания, прогнозы, предвидения. Поиграем в эту игру и мы. Попроbum представить себе эдакий театральный горизонт, чтобы поны в каком наземном ожидает нас неожиданная встреча. Чем дело кончится и чем сердце успокоится. Нас ждет кардинальная смена декораций. И распла по старым счетам. Мы еще долго будем страдать косноязычием, пока не вспомним, как выражать сочувствие и веру, надежду и любовь на театральном языке. В этом театральном сезоне будут в моде классические иконы, ретро-наряды. И следуют шить, они будут носиться. Наталья КАЗЬМИНА.

Куда Ж НАМ ПЛЫТЬ?..



мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше». Главный самоубийца. Знаете, что могло бы стать бестселлером нынешнего театрального сезона? Неоклассический спектакль А. Васильева «Первый вариант» «Васи Мелановича 1978 года рождения. Л. Хейфец всегда был режиссером, несуетливым в высказываниях и пристрастным в классике. В ЦАТСА, где он недавно стал главным, он делает первый и верный ход. Он ставит «Павла и Д. Мереховского». Он знакомит зрителя с новым для него — в силу исторических обстоятельств — драматургом. Он вводит в театральный обиход важное имя. Он как бы закладывает новую традицию понимания и постановки исторической драмы. И он вытравляет в главном в его спектакле едкие две серьезные актерские работы — О. Борисов (Павел) и В. Плотников (Александр). Их игра — это попытка представить историю с человеческим лицом, попытка понять ее во всей сложности и неприукрашенности, выскказаться на тему власти, подчеркнуть а ней ее оставшие — тему ответственности и тему вины, ощутить которые только и можно иметь право распоряжаться жизнью народа и судьбой всей страны.

нужна твердая рука, а демократия, подобная разгулу павловской гвардии, способна не спасти ее, а только ввергнуть в пучину бедствий. Вывод в нашей конкретной ситуации довольно опасный.

Размышления О. Ефремова о судьбе России в его «Винновом саде» (МХАТ имени А. П. Чехова), возможно, не менее драматичны, но более тонко сценически выражены. На фоне мхатовских «Трех сестер», недавно повторенных по ТВ, на фоне мертвого зрелища этого спектакля кажется удивительно живым. Он утесил массой тгачувств психологической метель. Он простодушно комедий. Местами, возможно, излишне. Антеры существуют в едином ансамбле и играют, словно пропуская через себя каноны старой мхатовской школы, на ощупь, но движутся к истинной, а не прелюдной «жизни человеческого духа». Режиссер ставит спектакль о гибели не столько России, сколько российской культуры, и в этой конструкции «Винновое сады» нет для него героя «ничьих» и «ничейских». Как-то не жаль никого, и спастся уже нечего. Ганевская и Гаев, как их играют Н. Тенюкова и И. Смоктуновский, не осклади этой «художитель натуре», а лишь печальное воспоминание о ней. Они такие же временные, ненаатуральные фигуры на этой земле, как и Лопухин в сочном исполнении А. Жаркова. Главные герои этого «Винновое сада» не они и не Пета (С. Шкляков), хотя некоторые режиссерские серьезности в отношении к нему проскальзывает — особенно когда Пета твердит, что «нужно перестать восхищаться собой». Главным героем спектакля, как ни парадоксально, кажется сам режиссер. Одельные реплики чеховских персонажей как бы складываются в развернутый ефремовский монолог. «Вам не пьесь смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Куда вы идете, куда вы идете, как вы идете, как вы идете неужного... Я или зарыдаю,

ждат мелочи, по мое мнению, недопустимые и необязательные: почему Маша, к примеру, не в черном, а в сиреневом, статский ли, почему Оборова в клоуновском наряде, а Аркадина разодета как инфантанная дива. Объяснить это ничего не стоит. Если уж предельная претензия Г. Тростянецкому, то я бы сказала, что его спектакль недостаточно экстравагантен, чтобы это выглядело законченным замыслом. Возможно, моя терпимость оттого, что я уже видела подобно — и великоленого — Чехова в Ленинском театре (режиссер О. Кродерс). Там экстравагантная форма была содержательнее — более тщательно разработана режиссером и художником (А. Буте). И заключенная в эту форму, как в дорогую раму, тончайшая психологическая игра актеров давала неожиданный эффект — новизны, актуальности, боли в звучании классического текста. За внешними чудачествами ранних героев О. Кродерса скрывалась пять пудов юбры и пять пудов несбывшихся надежд. В спектакле Г. Тростянецкого, явно развивающего ту же традицию, уже не любят и не надеются. За эксцентричность героев этой «Чайки» скрываются уже только пять пудов сомнений и растерянности перед жизнью. Их игра в жизнь (Черный Машин шарф на сиреневом платье, клоуновский ордулик Сорина, бестия Аркадина) — попытка заглушить эту растерянность. Способ выжить — в жизни, которая потеряла и цель, и смысл. В этой трактовке «Чайки» (кстати, как и у О. Кродерса) одним из самых любопытных персонажей драмы оказывается Дорн (А. Ленюков) — герой без иллюзий, сознательно превративший себя в клоуна.

Обычно и зрители, и критики волнуют вопрос, о ком поставлена «Чайка»: талантлив ли Трелев, умел ли Тригорин, стала ли Инна хорошей актрисой — для понимания режиссерской концепции Г. Тростянецкого во-

Мне могут сказать, что я домысливаю спектакль за режиссером. Возможно. Но домысливать — не значит выдумывать. И у О. Ефремова, и у Г. Тростянецкого замысел не беспосрнен и воплощен лишь частично, надлеждилтер вкусу, чересчур любовью метафоры. Однако движущие мысли, настроения, чувства кажутся искренними и важными именно сегодня. Хочется верить, что возвращение на нашу сцену Чехова (а спектакли О. Ефремова и Г. Тростянецкого не единственные) — не дань юбилейному году, а внутренняя потребность. Такая же, как потребность в чувствительности вообще, рожденная желанием подуть, поддобрать на прелюдный юмораль современности все то, что мы так долго с него сбрасывали и безвозвратно теряли. А что касается растерянности перед жизнью, демонстрируемой нашей сценой и на нашей сцене, то это отражение нашей реальности, наших отнюдь не сценических настроений...

Однако есть режиссеры, которые не пытаются убежать от себя. Они чувствуют время, и пока что именно они оказываются «на коне», не меняют собственных эстетических принципов и стилей. Как например, Ю. Любимов и Таганка. Или начинавший когда-то у него М. Левитин в «Эрмитаже».

В третий раз поставленный Таганке Пушкин — «Пир во время чумы» — свидетельствует об обновлении театра в рамках избранного им направления. Это Пушкин оживил, а не мучил. Это броская метафорическая режиссерская форма. Это слаженная команда актеров, которых сегодня уже никто не посмеет назвать марионетками в руках режиссера-формалиста, как это делалось прежде. Это эхо гражданских баталий старой Таганки, ибо в классической ситуации пир во время чумы — быстрое и неизбежное. Да, напрасный, дар случайный,