Театральная площадь

Осенью 1987 года я пришел в ЦАТСА на спектакль «Палата № 6». Пустяков на него, на с главного входа, а со служебного. Актерская раздевалка, клочок бумажки с обозначением места и небольшой белый лист, где почерком, то ли детским, то ли взрослым, но не очень привычным к писанию, аккуратно-коряво выведено «Палата № 6». (Инсценировка по рассказу А. П. Чехова в репетиционном зале ЦАТСА». И далее — фамилии исполнителей без инициалов и действующих лиц, а затем, также в строчку, без выделения режиссер — Еремин, художник — Зеграви, помреж — Фанкин.

Пока человек тридцать—сорок зрителей ожидали, что их позовут в репетиционный зал, еще одна деталь запомнилась. У Чехова — все по именам. Если сторож, то Никита, если доктор, то Андрей Ефимыч Рагин, если его друг, то Михаил Аверьянич. А здесь — все безымянно и с маленькой буквы: благородный, сторож, приятель, молчаливый, жид.

Все ведут по переходам и коридорам, через огромную сцену ЦАТСА и еще по коридорам и лестнице, и вот вы пришли в палату. Она внутри деревянного загона, вокруг которого расставлены сиденья. Забор, высокий, крепко сколоченный, отнюдь не разделяется с началом спектакля. В решетке есть косые узкие поперечные щели, и весь спектакль, то отходя назад, то приникая к щели, вы будете вглядываться в то, что происходит там, внутри, на грязном полу, на грубой подстилке, куда падают, сбитые сапогом сторожа, в углу, куда отходят помочиться. На вас никто не обращает внимания, лишь время от времени к щели подходит «молчаливый», и пристальный, внимательный взгляд проникает или стремится проникнуть к вам в душу.

Черт его знает, как на это реагировать? То ли отвести глаза, то ли выдержать взгляд? Хочется нервно хохотнуть. Нет, на привык к таким спектаклям, значит, нет и привычных реакций. Непривычно и помещение, в котором, кажется, никогда не шли спектакли в ЦАТСА. И сама чеховская повесть, на характерная для традиционного репертуара театра, и жанр спектакля — импровизация — заставляют зрителя сверять театральные впечатления с читательским опытом ведь у Чехова нет этих слов, есть похожие, сюжет знаком и слова льются иные. Ранняя редакция? Чья инсценировка? ах, да, импровизация.

Пересказывать сюжет бессмысленно — читатель его знает; толковать о набившей оскомину «новой трактовке» нечего (а какие были «старые»?), да и трактовка как трактовка, ничего особенного. Особенное в другом в эпоху превращения театра в ТЭП (театрально-зрелищное предприятие) спектакль не хочет быть предприятием (он играется бесплатно) и не хочет быть зрелищем, хочет быть театром; в эпоху кинофикации, телефикации, «аудиофикации» театра спектакль отказывается от заемных средств и становится самим собой, в эпоху предельной фиксированности режиссерской закрепленности «текста» спектакля основой «Палаты № 6» становится актерская импровизация, причем не только на уровне слов, но и на уровне живой жизни. Стоило бы специально написать об актерских работах и коснуть лишь доктора — Г. Крыжнева (позволю себе все же назвать его инициал).

Благородное начало актерской судьбы — студия Детского театра эпохи расцвета «Современника» когда он был еще студией, а на театром, четверть века на сцене ЦАТСА. Были роли большие и малые, удачные и неудачные, фотографии в киосках не продаются «Кинофишу» на ТВ не ведет. В Ю. Еремине он, видимо, обрел своего режиссера (поскольку занят почти во всех его спектаклях). И вот, взаимно доверяя друг другу (в эпоху вербомолекулярных ночей между двумя профессиями), оба забывают о том, что умеют, и начинают искать неизведанное, но видимо, насущно необходимое. Для него на определение найти не могу в словах называлось «жизнь человеческого духа» с ее необходимыми свойствами естественностью, простотой, искренностью, незакрепленностью реакций.

А на малой сцене Московского драматического театра идет инсценировка повести младшего современника Чехова Леонида Андреева «Мысль». В 1914 году эта пьеса шла на сцене Художественного театра, шла недолго, всего 19 раз, критики были на восторге и от Леонида Андреева (упрекали за пересказ своими словами иных контраверз и тем Достоевского — упрек основательным, тем более что «пересказ» сцен Раскольникова и Сони разбавлен тут риторическим «расхобайством»), и от спектакля единодушно восхищались только гениальной игрой великого мхатовского «старика в гримяке» Л. Леонидова.

Спектакль поставил молодой режиссер В. Драгунов, это его второй спектакль на Бронной. По двум работам трудно судить о масштабах дарования, но сам факт, что слово «дарование» употребляешь без оговорок, не может не радовать в минуту обнаружившегося безразличия режиссерского театра. Еще больше обнадеживает несомненный контакт В. Драгунова с актерами Е. Дуровой и А. Гуськовым. Приятно, что молодые актеры выбрали верную позицию в минувшем сезоне, когда события происходили не на сцене, а за кулисами. Но ведь и за кулисами можно вести себя по-разному. Можно суетиться интриговать, снимать одного режиссера, нанимать другого. А можно просто репетировать. А Гуськов сам сделал

Но есть одно обстоятельство, на которое стоит обратить внимание. При всем своеобразии и неповторимости Чехова и Леонида Андреева есть и существенное сходство, связанное с отечественной национальной философской традицией: мысль, лишенная опоры в быту, в социальных убеждениях, в труде, наконец, в вере, как у чеховского фельдшера или андреевской больничной сестры, живущей «только верой», изобленевает и становится безумной. Но принять отсутствие логики — абсурд — за норму жизни не хотят ни чеховские, ни андреевские герои.

Я это вот к чему. В подземном переходе на Пушкинской площади среди прочих товаров продаются билеты на «театр абсурда». Имена Беккета и Ионеско появляются и на афишах стационарных театров, но, странное дело, ажиотажа не возникает. Нет, что ж, я не против, лет 20 назад «Носорога» могли замечательно прозвучать и у нас. Но что-то безоблачно

характерно для многих произведений советских писателей 20-х годов начиная с «Мистерии-буффа» пронизана элементами литургической символики.

Герой порывает с деревней, семьей, бытом и церковью, уверовав в Революцию как образ не только социального, но и духовного, космического преображения человека. Вот такая пьеса шла на сцене харьковского театра «Березиль» в начале 30-х годов.

Как играет ее в 1987 году? Как «Бронепоезд 14-69» и «Любовь Яровую»? Но их не ставят сегодня. Как «Оптимистическую трагедию»? Но она живет новой трактовкой, переосмыслением традиции, а в случае с М. Куняевым никакой традиции нет. Как Брехта? Но и его мы лучше знали и понимали в период между таганским «Добрым человеком из Сезуана» и грузинским «Кавказским меловым кругом».

Труппа Театра имени Пушкина не была готова ни к какому решению. Потратив немало сил в предыдущем сезоне на закулисную борьбу, давно уже не собиравшаяся для совместного решения больших творческих задач, она, по сути, не приняла помпезную стилистику режиссера Н. Шейко, но и не продолжила своей Народные сцены играются полупародийно, вяло и бесстрастно, на плечи исполнителя центральной роли Р. Вильдана взвален груз, ему непосильный в силу полного несовпадения природы артиста и роли. Единственная живая фигура на сцене — Ю. Горобец в роли Кума. Другое дело, что так можно играть украинца вообще — от гоголевских героев до персонажей Корнейчука. Но делает это артист вкусно, смачно, с юмором, самым фактом своего появления на сцене мгновенно обнаруживая неправду партнеров.

Какую жизнь обретут в 88-м году на наших сценах герои «Мандата» Эрдмана и «Адама и Евы» Булгакова, персонажи Набокова, Замятина и «Доктора Живаго»? Факт обращения к этим именам потеряет и свою социальную значимость, если театр не сумеет найти художественные средства, раскрывающие этическую, эстетическую и философскую сущность наследия больших писателей.

В «Народном Малахии» есть такая сцена. Кум задает Малахию каверзные вопросы. «Почему в набрал советской матерни и месяца на поросли, как она полезла, разлезась и это факт, как дважды два? Почему жена купила советский гребень наручно лучшего сорта из гребня сразу целых три зубы выпало и это тоже факт?. Почему нитки гнилые, а чулки на третий день рвутся, почему в бане не так чисто, как бывало раньше? А доктора не докличешься, хоть трижды помирай?»

Что ему отвечает Малахий? «А на все твои вопросы, кум, есть ответ в моих книгах. Как только их расфуфыришь и сдобрят тогда ты, кум и все вы, все получите любой ответ немедленно».

Вот так и живем.

Тем не менее некоторые вопросы задать хочется и мне.

Есть у нас театр Дружбы народов? Как же состоялось открытие. Можно купить билет в этот театр и посмотреть спектакли театра? Нет, и неизвестно, когда можно будет.

Открывалась у нас спустя 10 лет после закрытия сцена МХАТа? Выросло ли открывалось. Можно посмотреть спектакли этого театра? И сами мхатовцы не знают. То круг не вертится то сверху что-то падает. В теории — «голубые идеи», а на практике — «голубые гороховые».

Идет у нас театральный эксперимент? Вовсю. А какие спектакли почти единогласно признаны критикой лучшими в Москве? «Холопы» в Малом театре и «Собачье сердце» в Моссе, то есть спектакли театров, которые экспериментируют не коснулся. Стоит задуматься над этим как и над тем что «Холопы» — спектакль, который в пору написания «Собачьего сердца» был бы отнесен к «театральной реакции» в 1987 году оказывается «театральным прогрессом» над тем, что эти два спектакля нравятся одним и тем же зрителям — вещь невозможная еще лет десять назад. «Холопы» в 87-м году пронизаны на сцене «Серебряной свадьбы» Ф. Толстого, «Ивана Грозного» Толстого, «Ивана Грозного» Толстого, «Ивана Грозного»