

# Черный ящик

ТЕАТР

Историки бьются над определением ныне текущей эпохи. Была «оттепель», был «застой», а сейчас что? Подходящее слово еще не прилегло к нашей жизни. Оно выработывается журналистами, его ищет своими средствами искусство, которое редко выходит в зону неустоявшейся современности. В «оттепель» художники боролись, в «застой» сохранили душу и готовились, а теперь вроде как дезертировали?

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ



Сцена из «Пиковой дамы»

Кама Гинкас ставит про «Казнь декабристов», Петр Фоменко разгадывает тайну «Пиковой дамы», а Анатолий Васильев плачет вместе с библиксским пророком Иеремией. Что связывает эти спектакли одного сезона, вокруг чего ходит душа лучших режиссеров России? Прямое ответа нет, спектакли обращены в прошлое, между собой никак не связаны, но в воздухе своего времени они соединяются. Они соединяются так, как записи «черного ящика» в самолете. Самолет финирует все плохо, трудно отыскать главное отороспененного, но в слухе катастрофы именно эти записки дадут понять, что произошло в полете.



## ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ

В спектакле «Казнь декабристов» публику ведут в игровое пространство указательные стрелки «На казнь» — типичная двумыслица, на которой у Гинкасы много дергается. Проведя первые годы своей жизни в вынужденном гетто, он, как записанный, продолжает играть со смертью. В сущности, это его единственная тема, ступил ли он в самое известное Достоевского или всеми забытую Нину Павлову. «Все, что гибельно городу», вызывает у него прилив творческой энергии. Ходы к «самому важному» Гинкас ищет в тонкой физиологии театра. Часто его спектакли вызывают — особенно у своей публики — болезненные рефлексии. Он провоцирует публику, не боится сталкивать именованное с божественным. Он сверлит человека, пока тот не забьется в судороге, — и тогда прозвучит почти непреклонный хорал или иная высокая музыка.

Он давно уже справился в малом пространстве культуры и сильно задержался там. Вслед за ним туда же эмигрировали режиссеры попольше и пообразовательнее. Некоторым из них, вероятно, кажется, что успех и слава обратно пропорциональны величине игрового поля. Зрителей усаживают не только в фойе или в партере, но прямо на сцене, а яны оставляют пустым и отрезают, как ненужный аппендикс.

Именно так, усадив горстку зрителей на сцене ПТЮЗА Инкасы сыграл «Казнь декабристов». Эту пьесу собственного производства он наивный репертуар в начале 80-х у МХАТе: тогда нам казалось, что документальная драма о казни двух тысяч людей России, о том, как у нас даже повесить то как следует не умеют, произведет сильное впечатление. К тому же там были все слабые, необходимые для Гинкасы: факты и миф, абсурд и юмор, наконец, игра со смертью, без которой для него нет истинного театра. Пьеса была вполне диссидентской, и, несмотря на доверие к постановщику «Вагончики», спектакль тогда был задушен изнутри Художественного театра.

Старый замысел попал в контекст новой реальности, в которой смерть подвизалась тенью жизни человека, как публь. Когда с утра по вечерам тебе предстоит зрелище обугленных лиц и расчлененных тел, театральная игра со смертью, как сказал бы Жванецкий, не идет. Театр игрового «факта» выставляет образцы петьли и крошечки, при помощи которых казнили в старой России, персонажи подробно обсуждают, кто где стоял, как оборвались веревки (во времена казни декабристов палачи подзавали ремесло — полвека в России не вешили). Актеры носят на груди дощечки с именами героев, которых они обозначают. Но лица, которым можно было бы сочувствовать или ненавидеть, нет, как нет того «опустошенного, животного человека», которого Гинкас умеет открывать как никто другой. Врежовские ходы — яне человеческое обоснования — производят обратное впечатление. Чем сильнее «ограштрить» пустоту, тем более неловкое чувство испытываешь.

Важнейшую роль Автора или Историка «доштраивал» Гета Яновская. По замыслу, Автор должен протолкнуть комментаторов про-

исходящие, а игра покоится на том, что люди, участвующие в реальной истории, восстанавливают правду не способно. Событие, совершаясь, немедленно превращается в миф, и никто уже не может сказать, сколько веревоч оборвалось, кто где стоял во время казни и как вел себя перед смертью. Историк сидел в первом ряду и подával реплики. Я был поражен, как долго Гета Яновская держалась в рамках протокольного стиля. Но в конце концов она не выдержала, вышла к зрителям и подставила их обидчика. Она составляла им и даже аккурвала вместе с ними, печалью и несчастной доле России. И чем ярче она страдала, тем большим становилось отчуждение. Чувства, заглубленные от зрелища ежесекундно тиражируемой «голубым ящиком» смерти, не шли на контакт с театром. Прямое слово на слезе отторгалось своим секретными защитными механизмами, которыми вооружена человеческая психика.

Виртуозная монтажная техника Гинкасы сталкивалась с тем, что режиссер вынужден учитывать. Он вынужден учитывать, где находится сегодня в России не только игровое, но и бытовое пространство, потому что спектакль создается в театре не режиссер и даже не актер. Этот монтаж осуществляется в голове и сердце зрителя, который приносит с собой упицу. Принаюсь, я оказался в тот вечер плохим зрителем. Казнь декабристов смотрелась в моей голове с окнами Первомайского. Перед этим монтажом театр оказалось бессильным.

Когда театральная «Казнь» окончилась, я вспомнил о пустом пространстве большого зала. Безлюдный и заброшенный, он сопротивлялся темноте где-то за спиной. Казалось, он дышал нам вслед и о чем-то напоминал. Может быть, о том театре, который и течение веков обращался к агоруду и миру, собирал тысячную толпу и умел ее развалить и потрывать.



## ТРИ КАРТЫ

В то время как Гинкас ушел в малое пространство, Фоменко его покинул и вернулся на большую сцену. Много лет он объявлял «Пиковую даму», столько же лет он сам был в положении пикетского героя. Буфетным шеф-поваром у Фактанговец три часа назад он ушел со свои три карты. Можно понять нетерпение, с каким Москва ждала пушкинских спектакли.

Уже не коммнатный театр на семидесять гостей, а вахтанговский зал нашингован знаменитостями. Трехчелюстная гидра следит за игрой, которая разыгрывается с измывающей душу беспощадностью. В будущее был русский карнавал, на сцене — «медленное чтение». В прологе актеры расхаживают по закулисы с томичками Пушкина в руках, звучит шум настраивающегося оркестра. Как всегда у Фоменко, спектакль лигается по театральным источникам. На сцене — излюбленный круг зеленого сукна: игорный стол, зеленое поле жизни. Пиковая дама (Полкица Максимова) ведет спектакль вместе с трагическим персонажем, помещаемым в программу как тайная Небозбрательность (Юлия Рубнер). Успех и неуспех «медленного чтения» — его возможность перевести прозу в плоскость театра. Спектакль Фоменко обозначил грань, которую театр не может преодолеть. Прозрачная летучая проза поэта вынуждена обрести плотское тело. И даже если это такое прекрасное актерское тело, как Юрий Яновлев, проблема неадекватности остается. Слова должны повторяться, оплываться друг на друга, они не могут охватить и подчинить себе голубое пространство. Дар фоменковской музыкальности того расцветает, то похонет, душа спектакля живет порывами и порывами, среди которых плавные — Струва и Германи.

В максимовском варианте графиня полна шарма и соблазна. Она играет азартно, эстрадно, с явным перебором, вызывая восторг «группы поддержки», столь нежиданной на фоменковском спектакле. Восемидесятисемилетняя «пиковая дама» не пугается ночного визита, она им счастлива, как последней в жизни лю-

бовной ставкой. Она опята в игре. Визит Германиа в ее спальню — род любовного поединка. Она забавляется со своей жертвой, как кошка с мышкой, в ответ на мольбу о тайне трех карт на разные лады выпевает: «Это была шу-у-тай!» Она обманывает его своим молодым голосом, пригласила к игре, но напропа. Германн лишен того зрелища. Возникает до боли знакомая фигура жалкуна, обделенного игровым ферментом. Он всю жизнь смотрел на рисующих со стороны, он в состоянии жертвовать необходимыми в надежде приобрести изиллишек. Указание на немое происхождение героя оттеняет русскую игровую стихию, о которой поведл Пушкин. Три карты угадать — это не просто скхватить типично театральные-преувеличенных асигнаций. Это одним ударом, «вдур» смену перемены и обеспечить «покой и независимость». Об этом-то и речь.

Разгадав «записки» «Пиковой дамы», кто уже успел сообщить, что Фоменко поставил спектакль про новых русских. По-моему — поспешно. Пр. тех, кто не способен к игре. Он поставил «Пиковую даму» в стране, где легкость итосвенной изжилки явлется овладева массами. Кто такие эти «миллионы обманутых вкладчиков»? «О-чаро-важные», «об-эмыленые»? Струва, сложившие в пирамиды свои последние гробовые деньги? Журналисты и врачи, учителя и инженеры, все жизнь живущие от полпути до полужития и не имеющие возможности риснуть? Демонизм односток, которому нужны три карты», стал основным психозом, шеп которого сформулировал незабвенный Лена Голубков: «Фулпу же не сапоги» (иши вариант «покой и независимости»). Чувство большого военого протирсыя владеет залом, и потому трюковым смехом он отвечает коронной максимовской звуковой реплике. Ее нецензуральное «мня» означает ответ судьбы новым и старым русским: не счастье, а насчет покоя и независимости: «На-ка, батю, выдубь».

Судьбу мы не обыграли, «покой и независимость» не обрели. Этой эмоцией дышит спектакль. Фоменко. Усталый комедиянт, он, кажется, смеется над самой попыткой слабого человека разгадать тайну жизни. Разгадать нельзя — приходится с этой тайной жить.

Детустеры премьеры разносят по Москве новости: Фоменко потерпел успех «без вины виноватым» не удалось. Не удалось, потому что «Принцесса Турандот» дважды не ставился. Вероятно, поэтому судьба в новом его спектакле предстала в виде гиньольной отважной актрисы, всегда готовой сразить смельчак своей подмигивающей гнусавой драматикой. Человек играющий, Фоменко рискнул — он поставил свою «Пиковую даму» и освободил душу для новой жизни. Ну а дальше пусть другие разгадывают карты и получают в ответ очередное «мня».



## ПЛАЧ ИЕРЕМИИ

Пока Фоменко разгадывал тайну «трех карт», Анатолий Васильев изжидлял и делал в мир. В середине сезона он открыл для публики двери своей школы драматического искусства. Событие из ряда ван выходящее. Еще в начале 90-х, по-моему ответил эпохе свободы, Васильев «судорожился». Он отказался от открытой и обезличенной режиссерской практики, перестал ставить спектакли, потерял интерес к зрителям. С тех пор школа на Поварской закрыла свои двери для «профанов». Подвал превратился в экспериментальную мастерскую, в которой он начал изучать Платона и Гомера, Томаса Манна и Пушкина, Моперля и Достоевского. Школа стала русским театральным скитом, парадоксом того, что устроил Гротовский в маленьком итальянском городе Понтеллерре. «Ходи в скит только сейчас притворяешься своей тайной смысл».

Васильевский подвал на Поварской сказочно преобразился. Снесли перекрытия между этажами, обнажили расписные потолки бога-

того доходного дома. Возник изумительной красоты маленький двухэтажный театр.к. односе, без раппы, белое пространство, которое, как холст, можно насыщать светом и цветом. Васильев охватил новое театральное жилище книгой «План Иеремии», положенной на музыку композиторов В. Мартыновым и степой ансамблем древнерусской духовной музыки. От режиссера здесь, как сказано в афише, «сценариста и мизансцену». Что это такое? Это театральная молитва на тему воднокого, безгнетного и презираемого Иерусалима, слава которого исчезла. «Душа моя падает во мне», — изливается в плане Иеремия, пытаясь предостеречь свой народ. На эти темы идут церковные распевы, несколько частей, спазумы, дяющими спектаклю воздул. «Вертикальный» театр оперирует звуком, светом и актьской работой, паркетный пол инттер и блестяет, хор мнет одлеяня — черный цвет, потом белый и голубой. В декоративной белой стене, пересекаящей, как всегда у Васильева, игровую площадь, вырезаны арки и окна. Хор ритуально возмывает сотни свечей, прикрепленных к стене. Белые голубы бродят по паркетному полу, потом шумно взлетают вверх и усаживаются на стену. И вдруг декоративная «соборная» стена эта начинает медленно наклоняться. Кажется, что голубы своим ничтожным весом приводят в движение громадную машину, которая накрывает нас своей оперирующей средой, а когда хор исчезает из поля зрения, слышны лишь воцарившиеся верные голоса. Мы остаемся с олухоторенным пространством. Театр без актеров, пространство без людей, но душу творимого на твоих глазах искусства ощущаешь с небывалой остротой. «Господи, посмотри на поругание наше», — возносится вверх последний плач, хор обличается в голубые плаши. бородатые неслы, все как один двойник Васильева, несутся вверх белой стены. Потрескавший горячий воск, тревожно и глухо воркуют голубы, вклиниваясь в молитву. Кажется, они ризулируют по приоткрытым щелям, залитой вечерним мимозационным светом.

Устанавливаются мир и покой в душе. Редкое, если не редчайшее в современном театре чувство. Для сохранения источников этого покоя, видимо, и потребовалось уйти в театральный скит. В скит уходит тогда, когда в упадке оказывается традиционная религия. От обезличенной театральной практики отказываются тогда, когда эта практика становится типиковой или постыдной. Когда театр становится «доходным местом» или «кriminalно-зрелищным предприятием», когда театр становится кубом или театральным слухом, а не театром, то на другом полюсе души обязательно возникает скит. Кто-то должен сохранить эталон «мер и веса».

«План Иеремии» сие и об этом. Не берусь разгадывать «кислую безелью» Васильева и не берусь гадать, на какое время он вернулся из кельи в мир. Его театр питается ощущением крошечности как совместной длительности боли. На постаменте этой общей боли позник его пирамидальном, который стал для него средством преодоления страданий жизни. Уверю вас, он будет нужен в любом времени и при любом режиме. Всегда в плену, как тот Иеремия, который сидит и ждет, ожидая своей плоти, мало значимый от того, что происходит вокруг. В своих дневниках, опубликованных до срока, он вопрошает небесного создателя, за что он избрал русских велел за веревки для безконечных испытаний. Он придумывает самые хитрые способы психоремонта, чтобы обмануть себя и потушить тот огонь, который его сжигает. Он ставит «Маскарады» в Париже и «Пиковую даму» в Веймаре, но переместив страну обитания ничего не меняет. Он пытается установить дистанцию между своим скитом на Поварской и новой русской действительностью, которой он эстетически противопоставляет. «Я успокоился, потому что отошел совсем от этой жизни. Я ее не люблю и не люблю, что со мной будет от нее, а со мной все «любит» — это из его недавнего интервью.

Когда человек не любит жизнь, вряд ли может возникнуть «План Иеремии».

Три спектакля одного сезона, три его важные точки, ничем между собой не связанные, кроме судьбы нашего времени. Ничем не связаны между собой и судьбы наших ведущих режиссеров, каждый из которых давно работает в автономном режиме. Они не видят спектаклей друг друга и не знают, чем каждый из них дышит. Русская театральная община распалась, и это стало очевиднейшим фактом. Однако «черный ящик» театра работает. Тамы смерти, судьбы и протрестережеская случайно оседают у его зиписка. О чем это соседство свидетельствует? Не знаю, потому что пока мы еще в полете и разбор этого полета впереди.

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ