

Шесть спектаклей в поисках истины

САРАТОВСКИЙ академический драматический театр имени К. Маркса гастролировал на Новой сцене Театра на Таганке. Площадка — не повод для сравнений, но отметить черты сходства все же важно. Любовь к подстановкам чужого слова в нынешние жизненные сюжеты, к дерзким словесным смывкам. Совершенно «таганковское» пристрастие к вещам-знакам (однако без принципиального для Таганки пренебрежения бутфорками). И еще, пожалуй, некоторая намеренная бесцеремонность в обращении со зрителем. Иногда, впрочем, это не бесцеремонность, а нечто иное: излишек непора.

Главное испытание для театра на гастролях в Москве — столичная публика, зал, в котором порой знатоки и профессионалы преобладают. Главная трудность в общении — отнюдь не пресыщенность, не снобизм (тривиальные упреки неудачников), а просто излишняя понятливость. Контуры театральной идеи только высрисовываются, а идея уже усвоена и оценена.

Это обращившаяся из привычного ритма, из точного игрового рисунка. Но и зритель, схвативший мысль на лету, теряет восприимчивость к еще не высказанным аргументам. Взгляд его, оставаясь внимательным, перестает быть сочувственным.

Две давние постановки — шекспировский «Макбет» и «Жили-были мать да дочь» по Ф. Абрамону — игрались под несочувственным взглядом. Но эти спектакли важны театру и его главному режиссеру как точки отсчета. В них когда-то с особой резкостью, по праву начала, были заявлены новые принципы, опробованы новые правила игры.

Дзекун затеял острую и яркую игру с большими смыслами. Он брал достаточно отвлеченную философскую идею, выдвигая ее сценической образ, ее форму театрального существования — и акция находку в действии на правах смыслового центра.

Спектакль «Макбет» — своего рода спектакль-макет: в нем искания смысла как бы разведены с актерскими задачами. Актеры существуют в рамках шекспировского сюжета, внутри трагедии, на которую режиссер глядит как бы извне. Он ищет те законы мира, которые определяют движенье сюжета, ему важна не участь марионеток, а схема управляющих ими нитей. И эта схема, эта суть спектакля — в метаморфозах сценического пространства, выстроенного сценографом С. Шавлюком.

В спектакле «Жили-были мать да дочь» проявились законы коллективного творчества. Смысл спектакля — разрушение душевной жизни деревни — вновь перерос рамки сюжета. Главной идеей (похоже очень сильной актерской работы В. Ермаковой — Пелагии) стал резок и не без язвительности прорисованный образ коллективного жеггера, Громыхающий Хор подменил собой тихий крестьянский мир, естественная взаимосвязь людей стала связью ложной и натушной.

Режиссерские идеи были прочтены вдумчиво и с интересом — но тем дело и ограничилось. Может быть, много ждать и не следовало: я подозреваю, что и сам режиссер, дорожа этими спектаклями, тоже видит их ныне «несочувственным» взглядом. Как показывают работы трех последних лет, он мыслит уже по-новому и о новом.

В театральной здании Александра Дзекуна нет двухэтажной сложной меж собой. Он обладает умением забывать о собственных открытиях, он словно отказывается закреплять наработанное. В каждом спектакле хватает сцен, сделанных словом наспех и вчерне. При всем своем профессионализме Александр Дзекун — режиссер, на удивление, незащищенный.

Сильнее всего это заметно в булгаковских спектаклях: «Мастере и Маргарите» и «Багровом острове». К интерпретации романа можно предъявлять воров упреков: неустраивающее и погасшее обаяние булгаковского Бегемота, скучно при-

думанная сцена в варьете, где знаменитый сеанс черной магии подменен второсортными (и нетщательно исполненными) цирковыми номерами, опереточная безвкусица, акравшаяся в Великий бал у Сатаны, довольно дурной Степа Лиходеев, совершенно невыносимый Иуда из Кириафа...

Но сколько находок, сколько прямых попаданий! Время действия угадывается точно: короткий переходный этап от «бурных двадцатых» к «кровавым тридцатым». Еще догугливают свое смокинг, еще толкутся толстовки, но тон уже задают казенные френчи. Михаил Берлиоз в исполнении Г. Ардакова — литидеолог не РАППовской, а новой, грядущей формации: непрекращаемый ментор с трубой в зубах и остекленевшими глазами. Сидя на Патриарших, Иван Бездомный (В. Метлин) конспектирует наставления Берлиоза старательно и вдохновенно, как Левий Матвей за Иешуа, — скоро он, видимо, доконспектируется до призывов к чисткам.

Неожиданная Маргарита В. Федотовой — не обворожительная красавица, а усталая, резковатая женщина: погасила глаза, строгий пучок на затылке. Выжженная душа: стать ведьмой ей по плечу и громить квартиру Латунского — по нраву. Пожалуй, возвращение к себе подлинной, преображенной Маргариты актрисой скорее обозначено, чем доиграно до конца, но планы роли читаются отчетливо, попытка сыграть их ценна и серьезно.

Резко выделен в свете Воланда Коровьева — С. Сосновский. В утяжеленной театральной версии романа на него одного, кажется, возложена обязанность тормозить и будоражить зрителя, напоминать, что «Мастер и Маргарита» не только мудрая, но и очень веселая книга. Не щадя температуры, молодой актер играет веселую «дьяволиаду» в одиночку — играет отменно. Умение быть разнуданным шутком — признак серьезной сценической культуры.

Героем спектакля становится Воланд — лидер группы А. Галко играет его верно и тонко, хотя и без демонической мощи. Князь тьмы скорее меланхоличен, чем грозен, и в его общении с залом есть нечто, традиционно свойственное театральному «лицу от автора». Мастер (В. Литвинов) и Иешуа (А. Сычев) — те, кто мог бы составить Воланду конкуренцию в борьбе за зрительское внимание, — оказались фигурами на удивление вялыми, страдательными. Вряд ли стоит устривать здесь режиссерскую концепцию: если она и есть, то появилась не от хорошей жизни. Надо сказать, что в хоре саратовских актеров, пожалуй, вовсе нет «нижнего регистра» — дарованый мощных и глубоких, актеров трагического темперамента. Их отсутствие режиссер, несомненно, тяготеющий к трагическому видению жизни, вынужден с большим или меньшим успехом компенсировать внешними изобразительными средствами.

Ярких мизансценических решений и постановочных выдумок в «Мастере и Маргарите» много. Но и этот, и едва ли не любой другой спектакль может показаться вскетичным по сравнению с роскошествами и причудами «Багрового острова». Здесь фантазия Дзекуна разыгралась во всю.

Булгакова, конечно, не переиграть. «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича...» на сцене менее остроумна, чем на бумаге, — с этим, видимо, приходется смириться заранее. Но Дзекун четко принял условия работы и создал спектакль, не доставляющий, но соизмеримый с пьесой — шедевр театрального волюнтаризма.

От выдумок театра рябит в памяти. «Багровый остров» дал режиссеру неистощимый повод для насмешек над продажною искусством, благозвучно именуемой «работой по социальному заказу», над узаконенными исполнителями и зрителями, над изысками халтурцы, над неустраиваемым каботничеством и прилебательством. В сатирических вариациях на тему «художник и власть» круто перемешаны двадцатые и восьмидесятые годы — и гротескная бражневская дикция у повелителя Сиз-Бузи не кажется вовсе неуместной, хотя шутка

и успела стать банальной. Экцентрическая сатира намечает себе цели прихотливо и лупит по всем сразу — куда долетит.

Дзекун, однако, изменил бы себе, если бы не обнаружил в «Багровом острове» подлинно драматической коллизии.

Выясняется, что незадачливый халтурщик Жюль Верн — Дымогацкий (В. Емельянов) обладает самосознанием художника. «Багровый остров» — до цензурской правки — его «Чайка», его «Дни Турбиных». Театр внимательно исследует разницу между художником поддавшимся, сломавшимся и продавшимся, проводя героя последовательно по всем трем стадиям: от приспособленчества, при котором сохраняется видимость собственного достоинства, через срыв, во время которого (ничего терять!) высказаны честные и большие слова, через безразличную покорность — к окончательной нравственной смерти.

Пьеса разрешена, успех обеспечен, новость откуда на сцене появляется бюст писателя, к нему несут цветы, венки — и вдруг делается совершенно, но очевидно, что перед нами на сцене — богато украшенное надгробие.

Менее всего энтузиазма у зрителя вызвала последняя премьера театра — «Огонек в степи» по пьесе молодого рабочего (ныне студента Литинститута) Е. Шорникова. Однако для театра этот спектакль имеет особую цену.

Думаю, что в «Огонек в степи» режиссер, увидев шанс на замечательно рискованную попытку: оживить выдуманную «производственную драму», заставил ее наконец заниматься тем и теми, кем она должна заниматься по смыслу слова: теми, кто производит.

Евгений Шорников сделал попытку единственной в своем роде. Сюжет «производственной драмы» совмещен им с резким, не чурющимся к жизни прозой и житейской пошлостью, языком «новой волны». Плюс доскональное знание материала, тот идеальный случай, когда тема неотделима от собственного жизненного опыта. Разумеется, борьба за план и торжество прогрессивной технологии над ретроградной не имеют к содержанию пьесы никакого отношения: речь идет о том, о чем она всегда идет в искусстве: о внутреннем мире человека.

Но уже первый акт не оставляет сомнений: спектакль неудачен, проблемы драматургической техники не компенсированы. Более того: достаточно сомнительным показало и качество режиссерских решений, не столько углубляющих, сколько прикрашивающих авторский замысел. Согласно ходячей фразе, в театре можно поставить даже телефонную книгу: может, оно и так, но во всяком случае — не в этом театре. Александр Дзекун — режиссер, чрезвычайно зависимый от литературы (что чаще достоинство, чем недостаток), он движим энергией первоисточника. И все же неудача эта из тех, что определяют векторы театрального поиска.

Культминерный гастроль Саратовского театра в Москве стали «14 красных избушек» А. Платонова. Недавний показ этого спектакля в рамках Всесоюзной встречи «Театр и время» на сцене Театра Дружбы народов широко, подробно, многогранно освещен критикой — мало что можно добавить, разве лишь одно: то, что в октябре прошлого года выглядело хвалеными авансами и фестивальными величиями, сейчас имеет право быть проинтерпретировано. Случай чрезвычайной редкий: спектакль в процессе роста занял то место, которое не по заслугам отводилось ему излишне благожелательной критикой — он вырос в зрительную театральную работу, обрел ценность, налил внутренним светом.

Способность к росту — привилегия молодости. Способность к самопознанию — свойство зрелости. В театре имени Карла Маркса, в художественном мире Александра Дзекуна эти способности иногда счастливо совмещаются.

А. СОКОЛЯНСКИЙ.