

Запорежала страсть театральным критикам (этих раскладователей твоясья) придавать значение случайным сочетаниям является в данном случае не столь уж делом. Сюжет разворачивается сам собой, и, может быть, им стоит воспользоваться, несмотря на его заманчивую легкость.

В обозначенном контексте мастерские кажутся мне необыкновенно притягательным местом, тем волшебным борисовским. Алехин, где в единой точке пространства сходятся, не сливаясь, множество миров. Возможно, кому-то такой театроведческий фетишизм покажется неуместным, притянутым за уши. По-моему он будет прав: пушного персонажа от действительности Мастерских нет. Но...

«У современного театра нет единой аудитории. Театр наш дошел до последней степени дифференциации. Будто бы большие залы собирались века, которые вдруг остановились, и ее развалили, раздав части в разные места для разных починков. Когда Мейерхольд писал это в 1909 году, его охватывало предвидение того, что «наступит не какое-то время, когда театр на раздробленном снова делается цельным». Сегодня, подобно Мейерхольду констатируя раздробленность театра, мы уже в сущности не ждем его единства. Напротив, а раздроблена есть иллюзия нового театрального хода, иллюзия нормального развития».

Мастерские максимально проводят и обостряют эту тенденцию. Их существование драматизирует театральное пространство, создает в нем заряженное поле притяжения и отталкивания. С первых спектаклей, с «Мадонны Маргариты» В. Мирозова, под сомнение были поставлены не столько привычные возможности, сколько привычная позиция зрителя. Не смеяла смысловывающих ходов, не задавая поиска новых форм, не что иное, а сама проблематика сопоставления была выдвинута на первый план и той волной российского театрального авантюра. Мирозов, а за ним В. Космачевский и Саша Гиний агрессивно декларируют непонимание между собой и залом. Правдивый выкрик о «невозможности» 80-х языком перерабатывал (почти что пародировал) взаимную благосклонность, взаимную и тотальное доминирование, скреплявшие эту воздушную атмосферу 70-х В каком-то смысле пародия была уже «Мадонна Маргарита», а в «Школу русско-самообразования» слово зна. тюрковские тексты и приемы забавно просвечивали, а сценная поэтика представлений Театра на Таттине.

Мирозов — сознательно или нет — обожал агрессивную природу театрального воздействия, которая, подобно соитию, дитусет, выявляет свои условия игры. Эта очевидная истина, преподнесенная столь резко, оставила перед театром проблему пересмотра привычно-жесткой структуры конвенции. Кто-то должен был ответить на вызов, ослабить эти натяжения, прекратить быть Карбасом-Карбасом, дергающим за ниточки не только актеров, но и зрителей. (Любопытно, что примерно в это же время М. Захаров выступил с рядом статей, в которых речь шла в конечном счете о программизации, закреплении зрительского восприятия).

Нужно было сделать шаг в сторону неинтересованного рассуждения; ослепить язык театром свободным от его конкретного носителя, никому не

принадлежащим. Перефразируя Р. Варта, нужно было увидеть смерть режиссера, лишить представление того единственного человека, который с конца прошлого века присвоил себе исключительное право трактовки. Так за парадокс-отрицанием задачами возникла потребность сменить саму ситуацию театрального высказывания.

Для Владимира Клименко это стало одной из ключевых проблем его проекта. После «Трех ожиданий» в «Лей-зак» и 1-го варианта «Ревизора», где повествовательная структура была размыта, но структура режиссерского дискурса еще сохранилась, он делает 2-й вариант «Ревизора» и пытается радикально преодолеть саму идею режиссерского театра, отдавая сцену и авторов во власть текучих, неместных материй, не фиксируя смысл, но наблюдая за его бесконечным становлением. Смена эстетических и географических зон внутри спектакля,

У А. В. Эфроса в книжке «Репетиция — любовь моя» есть смешной пассаж по поводу непознаваемости Треллева: «Но что же такое — деревня, в которой Треллеву приходится жить безвыездно? Что же такое — отсутствие денег? Не только за границу невозможно поехать, но даже и в свой родной город. Тут даже у старика Сорина «могут припасть к черту».

А Треллеву, быть может, какой-нибудь Бюк? Кто знает?». Среди множества разрывов, обрывов традиций и связей, которыми исчерпан путь отечественного искусства, одним из самых серьезных представляется науку, образовавшийся между «большим театром» и «театром исканий», как их называл Мейерхольд. В этой опасной пустой зоне отсутствует напряжение. «Вольпи» не желают рефлексировать по поводу новой эстетической ситуации, в которой былые «маргиналы» все сильнее и сильнее оттягивают анима-

спектиальную в выморочной зоне, где не живут, а приносят чужие приключения новых смыслов, мрачно вселив в пространство старых. Это был в полном смысле кризисный спектакль, в центре которого стояла сама проблема кризиса культуры, построенной на пустом репродуцировании своего прошлого. Но как быстрое при выходе из тяжелых депрессий, то, что недавно вызвало лишь безнадежность и отчаяние, представило в совершенно ином свете и дало надежду и силу. След за «Лесом» появился «Владимир III степенин» С. Женовача, а потом «Волки и овцы» на курсе П. Н. Фоменко, где на новом полном языке оживает традиция, где даже голоса сестер П. и К. Кустовых звучат как напоминание о великодушных актрисах 30-х годов.

Сосем другое — идея занимают В. Космачевский. Под занавес фестивалю он показал, может быть, лучшую свою работу — модернистскую мистерию Поля Клодела «Атланский башмачок». История прекрасной Пруэс, похороненной между Старым и Новым светом, между землей и небесами, разыгрывается актерами так, точно они забыли о ее модернистском происхождении, точно хитят сквозные тексты Клодела увидеть в современной театротвории. Они неслышательно чистой формой, не называясь никакими значениями, блуждают в диллии красоты слова («Пьяса впервые переведена на русский язык, и перевод Е. Богословской великолепен»). Черно-белый лаконизм мизансцен, мажора движений и декламаторов обращают внимание зрителя на природу самого текста, в раскрытии его кодов, к невинному и грозному гулу языка, но вовсе не к метафизическим проблемам персонажей. Космачевский (в чем-то здесь схожий с Клименко) хочет освободить от канонизированных механизмов театральные игры, показать классический текст ходящим белым звуком...

В театре, который можно назвать живым (и прежде всего в Театрских мастерских), за последние несколько лет оформился процесс, описанный Р. Вартом в середине 70-х годов. Он говорил о литературе, оставшейся после нескольких причин, в особенно после 1968 года, без надзора, о деформированной литературе, об обращении не переданным преемством ценностей новым поколениям. Не находится ли и тот театр, о котором шла речь, в улекательном путешествии «к совершенно пустынному берегу, где вымерли и ангелы, и драконы, что охранившие: только там взор, не чуждый перверсии, сможет обратиться к живописным предметам прошлого... это будет момент, свидетельствующий о неадапции, и в то же время это будет предельный момент, момент умиротворяющего апокалипсиса, исторический момент наивысшего наслаждения».

Алена КАРАСЬ.

В ПОИСКАХ ВОЛШЕБНОГО АЛЕФА

Неожиданное пространство образовалось в конце театрального сезона. Только закончилась конференция, посвященная А. Эфросу, спустя неделю навстречу ей начались Дни Мейерхольда. А в промежутке между ними и почти параллельно прошел очередной Фестиваль Театральных мастерских «Итоги». Там самых Мастерских, что были раньше прописаны по ведомству СДР РСФСР, а теперь обитают под крылом Центра имени Мейерхольда.

коллекционирование музыки, одежды, вещей, отстраненные и вместе с тем живые кадры актеров — все это становится способом передачи текущего смысла.

Александр Пономарев и его группа «Чет-Чет» представляют в некотором роде протиположностью Клименко. Он фантастично предан одному времени, одной художественной эпохе — эпохе русского футуризма. Если Климин ставит Гоюга как авангардистского автора, то Пономарев относится к текстам Хлебникова, Маяковского, Хармса как к классическим из классических. Его спектакли все больше накладывают вымышленную и тонкую работу искусствоведа и филолога. Он создает театральную, а не вымышленную идею, художественные приемы и, кажется, самый воздух русского авантюра начала века.

И все же, несмотря на всю разницу художественных концепций, и Пономарев, Климин, и Космачевский (его последний спектакль «Атланский башмачок»), и М. Мокеева («Лес») объединяет какое-то странное расположение глазного хрусталика, создающее «неомаринскую» перспективу, перевернуто, «оборачивается». Их спектакли: театральное зрелище теряет непосредственность, пользуется вещами, потерявшими невинность, ставшими экспонатами музеев и коллекций. Их демонстрируют с наивностью марденовских шоу. Это важно.

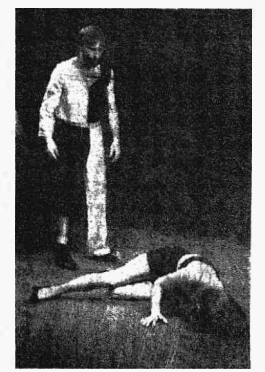
То, что сегодня происходит в Мастерских, стало тише и спокойнее, чем вначале. В них идет работа, требующая «спокойной гибели сердца». Появилось себе такое лабиско-сензитивное вкрапление, но иначе трудно говорить о людях, ко всему прочему живущих на оклад в 200—300 рублей. Может быть, поэтому среди показанных на фестивале спектаклей по существу только две премьеры — «Гарбуль-З» А. Палерного и «Атланский башмачок» Космачевского. (Была еще ленинградская группа «До-театр», но пока что ничего выходящего из себя сказать не могу. Их спектакль, сильно напоминающий «Дерево» А. Аддисонского, наводит на мысль о пародии. Актеры «Дерева» существовали так, будто за собой у них сценоты. Эти же обожались легкой имитацией).

аже «просвещенных театралов». «Маргиналы» же как бы и не пытались тревожно выделиться на своем телесном пространстве, сильно смещаясь к центру. Впервые после театральных брожений 10-х годов в нашем театре возник реальный параллелизм, сопоставление онтологических языков мира. После стадии взаимного отторжения сейчас самое время прислушаться друг к другу. Может быть, и это имел в виду Вахтангов, когда говорил об ответственности художника. Будь его собственный жест, обращенный к нам, символизировал идею расширения диалога. У нас сегодня (боясь имперской болезни?) поразительно утрачен вкус к новым территориям. Даме Сергей Женовач — фигура показательно, много собой знаменующая, — перейдя в «Короле Ляре» на новую территорию (в буквальном смысле — на сцену театра на Малой Бронной), не увидел или не захотел увидеть тех возможностей, которые несет в себе большая сцена.

В. Юханович предложил группе товарищей захватить театр имени Маяковского. Это была удачная и мрачная штука, в которой звучала потребность войти в большой театр и невозможность в него войти мирным путем. Впрочем, радует то, что штука по-разному, но начинает приобретать реальные очертания в случае Женовача и попытке Р. Козана наглядно говорить об этом.

«И скажу так: как нужны картинные галереи, музеи (слышите? слышите?) — А...), так нужны эти театры в стиле авангард, с этими авангардными сценками, до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых, Пушкиных, Щепкиных, Каратыжных» (Мейерхольд, 1909). Ничего этого у нас нет, но уехали нас опять начинают восполнять на XIX век, век Мочалова в Островского? И каким-то страшным образом — наши 30-е годы, традиции, неунаследованные от Хмельных, Бабушкиных, Андреевых?

Первым предзнаменованием был «Лес» Мокеева. В нем иронично и печально констатировалась непринадлежность нам никакой традиции. Мокеев сознательно говорил на отчужденном языке, размещал персонажей



● Театр «Чет-Чет». «Кругом во всем Боге» в «Школе зрелища». Фото Валерия Бугунова.