Римма КРЕЧЕТОВА

Александринка

Форма и смысл

Александр Галибин. Режиссер, безусловно, не просто талантливый, но еще и отмеченный знаком ни на кого непохожести, своего пути. В Александринке он поставил пока что (но есть грандиозные замыслы на ближайшее будущее) только один спектакль: "Воспитанницу" Александра Николаевича Островского. В одном из интервью признался: это не собственный выбор, а некое "надо". Пьеса потребовала от режиссера ссоры с материалом, но значит и с самим собой. Условия предельно жесткие. Включившись в "заказную" работу, доведя ее до вполне приемлемого конца, с собой Галибин справился.

Что же касается пьесы, тут дело сложнее.

Режиссер доводит почти до плаката то, что было у Островского жанром. Будто картину Маковского переписывает в стиле сегодняшних комиксов. Он ставит чистый сюжет, пытаясь повытрясти из него "пшику", информационно избыточные [illegible] психологические подробности. Сразу видно: пьеса не показалась ему глубокой, ее герои – особо интересными. И он решил преодолеть плоское, сделав его еще более плоским. От этого вроде бы должен появиться какой-то неожиданный объем.

Прием достаточно [illegible] и обкатанный. По сути – это хорошо усвоенный, применяемый широко и по-своему в новой театральной ситуации опыт шестидесятых-семидесятых: спектакль имеет свой смысл и эстетические свойства, необязательно соотнесенные с природой литературного материала. Но в одну и ту же реку нельзя войти дважды. Поэтому сегодняшние уже не увертываются таким способом от цензуры и не решают кардинальные проблемы режиссуры как таковые, а просто адресуют зрителю свое чисто личное свободное послание (message, как мы любим теперь говорить-обезьянничать). Это – если изъясняться стилем высоким. Проще же (и реальней) сказать: они делают то, что могут, и так, как понимают.

Современный театр боится прямого пафоса. Он противопоставляет ему иронию, из области слов и эмоций уходит в специально снижающее пластическое поведение актера. Галибин так точно и поступает. Ему не слишком близок пафос сострадания Островского к несчастной воспитаннице Насте, этой игрушке в руках своей благодетельницы. Тема человека-вещи для него скорее подсказка внешнего решения, чем повод для выражения сочувствия или протеста. Поэтому живое в актерах мешает ему. Он пытается подчинить это живое пластической преувеличенности, искусственности внешнего поведения, не заботясь о психологической фактуре спектакля, которая бы превосходила чисто двигательное его устройство, его нарочитую интонированность. Ему важнее почти по Чернышевскому (смотри "Русский человек на rendez-vous") передать пустоту и никчемность пасующего перед чувством героя, чья покорность и трусость оборачиваются почти изуверством, социальным безволием. Это – тоже тема Островского (вспомним хотя бы Тихона из "Грозы"), но, лишенная внутренней поддержки, словно отрапортованная, она теряет силу, производит впечатление холодного сообщения: так, мол, и так.

Однако актерам, самим себе предоставленным, удается добавить к этому холоду и объективизму что-то свое. Каждый тут пробует что ему хочется. Иногда возникает ощущение: выполняя старательно заданный им внешний рисунок, актеры в свою очередь иронизируют над его снижающей ироничностью, тонко-тонко подчеркивая ее сделанность.

Иногда поражает органичное переложение внешнего режиссерского замысла на язык внутренней разработки образа. Так Уланбекова у Киры Петровой, практически прикованная к своему креслу, предстает перед нами в сложном переплетении капризного деспотизма (ощущающего себя добротой и терпимостью), печальной избалованности больной стареющей женщины и – всескукоживающей жестокости, неспособности к сочувствию и пониманию. Здешний бесформенный, расплывшийся, самовлюбленный, по-своему страдающий (от невозможности удовлетворения) [illegible]. А Марина Рослова – напротив, с огромным энтузиазмом опирается как раз на внешний рисунок, создает образ утрированно злобный. Ее Василиса Перегриновна, эта вездесущая приживалка, шпионящая, [illegible] наклоненная в сторону информации, вроде бы забрела в спектакль из откровенно пародийного ужастика. Она такая злобно шипящая, так назойливо нас пугает, что хочется произнести хрестоматийное: "а мне не страшно". Но хрестоматия застревает в горле, потому что на самом-то деле получается страшно. Страх этот подлинный, он от соприкосновения с тенью чего-то более мрачного в человеке, чем простая недоброжелательность приживалки.

Быть может, именно в этой работе художественно значимо проявился режиссерский замысел, поддержанный актрисой. Возникла глубина при внешней иронической упрощенности. Вот этого-то союза всех создателей и участников как раз и недостает спектаклю. В том числе и союза режиссера с художником.

Эдуард Кочергин превратил сцену в веселую игрушку. Откровенно наивную. Он решил и подразнить академизм и вписаться в него, перемигнувшись с красным декором зала, малиновыми занавесями приближенных к сцене лож, совпасть с выверенными ритмами драпирующих складок. Его ситцевая, зеленая в красный цветочек фантазия игриво зарифмована-противопоставлена позлащенному, бархатно-атласному миру александринского зрительного зала. Она откликается ему с бесконечным простодушием: художник перенимает лукавство и тепло примитивно-остроумных ярмарочных поделок.

Действие происходит в некоем подобии парка. Кроны деревьев, тоже зеленые, в красный цветочек, похожи на домашнюю выпечку: три разные по краям лепешки, убывая в размере, кладутся одна на другую. Рядом – садовая скульптура: огромные обнаженные "бабы" (матрешечные деревенские куклы) с непрорисованными лицами и лаконично пышными формами архаичных венер. Они свободно прикреплены к своим постаментам и способны покачиваться как метрономы. Кочергинская игрушка тяготеет к движению, она – движущаяся.

Вместо задника – череда уходящих в глубину и вверх (амфитеатром) плоскостей, таких же зеленоцветочно-ситцевых. Они – как ширмы кукольного театра или как стенды в тире. Время от времени над ними движутся будто выпиленные фигурки-силуэты. То лебеди (разумеется, черный и белый), то корова с вертящейся головой (мельница, мука, млеко), поезд с вагонами и платформой, на которой стоит разукрашенный слон (тот, что "в диковинку у нас"!) и так далее. Этот вертикальный ход плоскостей означает знакомо [illegible] что-то беседка.

Здесь все полно издевок, намеков, скрытых цитат. Двусмысленностей. Фигурки движутся как в тире? Возможно. К тому же и герой появляется с ружьем, и в актерской пластике возникает что-то механическое. А у самой кулисы стоит большая игрушечная пушка. В финале она выстрелит ни с того ни с сего. Понимайте, как знаете. (Либо – "если на сцене висит ружье" и так далее. Либо – метафорически-серьезно.) А хотите – можете счесть все это ярмарочным балаганом. Хотите – компьютерной игрой с ее разными уровнями и неожиданными сюрпризами на каждом. можете называть работу Кочергина самоиронизирующим постмодернизмом, можете не называть. Но при любых трактовках безусловна ее пародийная и в то же время вполне истовая многоисточниковость, переплетенность ассоциаций, сегодняшняя неожиданность соединений.

Казалось бы, для режиссера – раздолье: забавно, подвижно, играй не хочу. Но странно. К работе художника Галибин относся почти с той же [illegible] своей отвечала его намерениям. Среда спектакля будто ставит режиссера в тупик, чего-то требует от него. Галибин даже время от времени вообще закрывает занавес и некоторые эпизоды идут на красно-бархатном, инертном по отношению ко всему фоне. Создается впечатление, что режиссер отдыхает от решений художника, не имея сил справиться с ними.

Что же касается запасов движения, визуальных неожиданностей – они остались невостребованными. Несчастные "бабы" так и не сумели принять участие в игре. Лишь раза два-три кто-то из персонажей толкнул одну из них, она странно закачалась. Но как-то вынужденно, будто режиссер из вежливости перед художником заметил его игрушки. Из той же вежливости Потапыч снимает с пьедестала "бабу" и бросает в объятия героя. Но опять смято, формально, без трюковой радости ("надо, Федя, надо").

Только однажды предметный мир Кочергина был использован весело и по-настоящему: в сцене ночного свидания в саду. На деревепрянике сидит такой же пряничный розовый филин. Настя и Лиза пугаются, филин кажется им соглядатаем, вестником беды. Лиза то и дело (пытаясь согнать) кричит ему: "Кшшш!" А он в ответ вдруг зажигает электрические глаза и мигает. Наивно и выразительно. Сразу же появляется дополнительный художественный объем, среда и актеры сливаются в нечто единое. Прием не только обозначен, но и исчерпан, он обрел форму и смысл. И невольно думаешь: вот если бы...

Но Галибину ничего, похоже, не надо. Ни этой пьесы, ни "игрушки" Кочергина, ни даже актеров, их живой человеческой индивидуальности. Собственно, он и строит спектакль на этих трех "не надо".

Что типично для представителей "новой" режиссуры. Они находят источник сценической энергии в отталкивании от сделанного кем-то другим.

Поиск нетрадиционной энергии вообще проблема современного театрального искусства. Прежние ее

источники, сохранявшие почти до самого последнего времени связь с предвозвестиями античности, иссякли. Либо – безнадежно загажены бездарными рутинерами. Потому сегодняшний художник, ненароком черпнув из них, тут же принимает рвотное. Возникает особый способ взаимодействия: не усвоение-присвоение как прежде, а нынешнее усвоение-отбрасывание. В нем больше шума, внешних эффектов, больше читаемых на расстоянии жестов-конвульсий.

Но. Энергия отрицания для режиссера талантливого – временная энергия. Нельзя отрицать до бесконечности. Большая, "настоящая" сцена с особой наглядностью демонстрирует: "новые формы", чтобы [illegible] процесс, должны быть не только "новыми", но непременно именно "формами". Последние же не возникнут сами собой на груде развалин.

И все-таки. При всей относительности режиссерского успеха остается чувство необходимости этого спектакля на александринской сцене. Его безусловной полезности. В букете пьес Островского, идущих тут, "Воспитанница" принадлежит крайняя, откровенно вызывающая, но тем самым уравновешивающая всю композицию роль. Сама острота конфликта между миром драматурга и тем, какой нам демонстрирует режиссер, не исключает некоего тайного между ними перекликания. Любопытно, как будут развиваться отношения Галибина и театра. Планы-то на совместное будущее – самые заманчивые: этот режиссер и этот театр, похоже, поняли, что нужны друг другу. Дай им бог творческого благополучия.

Приближение к простоте

Анатолий Праудин в Александринке, можно сказать, старожил: два спектакля на основной сцене и один на малой. Тут уж открывается по-настоящему оперативный простор для размышлений. А режиссерский почерк пришельца обозначается вполне четко. При всей разнице материала литературного (Лермонтов, Грибоедов, Арбузов) видна определенная рука. Со всеми своими нажимами, завитками и (да простится мне) кляксами.

Все три спектакля ("Monsieur Жорж", "Горе от ума", "Мой бедный Марат") начинаются неожиданно рутинно. С каких-то режиссерских деклараций. Праудин не умеет легко проходить через экспозицию, она будто сковывает его, заставляет подчеркивать совсем не то, что станет потом главным в спектакле.

Вот "Горе от ума". Телега, на ней бочка. В этой бочке, как становится ясным из диалога, везут труп Грибоедова. Как известно, такая встреча стала действительным уделом Пушкина. Вроде бы – [illegible], странная. Пушкин и Чацкий как бы накладываются друг на друга, словно два равно уже бесплотные тени. Но из всего этого ровно ничего не последует. Кроме – ужасающе позавчерашней театральности. Сено, тулупы, как бы настоящие и телега, и бочка, мужики. И – бутафорские бороды, грим, псевдомужицкие ухватки. Все небрежно, ряжено. Бочка наконец-то срывается вниз, в оркестровую яму. Но ряженность не проваливается с ней вместе. Нас еще ждут цыгане (тоже нечто пушкинское!), в окружении которых будет являться Чацкий. Театрально, как бы, цыганисто пропев, поплясав, вольные обитатели изодранных шатров покидают сцену. И тогда начинается спектакль, в котором комедия Грибоедова смело перетасована, переосмыслена. Где все вызывает споры. Где прекрасны актерские работы, любопытно решение пространства художником Александром Орловым.

Большинство критиков, с которыми мне пришлось говорить, были настроены иронично. На меня, пытавшуюся спектакль защищать, смотрели с сожалением: дескать, что с нее взять. Но даже сто тысяч коллег не смогут зачеркнуть того впечатления, которое постепенно овладевало мной в тот вечер. Я видела множество "Горе от ума". Традиционные, сверхсовременные, претендующие на новое прочтение или даже на новые формы. Но признаюсь, ни один вариант не заставлял так изумленно задуматься над природой и смыслом комедии. Над ее героями. Ее местом в движении российского общества к осознанию себя. Текст пьесы никогда не звучал так неожиданно. А власть, властность едва ли когда-либо прежде в этом сюжете демонстрировала так непреклонно свою необоримую сущность.

В спектакле этом, по всеобщему мнению, нет Чацкого. Действительно, кудрявый простоватый, все более и более растерянный юноша, начавший так бодро и так быстро поникший, совершенно неспособный не то чтобы к борьбе, но и к проявлению сильного чувства, не похож на былых ироничных или огненнодышащих Чацких, так вызывающе противопоставлявших себя "свету", "барству", всем этим "темным силам", социальным гримасам времени и так далее. У Чацкого Дмитрия Лепихина совершенно другое положение в системе прочих образов пьесы. Не он тут центр, не его взгляд – взгляд доминирующий. Одетый в серое, он чаще всего и визуально как-то оттеснен, он в сторонočке, сбоку. В борьбу с его мыслями и речами никто тут серьезно вступать и не думает.

Правда, режиссер не может до конца принять складывающуюся ситуацию, когда комедия спокойно обходится без своего героя. Он устраивает некую демонстрацию: Чацкого распинают на огромной люстре, он будто бы мученик, страдалец. Но сколько ни мучай пустое место, оно не заполнится. Вся суть в том, что сегодня не время Чацких, ему неоткуда ждать понимания. В пьесе оружие героя – слово. Знаменитые его монологи. Он – оратор, обличитель. Но сегодня – время безответственного всезатопляющего витийства, время обесценивания слова. Любой [illegible] лозунг кочует из уст в уста, произносится с одним и тем же пылом как подлецами, так и вроде бы пока еще непоподличавшимися.

Окончание. Начало в "ЭС" № 44

Экран и сцена.

Чацкий не нужен спектаклю в своей былой ипостаси героя, вокруг которого располагаются все остальные. Как, впрочем, [illegible] не будет нужен по-настоящему и Печорин (Дмитрий Воробьев) в другом праудинском спектакле – "Monsieur Жорж", созданном по мотивам прозы Лермонтова.

Говоря резче: мы сегодня уже не можем смотреть на хрестоматийных героев нашей прошловековой литературы с прежних позиций (тут опять – поклон критическому "колпаку" Белинского). Наше зрение расцентровано. Возможно, только теперь и начинает формироваться непредвзятое восприятие заключенных в великом художественном наследии общественных и эстетических смыслов. (А мнение Пушкина о Чацком – едва ли не становится для нас мнением, близким к истине).

Слабость Чацкого в спектакле, его отодвинутость естественны. Как и поразительная сила Фамусова, которого В.Смирнов играет мощно, глубоко и жестко. Тут не о барине-крепостнике, не о некоей конкретной социальной данности идет речь. Перед нами практически вневременное олицетворение психологии власти. Режиссер и актер будто открыли некий специальный ген, присущий любому носителю власти в любую эпоху, при любом общественном строе. В их Фамусове поражает самоощущение власти. Права повелевать и структурировать все окружающее по своему пониманию и хотению. Безотчетность и безнаказанность. И настоящий ум. Не самодурство, не волюнтаризм, а именно ум, дающий возможность владеть ситуацией. Никакой расплывчатости, барской вседозволенности. Вседозволенность здесь как деньги банкира. Они есть, но по пустякам их тратить не будут. Фамусов сух, жесток и как бы над всем нависающ. Он понимает прекрасно среди каких людей живет. Такому не страшны тирады Чацкого. Тем более, что их растащили по фразам, и повторяют буквально все (больше всех – Репетилов). Возникает какое-то, всегда тлевшее в этой пьесе, сближение между персонажами-антиподами. Сама фамилия – Репетилов – намекает на повтор.

Но чего именно?

Да и вообще, кто знает, как все это виделось Грибоедову. я не Нечкиной, для которой Чацкий – почти декабрист. Не случайно же пьеса – комедия.

И не случайно в спектакле знаменитая фраза Чацкого "а судьи кто?" у него практически отнята: Фамусов то и дело повторяет ее с особым и убедительным ударением. Взирая на всю эту, подвластную ему, суету человеческую, он говорит с вызовом: "а судьи... кто?" Правда, кто они? Их нет. Как нет их и сегодня.

Рядом с Фамусовым – тихий, интеллигентный Скалозуб (Д.Воробьев). Он произносит свои солдафонские речи мягко. Как мы теперь говорим – это просто треп. Фамусов издевается над размазней Скалозубом, напаивает его до безобразия, до того, что несчастный утыкается лицом в тарелку с салатом.

Другое дело – Молчалин (В.Реутов). В нем нет и следа привычной приниженности, льстивости, вкрадчивости. Он смотрит на Чацкого с презрительным сожалением, как [illegible] компьютерные игры внук на неспособную отличить монитор от процессора бабушку. Он иронизирует, покровительствует. Молчалину, как и Фамусову, открыта дорога к власти. Та, по которой ведет не статус рождения, не "рука", а собственный ум, постижение реального хода вещей. К тому же Молчалин сильнее Фамусова уже потому, что гораздо моложе. При этом они едины, как партия и комсомол. (Шутка. Не подумайте, что я приписываю спектаклю такую идиотскую метафору. Впрочем, кого только не напомнил этот Молчалин критикам, даже самого Грибоедова.)

Пьеса входит в спектакль фрагментами. Она перерыта, ее текст расхватан, похищен у первоначальных владельцев совсем другими людьми. Главным визуальным центром всего становится громаднейший стол, нескончаемо тянущийся от кулисы к кулисе. Он завален едой. Как на знакомой халяве все кидаются к ней, как свиньи к корыту. Еда, еда, еда – и говорение очень правильных слов – вот апофеоз потребления.

Негармоничный, резкий, неожиданный по подходам к пьесе и стоящим за ней идеям, спектакль заставляет думать не только о самом себе, но о великих знакомых-незнакомых писателях девятнадцатого века, которых (повторяю!) нам еще предстоит узнать. И за это побуждение к думанию, за поманившие новые смыслы прощаешь режиссеру и рваность, и недодуманность, и псевдомужицкую бутафорскую накипь.

Иное дело, на мой взгляд, "Monsieur Жорж".

Спектакль начинается многозначительным историко-социальным коктейлем: горцы, армия, дамы на водах. Овчина, шелка, тонкое мундирное сукно. Разнофактурность, разноцветье. Все это картинно рассажено за тюлевыми экранами (которые, следуя друг за другом, создают иллюзию горных далей), среди скальных (почти натурально поблескивающих) глыб, на вертикально развернутых веером пандусах. Красивая, милая картинка.

Но вот эффектно размещенные фигуры начинают двигаться. Переходя с плана на план, они невольно разрушают иллюзию, выдают ее бутафорское происхождение. Им приходится, чтобы переместиться к первому плану, приоткрывать проходы-щели в прозрачных и как бы незримых экранах. Щели скреплены обыкновенной липучкой. Ее вполне бытовой скрежет (будто расстегнули куртку или кроссовки) сразу унижает все происходящее. Это не китч даже, а все те же экспозиционная небрежность, трудное привыкание режиссера к условиям игры.

Чем дальше, тем больше иллюзия визуальная превращается в чисто умозрительный постулат. Вблизи спектакль просто невозможно смотреть, он раздражает, теряет всякое подобие связи и смысла. Но стоит от него отодвинуться, пересесть дальше-дальше, вжиться со звуком разлипающихся щелей, как картинка начинает завораживать.

Все же что-то тонкое и настоящее остается от этого спектакля в душе. Скорее всего – напоминание о впечатлении, которое было в момент первого полудетского знакомства с лермонтовским текстом. Какое-то совпадение аур, воздействие помимо строя и смысла.

Про этот спектакль интереснее думать, писать, чем быть его свидетелем. Он относится к театральным сочинениям, которые сильны своим послевкусием. Но никаких особых человеческих откровений, никакого изумления (как в "Горе от ума") в нем (по-моему) нет. Потому (опять же по-моему), что Праудин давно уже вырос из своих молодежных одежек. В нем созрела потребность серьезных, последовательных психологических построений. Ему уже не нужны все эти тусовочные побрякушки, эти текстовые метания, эти внешние удивляловки. Он приблизился к простоте. И быть может, сам боится себе в этом признаться.

Вот "Мой бедный Марат" Арбузова, идущий на Малой сцене. Разумеется, в третий раз (Бог троицу любит) должна повторить – начинается он с чего-то натужного, мертвого. С псевдонатурализма. Подлинное тряпье, вещи военного быта. Звуки воздушной тревоги, взрывы. Под сошедшимися к центру зала сводами (идеальное пространство для игры, объединяющее сразу же и актеров, и зрителей мощной архитектурной логикой), накрывшими спектакль своим каменным, тяжелым куполом, – кровать, на которой лежит едва видимая из-под одеяла Лика (О.Гордийчук). Она стонет, кашляет, натурально хрипит. Актриса стремится передать отталкивающий физиологизм болезни. Не человек, а гибнущее тело. И тут же прием нарочито и знакомо-театральный: люди в солдатской форме служат рабочими сцены, один военный читает ремарки пьесы, будто ведет рассказ от собственного лица.

Пьеса Арбузова как бы проступает из вещной среды тех лет. Занавешены окна. Буржуйка. Алюминиевые, такие непременные кружки, кипяток вместо чая. Едва угадываемый намек на теперь уже отгоревшую, истопленную обстановку квартиры. О работе художника А.Дубровина было бы не совсем точно сказать: оформление. Можно убрать пьесу, актеров – среда, им созданная, сама выразит протекавшую в этих стенах жизнь.

Почему-то сразу показалось – не Арбузов. Он-то гораздо подвижнее, легче, легкомысленней. А тут – надсадные хрипы, кашель до рвоты. Нет. Плоть человеческая мало занимала автора. Мастер психологических набросков и фантазий, Арбузов воспарял над физиологией. Она была для него лишь генератором более "воздушных" романтизированных отношений.

Спектакль Праудина явно отрывается от пьесы. Но не так, как можно было бы представить, вслушиваясь в стоны и хрипы. Напротив. Он быстро сбрасывает с себя то, что было слишком натуралистически правдоподобно, слишком зримо.

Ситуация любовного треугольника на фоне войны и мира превращается режиссером в последовательно сменяющую друг друга череду психологических состояний, где время и люди выражаются с неизмеримо большей полнотой, неожиданностью и обобщенностью, чем это обещало начало. Те же самые молодые актеры, которые вели себя не слишком заметно в ролях Чацкого и Печорина, здесь удивительны. Марат (Д.Лепихин) и Леонидик (Д.Воробьев) почти без текста (потому что текст не идет в такие глубины) передают за вполне личной историей трагедию поколения, давящую атмосферу несчастья, тень войны и несвободы, какой-то неуверенности, разочарованности, о которой не говорят, потому что сами ничего еще не смогли осознать. Говорят о любви. На нее списывая то внутреннее беспокойство, которое чем сокрытее, тем подавляющей.

Любовь в спектакле усилена, обострена. Она завораживает своей непреодолимостью, внутренним томлением, почти физиологическим проживанием несчастья. Режиссер удивительно сдержан. Иногда – лаконичен. Но это не сковывает его фантазии. Сцена Лики и Леонидика, когда они вернулись домой после театра, такая мимолетная у Арбузова, развертывается режиссером и актерами в огромный эпизод, решенный больше пластически, чем с помощью слова. В полной тишине – два непоправимо несчастных человека. Благородная жертва обернулась истязанием, кошмаром повседневного садизма. Подчеркнутое внимание Лики, как и подчеркнутая беспомощность Леонидика – страшнее любого скандала с криком и хлопаньем дверью. Механистическая заботливость, как у робота отточенные движения, ни грана тепла. Снять пальто. Принести тапочки. Сцена источает беду. И упрямую гордость. Тихая-тихая, она кричит.

Режиссер умеет создать над действием будто незримую вторую реальность – реальность психологических движений, тонких энергий. Скорее всего погружение в глубины человеческой психики и выражение этих глубин через работу с актерами – и есть главный режиссерский дар Праудина. Три его Александринских спектакля говорят об этом со всей очевидностью. Время несуетной работы для него, похоже, пришло.

Стереотипы неистребимы

Итак.

Александринка нынешняя разнолика, пестра. Она естественна, свободна, подвижна в этой своей пестроте. Открыта навстречу всему. Театр пронизан словно маниакальной жаждой игры, которая захватывает все новые пространства совершенного здания, будто закодированного великим архитектором, строившим его на вырост. Потому здесь на любом пятачке вытанцовывается, каждый закоулок готов стать сценой, каждый актер – на нее выйти.

Словно открылось второе дыхание, и театр после долгого периода отчуждения почувствовал вдруг свою силу и вступил в борьбу за предназначенное ему изначально место в нашей сценической культуре. Сегодня тут полигон для художественных опытов, позволяющий режиссерам и труппе идти свойственным искусству путем проб и ошибок. Не избегая последних.

Но у нас не принято нечто само собой складывающееся оставлять в покое, давать ситуации вызревать естественно. Мы прирожденные хирурги, энергичные мичуринцы. Мы не умеем ждать, сразу же протягиваем жадные руки: "взять... вот наша задача".

Даже теперь, когда вроде бы нет ничего обязательного (кроме уплаты налогов, разумеется), и организационные формы театров могут быть сколь угодно разными, Александринка (где опыт старороссийской антрепризы переплелся с принципами европейского интендантства) кого-то тревожит своим нынешним безглавнорежиссерством.

Стереотипы неистребимы.

Миф о главреже был внедрен в наше сознание теми, кто хотел управлять не только государством, но и каждой его частицей, в том числе (вернее – особенно) так называемыми творческими (свободными!) профессиями. На советских просторах эти штатные единицы предназначались (по замыслу их изобретателей) не для независимых художников, а для подконтрольных госслужащих, которые бы служили надежными посредниками-амортизаторами между управляющими верхами и творческими низами. По-настоящему же творческая, то есть действительно независимая, личность, оказавшись на этом месте, непременно входила в конфликт с идеологически-бюрократическими инстанциями. Поколение замечательных режиссеров-шестидесятников на своей шкуре испытало все эти прелести. Им "давали" театр и еще кабинет в этом театре в придачу. Кабинет оказывался ловушкой: он был слишком приближен к далеко нетворческим сферам.

Впрочем, я, кажется, в очередной раз сбилась на свою любимую тему: о роли института советских главных режиссеров в театральном процессе недавнего времени. Когда-то я пыталась написать об этом статью. Она называлась "Эффект рыбы". Дело в том, что если наблюдать из толщи вод, белесое брюшко рыбы сольется с их светлой поверхностью. А если взглянуть сверху, то темная спина сделает рыбу неразличимой на фоне донной тьмы. Так и главреж. Посмотришь так – вроде бы художник. Изменишь ракурс – бюрократ-управленец. И что особенно гибельно: властью, данной ему как официальному руководителю, он легко может воспользоваться в борьбе с творческими конкурентами.

Разумеется, речь не идет о естественно и вновь возникающих художественных обществах вроде "Табакерки" или "Фоменок", где роли ведущего и ведомых распределены не просто штатным расписанием, а самим ходом вещей. И не о том речь, что театр не должен возглавить властно, единоначально (даже диктаторски!) **большой** режиссер. Но таких вариантов не так уж и много. Согласитесь, большинство так называемого творческого руководства в советские годы было назначено, внедрено вовсе не из-за масштабности дарования. Потому они вечно дрожали, вечно сторожили [illegible] и агрессивно. Кто сосчитает теперь, сколько начинающих режиссеров было тогда искалечено, вытолкнуто за пределы художественного процесса. Сколько их, год за годом выпускаемых нашими театральными вузами, сгинуло совершенно бесследно. Сколько театров истощило свою энергию не в творческих поисках, а в ужасающих закулисных схватках. Сколько было удушено новых идей. Не руками чиновников, а, так сказать, в своем тесном, коварно упорядоченном кругу.

Да минует Александринку чаша сия.

● *"Горе от ума".*
Молчалин – Василий Реутов
● *"Monsieur Жорж".*
Жорж – Д.Воробьев,
Вулич – Г.Алимпиев
● *"Воспитанница".*
Уланбекова – К.Петрова
● *"Горе от ума".*
Фамусов – Виктор Смирнов