



Римма КРЕЧЕТОВА

Александринка

Взгляд в прошлое

Когда задумается, насколько окажется: мы живем не только среди реальных вещей и явлений, но и в странном мире их репутаций.

Порой репутация выступает в действующей роли судьбы.

Александринка. В сознании российской критики (вслед за нею — и общества) театр этот постоянно существовал несколько особняком, будто в своем собственном контексте, и нес на себе печать имперской изобретности.

Пышно. Холодно. Приближено к власти.

Большую часть своей истории Александринка — по статусу главный столичный театр России. Именно ей (как это повелось в прочих-иных государствах) впрямь было пристало выражать, хранить, вырабатывать национальную сценическую традицию. Быть естественным и апелляционным центром российских театральных процессов. А между тем несравненно поздний век (а тем более нынешний) ее настойчиво отталкивают к периферии, что-то постоянно ей противопоставляют. В результате не за столичной Александринкой, а за московским Малым закрепляется репутация зеркала российской театральности, средоточия русской актерской (достигающей школы).

В этом удивительном сдвиге, безусловном, сказались причины прежде всего социальные. И не в последней очереди — напе до сих пор не азжитое двуличие, подспудная борьба столь разных, но с одинаковым упорством претендующих на лидерство городов.

Петербург сам своим рождением был вырван из исторической последовательности. Все в нем не столько складывалось, сколько учреждалось. К тому же — по заморским образцам. «Окно в Европу», он сохранил сцены решительного, но-наплевистского аристократического сарказма. Он сконцентрировал состояния, идеи, настроения, уклады жизни, не вполне близкие прочим (иногда и поспешно российским) городам и деревням.

Даже наши западники неутоимо чувствовали себя в его расчерченном туманных пространствах, вблизи самодержавных «крыл», пропеллеров над «немытой Россией».

Другое дело — Москва. Этот оплот славянофильства. С ее уходящим в века прошлым, устойчивым к патерналистскому, привычному азиатскому диктату. С ее бараками и церквями, напильными локотками иерархий, трагическо-бессмысленностью, пышущейся окранными, изматанной, но выживающей за простоты государства российского.

Москва способна была раздражать своим самодовольным консерватизмом, думать в мерзких объятиях, но знаменитый артист Чайковский: «Вон из Москвы, сюда в больше не ездить!» — могло означать лишь: «вон из России». Из Петербурга самоочевидно было бежать в Москву. А из нее куда убегать? Везде что? «театре, в гущи, в Саратов». Но какое же это бегство: не то, что просторилось окрест древней нашей столицы, было ее образом и подобием.

Потому, стоит ли удивляться, что именно в Москве как бы само собой, постепенно, определялось место главному наивному театру, что именно его актеры стали считаться выразителями истинно российской сценической традиции. Александринка же претерпела репутацию чего-то для внешней культуры, а вполне типичного. Взять хотя бы пресловутую преобладающую технику над «лучшей», разве это не обычай родимых «людей» — не «любовь»?

Еще Вениамин звали Александринку «формальное европ-

ским» театром, тяготеющим к «европейскому формализму» (1). Со столичных лет знакомое противопоставление Мочалова — Каратыгина вывернулось в сознание многих поколений России, как, впрочем, и другие положения замечательного, но нередко кидаемого в крайности критика. Сам он страдал от своих ошибок, меняя точки зрения, каялся. Однако неумолимый процесс «революционно-демократического движения» в нашей, Богом избранной для испытаний стране, отобрал из наследия вестного Виссариона соответствующие своим собственным социальным доктринам «истины в последней инстанции». Нам еще предстоит практически заново разбираться с российским девятнадцатым веком, преодолеть гипнотическое воздействие притворной истинности. Словом, отделиться от критическому «коллаксу», как он сам это проделывал, отряхивая бывшие влияния, будто докучливый снег с шинели.

Конечно, актерская школа Александринки формировалась под большим влиянием западных школ, чем это было в Малом театре. Не ведь там самым она проходила путь, каким шла в тот период во русском искусстве, открытое восприятие не только литературных, но и эстетических европейских идей. Достоевский искус же возмездием наму способность вжаться в любую национальную культуру так же свободно и непримечательно, как в свою, в некий выходящий принцип. Позднее, минувшая время «подпитки» (термин Ю. Юрлова), русское искусство само превратилось в мощный питающий источник для искусства Европы (и не только Европы). Такова вообще природа художественного развития человечества: череда взаимовлияющих контактов.

Что же касается «европейского формализма», то стоило взглянуть в образцы народного нашего искусства, чтобы обнаружить там свою типичность в форме, структуре. Умение остановить эмоцию на четко обозначенном краю, придавая ей тем самым наибольшее напряжение и выразительность.

Александринка (увы!) стала заложницей своей репутации. Находясь по ситуации в театре, по сути она оказалась как бы на эстетических высяках. А после возвращения большинства столицы в Москву отторженности бывшей императорской сцены маршальскими узниками, усугубившись еще и «непротектарским происхождением».

В бурные в для нашего общества и для искусства 60-е годы, когда все оживилось, отклик, когда в театрах обнаружилось новое творческое дыхание, многие уже формализм считали «Союзмемном», позже — Таганка, появились спектакли Товстоногова, Эфросы, Александринка, же воевавшая в этот процесс обновления (репертуарно резко противопоставляемая ему), в гущах новых передовой общественности, объявляя себя у нас после долгого (на время культуры) перерыва, препарила, в неофициальном и оплат рутинной театральности, а затем и в социально-художественном путаю. Это с ее-то, пожалуй, лучшей в тогдашнем Союзе труппой! С ее совершенно особой актерской школой, которая должна была служить восточным крылом российского исполнительского искусства.

Вот поучительный пример того, как дурная тенденция отражается на восприятии сторон чисто художественных. Александринский театр дорого заплатил за свой тогдашний (иногда воинствующий) конформизм.



Помню, как в Тагирогне на Чеховском фестивале Александринка показала «Иванова». Министерское начальство из всех сил давило на жюри, требуя первую премию этому спектаклю. Жюри (председателем был Владимир Яковлевич Лахтин) упрямо сопротивлялось. Первую (кажется, вообще никакую) премию Игорю Горбачеву в его театру не дали. Тогда это выглядело победой над «саями». И с тайным торжеством все начиналось, как утверждалось отказать театральным автобусам ленинградцев, не захотевших (естественно!) остаться на банкете.

И до сих пор не могу забыть замкнутые невольные лица за стеклами, опущенные какой-то грядущей, нас разлучившей.

Какие счастье, что времена эти прошли, и политические страсти уже не могут с такой беспощадностью доводить над страстями чисто художественными.

Ну, а что же Александринка сегодня?

Приходя из вечера в вечер в золотокрасный торжественный зал, где поднимаясь лифтом куда-то на самый верх, на «Чердак», сталкиваясь со счастливцами, проносясь мимо незаметных, по художественной тенденции, уровню режиссерского мышления, по соответствию с нынешним днем. На одной эффе упреждают постановки, на другой — работы иные. Они тоже содержат в себе элемент новизны. Но, обнявшись трактовою, они опираются не столько на «современную технологию», так сказать, а на некий объектуальный фундамент. К традиции они подходят с позиции еще более широкой традиции.

Рядом с работами ныне модных в Петербурге режиссеров средне-модного поколения, где господствует резкое отклонение от бурных дымы, же сама структура спектакля по-сегодняшнему конвульсивна, а диссонансы становятся одним из символов веры (об этих спектаклях — речь впереди и по-прежнему), работы иные. Они тоже содержат в себе элемент новизны. Но, обнявшись трактовою, они опираются не столько на «современную технологию», так сказать, а на некий объектуальный фундамент. К традиции они подходят с позиции еще более широкой традиции.

Вот «Хозяйка гостиницы». Постановил эту заманчивую пьесу Голдони В. Воробьев. Он сравнил ее в сторону музыкального спектакля и одновременно — чуть классический классического. Это — введение. А внутренне — придал ей жесткость и глубиную социально-психологическую — драмы. Здесь стилистическая игра и природа, искусственные рамки действитель-

ности и подлинность человеческих чувств. Это рассказ о любви. Счастливый по сути, но — невозможный. Мирадолина и Кавалер обречены на разлуку, как раз потому, что их чувство слишком серьезно. Мирадолина в исполнении Н. Ташиной — фигура глубокая, тонкая. Она прекрасна и умна. Фабрицио (А. Барман) для нее только игрушка, этот рывный и простоватый мальчик, воображающий себя мужичком. Однако именно он — ее неизбежность. А не кавалер Рипшопф (Н. Бурко), как и она, способный на подлинность чувства, на страсть, забывающую о существовании границ. В этом сильном, прямом человеке нет и намек на привычку глумиться над мужчинами с умином, эдакого поганого жеманства. Его грубость — это страх, попытка защититься от самого себя. От будущего страдания.

Рядом с утонченным пустым, бездульным маризмом (И. Мартон), чья холодная извращенность ума исключает любое естественное движение, кроме безразличного энтропизма, Кавалер изобретал вполне нормальным. Из персонажа, над которым обычно все (по наслухам!) потешаются, он превращается в героя, которому поневоле сочувствуешь. И так досадно, что этот дядя, созданный для друга друга, одинокие каждый в своей среде не могут сделать последние, окончательного шага. Пынина невольно отходит от финала бесконечного женского отчаяния, которую вдруг сменяла состоянием неверного счастья, когда она оба, под видом борьбы забывая непроизвольно сблизившись, испытывали радость взаимной преданности.

Такое протравление, не отнимая у пьесы ее законной игровой энергии, придает ей развитость, сгущает остроту нашего рассуждения, которое все сильнее окутано в нашем, уже открыто раздвинувшемся обществе, где нет и следа бывшего фиктивного равенства. Трактова режиссера современна, но как бы без вызова, без разрушительной авторства.

Столь же очевидный, но тоже пластичный, безызыскный вид в трактове пропеллет и в «Бедности не порок». Спектакль идет на Малой сцене, где Островский пригнужен в атмосферу вполне камерную, интимную. Где так близок и прост окружающий герой, что он так красиво подсвечен, то-затемнено угас.

Режиссер Елена Черная идет от пьесы, видит в ней возможность демонстрации русского нравствен-

ного уклада через быт в его ритуальных, сентиментальных провалах, через песни, игры, обряды. (Надо сказать, актеры Александринки — прекрасно под, движутся, их нынешний профессионализм как встарь многолика). Здесь опять главная тема — любовь. Купеческий вариант Ромео и Джульетты, наивных и беззащитных перед миром.

Проблема богатства и бедности лишена своей социально-применимой сути. Дело в другом. Не деньги, а желание соответствовать духу времени заставляет расставаться в новой действительности Горька Карпича (Г. Сысоев) отдавать долж за Африка. Богатство тут — это амбициозная суесть, «так илее принято», «так илее можно». А бедность — простота, непосредственность чувств, их внешняя непримечательность. Любим Торцов здесь человек не столько бедный, сколько стесный, естественный. В его личности есть что-то от Федя Протасова с его неприязнью к общепринятой кажимости, с его «стыдом».

Речь идет скорее о «русонских» ценностях, чем о социальном противопоставлении или о славянофильской идеализации изначальной русскости. Потому такой тонкой, неужелю простодушной выглядят сцена Митя (Шенченко) и Любовь Гордеевна (Н. Инженцова-Шага) при подходе их тайной свидания. И эти непривычно разработанные, психологически непривычные образы Пелагея Егоровны (И. Лещенко), тихой жем Торцова, живущей в своем кругу естественных радостей и печалей. И так страшен, физиологически страшен Африка Савин (В. Лисенский) с его внешней ласковостью российского «европейца», хамской сутью деспота и, скорее всего, многослойного сексуально-го маньяка.

А на основной сцене — еще три (разные) Островских. Шекспир и Чехов. Множество детских спектаклей, поставленных Норой Рахмеевой и исполненных актерами азартно, с академической добросовестностью, добротой в беспартийности. Они насыщены музыкой П. Портонова и идут в редких (и не слишком удачных) попыток театра войти в контакт с сегодняшними текстами. И «Елизавета английская» Брунера (режиссер Светлана Милыхина) с Ни-