

РЕМОНТ ЧАСОВ

● Отремонтировать современные электронные и кварцевые часы могут лишь мастера самой высокой квалификации. Такие мастера работают на предприятиях ремонта бытовой техники. С помощью высокоэффективных средств диагностики, точнейших контрольно-измерительных приборов, современного технологического оборудования они ремонтируют и настраивают часы.

● На память о ремонте Вам останется точный ход часов!

Росбытреклама



ОГОНЕК

№ 17

1988



Андрей КАРАУЛОВ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

ТЕАТР, 80-ые...

Андрей КАРАУЛОВ

ТЕАТР, 80-ые...

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1988

Андрей КАРАУЛОВ

Андрей Викторович Караулов родился в 1958 году. В 1981-м окончил театроведческий факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. С 1986 года работает в журнале «Огонек».

Автор многих статей по актуальным вопросам современного советского театра, публиковавшихся в «Известиях», «Советской культуре», «Советской России», «Новом времени», «Огоньке», «Смене», «Неделе», «Театре», «Театральной жизни», «Современной драматургии» и многих других изданиях.

Статьи и рецензии А. В. Караулова переводились на польский, венгерский, французский языки.

ЖИЗНЬ ВЗАЙМЫ

Совсем недавно снова смотрел «Василису Мелентьеву» режиссера Владимира Андреева. Теперь уже в телевизионном варианте. В спектакле ничего не изменилось, он остался таким, каким и был, не хуже и не лучше.

По-прежнему притягивал к себе Иван Иванович Соловьев в роли Ивана Грозного. Таких работ мы не встречали уже давно.

Соловьев играл Грозного в лучших традициях русского реалистического искусства. Он создал образ большой убеждающей силы и глубины.

Но для меня самое главное было, пожалуй, не это. В «Василисе Мелентьевой» Соловьев оказался единственным актером, который действительно играл человека шестнадцатого века.

На первый взгляд могло показаться, что театр задался целью стилизовать старую Русь, представить, так сказать, современную версию давних исторических событий. Но Соловьев — Грозный эту иллюзию рассеивал. Он во всем хранил верность эпохе. Актеры разговаривали на разных языках: Соловьев — Грозный говорил на языке Александра Николаевича Островского, а другие исполнители играли «Василису Мелентьеву» на своем собственном языке, на языке людей XX века, и не старались, не хотели это скрывать.

К сожалению, так и бывает чаще всего. Сегодня историческая пьеса в девяноста девяти случаях из ста играется актерами вне всякого представления об истории. Что это, случайность или вполне объяснимая закономерность? Впрочем, сейчас, когда мы только-только поставили проблему, задавать такой вопрос преждевременно. Давайте лучше спросим себя: где, когда, на каком спектакле мы последний раз сумели в полной мере ощутить колорит минувших лет? Полной грудью дышали воздухом другой исторической эпохи? Жили в иное время?

Так просто на эти вопросы, наверное, нелегко ответить. Надо подумать. Вспомнить. А может быть, даже с кем-то непременно посоветоваться, ибо вполне возможно, что не сразу удастся найти единственный ответ.

Во-первых, так: кто из наших современных режиссеров сегодня сознательно ставит перед собой задачу передать на сцене дух, атмосферу и историческое содержание эпохи, коль скоро речь идет о «делах давно минувших дней»? Увы! Историко-бытовой театр становится сегодня величайшей редкостью. Время предлагает новые театральные формы. Реставрировать на сцене старинный быт уже никто не хочет. Поэтому быт подается условно, полупамятком, ибо давным-давно замечено, что создать быт — это вовсе не означает создать эпоху.

Однако парадокс ситуации заключается в том, что, отрицая быт, переводя быт в условный план, мы тем самым часто незаметно, но верно отрицаем саму атмосферу пьесы, нарушаем ее тональность и звучание.

«Давно уже хочется сказать, что условный театр стал в наши дни такой же ничего не говорящей банальностью, какой прежде был театр, условности отвергающий и верный бытовому правдоподобию, — писал незадолго до смерти профессор Н. Берковский. — Беда не в том, что применяются приемы условной постановки. Они неизбежны, и они вошли в практику театра как бесспорное ее завоевание. Беда, что условность стала общеобязательным правилом, соблюдается как ритуал, независимо от того, оправдана ли она в данном случае или же не оправдана. Условность стала неизбежной формой, стала «мундиром», как выражался в подобных случаях Достоевский». Есть пьесы — их немало в русской классической драматургии, — которые невозможно представить на сцене вне бытовой атмосферы. Скажем, «Нахлебник». Или «Власть тьмы». Перечисляя, ловлю себя на мысли, что будто бы нарочно называю пьесы, менее всего популярные сегодня на театральной сцене. Но ведь «Живой труп» идет в четырех московских театрах. А «Власть тьмы» вообще нигде не идет. Разумеется, есть какие-то внутренние причины, по которым наши театры охотнее ставят «Живой труп». А не «Власть тьмы». Чем это объяснить? Не знаю. Но рискну предположить, что ситуация, в которой оказался Протасов, это в какой-то мере ситуация «на все времена»; кто угодно и что угодно, но только не фарисейская мораль «света» заставляет Протасова бежать из дома и коротать дни и ночи в компании цыган. С «Властью тьмы» сложнее. И все же я не уверен, что нравственная проблематика «Власти тьмы» не имеет ничего общего с заботами сегодняшнего дня. Вероятно, в этой пьесе режиссуру отпугивает что-то другое. Что же?.. Быт? А что есть быт? Видимо, это прежде всего атмосфера. Не секрет, что создать исторически верную бытовую атмосферу необычайно сложно. Прежде всего требуется подобающее знание эпохи. А наша режиссура обычно черпает эпоху из пьесы, только из пьесы или в лучшем случае спешно ищет в старых книгах какие-то дополнительные «сведения», стремясь тем самым хоть как-то компенсировать пробелы в собственном образовании.

Быт — это дом, усадьба. Человеческая жизнь вне быта немыслима.

А мы под бытом чаще всего сегодня почему-то подразумеваем что-то такое, от чего гнусно воняет повседневностью. Слово «быт» окончательно скомпрометировало себя в наших глазах и стало нам неприятно. Разве это не парадокс?

«Старая усадьба в средней полосе России — это, по Чехову, лучшее место на земле, — пишет Б. Зингерман в статье «Столица и усадьба», одной из лучших работ о Чехове последних лет, — образ скромной, проникновенной красоты, высшей естественной гармонии между человеком и природой, пейзаж и интерьер, овеванные историческим преданием, это очаг культуры, как бы осуществленная утопия, мечта о лучшей жизни, явленная нам воочию». Казалось бы, как не прислушаться к этим словам. Зингерман говорит — прекрасно говорит — о том, что давным-давно стало аксиомой; подобная точка зрения в литературоведческой науке высказывалась уже не раз. В театроведении тоже. Но режиссеры почему-то не желают слушать литературоведов и театроведов. Это, к сожалению, теперь неписаное правило.

В современном театре происходит что-то странное: у нас даже классики сегодня вдруг стали выглядеть на одно лицо; во всяком случае, побывав на «Идиоте» в Центральном театре Советской Армии и на «Ревизоре» в «Современнике», невозможно объяснить, чем же все-таки стиль и язык Достоевского отличаются от стиля и языка Гоголя. Но стоит ли удивляться? Мы постоянно ругаем наших режиссеров за то, что у них «Арбузов звучит, как Розов, а Розов, как Гельман, и наоборот» (Рудницкий). Это Арбузов! Что Розов! У нас Достоевский звучит, как Гельман! А это, пожалуй, во сто крат страшнее.

Чувствую, что меня могут неверно понять. Я вовсе не ратую за то, чтобы «Три сестры» ставились только так, как их ставил когда-то Немирович-Данченко, чтобы Островский непременно шел на сцене в «редакции» Малого театра и т. д. и т. п. Так театр всю жизнь будет топтаться на месте. Но, отрицая старое, надо что-то предлагать взамен. Не говорю — равноценное, не смею, как говорится, мечтать. Но хотя бы интересное. Значительное — по мысли и по форме. А если взамен предложить нечего, то не лучше ли (в этом случае) хранить верность традициям? Вопрос этот может показаться странным разве что на первый взгляд.

Но в том-то и дело, что это, оказывается, чрезвычайно непросто. Создается впечатление, что ставить Чехова в традициях Чехова для нашей режиссуры сегодня сложнее всего. То же самое можно сказать и о других крупнейших русских писателях и драматургах XIX — начала XX века. Другая культура. Другие люди. Другие мысли. Словом, совершенно незнакомая, непонятная нам, чужая жизнь. Как, каким образом воплотить на сцене художественный образ эпохи? При том чрезвычайно низком уровне режиссерской культуры, с которым мы сталкиваемся в современном театре, этот вопрос практически неразрешим. Вот и выходит, что «слепить» современный «вариант» классической пьесы ре-

жиссеру не просто легче, но и в известной мере удобнее. Новые формы нужны? Нужны. А создать новую оригинальную концепцию хрестоматийно известного произведения в конце концов не так уж трудно. Но создание концепции, кстати говоря, это ведь еще не режиссура. Кроме того, разве наличие новой концепции предполагает отрицание автора? Нет. В «Правде — хорошо, а счастье лучше» Малого театра Борис Андреевич Бабочкин предлагал, как мы знаем, весьма неожиданную концепцию пьесы. Он поставил яркий, подлинно театральный спектакль, который во многом расходился с традициями Театра Островского, как они сложились в Малом театре. Но Бабочкин не игнорировал типовые черты купеческой жизни второй половины XIX века, наоборот, его спектакль был обогащен реальным знанием эпохи. В новой, подчеркнуто театральной форме перед нами проходила серия хорошо знакомых бытовых явлений, нравоописательных деталей, обычаев, занятий. А как играли актеры! Шатрова, Константинов, Рыжов! Сам Бабочкин в роли Силы Ерофеича Грознова шел по принципиально новому для себя пути, демонстрируя великолепные качества комедийного актера. Еще раз скажу: Бабочкин спорил с традициями Театра Островского, но это был спор, а не конфликт. Дух произведения можно передать по-разному, в любой форме. Но не в любой концепции, вот что важно. Работая над «Правдой — хорошо, а счастье лучше», Бабочкин постоянно советовался с Островским. Он шел не от автора, а к автору. А художественный вкус, которым Бабочкин, замечательный актер и режиссер, обладал в полной мере, «редактировал» всю его работу и не позволял выходить за границы дозволенного. Совсем по-другому вышло у Сергея Юрского, поставившего «Правду — хорошо, а счастье лучше» на сцене Театра имени Моссовета. Как показывает московская театральная жизнь, режиссура не самое сильное качество таланта Сергея Юрского. Сравнивая два спектакля — Бабочкина и Юрского, остро чувствуешь (в последнем случае) упадок режиссерской культуры и вкуса. Честно говоря, делается не по себе. Как и Бабочкин, Юрский вступил в спор со «старым» Островским. Но в отличие от Бабочкина он не обосновал свою точку зрения и ничего не предложил взамен. Актеры, которых Юрский собрал на сцене, так и не нашли общий язык друг с другом. Сам Юрский в роли Грознова увлекся гротеском. Львов представил купца Барабошева неким фантомом: этот человек производил странное впечатление. А Никандр Мухоморов в исполнении актера Сулимова и Пелагея Григорьевна Зыбкина — артистка Костырева заставляли вспомнить старые водевили. И только Фаина Григорьевна Раневская в роли старой няньки Фелицаты не забывала, что она играет Островского. Выдающаяся актриса резко выделялась в ансамбле исполнителей. В этом спектакле только Раневская несла в себе ощущение эпохи. Она действительно играла человека XIX века, заставляя вспомнить, как когда-то в пьесах Островского играли Шевченко, Рыжова, Массалитинова. Что общего было между этими мастерами? Почти ничего, кроме одного: в Островском все они играли Островского.

Актерские традиции, к сожалению, тоже уходят, и уходят безвозвратно. Вспоминая классические постановки последних лет, понимаешь это как-то особенно отчетливо.

Чем объяснить, что многие молодые актеры сегодня все реже и реже прибегают к перевоплощению? Их собственный актерский стиль механически переносится из пьесы в пьесу, из спектакля в спектакль. Стоит ли удивляться, что многие молодые актеры лишь в исключительных случаях ставят перед собой задачу переработки своих внутренних данных и стремятся очистить, сохранить собственное искусство от удручающей однотонности? Что они знают о классической драматургии? Для Фаины Григорьевны Раневской Театр Островского был театром живых традиций. А для некоторой (и довольно большой) части артистической молодежи это уже чуть ли не догма, во всяком случае, непосредственного общения с подлинной эстетикой Театра Островского не происходит. Учиться не у кого. Поэтому вполне естественно, что молодые актеры в Островском прежде всего играют свои представления о характере Островского. Разве это не дилетантство? Конечно, дилетантство. Но у нас дилетантство чаще всего почему-то выдается за так называемую «современную версию» старых сюжетов...

Могут сказать: Раневская не пример, Раневская — актриса другого поколения, иной актерской школы и т. д. и т. п. А время изменилось, поэтому нет ничего удивительного в том, что молодежь рассматривает классическое произведение с иных позиций, а подчас принципиально иных позиций, что в этом нет ничего дурного, ибо все это продиктовано самой жизнью.

Возможно, и это. Но речь сейчас идет совсем о другом. В «Правде — хорошо, а счастье лучше» Раневская предстала как идеальная актриса Театра Островского. Разумеется, здесь прежде всего сказалась та удивительная актерская культура, которую несла в себе Раневская, — культура, наращенная на традициях театра двадцатых — тридцатых годов XX века, когда заветы Островского казались живыми, важными и бережно передавались (среди актеров) из поколения в поколение, от отца к сыну, как это было, например, в Малом театре. Сегодня ситуация изменилась. Но разве это означает, что актеры других поколений в силу... думаю, как лучше сказать... исторических причин, что ли, не могут, не умеют играть драматургию Островского (Пушкина, Лермонтова, Гоголя и т. д.) на том высочайшем художественном уровне, который был достигнут отечественным театром в минувшие годы? Нет, конечно, нет. Это противоречит здравому смыслу. К счастью, у нас есть и другие примеры. Скажем, Олег Борисов достиг в «Кроткой» таких высот, каких Театр Достоевского не видел уже давно. А Смоктуновский в «Поздней любви»? Фильм Л. Пчелкина не вызвал всеобщего внимания критики — театроведов и киноведов, и я, честно говоря, не знаю, как это объяснить. Герасим Порфирич Маргаритов — одно из лучших созданий Смоктуновского в кино на протяжении всех последних лет; он довольно неожиданно вступил в глубокий внутренний спор с Михаилом Михайловичем Янши-

ным, который, как мы знаем, видел в Маргаритове только «маленького человека» и последовательно отстаивал эту точку зрения на протяжении всего мхатовского спектакля. Причем (самое удивительное) внутренний повод для этой полемики был почерпнут Смоктуновским в самой пьесе Островского. О чем это говорит? Да все о том же: культура актера в первую очередь зависит от самого актера. А ссылки на якобы «объективные» причины — просто ни при чем.

Вполне понятно желание театров использовать классическую пьесу как повод для разговора о проблемах сегодняшнего дня. Но у нас невольно происходит крен в другую сторону. Сегодня, если классическая пьеса не перекликается (прямо или косвенно) с заботами сегодняшнего дня, ее просто не ставят. Но ведь есть же такие пьесы, которые надо ставить хотя бы потому, что это хорошие пьесы. Может быть, конечно, наступит такое время, когда конфликт Арбенина и Нины тоже покажется нам актуальным и современным. Но мне, признаюсь, хотелось бы видеть «Маскарад» и сейчас, независимо от того, «ложится» или «не ложится» пьеса на ситуацию сегодняшнего дня.

Отвечая на анкету журнала «Театр», Юрий Еремин, главный режиссер Центрального театра Советской Армии, совсем недавно сказал, что на современном этапе творчества его более всего интересует — я цитирую — «духовное хозяйство человека». С этой точки зрения вполне естественно, что Ю. Еремин принял для постановки «Идиот», великий роман Достоевского. Как мы знаем, на его страницах «духовное хозяйство человека» представлено в высшей степени интересно.

Сцена и зрительный зал стянуты в один огромный мешок. Пыль стоит столбом; это, насколько я мог понять, своеобразный образ Петербурга, города-призрака, как он виделся Андрею Белому. На сцене ничего нет, только две своеобразные «гармошки», похожие на кишку фотообъектива старинного фотоаппарата. Художник П. Белов соорудил эти «гармошки» из ветхих тряпок; они клочьями свисают аж до самой «земли». Пыль, пыль... Нет города, только пыль, да и сама жизнь какая-то странная; чувства, любовь, мысли... все пыль, пыль...

Владимир Зельдин в роли Тоцкого создает традиционный (для себя) тип старого русского аристократа, тайного сладострастника, больше всего на свете ценящего деньги и женскую красоту. Генерал Епанчин — Александр Петров уверенно играет мягкого, не злого человека, не отличающегося, впрочем, благородством и широтой натуры. Он «подкаблучник», муж своей жены, властной, сильной и совсем неумной женщины. Серьезно отнеслась к своей работе Людмила Чурсина, ставшая в этом сезоне актрисой ЦАТСА. Но все же остается впечатление, что актриса недостаточно определенно представляет себе, что она хочет, к чему идет. Разные сцены в ее исполнении плохо сочетаются между собой. Здесь есть превосходные куски, например, ее первая встреча с Мышкиным, но даже в эти минуты блеск техники, которую демон-

стрирует Чурсина, и внешнее обаяние, украсившее ее игру, не могут скрыть отсутствия четкой сценической логики.

На роль князя Мышкина был приглашен Аристарх Ливанов, актер Театра имени Моссовета. Ливанов — одаренный актер. Но в «Идиоте» он явно не поднимается до высот, очерченных (уже в советском актерском искусстве) Смоктуновским и Гриценко. Мне кажется, что роль князя Мышкина явно не соответствует масштабам его дарования и расходится с его профессиональными возможностями. Трудно, наверное, более сильно скомпрометировать актера, назначив его на роль, которая идет вразрез с его амплуа. Между тем в спектакле Центрального театра Советской Армии так получилось просто сплошь и рядом. «Идиот» явно «не расходился» среди труппы театра... Однако, полагая, очевидно, что «незаменимых нет», режиссер с этим не посчитался. Но самое главное, с моей точки зрения, даже не это. Я далек от мысли сравнивать (например) знаменитый спектакль Товстоногова со Смоктуновским во главе с новой работой Еремина. В искусстве вообще трудно что-либо сравнивать. Но коль скоро мы обращаемся сегодня к великим произведениям русской литературы, уже имеющим сценическую историю, надо, наверное, идти вперед, а не назад. Иначе любые постановки просто теряют смысл.

Чтобы воплотить на сцене девятнадцатый век, надо з н а т ь девятнадцатый век. Двух мнений на этот счет быть не может. Иначе говоря, надо быть всесторонне образованным человеком. На сцене можно скрыть что угодно, кроме, пожалуй, одного — пробелов в собственном образовании. Ловлю себя на мысли, что говорю азбучные истины. Но что же делать?

Сыграть испанскую пьесу так, чтобы зрители видели на сцене именно испанскую пьесу, то есть передать колорит, обаяние этой удивительной страны, сыграть американскую пьесу таким образом, чтобы на сцене была представлена именно Америка, — это для современного театра так же трудно, как передать собственную национальную историю. Любой отход от ситуации сегодняшнего дня, будь то история минувших веков или переводная пьеса из «не нашей» жизни, как выразилась Н. Агишева в своих заметках об «Утренней фее» Малого театра в постановке Львова-Анохина, ставит театр перед серьезной проблемой. Актерской и режиссерской. Мы от таких спектаклей настолько отвыкли, что забываем подчас, что их нужно оценивать прежде всего по законам жанра, в котором они решены.

Взять, к примеру, «Утреннюю фею». После большого перерыва (перерыва в несколько десятилетий) на сцену Малого театра снова вернулась притча. Красивая и грустная — о чудесной земле на севере Испании, которая зовется Астурией, о людях, «знающих цену жизни и поэтому умеющих смотреть смерти в лицо». А критик (в данном случае Н. Агишева) негодует: «Утреннюю фею» в Малом театре отличает «боязнь зрителя всерьез разволновать, озадачить, столкнуть лицом к лицу с острой

жизненной проблемой, подвигнуть на собственные творческие усилия, на то, что зовется трудом души». Был бы жив А. Касона, автор «Утренней феи», написанной, кстати сказать, в эмиграции в годы, когда в Испании установился кровавый режим Франко, которому Касона в «Утренней фее» противопоставлял подлинную Испанию, ее обычаи, ее фольклор, ее дух, — так вот, если бы А. Касона был жив, то можно не сомневаться, что он был бы не на шутку озадачен. Давным-давно известно, что художника надо судить по тем законам, которые он сам над собой поставил. Разве Касона виноват в том, что он написал притчу, не имеющую ничего общего с теми требованиями, которые неожиданно выдвинула Н. Агишева? Что же ему, автору пьесы, на эти претензии ответить? Что он писал притчу, а не производственную пьесу? Или что театр — это не только производственные пьесы, но и притчи тоже и что об этом сегодня забывать нельзя?

Но автора в театре нет. Автор молчит. Однако пьеса из «не нашей» жизни не становится от этого хуже. Спектакль, кстати сказать, тоже.

Совсем недавно на Кузнецком мосту происходила выставка отечественной сценографии. Меня поразило обилие стилизаций, выполненных художниками. Создавалось впечатление, что наш театр ставит сегодня не Островского, а стилизацию под Островского, не Гоголя, а стилизацию под Гоголя, что это, так сказать, о б щ е е п р а в и л о. Та же участь постигла Достоевского. Салтыкова-Щедрина. Лескова. Нельзя сказать, что сценографы, словно сговорившись друг с другом, не ставят перед собой цель передать в декорациях эпоху, но это делается крайне примитивно, на уровне самых общих представлений как о классической пьесе, так и — в целом — о девятнадцатом веке: обычно художники представляют абстрагированную от категорий времени и пространства среду, где любая вещь, любой предмет имеют прежде всего символическое значение и наиболее полно, так сказать, на уровне знаков, передают на сцене «дух произведения». Обязательно стоят подсвечники — большие, явно гиперболизированные, и маленькие, почти бытовые. Свеча — вот главный «знак» XIX века. Нет нужды говорить о том, что в этих декорациях можно разыграть в принципе любую пьесу, даже менять ничего не надо.

Можно было бы привести и другие конкретные примеры, но любые примеры лишь скажут об общей ситуации. Проблемы, с которыми мы сегодня столкнулись, требуют глубокого и всестороннего изучения, ибо это проблемы нешуточные. Четыре постановки «Живого трупа», идущие сегодня в Москве, три постановки «Без вины виноватых», три «Ревизора» и многие-многие другие спектакли красноречиво показывают, что в освоении классического наследия не все обстоит благополучно, как, казалось бы, должно быть, учитывая, что речь идет о нашей национальной драматургии.

В чем дело? В чем причина? Что это — стечение обстоятельств или некая закономерность, назревшая еще с конца семидесятых годов, но только сейчас обнаружившая себя в полную силу?

1985 г.

ТЕАТР ФЕДОРА АБРАМОВА

Театр не сразу сблизился с прозой Абрамова. Довольно долго они были знакомы поверхностно. Спектакль «Деревянные кони», поставленный на сцене Театра на Таганке в начале семидесятых годов, поводом к сближению почему-то не стал. Да и сам писатель не проявлял большого интереса к театру. Его беседы с режиссерами часто обрывались на полуслове.

Театр для Абрамова всегда начинался с личности постановщика. Поэтому когда Лев Додин, еще не ставший, как сейчас, руководителем Ленинградского Малого драматического театра, а в те времена только очередной его режиссер, сказал писателю, что он и его актеры поедут под Архангельск в родную деревню Абрамова и начнут работу над «Домом» с того, что проживут здесь — не только как туристы, разумеется, — месяц — другой, Абрамов порадовался. Такое простое, такое естественное (казалось бы) желание вдруг произвело на него совсем небанальное впечатление. Видимо, не случайно.

Сегодня это вообще не принято — куда-то ехать, отрываться от дома, стремиться что-то увидеть своими глазами, понять на собственном примере. «Мы ленивы и нелюбопытны», — замечал Пушкин более полутора веков назад. С тех пор мало что изменилось. Ведь вот интересно: сегодня даже хрестоматийно известный рассказ о том, как Станиславский и актеры Художественного театра изучали в старых русских городах все, что имело хоть какое-то отношение к их работе над «Царем Федором Иоанновичем», звучит едва ли не как легенда! Так теперь давно уже никто не работает. В лучшем случае с полки снимаются одна-две литературоведческие книги, если речь идет о классике. Или другая специальная литература, подобранная к «случаю». В шестидесятые годы многих наших режиссеров можно было легко упрекнуть в отсутствии совершенно определенных книжных познаний, особенно в области эстетики и философии. Книжных, но не реальной жизни. Сейчас наоборот. Высокомерный эстетизм, одна из самых «модных» болезней современной сцены, особенно откровенно обнаруживает себя на примере «деревенской прозы». Не рискую утверждать это как верное, но Додин, очевидно, это учитывал. А может быть, решение ехать сюда, на Пинегу, пришло как нечто само собой разумеющееся. Какая разница? Ясно одно: Додин хорошо понимал, что без твердой опоры на внелитературную реальность он никогда не сможет «описать действительность серьезно и правдиво, ничего не изменяя в ней, как это делают для большего эффекта» (Л. Толстой). И это было принципиально.

Лев Додин стремился к тому, чтобы увидеть героев Абрамова глазами самого Абрамова. Перехватить его взгляд. Их встреча стала встречей единомышленников. Так дружат люди, которые, несмотря на явное, му-

чительно дающее себя знать несходство характеров и прочно сложившихся жизненных позиций, объединены кругом мыслей. Пожалуй, в наше время это самая надежная, самая верная связь.

Так было в Ленинграде. В любимом городе Федора Абрамова. А в другом городе, в Саратове, все сложилось иначе. Совсем иначе. И об этом тоже хочется рассказать.

Если Льва Додина в мир абрамовской прозы вводил сам Абрамов, то Александра Дзекуну, главного режиссера Саратовского театра имени Маркса, в этот мир ввела сама жизнь.

Читая Абрамова, Дзекун узнавал свое детство. Читая Абрамова, Дзекун понимал его с полуслова. Так родился спектакль «Жили-были мать и дочь», соединивший в себе «Пелагею» и «Альку». Театральное мироощущение Дзекуну стало его жизненным мироощущением. Но даже великолепно владея театральной формой, легко переводя любое жизненное впечатление в область эстетического творчества, Дзекун тем не менее за редким исключением никогда не отходит от реальности. В его спектаклях жизнь неизменно является прообразом всех режиссерских находок и построений — казалось бы, чисто театральных. А сейчас, поставив Абрамова, Дзекун все равно что написал автобиографию. Написал ее с болью, с отчаянием, с гневом — да и как могло быть иначе? Ведь здесь, в спектакле, все правда.

Но не буду забежать вперед. Два режиссера, два человека одного поколения. Оба молоды. И в один и тот же год ставят Абрамова. Ставят по-разному. По-разному интересно.

Именно благодаря их работам Театр Федора Абрамова существует сегодня в жизни нашего искусства как своеобразный эстетический феномен.

Поэтому поговорим подробно.

1

Актеры играют так, будто бы Абрамов писал своих баб и мужиков специально в расчете на их актерские индивидуальности.

Сначала Додин поставил «Дом», сейчас, спустя четыре с лишним года после первой премьеры, на сцене Малого драматического театра идет вся абрамовская трилогия, причем «Братья и сестры», «Пути-перепутья» и «Две зимы и три лета» играют как один спектакль — в два вечера.

А ощущение точь-в-точь такое, как и тогда, четыре года назад, на премьере первой части будущей трилогии.

В «Доме» и в «Братьях и сестрах» действующие лица и исполнители предстают на сцене не только от лица театра, нет: они ведут речь от лица автора — Федора Абрамова. Выражают его жизнепонимание, его взгляд на судьбы русской деревни в послевоенную пору. С первых же минут «Братьев и сестер» убежденно веришь, что Анфиса Петровна Мина, председатель колхоза «Новая жизнь», в действительности была

именно такой, как ее увидела и сыграла Татьяна Шестакова. А если это вымысел, если не было на самом деле никакой Анфисы Петровны Мининой, то это вымысел с а м о г о Абрамова. Так в «Братьях и сестрах» можно сказать о каждом, просто о каждом. Актеры здесь все заодно. Авторство Абрамова, чьим именем подписана афиша, в спектакле Малого драматического театра несомненно, как было несомненно авторство Чехова, когда Немирович-Данченко поставил «Три сестры», как было бесспорно авторство Горького, когда Товстоногов поставил «Мещан». Додин обладает редчайшим для современного режиссера качеством. Он не только учит своих актеров искусству перевоплощения. Он сам перевоплощается — духовно перевоплощается — в автора. Когда Додин ставит «Кроткую», он ставит Достоевского, а не свой собственный взгляд на Достоевского, как это бывает сегодня чаще всего. Поэтому его «Кроткая» не имеет ничего общего с «Братьями и сестрами» уже хотя бы потому, что Достоевский не имеет ничего общего с Абрамовым. Точно так же — с «Господами Головлевыми», хотя истины ради стоит, наверное, сказать, что камерный, семейно-бытовой характер романа Салтыкова-Щедрина внутренне постоянно сопротивляется взгляду режиссера, увидевшего в «Господах Головлевых» некий апокалипсис. И так далее. Поставив несколько значительных спектаклей, Додин ни разу не повторился.

«Дом» и «Братья и сестры» в этом смысле стоят особняком среди других его спектаклей. Они, «Дом» и «Братья и сестры», духовно объединены между собой. Но (как и бывает в таких случаях) исключение лишь подтверждает общее правило.

Герои «Братьев и сестер» — маленькие люди в гигантских масштабах жизни. Но маленькие — это вовсе не значит мелкие. Додин не умаляет значение человека, его личности, но и не преувеличивает — по-театральному преувеличивает — его. Он показывает простых смертных. Он отказывается от всех соблазнов театральности, чтобы не погрешить против исторической правды. Но отдельно взятые человеческие судьбы здесь незаметно слагаются в судьбу народную. Додин что-то скажет о каждом. Однако в «Братьях и сестрах» речь прежде всего идет о в с е х.

Вот только один пример. В «Братьях и сестрах» наиважнейшее значение имеют сцены общего собрания колхозников «Новой жизни» — их в спектакле несколько, и каждое такое собрание представляет собой поворотный момент в истории Пекашина.

Итак, снимают старого председателя Анфису Минину. Назначают нового, бывшего фронтовика. Тишина стоит такая, что становится не по себе. Здесь никто не выходит на первый план, люди словно замерли на своих местах, молча, не сговариваясь, объединились друг с другом. Да

и о чем сейчас говорить, если все давным-давно предreshено самой жизнью, если по какому-то высшему, неизвестно где, когда и кем установленному закону заведено: не жизнь считается с людьми, а люди с жизнью...

Народ безмолвствует. Гаврила Андреевич Ганичев, уполномоченный из города, высшая в Пекашине власть, уже окончил свою речь, сказал все, что хотелось и что было велено сказать, и ждет сейчас ответных речей. А пекашинцы молчат. Какое молчание, сколько в нем мужества! И (не удивляйтесь) красоты...

Додин знает, что любые слова в такие вот минуты воспринимались бы как наигрыш. Но единство народа в «Братьях и сестрах» для Додина принципиально (на этом тезисе, собственно говоря, построен весь его спектакль). «Братья и сестры» поставлены с любовью к народу, с верой в его силы, с убеждением в его необыкновенной нравственной красоте. Но, рассказывая о судьбах Пекашина, театр во всем хранит верность истории. Тогда, в сороковые годы, было трудно, очень трудно, и Додин ничего не утаивает от зрителей. Он учит своих актеров играть в р е м я. Он ставит «Братья и сестры» как и с т о р и ч е с к и й спектакль, хотя прошло с тех пор всего ничего — каких-нибудь четыре десятка лет. Здесь каждый год играется как новый год, еще один год в истории Пекашина, и зритель почти физически ощущает, как д в и ж е т с я ж и з н ь.

Признаюсь: я все время задавал себе вопрос, что же все-таки меняется в спектакле? Что?.. Ведь что-то меняется, это несомненно, хотя все изменения в его атмосфере происходят настолько незаметно, что проследить их практически невозможно. Додин и его актеры далеки от мысли играть в этом спектакле только сюжет, ибо любой сюжет подразумевает под собой абсолютную внутреннюю цельность и логическую завершенность. А Додин этой завершенности не желает. Он от нее уходит. Он ставит к а р т и н ы и з ж и з н и. А не просто какой-то эпизод. Поэтому в его спектакле нет начала («Братья и сестры» начинаются кадрами из старого фильма, которые служат своеобразным историческим «мостом» между временем действия спектакля и предшествующими годами) и нет конца, и он совершенно справедливо обрывает свое повествование резко и неожиданно, на полуслове. Почему? Да потому, что спектакль кончился, но жизнь-то продолжается. На эту мысль Додин н а с т р а и в а е т зрительское сознание. Он ставит спектакль-эпопею. Он разгадывает в частном причины общего порядка.

Рассказывая о героях романа Абрамова, каждый из актеров играет как бы само понятие «народ».

Когда-то нечто подобное мы наблюдали в фильме Алексея Салтыкова «Председатель». Работы Додина и Салтыкова — родственные явления в искусстве. Между ними легко провести параллель. «Председатель» сыграл колоссальную роль в изменении общественного самосознания людей, определил отношение к истории. Но еще очень долго, без мало-

го два десятка лет, наши театры старательно уходили от серьезного, максимально честного разговора о судьбах русской деревни в сороковые и пятидесятые годы, не смея противостоять официальному «патриотизму» эпохи. Серьезные социальные проблемы еще очень долго анализировались в нашем театральном искусстве в основном на примере городской жизни. Создавалось впечатление, что деревенская жизнь ими не осложнена. На новом этапе продолжалась традиция, заложенная «Трактористами» и «Кубанскими казаками». Веселые стряпухи с удовольствием поили-кормили трудовой народ на передовых рубежах борьбы за урожай, кавалеры золотых звезд не снимали выцветших фронтовых гимнастеров и смело, а главное, быстро налаживали колхозную жизнь, то есть все то, что очень скоро, уже в шестидесятые годы, будет осуждено нашей общественно-критической мыслью как «немотивированный подход к явлениям действительности», звучало со сцены на каждом шагу.

Казалось бы: Додин использует в «Братьях и сестрах» самые обычные средства сценической выразительности: свет, музыку. С точки зрения формы здесь нет каких-то уж совсем неожиданных решений. А спектакль перед нами во всех отношениях незнакомый. Актеры играют непривычно. Как так? Да так. На первый взгляд было бы по меньшей мере неосторожно утверждать, что Додин в «Братьях и сестрах» раздвигает границы наших представлений о возможностях психологического искусства. Право на такое утверждение дает скорее другая его постановка — «Кроткая». В «Кроткой» Олег Борисов поставил перед собой выдающуюся по своей сложности задачу: передать через образ одного героя, главного героя повести, всего Достоевского. А в «Братьях и сестрах» Додин менее всего стремится к новаторству. Он прежде всего ставит перед собой задачу создания на сцене иллюзии реальной жизни, не скрывая, впрочем, что иллюзия жизни — это только иллюзия, что здесь, в его театре, она создается чисто условным способом.

Решение, предложенное художником Э. Кочергиным, не скрывает, наоборот, лишний раз подчеркивает условную природу театра. На сцене находится только один небольшой дощатый помост, который периодически «превращается» то в стену дома, то в забор, — словом, режиссер и художник манипулируют им так, как подсказывает фантазия...

Чем же все-таки Анфиса Петровна Минина — Т. Шестакова выделяется в ряду других сценических героев — таких же, как она, председателей колхозов, с которыми мы знакомились в прежние годы? Многим. Очень многим. Как председатель колхоза Анфиса Петровна менее всего укладывается в стереотип. Сценический и, если так можно сказать, человеческий. В спектакле Додина нет героев в нашем традиционно-театральном понимании этого слова. Здесь есть люди, только люди. Они принципиально далеки от всех театральных амплуа. Они равны друг перед другом, потому что они равны перед историей, и Додин это равенство подчеркивает. Разумеется, не только Анфиса Минина, но и Иван

Дмитриевич Лукашин — Н. Лавров, председатель «Новой жизни» в последующие годы, или Михаил Пряслин — П. Семак (вот, казалось бы, кто в «Братьях и сестрах» должен быть в центре зрительского внимания, ибо он практически не уходит со сцены), или Илья Максимович Нетесов — А. Завьялов, или Петр Житов — И. Иванов — все действующие лица «Братьев и сестер» живут на сцене в абсолютном эстетическом равноправии друг с другом, и Додин строго следит за тем, чтобы никто из актеров не выходил на первый план, нарушая тем самым внутреннюю гармонию спектакля.

Разве может быть иначе? Ведь если кто-то из исполнителей «Братьев и сестер» сосредоточит (обоснованно или необоснованно — в данном случае неважно) на себе, на своем персонаже все внимание зрительного зала, разговор неминуемо замкнется в личной сфере, перейдет от общего к частному. А это Додина не привлекает. Здесь нет места для патетики или, наоборот, лирики, символики или сентиментальности. Додин ровен не только в своем отношении к героям «Братьев и сестер», но и в своих эмоциях.

Их судит сама история.

Встретив в лице «Дома» и «Братьев и сестер» идеально абрамовские спектакли, мы еще и еще раз убедились, как велики возможности Театра Федора Абрамova. Как и бывает в таких случаях, интерес к Абрамovu только повысился. Но путем Льва Додина никто из его коллег-режиссеров идти не пожелал. Более того. Началась скрытая полемика с Додиным. Ему не подражали, нет, с ним именно спорили. «Дом», многократно описанный за минувшие четыре с лишним года в театральной литературе, вызвал жажду соперничества. Но открытия, сделанные Додиным, так и остались открытиями Додина. Поэтому там, где, казалось бы, можно было смело ставить точку и считать разговор исчерпанным, появилась не точка, а еще одна неожиданная глава.

Она оказалась не менее значительной.

2

Впервые имя Александра Дзекуна мы услышали сравнительно недавно, два или три года назад. Тогда шел разговор о его «Ревизоре» и скандал был страшный. Ничего подобного не происходило уже давно. Мнения разделились резко и непримиримо. Литературоведы, преподающие в Саратовском университете и других вузах города, подерживаемые армией школьных учителей, требовали — именно требовали — призвать Дзекуна к решительному и серьезному ответу. Театральные критики, устремившиеся в Саратов по заданиям поднятых на ноги отделов литературы и искусства многих центральных газет и журналов,

доказывали — именно доказывали, — что Дзекун не искажает пьесу Гоголя, поэтому спектакль имеет полное право на жизнь.

«Ревизор» оценивался как своеобразный эстетический манифест молодого режиссера, максимально полное выражение его профессионального реноме. Но это был не серьезный вывод. «Ревизор», в котором Дзекун настойчиво проводил одну-единственную на самом деле мысль, что хлестаковщина — это, к несчастью, типично русское явление, что все герои в «Ревизоре» чуть-чуть хлестаковы, что каждый из них на самом деле мечтает только об одном: хотя бы раз в жизни почувствовать себя на коне, который находился, кстати сказать, здесь же, на сцене, меняя «хозяина» в зависимости от ситуации, — так вот «Ревизор» являлся для Дзекуна чисто экспериментальной работой. Тем временем Дзекун работал над «Пелагеей» и «Алькой». Он опередил своих критиков. Его перестали интересовать их споры, ибо все его мысли были поглощены другим. Прежние опыты не забылись, но отошли в прошлое. Оглядываться на них он не захотел.

Абрамовский спектакль открыл Дзекуна заново. С его стороны это был не шаг, а два шага вперед. До своего обращения к «Пелагее» и «Альке» Дзекун любил театр открытой и броской театральности. Он тяготел к ярким и эффектным формам, к смелым и неожиданным решениям. Не все его опыты были им же самым оправданы, не все находки представлялись единственно верными. Форма бросалась в глаза, содержание отходило на второй план. Именно поэтому Дзекун казался «формалистом». Абрамовский спектакль это мнение переменял. Резко и, видимо, окончательно.

Дзекун не стал уточнять время и место действия своего спектакля. Какая разница, что за деревня перед нами, где она находится; неважно, когда случилась эта невеселая история — год, два, десять лет назад. Или только что.

Само собой разумеется, что отказ от исторической конкретности позволяет Дзекуну использовать ряд условно-метафорических приемов, анализируя серьезные социальные проблемы под покровом изысканных эстетических одеяний. Даже здесь, в абрамовском спектакле, Дзекун не сумел (или не захотел?) скрыть свою тоску по подлинному театру. Он создал на сцене жестокую и ироничную атмосферу. Он сразу же, с первых минут спектакля, подчеркнул, что намерен сказать зрителям что-то очень серьезное и важное. А форма разговора была выбрана подчеркнуто шутливой. Театрально забавная. Давно замечено, что серьезные вещи проще всего говорить полусуто, ибо в таких случаях всякий раз возникает особое доверие к тому, кто берет на себя смелость высказывать собственное мнение решительно и откровенно, искренно веруя, что разговор, ставящий перед собой вполне конкретные цели, если и не решит их разом, то даст по крайней мере хоть какой-то позитивный результат.

Дзекун настроен по-доброму. Он не держит зла на людей, которых мы видим на сцене, ему не нужно объяснять, что пережили они в минувшие годы. Но мириться с их жизнью Дзекун, однако, не желает. В самом деле: наблюдая этих людей, трудно поверить, что сейчас на дворе как-никак XX век, что где-то далеко (а может быть, и недалеко) люди запускают космические корабли, работают над интереснейшими книгами, решают проблему термоядерного синтеза...

Здесь же все как было. Вчера. Позавчера. Сколько-то лет назад. Жизнь в этом мире будто замерла. Погибла. Здесь всегда, в любое время года, можно наблюдать одни и те же картины. Годы идут, но ничего не меняется. Жизнь этих людей лишена не только внутреннего масштаба, но и пространства — в полном смысле этого слова. Ходят от дома к дому Маня Большая и Маня Маленькая, две старухи бобылки, две приятельницы-субутыльницы. У них всю жизнь была одна дорога — от Пелагеи Амосовой к Петру Ивановичу, бухгалтеру, от Петра Ивановича — к Анисье, сестре Павла Амосова, от Анисьи — опять к Пелагее. И так — всю жизнь.

Горько? Очень горько. Но что же греха таить: бывает еще и такое. Дзекун говорит об этом с болью. Он мог бы гневаться, наверное, как гневался Театр на Таганке в «Деревянных конях», доказывая, что именно такие люди, как Алька, бросившая деревню ради ресторанных «часовых», развращают город. И был бы по-своему прав. Он мог бы издеваться над Маней Большой и Маней Маленькой, ибо что же это за люди такие? Можно ли представить себе большее убожество?.. Но есть у абрамовской прозы одно особенное качество: человеколюбие. В «Жили-были мать и дочь» именно этим словом согреты все режиссерские построения и оценки. Поэтому стоит ли недоумевать и — тем более! — возмущаться, что Дзекун явно симпатизирует Альке. В самом деле — если Алька примирится с судьбой, тогда ее мечты, выношенные еще в школьные годы, не сбудутся вовек. А Пелагея Амосова? Стоит ли упрекать Дзекуну за странный (в эстетическом контексте спектакля, далекого от нарочитой символики и каких бы то ни было навязчивых обобщений) пластический этюд в финале спектакля, когда Пелагея — В. Ермакова пытается освободиться, снять с себя груз своей собственной жизни, отнявшей у нее право на счастье, расправить плечи, как бы перешагнуть из прошлого в будущее, минуя настоящее... Наивно? Может быть, наивно. Но это дорогие минуты. Именно в такие вот минуты отношение Дзекуна к человеку, его вера в человека обнаруживают себя со всей очевидностью...

Люди разучились жить. Сами, по собственной воле превратили свою жизнь в бесконечное пьянство и...

Впрочем, не надо слов. После «Жили-были мать и дочь» хочется не говорить, а молчать. И верить — так, как Дзекун верит в Альку.

Она ведь человек другого поколения. А это значит, что и жизнь ей суждена другая...

Театр Федора Абрамова только-только складывается. Пройдут годы, прежде чем настанет пора подводить какие-то итоги и анализировать накопленный опыт.

Но уже сейчас можно со всей уверенностью говорить, что театр Федора Абрамова будет жить своей собственной жизнью.

«Самые главные и сокровенные для себя истины Ленинградский Малый драматический театр осознает и говорит сегодня словами Федора Абрамова», — сказал однажды Лев Додин.

То же самое произнес Александр Дзекун, поставив «Жили-были мать и дочь».

То же самое скажет кто-то еще...

Скажет обязательно.

И, видимо, очень скоро.

1986 г.

ЛЕГКОМЫСЛИЕ?

«ЖЗЛ» в театре и кино

В фильме Романа Балаяна «Храни меня, мой талисман...» известный актер Михаил Козаков (он снимался у Балаяна в образе самого себя) убежденно доказывал, что, коль скоро природа человеческого гения есть вечная тайна, сыграть гения нельзя. С ним кто-то спорил, по-моему, Булат Окуджава, но потерпел неудачу. Михаил Михайлович твердо стоял на своем. Что же: так думает не он один, да и вообще «мы живем в такое время, когда, не научно выражаясь, все слова уже сказаны» — бывает, крупно задумаешься о чем-то, приходишь к каким-то выводам, гордишься собой и знать не знаешь, что пересказываешь чьи-то давние мысли. Она же, эта точка зрения, уже не однажды была опровергнута. Доводы просты: рассказывая о человеке, актер всегда, независимо от масштаба личности этого человека, только обозначает его духовную тайну или тайны. Стремиться их разгадать, вывернуть их наизнанку, «разъять, как труп», подобно стараниям пушкинского Сальери, изначально бессмысленно. Это все равно, что выдавать за образ человека скелет, предназначенный для анатомических опытов, так что...

Труднейшая задача — сыграть человека, для человеческого ума недосягаемого. Труднее, может быть, не бывает. Но в ней, однако, нет ничего неправдоподобного, надо быть просто хорошим актером: когда Смоктуновский играл роль Петра Ильича Чайковского, мы, во всяком случае, многие из нас, исподволь, по каким-то совершенно неуловимым приметам чувствовали, говорили себе, что в образе, созданном актером, присутствует по д л и н н о е. Другое дело, что в театральной и кинемато-

графической серии «ЖЗЛ» 80-х годов актерских удач становится все меньше и меньше, хотя спектаклей и фильмов по сравнению с 70-ми годами все больше и больше. С появлением «Смеха лангусти», пьесы Д. Марреллы о Саре Бернар, мы поставлены просто перед лицом катастрофы. Остроумная, изящно, на двух исполнителей построенная пьеса быстро разошлась по стране. Теперь едва ли не в каждом городе есть своя Сара Бернар, а в Москве их даже несколько. Самым простейшим образом, буквально на глазах родилась новая театральная мода, на этот раз — на Сару Бернар, причем механизм ее образования таков же, как и механизм образования любой моды вообще. Результат, как и следовало ожидать, оказался обескураживающим: пропасть, стоящая между масштабом личности «великой Сары» и культурным уровнем многих современных служителей Мельпомены, в большинстве случаев была настолько очевидной, что тут — хочешь не хочешь — задумаешься...

Это не свидетельство безответственности, не думаю: актеры, играющие т а к и е роли, обычно хорошо сознают всю сложность стоящих перед ними задач, готовятся к работе серьезно и добросовестно, много читают, не спешат, стараются избежать скороспелых суждений, — то есть изучают материал так глубоко, что глубже, кажется, некуда. Вопрос в другом. За подавляющим большинством современных актерских работ скрывается подозрительная пустота. Не профессиональная, нет. Человеческая. В «ЖЗЛ» это сразу бросается в глаза, ибо масштаб личности выдающегося человека подразумевает прежде всего, что и сам актер как личность что-то собой представляет. Куда там! Мысль заменяется подражанием мысли. Чувствуется безразличие к слову, речь актеров представляет собой странный стык разных «словарей». И вообще: режиссер настаивает на том, чтобы актеры уходили от современности, перевоплощались во времени, но современность не отступает, она присутствует в их манерах, в темпераменте их общения, в привычке держать себя, в пластике. В итоге они играют не век культуры, а век цивилизации. У актеров нет полноты понимания текста, который они произносят, совершенно очевидно, что у них есть ум, но нет мысли, поэтому неудивительно, что в том, как они видят образы своих великих персонажей, присутствует известная книжная отвлеченность.

А что делать с дефицитом интеллигентности? Как быть? Интеллигентные люди недостижимы для людей неинтеллигентных, научиться быть интеллигентным человеком нельзя; именно поэтому, как говорил однажды Д. Лихачев, люди неинтеллигентные так часто раздражаются против людей, несущих в себе подлинную внутреннюю культуру. Если уж не дано — так не дано, и относиться к этому надо, очевидно, со смирением. В последнее время мы с некоторым для себя изумлением стали все чаще и чаще убеждаться в том, что, если актер не одарен даром интеллигентности, это заметно ограничивает его профессиональные возможности. Вот, пожалуйста, еще одна проблема — даже имея сверхталант к перевоплощению, он, например, никогда не сыграет Тузенбаха или

Вершинина, Астрова или дядю Ваню. А если ему, не дай бог, будет предложена роль самого Антона Павловича Чехова? И он не найдет мужество и разумные внутренние доводы, чтобы от нее отказаться?

Встречаясь в пьесе с личностью выдающегося человека, актер изначально поставлен в ситуацию, когда все, что он знает, все, что он профессионально умеет, может просто не понадобиться, не подойти. А то и мешать. Когда Евгений Евстигнеев в своей привычной манере играл Чичерина, в этом было что-то невосхитимое, ибо Чичерин Евстигнеева слишком напоминал другие роли актера, особенно комедийные. Сложность еще и в том, что в «ЖЗЛ» актеру, по сути дела, не на что опереться. Работы историко-биографического плана — все же редкость, за актером, исполняющим, допустим, роль Пушкина, нет традиции ясно-го и сильного мышления. Театральной традиции. Никакие литературоведческие книги, к которым в таких ситуациях с надеждой обращаются актеры, ее не заменят. Когда поэт произносит: «мой Пушкин» — всегда интересно, ибо это говорит поэт. Когда «своего» Пушкина предлагает актер, это всякий раз настораживает, ибо он актер. Очевидная несправедливость, но от нее, судя по всему, не уйти, она предопределена разницей положений поэта и актера в общественном сознании. Давно замечено, что требования к актеру эволюционируют во времени поразительно медленно. Мы гораздо более консервативны в отношении к актерскому искусству, чем, например, во взглядах на современную музыку или живопись. От актера, играющего Пушкина, зрительская аудитория в подавляющем большинстве ждет реального Пушкина, то есть Пушкина, каким он известен по многочисленным свидетельствам современников. А то обстоятельство, что они достаточно противоречивы и не во всем совпадают между собой, проскальзывает мимо и в расчет не принимается. Кама Гинкас остроумно показал это в своем спектакле о Пушкине, поставленном в Ленинграде. Гинкас не собирался доказывать зрителям, что они изначально лишены возможности иметь образ подлинного Пушкина, он всего лишь трезво констатировал факты, не больше. Но для целого спектакля одной этой мысли было все-таки маловато. Это явно тот самый случай, когда любые доказательства не в силах переменить общественное сознание и воспринимаются лишь как очередная авантюра рационалистического рассуждения...

Каждая традиция имеет свои предварительные образы — в сценической пушкиниане есть основательные работы, имеющие историческое значение, например, В. Якута в Театре имени Ермоловой, хотя о традиции как таковой говорить не приходится, она эфемерна и неуловима. Нельзя же в самом деле ставить рядом анекдотический персонаж из некогда популярного немого фильма «Поэт и царь» и Пушкина — Якута, Пушкина — Ефремова, а других примеров не так много, да и сегодня они вспоминаются, честно говоря, уже с большим трудом.

И все же какие-то слова о Пушкине со сцены уже сказаны. А о Лермонтове? А о Гоголе? А о Достоевском?

В минувшем году мы совершенно неожиданно познакомились с двумя прямо противоположными взглядами на жизнь и гибель Лермонтова; говорю — неожиданно, потому что такие совпадения бывают действительно не часто. В одно и то же время вышли фильм «Лермонтов» Николая Бурляева и спектакль «Из пламя и света», поставленный Михаилом Мокеевым в Театре имени Пушкина. Словно спохватившись, кинематограф и театр вдруг пришли к одной и той же теме. Огромное количество разговоров вызвал «Лермонтов». И это не случайно.

Сразу скажу: фильм Бурляева — произведение решительное. На примере «Лермонтова» проще всего увидеть, на каком у р о в н е наши актеры и режиссеры разговаривают иной раз с классиками. После острой и доказательной статьи Ст. Рассадина «Что творим?..», опубликованной в «Неделе», не стоит заново разбирать те одичавшие штампы, которыми переполнен сценарий Бурляева. «Что делаем, россияне? — совершенно серьезно спрашивал Ст. Рассадин. — Что творим?» И заключал: «Вопросом начал, вопросом и кончу. Потому что закрывать его рано».

Конечно, рано, уже тот факт, что фильм «Лермонтов» идет на наших экранах и, следовательно, принимается какой-то частью публики, свидетельствует о вещах гораздо более серьезных, чем просто невежество.

«Дряблая бесстыльность эпохи — в терпимом отношении к дилетантизму, когда дилетантизм становится бесстыден и вопреки правилам общественного приличия ведет жизнь публично открытую», — писал шестьдесят пять лет назад замечательный философ и эстетик Густав Шпет. Вот они, эти самые главные слова: дряблая бесстыльность эпохи... У дилетантизма тоже должны быть свои условия для существования. Мы удивляемся, разводим руками: по сути дела, все, о чем мы сегодня говорим, — и неудачные попытки сыграть Сару Бернар, и очевидное несоответствие личности автора фильма «Лермонтов» с личностью героя — все это возникло на наших сценах и экранах н е с л у ч а й н о; еще каких-нибудь пятнадцать — двадцать лет назад речь могла бы идти только об единичных неудачах. Теперь же единичных неудач оказалось такое количество, что они переросли в проблему. В каждой профессии существуют свои представления о том, что «можно», чего «нельзя»; в актерском творчестве отметка «нельзя» в последние годы последовательно опускалась все ниже. «Лермонтов» подвел нас к последней черте.

В оценке фильма серьезная критика высказала редкое единодушие. Тогда его принялся защищать сам Н. Бурляев — в газете «Водный транспорт», которая вдруг отложила в сторону свои привычные дела и кинулась в «последний и решительный» бой за «Лермонтова», посвятив фильму целую полосу. О сценарии А. Червинского «Из пламя и света», поставленном в Театре имени Пушкина, Н. Бурляев сказал так: «Если бы нам предложили этот сценарий, то мы непременно отвергли бы его по принципиальным соображениям, как неприемлемый с идейных пози-

ций». Спектакль М. Мокеева автор «Лермонтова», судя по всему, расценил бы просто как антигосударственный поступок, ибо (я еще раз цитирую его интервью) у Червинского образ поэта «низводится до уровня маленького, агрессивного, похотливого, мрачного офицера, с которым в финале автор разделяется холодно и походя». В ожесточенности слов, брошенных Червинскому, чувствуется мощное влияние и поддержка некой общей концепции, проявляющейся сегодня достаточно отчетливо. Теперь уже нет на самом деле осторожного «я так вижу», теперь произносится «мы так видим», теперь не говорится «мой Лермонтов», скромное единственное число заменяется торжествующим «наш Лермонтов». Отсюда — неприязнь к любой точке зрения, если она высказывается под иным углом зрения, пусть на чистом русском языке, но с «других» позиций. Отсюда — фанатическая уверенность в собственной правоте и принципиальный отказ от вдумчивого и спокойного анализа критических замечаний. Все принимается в штыки. Споры перестают быть дружескими спорами. Стремиться понять друг друга уже не нужно, не интересно, ибо все понятно з а р а н е е. Что называется, раз и навсегда. Впрочем, споры невозможны еще и по другой причине. Слишком неравноценный материал предложен для обсуждения, слишком неравны литературные силы. Сценарий Червинского уступает, на мой взгляд, другим драматическим произведениям о Лермонтове, скажем, пьесе Рощина, опубликованной в сборнике его произведений, но свет рампы так и не увидевшей; у Червинского нет твердого соотношения между словом и мыслью (слов куда больше), его «всепрощающая эстетика» явно снижает подлинную историю жизни и смерти великого поэта. Тем не менее ставить в один ряд работы Червинского и Бурляева — значит глубоко (и несправедливо) обидеть автора «Из пламя и света». Если не оскорбить.

Спектакль молодого режиссера Михаила Мокеева, его вторая, после «Эмигрантов», крупная работа, вызвал разные суждения. Люди театра, не принявшие «Из пламя и света», теперь были склонны считать, что и «Эмигранты» Мрожека, сильно и смело сделанный студийный спектакль, оказались всего лишь «счастливой игрой неповторяющегося случая»: дескать, идеально совпали актерские индивидуальности, был найден самый что ни на есть подходящий для этих «записок из подполья» подвал в районе станции метро «Бауманская» (там находится его студия) — и т. д. и т. п. Вечно у нас так! Сегодня мнения меняются быстро и бесцеремонно, атмосфера всеобщей раскованности, в которой мы живем, в какой-то мере располагает к необязательности; можно позволить себе все что угодно без страха быть за это наказанным. «Эмигранты» и «Из пламя и света» сделаны одной рукой — достаточно твердой. Мокеев умеет четко выстроить спектакль. Он хорошо видит сцену и с максимальной выразительностью использует ее возможности. У Мокеева — ясная логика постановщика. В «Из пламя и света» постановочная сторона оказалась самой сильной стороной спектакля. И все-таки, согласившись

на эту постановку, Мокеев поступил легкомысленно. Не как режиссер, но как художник: к встрече с Лермонтовым он был почти не готов.

В спектакле сказались все недостатки, вообще свойственные театрално-кинематографической серии «ЖЗЛ». Мокеев хотел добиться звучания эпохи, но эпоха со сцены не звучит. Выходят на сцену актеры в ролях людей «высшего света», а мы чувствуем, что им самим конфузливо, что они ощущают себя крайне неловко и робеют перед своими зрителями. Люди, которых они изображают, бедны культурой; совершенно очевидно, что они не воспитывались в аристократических пансионах, не знают не только английского (в те времена это действительно было редкостью), но даже французского языка, не умеют танцевать и кланяться. А самое главное — почти не умеют разговаривать.

Сложный вопрос — сам Лермонтов. Действительно сложный. Трудно, конечно, поверить, что человек, которого мы наблюдаем в течение всего спектакля, написал «Маскарад». Но В. Виноградов играет неожиданно. Слишком неожиданно, чтобы зритель не заволновался.

Актер мельчит. Он говорит обыкновенными словами. Первая реакция: полноте! Какой же это Лермонтов? Самый обычный парень, почти подросток, вызывающий к себе безотчетное нерасположение. Находясь во власти общих представлений, мы почему-то ждем, что в великом человеке сей же час проступит что-то величественное. Сам Лермонтов, однако, считал, что судьба посмеялась над ним, послав ему «общую армейскую наружность». Режиссер прислушался, именно к этим словам, именно их принял на веру. Совершенно понятно, что у Лермонтова — Виноградова резкий характер, что, для того чтобы в нем возникли какие-то состояния и мысли, он должен был постоянно находиться в напряжении. Есть такие темпераменты, которые только так могут мыслить, — это цена творчества. Виноградов уводит образ от лирических основ его стихотворений, словно хочет сказать, что герои Лермонтова — это не сам Лермонтов, что презрительная гордость его Арбенина, Печорина, Демона и Мцыри, наконец, не совпадает с чертами характера поэта, что он погиб не из-за своего злого языка, спеси и преувеличенного чувства чести, — такое объяснение спектакль высмеял. Чего нет в Лермонтове — Виноградове, так это самоупоения. Виноградов играет другого человека: беззащитного, ранимого, не вступающего с миром, с его людьми в открытый и непримиримый конфликт, как это с гордостью делает Лермонтов — Бурляев, но не умеющего жить в нем, жить так, как живут люди, открывшие для себя какие-то единичные истины и уже навечно укрепившиеся в них...

Интересно? Интересно. Во всяком случае, есть о чем спорить, есть над чем думать. По нынешним временам совсем не мало.

Толстой считал: стоит только приписать человеку великое, исключительное и — делаешь из него урод. В «Войне и мире» Толстой по-разному доказал правоту своих слов: доказал ее методом от обратного, как мы бы сказали сейчас, в эпоху бурно развившейся ученой тарабарщины,

на примере образа Кутузова и доказал еще раз, уже наглядно, создав такую фигуру, как Наполеон. Известно, что автор «Войны и мира» Наполеона недолго любил.

Когда Ю. Еремин поставил в Центральном театре Советской Армии во всех отношениях неудачную пьесу А. Ремеза «Осенняя кампания 1793-го года», этот спектакль был оправдан только одним обстоятельством: желанием замечательного актера Петра Вишнякова сыграть роль Суворова. Работа Вишнякова оказалась достойной и поучительной, хотя внутренний актерский трепет перед наконец-то исполнившейся мечтой не позволил ему полностью избавиться от соблазна приписывать своему герою ярко выраженные героические черты. В этом спектакле неожиданно привлекала внимание другая работа: А. Балугев ярко и стремительно сыграл молодого Наполеона. Все это серьезно. На сцене ЦАТСа традиции «ЖЗЛ», кстати сказать, почти прервались, хотя именно здесь когда-то были, как нигде, сильны: достаточно побывать на спектакле «Давным-давно» и увидеть, к какому анекдоту здесь свелось исполнение роли Кутузова, чтобы все сомнения на этот счет отпали бы сами собой. И снова — в который раз! — возникает все тот же вопрос: отчего все-таки в «ЖЗЛ» так много неудач? Ведь что-то произошло — это несомненно. Мы выяснили: дело не в той личной гениальности, которой были наделены Пушкин или Лермонтов и которую якобы не в силах «по праву рождения» передать актер. Мы догадываемся, что даже потеря всех возможных связей с культурой минувшей эпохи, культурой, испокон веков имевшей в России самодостойное значение, всей проблемы не исчерпывает. Существует что-то другое. Третье. Во многом решающее. А мы это обстоятельство почему-то не обсуждаем.

И вот тут-то пришла пора сказать о драматургии.

Современная драматургическая литература на темы «ЖЗЛ» в большинстве своем лишена самой важной внутренней черты — благородного чувства дистанции. Дело даже не в том, что наши драматурги обращаются со своими историческими персонажами слишком вольно или «запанибрата», хотя историю лучше бы все-таки не переживать и с Пушкиным «на дружескую ногу» себя не ставить. Когда читаешь новейшие пьесы из «ЖЗЛ», остается ощущение, что великие персонажи присутствуют в них как-то условно, что это не сами люди, а только их имена. Авторы пьес совершают над ними чудовищное насилие: они вырваны из культурного контекста своей эпохи, духовно обескровлены и существуют вне своего времени. Дело доходит до абсурда: мы заставляем самих классиков непосредственно общаться с сегодняшним днем, с современностью, хотя совершенно непонятно, как такое общение вообще может происходить, на каком языке. Представьте, пожалуйста, Льва Николаевича Толстого в окружении пионеров — вероятно? Еще как вероятно, на современной сцене, особенно на периферии, случается и не такое. Судите сами. В городе Шахты, например, легендарный Александр Дюма подчинился режиссеру А. Шпаковскому и его актерам: наряженный сообразно их

представлениям о модах минувшего столетия, в огромном парике и с «нарисованным» (достаточно «похоже») лицом Дюма-отец вышел на сцену не только как возможный режиссер-постановщик своего романа «Граф Монте-Кристо», но и исполнил в этом фантастическом спектакле роль аббата Фарьо — дело в том, что у Шпаковского не хватило актеров, поэтому в одной из сцен пришлось «просить» Дюма сменить свой импозантный костюм на арестантский халат. В Архангельске, на сцене городского драмтеатра, в не менее странной ситуации оказался Михаил Васильевич Ломоносов, герой пьесы С. Коковкина «Аки раненый лев»: по ходу действия ему пришлось посетить придворный бал, где все мужчины были одеты в женские, из кринолина, наряды, а все дамы «фигуряли» в офицерских мундирах, — великий Ломоносов, естественно, остался верен своим принципам и женским платьем пренебрег, что позволило режиссеру Э. Симоняну еще раз сказать о трудной судьбе таланта в «мире маскарада»...

Другой пример — «Театр времен Нерона и Сенеки». Э. Радзинский написал непростую пьесу. Она прямо обращена в современность, хотя исторический антураж выдержан последовательно и достаточно эффектно. Сложности с этой пьесой — сложности особого рода. Опираясь на материал, предложенный Радзинским, актер (любой актер, даже сверхталантливый) лишен возможности сыграть Сенеку. (Как, кстати сказать, и Нерона, но говорить о Нероне в рамках «ЖЗЛ» — занятие достаточно рискованное.) В лучшем случае актер сыграет человека, выдающего себя за Сенеку, он изначально находится в ложном положении, и требовать от него исторической полноты в этой ситуации немыслимо. У Радзинского все построено на том, что Нерон — тиран, которого никто не любил. А это неправда. Нерон как раз был тем человеком, которого любили. Рим не простил Нерону не его жестокость: Рим не простил Нерону его поведение. С точки зрения римлян, император вел себя совершенно неприлично, ибо он сочинял стихи и публично музицировал — все остальное было не так «ужасно». С Сенекой у Радзинского тоже просто. Драматург ведет какую-то собственную, малопонятную игру и увлекается этой игрой, не думая о реальной истории. Что ж, фантазии — это тоже творчество, пьеса — это не учебник, но в таком случае почему «Сенека» носит имя Сенеки, а не какое-то другое имя, любое из тысячи? Если история трактуется произвольно, то разве не нужно быть последовательным до конца?

Бывают и такие ситуации. В сильной и ясной пьесе И. Друцэ «Возвращение на круги своя» есть одна сцена, всякий раз «режущая» слух. Толстой на прогулке встречает молодого человека по имени Федотка. Они разговаривают.

Лев Николаевич. А что — ты не тот ли самый Федотка из Куреневки, который учился у меня в Яснополянской школе?

Федотка. Я самый и есть.

Лев Николаевич. Что же ты — в детстве, помнится, стоял у доски и слова из тебя не вытянешь, теперь рослый и — тоже стеснительный?

Федотка. Это не совсем так, ваше сиятельство. Прежде чем снова стать робким, я долгое время был бойким, да только жизнь не любит бойких. Она их быстро уминает.

Толстой, размышляющий про себя. Это надо будет записать — жизнь быстро бойких уминает. Хорошо и просто сказано.

Всякое, конечно, может случиться, и все-таки Федотка, дарящий неожиданное и глубокое слово Льву Николаевичу Толстому, которое тот должен непременно записать, — сомнительно. По сути дела, все это н е в о з м о ж н о. Читая пьесы из «ЖЗЛ», мы часто ловим себя на мысли, что нам выдают невозможное за возможное.

А пьес становится все больше и больше. В. Малягин написал «Раннее сердце» — о Некрасове. Д. Аль закончил пьесу «Салтыков и Щедрин» — о Салтыкове-Щедрине. Ушли в распространение «Венок Грибоедову» Б. Голлера и «Вавилов» В. Крымко. И. Белоус написал пьесу о Кюхельбекере, а А. Александров — о Герцене. Пришло известие, что где-то, на необъятных просторах «страны периферии», ставится пьеса Зои Чернышевой об Андрее Рублеве...

Пьесы написаны, спектакли ставятся. Какими они будут? Получатся или не получатся? Как их сыграют актеры?

Не думать бы об этом.

1987 г.

О СЛАВЕ — ДОБРОЙ И НЕДОБРОЙ

Драматургия Александра Галина

Пьесы Галина можно, конечно, любить или не любить, но сегодня уже мало кто сомневается, что Галин — один из ведущих наших драматургов.

А. Смелянский как-то раз назвал его «счастливчиком». Еще бы не счастливчик! «Он, — писал Смелянский, — не стоял в очереди. Никого не переживал. Не озлоблялся тем, что годами не ставят. Он пришел на сцену естественно и победно...» Все так. Слово в слово. Возразить нечего. Но тут же вспоминаются и другие строки, на этот раз не Смелянскому, естественно, принадлежащие. Например: «Жалкими обывателями оказываются персонажи пьесы А. Галина «Восточная трибуна». Их мещанские переживания драматург пытается выдать за главную правду нашей жизни...» Или: «В пьесе «Восточная трибуна» молодой драматург А. Галин... опускает обух нравственного обличительства — злого, язвительного, беспощадного — не куда-нибудь, но на народную нашу жизнь».

Сильно сказано. Прочтешь такие вот слова, потом вспомнишь, что Смелянский о счастье-то говорил, да и усомнишься, пожалуй.

Не рановато ли?..

Галин молод. В то время когда писались статьи, из которых я заимствовал цитаты, он вообще был известен только как автор двух пьес. Однако для Ф. Кузнецова, М. Любомудрова и других критиков, хвастающих своим народолюбием, уже все было ясно: Галин поднял руку не на что-нибудь, «но на народную нашу жизнь».

Ничего себе обвинение! Его, между прочим, надо еще уметь пережить, ибо при всей насмешливой трезвости ума и — я не сомневаюсь — достаточно ясном представлении об истинных первопричинах рассуждений подобного рода есть какие-то формулировки, на которые трудно не обращать внимание. В такие минуты хорошо бы, конечно, как-то ответить. Но как? Что может сделать сам драматург? Как известно, Николай Васильевич Гоголь однажды написал «предупреждение» для театра, пожелавшего сыграть его пьесу. С тех самых пор театры знают, как нужно играть «Ревизор», однако уже в те времена все и пошло кувырк. А сегодня? В нашей ситуации? Еще хуже. Если критик не слышит пьесу, которую он разбирает, не верит ей, он тем более не поверит «предупреждению», расценит его как конъюнктуру и еще будет гордиться в душе, что ему удалось раскрыть истинные намерения драматурга, разгадать ядро таимого смысла. Ничто не остановит игру ума и воображения, если она уже началась!

Марк Аврелий в Седьмой книге своих «Размышлений» цитировал слова Антисфена: «Делать добро и пользоваться в то же время дурной славой — в этом есть нечто царственное». Марк Аврелий не случайно повторял эти слова, ибо он, как известно, мог целиком и полностью отнести их и на свой счет.

Но Марк Аврелий был император, он мог позволить себе роскошь поощрять любые высказывания в свой адрес. Нам же чуть-чуть труднее.

Мы живем в такое время, которое требует ясных человеческих характеристик. Сегодня репутация художника складывается довольно быстро, почти сразу, едва он сделал первые шаги. В этом — помимо всего прочего — чувствуется болезненная напряженность в отношении к новому слову, к новому имени, которая вообще свойственна миру художественной интеллигенции. Мы сразу хотим знать, кто к нам пришел. Мы не желаем ждать. В этой ситуации все может случиться, любые обманы. Непомерная хула, как и преждевременная хвала, здесь — в порядке вещей.

Лиха беда начало...

Галин пишет сложные пьесы. А сложные пьесы всегда трактуются по-разному. В этом их прелесть. В силу многих своих особенностей именно пьесы Галина в первую очередь становятся сейчас предметом острых и — это самое главное — принципиальных дискуссий о нравственных позициях современного театра.

«Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из нее сладостную легенду», — говорил русский декадент.

С тех пор прошло много лет, но нельзя, однако, сказать, что желание превратить реальную жизнь в сладостную легенду ушло из нашей литературы окончательно и навсегда.

В минувшие годы, особенно в послевоенный период, без сладостных легенд было, наверное, не обойтись. Чтобы как можно быстрее наладить жизнь, требовались не только силы и вера. Требовалось еще и вдохновение, пусть даже подкрашенное какими-то иллюзиями. И театр поддерживал людей, сохраняя эти иллюзии. Тогда и комедии были другие. «Ретро» или «Тамада» в те годы появиться просто не могли, хотя в самой жизни сюжет «Ретро» мог вполне разыграться уже где-то начиная с середины пятидесятых годов...

Но все, как известно, рано или поздно переходит в свою противоположность. А здравый смысл в жизни всегда соседствует с бессмыслицей.

Целое поколение людей театра, воспитанное драматургией 50-х годов, до сих пор живет в зоне действия ее гуманизма. Для многих из них принята «Восточную трибуну» — это значит перечеркнуть свое прошлое. Самое трудное — смириться с мыслью, что нравственные понятия, прежде казавшиеся незыблемыми, тоже в чем-то меняются — вместе с жизнью. С незапамятных времен существует особый взгляд на театральное искусство; Гете, размышлявший о высотах Веймарского театра, сформулировал его так: «Трагедия или фарс — для меня все жанры были хороши; но пьеса должна была что-то представлять собой, чтобы мы ее поставили. Должна была быть интересной и значительной, веселой и грациозной, но прежде всего — иметь здоровое ядро... Ведь изучение прекрасного... неизбежно способствует совершенствованию человека, не вовсе обделенного природой». Эти слова так хороши, что им хочется привести полностью. Но старые истины не превращаются в догму лишь потому, что каждая эпоха вкладывает в них свой собственный смысл. Можно проделать простой опыт. Вспомнить «Зеленую улицу», или «Остров Афродиты», или любую другую пьесу из репертуара минувших лет, казавшуюся «интересной и значительной, веселой и грациозной» и имевшую «здоровое ядро», — и говорить не о чем, все вопросы разрешаются сами собой.

На спектаклях по пьесам Галина в зрительном зале часто творится нечто «сверховационное», я об этом еще скажу, но какая-то часть публики обязательно покидает театр в мрачном раздражении. Странно? Ничуть. Галин может и обидеть. Он умеет быть злым и беспощадным, но раздражают не сами обиды, раздражает, что Галин избыточен в своей язвительности, что он не останавливается до тех пор, пока объект его протеста не будет уничтожен полностью.

Это есть. Но сегодня почти все зависит от того, как сами театры прочитывают пьесы Галина, во имя чего они ставятся, в какую сторону направлено социальное содержание спектакля. Что волнует современную режиссуру: «едкое чувство вины за общественную неправду», наполняющее его драматургию, или коммерческий успех? Ни для кого не секрет: разные театры и думают по-разному. Это можно показать на примере «Ретро». А можно — и «Восточной трибуны». Разницы нет никакой.

Жизнь «Восточной трибуны» началась с «Современника», со спектакля Л. Хейфеца. Это была самая значительная работа «Современника» тех лет.

Хейфец встречался с героями пьесы в критический момент их жизни. Возвращаясь на родину, к друзьям детства, люди обычно обретают покой и гонят прочь надоевшие мысли о всех неурядицах минувших лет. А Вадим Коняев страдал. Не на словах страдал, нет. На глазах.

О. Табаков играл в «Восточной трибуне» без привычного нажима, знакомых, чисто «табаковских» штампов и той самодовольной интонации, которая так идет к нему в ролях людей сытых и благополучных. Перед нами был человек, перекрученный судьбой. Он приехал в свой родной город, добрался до старого стадиона, где когда-то прошло его детство и где все осталось точь-в-точь таким, как «в те баснословные годы», разве что не было таких огромных лопухов и поле не пустовало. Общаясь со своими школьными подругами, он узнавал в их жизни свою собственную жизнь. А они, для которых Вадим Коняев все эти годы был действительно на недосягаемой высоте, вдруг понимали, что и в его судьбе не все благополучно, что он так же, как и они, не смог осуществить себя полностью...

В каждого героя «Восточной трибуны» Хейфец сумел заглянуть внимательно и глубоко. Он вел речь о духовной жизни поколения людей и старался во всем разобраться. Он говорил об их судьбах с болью. Он видел за частным причины общего порядка и, совершая (вместе со своими зрителями) последовательный обзор многих закономерностей нашего (в те годы) бытия, судил не людей, нет, он судил саму жизнь. А к людям — это было смело по тем временам — требовал снисхождения...

Их встреча оказалась счастливой встречей, Хейфец сказал, каким может быть Театр Галина, каковы особенности его формы и каковы особенности его содержания — эстетические и человеческие. Но хорошие пьесы, как известно, нужны всем. А режиссеры не любят советоваться друг с другом. Так всегда и бывает: когда чей-то голос звучит неожиданно, наперекор другим голосам, отстаивающим старые точки зрения, которые уже настолько стары, что их, собственно говоря, отстаивать незачем, когда открывается новый уровень правды о жизни, а это (на первых порах) всякий раз кажется смелостью необыкновенной и заинтриговывает, люди с повышенным общественным темпераментом сразу пере-

ходят в наступление. А так и до крайностей недалеко. Все, что наболело, хочется высказать сразу, немедленно. Сейчас или никогда. В этой ситуации бывает достаточно простого упоминания, даже отвлеченного, чтобы в чьих-то устах эти слова тут же, с ходу, превратились в «прямую речь». А то и в крик.

Вот уж действительно:

Нам не дано предугадать, как наше слово
отзовется...

Ошеломляющую «Восточную трибуну» я видел совсем недавно в Кинешме. По сцене (именно по сцене, я не оговорился, потому что в этом спектакле сцена была оформлена до того беспомощно, что даже при самом замечательном воображении связать между собой огромный черный рояль, помещенный в центре площадки, со стоящими вокруг него парковыми скульптурами и поверить, что это и есть «стадион», пусть даже очень запущенный, все равно было бы не так-то легко) бродили малоприятные озлобленные люди. Их ничего не интересовало, кроме одного: они собрались, чтобы свести между собой старые счеты. О, им было что сказать друг другу! Тональность спектакля во втором акте принципиально не опускалась ниже критической отметки, — словом, горячка шла порядочная. Вадим Коняев предстал на кинешемской сцене человеком, который, как говорилось в одной пьесе Островского, от «приятелей пропадает». Один из них, Олег Потехин, наглядно это доказывал. Самое замечательное, что спектакль сопровождался симфонической музыкой Петра Ильича Чайковского.

В Кинешме Галина не поняли. Казалось бы: что ж не понять! Так нет же. Содержание «Восточной трибуны» свелось к анекдоту.

А это, между прочим, уже вопрос серьезный.

Галин пишет пьесы о нашем сегодняшнем дне. А у каждого режисера свое собственное восприятие современной жизни, и было бы непростительной наивностью думать, что театры обращаются к Галину, только когда их интересы действительно совпадают. Пьесы, где жизнь представлена такой, какая она и есть на самом деле, — слишком заманчивой повод, чтобы режиссер предоставил слово прежде всего самому себе. А не драматургу. Тем более что Галин свое дело уже сделал. Если же кто-то поставит это в укор, всегда можно сослаться на собственное «видение», создать «концепцию», сказать о том, что печатное слово не в состоянии само по себе объяснить, что его вызвало к жизни, и говорит на бумаге ровно столько, сколько оно говорит, что дает п р а в о воспринимать его по-разному...

И вообще: «каждый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор»!

Вот и получилось, что на примере судеб драматургии Галина сегодня достаточно легко проследить некоторые характерные явления

в жизни современной сцены, и прежде всего — определенный поворот в сторону настойчивых розысков чего-то такого, что изначально привлекает к себе внимание и обеспечит «успех» хотя бы потому, что в прежние времена так если и думали, то, во всяком случае, не говорили...

И не только Галина. Пьесы Разумовской, Петрушевской, Буравского, «Скамейка» Гельмана, «Сад» и «Смотрите, кто пришел» Арро содержат в себе такую «правду без покрова» и о стольком говорят, что любой театр, к ним обратившийся, должен прежде всего сознавать меру своей ответственности. Иначе нельзя, ибо вопросы, которые ставят эти пьесы, для многих из нас действительно непривычны. Но вот этой-то ответственности в большинстве случаев и не чувствуется. Ее просто нет. Не удастся самое главное — прочитать пьесы, о которых мы говорим, так, как они написаны. То есть, с одной стороны, не стесняться их проблематики, не уходить в сторону, не сглаживать остроту социальных наблюдений и смысл выводов, к которым они приводят, а с другой — не сводить многотемность к единой фабуле, сохранять чувство меры, не увлекаться и не превращать свой спектакль в памфлет хотя бы потому, что это, очевидно, совсем не тот случай, когда памфлет может хоть в чем-то кого-то убедить.

Парадоксально, но факт: многие наши театры оказались не готовы к встрече с драматургией Галина. Но не в художественном плане, нет. А прежде всего — с этической точки зрения.

Недоверие и избыточность — вот две малопрятные «болезни», которые сопровождают сегодня спектакли по пьесам Галина. Определенное недоверие к общественной значимости поднимаемых Галиным проблем сказалось еще в «Ретро». В большинстве театров страны история несостоявшейся женитьбы старика Чмутина игралась как веселая неприятная комедия, носящая чисто развлекательный характер. Спектакль Малого театра, первым в стране поставившего «Ретро», у других театров поддержки не получил. Взгляд на пьесу как на некий «мирок иронии, фантастики и сатиры» укоренился. Глубина пьесы оценивалась недостаточно. Были, конечно, и исключения: в Орджоникидзе, например, на сцене русского театра актеры во главе с В. Хугаевой, самой опытной актрисой труппы, сыграли «Ретро» так, что зрительный зал почувствовал возможность трагедии, да еще, говорят, В. Андриянов в Петропавловске-Камчатском замечательно играл Чмутина, — но эти примеры наперечет. А об избыточности выражения режиссерской «любви и ненависти» на материале драматургии Галина я уже говорил. Чувство меры здесь действительно присутствует не всегда. Спектакли, подобные кинешемскому, появляются не так уж часто. Хотя и появляются. Включившись в разговор о том, что все мы в просторечии называем «недостатками», многие наши театры вдруг обретают не свойственную им выскомерность. О современном человеке, о его прошлом и настоящем они почему-то позволяют себе судить свысока. Жизнь человека и его отношения с действительностью, которые так обстоятельно анализируются

у Галина, Разумовской, Петрушевской и в других пьесах новейшей драматургической литературы, дают слишком удобный повод, чтобы (при желании) ставить «каждое лыко в строку». Не высказать, а выкрикнуть наболевшее. Да так, чтобы было слышно аж за тридевять земель. И не заметить при этом, что подлинное богатство драматургии заключается не в смелости отдельных суждений, касающихся разного рода проблем — от домашних мелочей («Три девушки в голубом») до исторической судьбы целого поколения («Восточная трибуна»), — а в их глубине — общественной и человеческой.

Галин ставится чаще других драматургов «новой волны», поэтому все, о чем мы говорим, его касается в первую очередь. А между тем именно они, эти проблемы, затрудняют (я нарочно выбираю самое мягкое слово) общение Галина со зрителями. То есть превращают дело всей его жизни в бессмыслицу, ибо если зритель не поверит Галину, получит-ся (я опять выбираю самое мягкое слово) откровенная чепуха.

А он, зритель, и есть судья. Только его голос может в конечном счете реально противостоять нападкам тех критиков, которые заочно приговорили Галина чуть ли не к высшей мере общественного наказания.

Впрочем, тот факт, что Галин все последние годы является самым «репертуарным» драматургом страны, говорит сам за себя. Однако подсчитывая общее число постановок по его пьесам и количество зрителей, их посетивших, мы тем не менее лишены возможности назвать число неудачных постановок и количество разочарованных зрителей. А неудачные постановки — это прямая вина театров. Нам неизвестны эти цифры. Мы не знаем, растут они или снижаются. Мы не знаем, что ждать. Ясно одно: интерес к драматургии Галина не ослабевает. Реакция на «Тамаду», принятую сейчас к постановке в разных театрах страны, подтверждает это еще раз. Но что ждет «Тамаду»? Старые ошибки не повторяются только в том случае, если осознаются именно как ошибки. Да и то — о господи! — что говорить... — не все бывает так, как хочется.

Галин любит людей. Но обманывать себя он не желает. Чего в его пьесах нет, так это идеализации. Сюжеты его драматических произведений заключены в жесткий литературный каркас, они отмечены почти безупречной, на мой взгляд, вкусовой и стилистической точностью словоупотребления. В них нет воды, дыхание жизни не стиснуто твердой литературной оболочкой, а бережно сохранено. Трезвый и честный взгляд на жизнь, узнавание жизни — одна из сильнейших черт его драматургии. Он не придумывает темы для своих пьес, он их выбирает. Существует, пожалуй, только один вопрос, который у Галина переходит из пьесы в пьесу и всякий раз встает перед ним — и его зрителями — с новой остротой. Жизнь меняется, соотношения человека с жизнью становятся все более и более запутанными, сложными, и здесь уже не так-то просто понять, кто прав, кто виноват. Но что же все-таки будет с человеком? Жизнь стала настолько странной, противоречивой, запутанной, что люди сегодня готовы простить друг другу все что угодно. Даже под-

лость. Списать на обстоятельства. Интересно, а если обстоятельства изменятся, человек станет другим? Или уже нет? Если бы знать...

«Тамада» сказал о том, что в современной жизни оказывается все меньше и меньше подлинного. Искусство имитации сегодня настолько усовершенствовано, что имитировать можно фактически что угодно. Даже любовь. У Кати и Пети, невесты и жениха, так оно и получилось. Все, что происходит за праздничным столом, это не свадьба, а имитация свадьбы. И тамада не настоящий, а заказной, «штатный», из бюро добрых услуг.

Ну хорошо: свадьба может быть в конце концов и вот такой, полунастоящей. Беда невелика. Ну а жизнь? Жизнь героев «Тамады» — это... жизнь или, может быть, тоже... имитация?

Если верить Симону, «человеку-оркестру», как называет его Галин, жизнь уже кончилась. Пропала. Точно так же, по сути дела, рассуждает и Гиви, главный герой пьесы. Привычка сделала условность его положения — лжетамады — его второй натурой. В отношении окружающих людей Гиви никогда, наверное, не позволял себе ничего дурного, но в самой манере его поведения есть что-то гадкое. В отличие от Симона, доказывающего, что эгоизм — единственная сила человека, которому опостылела жизнь, Гиви — человек совестливый. И Вадим Коняев — человек совестливый...

Сбился человек. Но ведь впереди — жизнь. Так может быть...

Может. Галин хочет думать, что не все потеряно. Он в это верит.

Но сострадание... А на сострадание, оказывается, дефицит. В жизни. А теперь и в театре. Одно следует из другого. Вот и получается, что иной раз сострадание, такое естественное, казалось бы, человеческое чувство, исподволь подменяется чем-то другим, странным, малоприятным. Например — злостью.

А зритель не любит злые спектакли.

Да и как можно любить злость?..

1987 г.

КОЗЫРНАЯ КАРТА

Прежде всего спектакль «Недоросль» Малого театра вызывает чувство здоровой ненависти к Митрофанушке. Актер И. Лях дает образ Митрофанушки в таких красках, что сразу понятно — так жить нельзя.

Тем более нельзя жить так, как живет г-жа Простакова — А. Евдокимова. Гнусная у нее жизнь, и А. Евдокимова на этом настаивает.

Но еще большую жалость вызывает ее супруг, г-н Простаков. Странное робкое существо, у которого рук-ног не видно — все заслоняет огромный, явно искусственный живот.

Впрочем, если верить С. Еремееву, то живот — настоящий. Он вообще играет всерьез. С полной, что называется, самоотдачей. Со всем ува-

жением к Денису Ивановичу Фонвизину. Режиссура В. Иванова, автора «Недоросля» в Малом театре, режиссура бичующая. И в этом, как я понимаю, заключен глубокий смысл. Сначала «Недоросль» играли в Малом по вечерам, но жизнь внесла свои коррективы, театр перестроился, и «Недоросль» стали играть как детский утренник, а дети есть дети, и у них не должно быть никаких иллюзий относительно того, кто в этой пьесе плохой, кто хороший. А то поймут еще что-нибудь не то. Дети ведь все-таки. Племя молодое, незнакомое. И хорошо, что В. Носач играет Милона так пылко и страстно, с таким духовным подъемом и гражданской зрелостью, что ему хоть сейчас на Сенатскую площадь. Хорошо, что Н. Верещенко открывает в Правдине глубокую внутреннюю сосредоточенность и европейское образование. Хорошо — ибо дети должны понимать, что «Недоросль», конечно, пьеса сатирическая, мрачная, но не без светлых надежд и что светлые надежды — всегда прогрессивны. И если уж Р. Филиппов играет Скотинина полным идиотом, то это от досады. От возмущения — актерского и человеческого. А как иначе? Не радоваться же. Малый театр вообще подозревает, что Скотинин — враг всему русскому. Поэтому легко понять Правдина: на ненависть к Скотинину его толкает патриотизм. Коль скоро существует двигатель общественного прогресса, то должен быть и его тормоз. Вот они и нашли друг друга — на сцене Малого театра. И тут же вступили в принципиальную борьбу. Замечательная это борьба, эффектная! В. Иванов не сомневается, что добро восторжествует, «Россия вспрянет ото сна», и вообще все будет хорошо. А Цифиркин и Кутейкин? Это отдельная новелла. Или Вральман — В. Коняев? Он в этом спектакле срисован с картин Босха. Неудивительно, что это ярчайшее артистическое наваждение запоминается детям сразу и надолго — может быть, на всю жизнь. Словом, старшеклассники проходят на «Недоросле» хорошую школу жизни, и отныне, я думаю, их уже мало чем испугаешь и мало чем удивишь.

Спектакли бывают плохие и хорошие. А еще бывают спектакли ненужные. Но ведь сейчас, слава богу, 1987 год. Это все-таки о чем-то да говорит. И к чему-то обязывает.

1987 г.

ОСЕНЬ ПАТРИАРХА

Он победил — и победил потрясающе. Друзья Театра имени Руставели (а их у Стуруа очень много, причем во всем мире, где видели «Кавказский меловой круг» и «Ричард III») оставались друзьями, любви своей не изменяли и терпеливо ждали известия из Грузии: как он там, как «Король Лир»? А Стуруа не спешил, и его можно понять. Во-первых, у него не было театра как такового, здание медленно разрушалось, и ре-

монт, естественно, затягивался, во-вторых (и это самое главное), нет ничего труднее, как жить с мыслью, что теперь нельзя отступать, что о праве на неудачу надо забыть, просто забыть, ибо нет и не может быть права на неудачу, если после выдающегося успеха «Ричарда III» ставится не что-нибудь — «Король Лир». Он выбрал «Короля Лира» не случайно, такие решения вообще не могут быть случайными. Оно — вызов самому себе, матч-реванш с самим собой за то, чтобы иметь теперь уже полное внутреннее право принять в адрес своего театра те высокие и к столькому обязывающие слова, которые после гастролей в Москве, а затем за границей произносились повсеместно.

А пауза затягивалась. «Король Лир» репетировался три года. Как и бывает в таких случаях, начались разговоры. Разные. Никто все-таки не обладает такой способностью путать предрассудки с несомненными истинами, как это бывает в мире искусства и литературы! Стуруа, однако, не волновался. Он хорошо знал, на что шел,— и шел.

Трагедия короля Лира в спектакле Роберта Стуруа — это не трагедия старика отца, это трагедия короля.

Он дьявол, самый настоящий дьявол он, король. Обратите внимание на это слово, на его прямой смысл, который почему-то во всех разговорах о нем чаще всего ускользает в сторону — король. Дьявол и король: здесь одно рождается от другого. И еще, самое главное. Он очень умный человек.

...Дворец. Первое появление короля. Его ждут долго, минут пять, ждут молча, не шелохнувшись, только лишь кто-то один, по-моему Глостер, не выдерживает, падает, его бьет судорога, но еще есть время, король все еще нет, и Глостер успеет взять себя в руки.

А Лир, между прочим, может вообще не появиться. Так и кажется: дошаркает до дверей, стоит в проеме, весело разглядывая людей, застывших в почтительных позах, да и уйдет, пожалуй, так ничего и не сказав. Они же, его приближенные, еще долго не сдвинутся с места, пока не убедятся, что опасность миновала и их оставили в покое.

Жизнь и правление короля Лира — Рамаза Чхиквадзе — это бунт против мирового смысла, бунт, который с годами стал его единственным развитием, превратился в какую-то странную, почти детскую игру со злом, то есть его игру с самим собою. Король забавляется, он великий мастер потех, обойтись без них он уже не может, потехи не только веселят его, но и возбуждают для жизни; он играет с людьми не только потому, что он лицедей по натуре, это еще не все, он играет с людьми прежде всего затем, чтобы получить еще одно, сотое, тысячное, стотысячное подтверждение своей власти, он играет, чтобы каждый раз выигрывать,— иначе он не чувствует свою силу, свое величие, иначе он не чувствует себя королем. Он так устроен. Лир — Чхиквадзе должен постоянно, буквально на каждом шагу получать все новые и но-

вые свидетельства своей избранности — в этом, всего лишь в этом, кстати сказать, и заключается истинная первопричина его тирании...

Потехи у короля разные, он на редкость изобретателен. Чаще всего пустяки: возьмет да притворится мертвым, а потом, когда все бросятся к нему и начнется паника, вдруг откроет один глаз... Но бывают и не пустяки. Скажем, раздел королевства между дочерьми — тоже потеха, только в государственном масштабе, государственная потеха. И к а к а я...

Скажите, разве человек, который никогда не знал, что такое свобода, выросший и воспитанный при самом, может быть, кровавом режиме в истории человечества, сумеет сам, без чьей-то помощи распорядиться своей жизнью, если вдруг эту свободу обретет? Лир — Чхиквадзе уверен: нет. Не сумеет. А раз нет, то можно и посмеяться над этими людьми. Вот Лир и делит королевство.

Реальные исторические аналогии так и просятся в разговор — как не вспомнить, скажем, царя Ивана Васильевича Грозного, большого любителя кровавых «государевых потех», и тот день, когда он вдруг удалился в Александровскую слободу, а в Москве посадил вместо себя нового «позаманника божия» — татарина Бекбулатовича? Так родилась опричнина. А Лир, между прочим, оставляет при себе дружину из ста рыцарей. Целое войско. В случае надобности землю у дочерей можно отнять. Это очень просто. Впрочем, все, что устраивает сейчас Лир, есть потеха чистой воды, она не имеет политической подоплеки. Он бы и Корделии дал полцарства, она не только любимая дочь, она единственный человек, действительно приближенный к нему, только Корделия не приняла условия игры и испортила удовольствие.

Сама виновата. Чхиквадзе замечательно играет Лира в минуты гнева: он вдруг начинает корчить из себя шута, изображать какие-то невысказанные позы, то так прикинется, то эдак — бес, истинный бес. Лир не имеет способности терпеть непонятное. (Это, кстати, типичная черта диктатора.) Корделию постигнет страшный удар. Он сохранит ей жизнь, хотя это не в его правилах. Король ненавидит любые проявления самостоятельности, ибо хорошо знает, что именно с этого начинается путь человека к свободе; позже мы увидим, как он спокойно, с холодным равнодушием убьет Шута — так Стурва ответит на вопрос, куда же все-таки из пьесы вдруг исчезает этот странный, грустный, хотя, может быть, и не такой уж безобидный человек. Но Шут — это Шут. А Корделия — это Корделия. И дело даже не в том, что она любимая дочь, это можно и пережить. Лир считает, что добро скучнее зла, его сознание перевернуто; решиться на убийство для него пустяк, захотел — убил, надо только взять в руки нож — Чхиквадзе именно так играет последнюю сцену с Шутом. А вот раскаяние в изгнании для короля куда как важнее, в нем залог будущего смирения и покорности, кроме того, тут ведь тоже будет своего рода потеха, ибо Корделия (М. Кахиани) не выдержит изгнания, это ясно сразу, достаточно лишь взглянуть на нее...

И она действительно вернется — вернется, чтобы раскаяться, вернется, чтобы просить у отца прощения (не важно, за что). Но принять раскаяние уже будет некому. Все изменится. Как, почему — Стуруа не объясняет. Изменится, и все. И именно Корделии придется спасти короля...

Стуруа постоянно пользуется в спектакле приемом «нон финито», хорошо известным в живописи: «нон финито» — это преднамеренная незаконченность. Она существует и в декорациях, как бы продолжающих на сцене зрительный зал Театра Руставели и вдруг переводящих его в мир пластической абстракции, и в игре актеров, и в концепции...

Зло рождается злом. Рядом с тираном могут существовать только такие же тираны, приличных людей здесь почти нет, они не выживают. Регана и Гонерилья гонят короля не из мести за ужас минувших лет, наоборот, сейчас все, что было с ними в прежние годы, они принимают совершенно спокойно, как должное, и сами будут править точно так же — хотя бы потому, что именно так правил их отец. Они гонят короля из страха перед ним. Не тронешь ты — тронут тебя; спор, кстати сказать, начинается именно из-за ста рыцарей, и это не мнимый повод указать на дверь, а реальная причина: если король не хитрит и действительно отрекся от власти, то зачем, спрашивается, держать армию?..

В мире, где вся жизнь сводится к борьбе людей друг с другом, нет и не может быть добра. Поднимая эту тему, Стуруа прямо говорит о современной ситуации...

«Ричард III» и «Король Лир» связаны между собой единством культуры: Стуруа твердо ведет свой театр по пути, указанному Брехтом. Но в «Короле Лире» есть и нечто принципиально новое: развивая собственную, уже практически сложившуюся эстетическую систему, Стуруа делает неожиданный шаг. Он сознательно смешивает в своем спектакле разные актерские стили, стремится к тому, чтобы актеры говорили разным слогом. В «Ричарде III» этого не было.

Актеров объединяет не стиль, а направление мысли. Тут много придумок и много находок. Манеры Эдмунда — А. Хидашели, тот неприятный кривляющийся танец, который он исполняет («на выходе»), нескрываемое презрение к человеческому знанию в любых его проявлениях и формах, ему свойственное, — все это есть прямое обращение спектакля Стуруа в сегодняшний день. И наоборот, Глостер — А. Махарадзе еще один, кстати сказать, претендент на высшую власть в этом государстве, самозванец, который не остановится ни перед чем, решен совсем иначе, в ином ключе и иной тональности. И не только Глостер. Сплетая разные актерские стили, Стуруа получает возможность полностью абстрагироваться от любого исторического времени как такового — он рассказывает притчу, которая могла бы произойти во все времена, в любую эпоху...

В финале спектакля происходит что-то чудовищное. Начинается не

одна война — сразу несколько войн. И не выдерживает земля. Рушатся стены, погибают под обломками люди...

Это последний день человечества.

И вдруг откуда-то появляется Лир. Что-то бормоча себе под нос, он с трудом тянет за собой тело мертвой Корделии.

«Предоставьте мертвым хоронить мертвых...»

Вот она, реальность: один человек может уничтожить весь мир.

Еще и еще раз прислушаемся к этим словам...

1987 г.

ИГРАЕМ В ПРЯТКИ?

У каждого десятилетия свой театр. Его не под силу создать одному человеку, одному режиссеру, его строят многие люди, связавшие себя со сценой, он складывается из самых разных спектаклей самых разных театров страны.

Не знать этот театр — значит не знать свое время. Считается, что театр рождается временем. Но между ними существует и обратная связь. Традиционно известно, что появление книг Пушкина, Достоевского, Льва Толстого было в огромной мере подготовлено всей предшествующей культурой России. И традиционно не замечается, что, когда эти книги появились, они сами оказались тем духовным центром, из которого рождалась Россия.

Спектакли, представляющие лицо театра 80-х годов, имеют только одну общую черту — спокойную незаинтересованность в театре вчерашнего дня. В остальном они не похожи. Их влияние на 80-е годы еще предстоит объяснить. У нас нет работ на эту тему. Но такая постановка вопроса проблему «обратной связи» не исчерпывает. Она неожиданно возникает с иной стороны. Вопрос вот какой: если не все современные пьесы современны, это очевидно, то почему же в таком случае всех их героев, всех подряд мы охотно называем своими современниками? Неизвестно. Никто не знает. Но уже повелось: коль скоро пьеса рассказывает о нашем сегодняшнем дне, значит, ее герои — наши современники. И театр на этом настаивает. В таком качестве они и преподносятся зрителю. Но верит ли он им как своим современникам, то есть видит в них людей, чье сознание, мышление, психология проникнуты духом времени, наполнены реальным чувством жизни?

Еще раз откроем «Зинулю» Гельмана, заставим себя ее перечитать. Странная все-таки ситуация! Возмущившись тем, что происходит на стройке, Зинаида Коптяева устроила «забастовку» — пришла в лес, села на пенек и решила сидеть здесь до тех пор, пока восторжествует справедливость.

Хорошо, что ее нашли. Хорошо, что справедливость восторжествовала быстро и без проблем. Но мы современные люди. На дворе 1988

год. Кто из нас не сталкивался с несправедливостью? И не так, как Зинуля, куда там! Теперь представим, что и мы избираем ту же форму протеста: идем на ночь глядя в лес и садимся на пенек. А тот, кто нас обидел, пусть придет и извинится...

Бред какой-то. Может быть, «Зинуля» — притча и лес, пенек, «забастовка» — это всего лишь метафора, так сказать, художественное преувеличение? Но наши театры играют «Зинулю» без всякой метафоры. Совершенно серьезно. Конечно, было бы очень интересно узнать мнение самих зрителей, причем не только интеллигенции (она принимает близко к сердцу любые проблемы), а тех, кому суть дела известна по роду их собственной работы. Но у нас такие опросы проводятся без всякой системы и в театральной печати не публикуются. И в этом есть свой смысл! Что же говорить о каких-то спектаклях, если у нас и сами театры никогда не знают, что думает о них общественное мнение — а это, между прочим, реальное спасение от любой критики, ибо когда мнение зрителей никому не известно, а главным показателем успеха театра является только число реализованных билетов, что в Москве, например, сделать не так уж сложно, всегда легко отговориться и отвести от себя даже беспорный упрек...

Хорошо, в жизни бывает всякое — любое чудо и любая глупость. Пришла комсомолка в лес и села на пенек — в конце концов, почему нет, каждый борется как умеет, кто где, кто в лесу, кто у Белого дома. Сердцу не прикажешь. Но история Зинулиной борьбы рассказывается не самой Зинуле. Она рассказывается зрительному залу. А у зрительного зала иное культурное сознание. Уже совсем другое социальное мышление, обогащенное реальным опытом жизни. Пьеса не отвечает его уровню. Поэтому на спектакле ему просто скучно.

В последние годы мы все чаще и чаще сетуем: в театре скучно. Эта зараза — скука — проникла во все уголки. Называются разные причины: снижение уровня мастерства, вялые концепции, утрата духовности... Наверное, да, все это так, но не беда: каждая из этих причин вполне исправима, ибо уровень мастерства можно в конце концов и поднять, концепции пересмотреть, углубить, духовность вернуть — трудно, но это и есть творчество. А вот не потому ли в театре скучно, что жизнь на сцене и жизнь в жизни, пусть простится мне тавтология, сегодня уже почти безнадежно оторвались друг от друга, и люди, заполнившие зрительный зал, просто не понимают: как, на каком основании театры выдают за «правду жизни» те сюжеты, которые разыгрываются на сцене?

Вопрос, наверное, не новый. И ответ на него известен. Следуя элементарной логике, можно продолжить: и сейчас нет большой беды. Разрыв полагается каким-то образом устранить, сократить до минимума, и дело с концом — это тоже творчество. А если современная жизнь такова, что театр в принципе не может ее догнать?

Вот это уже интересно.

Из статьи А. Смелянского «Порядок слов»:

«Потом была официальная премьера, большой общественный резонанс, стократ усиленный характером и ходом подготовки к переломному партийному съезду. Однако по мере приближения к съезду и после него со спектаклем происходила любопытная метаморфоза. Политизация общественной жизни достигла такого размаха, что словесный ряд пьесы, который в ноябре и декабре казался безудержно смелым... этот словесный ряд в новом историческом контексте как бы потускнел. Актеры не сразу почувствовали перелом настроения зала. Когда Ефремов весной пришел посмотреть спектакль, он его не узнал. Многие артисты пытались работать на тех же приемах, на том же понимании зрителя, которое приносило успех осенью. Они «подавали» реплики. Но зал уже не реагировал, как прежде. «У нас ведь в районе как: весной сажаем семена, а осенью собираем пленум». Осенью эту репризу, брошенную с великолепной оттяжкой мастером прицельной «подачи» Вячеславом Невинным, принимали с бурным восторгом. Весной в ответ на эту остроту смеялись разве что несколько командированных. Слишком драматична была информация, которой к тому времени владел любой читатель центральных газет. Ефремов собрал актеров и напомнил им, что не ради острых фраз ставился спектакль...»

Вот оно, движение времени. В ноябре — «бурный восторг», весной, через каких-нибудь три-четыре м е с я ц а, «смеялись разве что несколько командированных». В ноябре — успех, весной — «словесный ряд пьесы... в новом историческом контексте как бы потускнел». Ну хорошо: Ефремов напомнил актерам, о чем ставился спектакль. Что это могло изменить? В действительности история с «мемуарным оттенком», рассказанная Смелянским, в какой-то мере оправдывает актеров. Едва ли они забыли, ради чего писалась «Серебряная свадьба». Спектакль разваливался совсем по другой причине. Спектакль разваливался, потому что изменилось время. Он был очень нужен в ноябре, до съезда — в нашем искусстве, в нашей литературе это был п е р в ы й сигнал наступающих перемен. Когда же общественная значимость поднятых в «Серебряной свадьбе» вопросов была вытеснена другими проблемами, более жестокими, глобальными, пьесе пришлось оценивать только по ее художественным достоинствам. Невинный, Табаков, в какой-то мере и П. Щербаков играли в марте (я еще раз был на спектакле в марте) уже не так, как на премьере; они старались внести в текст дополнительную энергию, «педалировали» отдельные реплики, фразы. Не думаю, что в «Серебряной свадьбе» этот очевидный наигрыш шел просто от профессиональной небрежности, у наигрыша тоже бывают разные причины. Скорее от беззашибочного интуитивного ощущения, что слова, которые они произносят, не звучат, как прежде. П р о п а д а ю т. А зал действительно вел себя как-то скучно. Теперь, после всего, что мы узнали, прочитали в газетах и журналах, было совершенно очевидно: возможности «Сереб-

ряной свадьбы» ограничены, эта пьеса тоже в какой-то мере дитя своего времени, то есть первой половины 80-х годов, и в ней есть предел, скрытая внутренняя черта, за которую автор не переступает — боится и не хочет. И это, пожалуй, было самое невыносимое: очень хотелось верить, что теперь, когда существуют реальные перемены, для гласности, демократии и правды уже нет и не может быть каких-то пределов...

Каждый общественный строй нужно время от времени обращать к его первоосновам, об этом говорил еще Монтескье. Очень хорошо, что многие пьесы, еще вчера казавшиеся острыми и значительными, сегодня устаревают прямо на глазах, это, если разобраться, тоже свидетельство перемен.

Однако она, сегодняшняя ситуация, только обостряет проблему в целом. И делает ее достаточно серьезной.

Люди меняются быстро, особенно люди среднего поколения, родившиеся после войны, — это тоже одна из характерных черт нового времени. Человек 70-х годов не похож на человека 80-х. Резко не похож: у него иное мышление и, следовательно, уже совсем другая жизнь. Театр это знает. Литература это знает. Все это знают. Никогда еще знание не было так изолировано от реальной практики, как сейчас. В искусстве происходит то же самое, что и в других областях нашей жизни, один к одному — все всё знают, понимают, видят и предвидят. Только делать-то что?

Мы не всегда отдаем себе отчет в том, что современность — абсолютно конкретное понятие. И действительно очень трудно объяснить, почему, в силу каких причин, в достаточно неожиданной, на мой взгляд, пьесе Рощина «Близнец» не читается, не узнается, как ни старайся, образ жизни нашего времени, а в «Человеке в пейзаже» Битова, наоборот, он, именно он, реальный, ощутимый, проступает настолько очевидно, что его голос уже не спутаешь ни с чем. Все на уровне ощущений. Доказательств практически нет. Но и зрительный зал в конце концов судит о спектакле, опираясь прежде всего на свои ощущения. И либо скучает, либо нет — вот она, самая первая и самая главная его оценка любой театральной работы.

«Близнец» — хорошая пьеса, написана свободно и легко, а не уставшим, вымученным языком, как это часто бывает с годами у известных писателей; слово здесь едва ли не стилистический эталон, характеры любопытные, серьезные, то есть это совсем не тот случай, ныне опять же часто встречающийся, когда тот или иной персонаж запоминается только при помощи какой-то отдельной фразы. А читать «Близнеца» тяжело. И смотреть спектакль «Современника» тяжело. Не в том смысле, что это плохой спектакль, а просто трудно, физически трудно; зал (я специально приходил на «Близнеца» несколько раз) принимает его вяло, позевывая, не скрывая, хотя бы из вежливости, свое равнодушие.

Один из героев «Близнеца», Алексей, возвращается в город своей юности, к женщине, которая когда-то была его тайной женой, — в город, даривший любовь, силы, мечты. В те годы мир казался прекрасным. А потом все рухнуло: силы быстро иссякли, мечты пропали. Человек оказался никому не нужен. Ничего не сбылось. И вот спустя столько лет Алексей бежит в свой родной город, в свое прошлое, думая, что это единственный выход снова обрести себя, жизнь. Какая чепуха! Город у моря, прежде казавшийся необыкновенным, на самом деле типичная провинциальная дыра, его школьные друзья теперь ему откровенно скучны, а с любимой женщиной просто не о чем говорить — словом, шаг за шагом «близнец» понимает: ничто его не спасет от зыбкости собственной жизни. Вот, если в двух словах, содержание пьесы — речь идет о драме нереализованных сил, о том, что жизнь осталась в вечном долгу перед людьми, которым сейчас около сорока, о том, как жестоко мы ошибаемся в молодости, уверовав, неизвестно почему, что у каждого человека в жизни найдется свое место... А еще о том, как день ото дня вокруг этих людей совершенствуется ложь, в какой атмосфере они живут... В чем же дело? Актуальный сюжет. Ч е с т н ы й. Умная пьеса. Почему, в силу каких же причин она воспринимается сегодня без всякого интереса?

Вероятно, потому, что ее «актуальный сюжет» актуален уже многие годы. Это раз. Вероятно, потому, что на эту тему написано и поставлено на сцене уже не одно произведение, в том числе и драматическое, достаточно вспомнить «Восточную трибуну». Это два. В последнее время мы все чаще сталкиваемся с одним и тем же парадоксом: в жизни та или иная проблема по-прежнему существует, но в искусстве мы все это уже з н а е м. Видели и слышали. И не раз. В нашей повседневности мы не устаем с ней сталкиваться: что делать, жизнь есть жизнь. А в искусстве устаем. Когда театр не выходит из «круга повторенных слов и дум», невольно наступает разочарование — впрочем, нам и в жизни надоедает решать одни и те же вопросы.

Сложность еще и вот в чем. В жизни бывает все. Было и будет. В этом смысле театр вообще не может отстать от времени, потому что в любой, даже совсем никуда не годной пьесе при желании найдется что-то «остросовременное». Разве в монологах дяди Миши Ермакова из пьесы Мдивани «Твой дядя Миша» нет каких-то слов и даже мыслей, которые вполне могли бы кем-то произноситься и сегодня? Вполне! Реальная современность — это, очевидно (раньше всего остального), новый угол зрения. Современный! Проблемы могут быть, разумеется, какие угодно — старые, вечные, но если в жизни они все еще существуют, остаются, то сегодня их тем более нельзя рассматривать так, как они рассматривались вчера. Самое интересное, что в реальной жизни так и не бывает. Если проблема из года в год повторяется, не исчезает, зна-

чит, и в ней самой есть внутреннее движение, свой сюжет. Она и живет только благодаря тому, что этот сюжет развивается, меняется, то есть движется вместе с временем. А в «Близнеце» и в добром десятке других новейших драматических произведений проблема не развивается, а топчется на месте. Вот он, первый, самый главный признак отсутствия подлинной современности! Если пьеса хочет сказать о второй половине 80-х годов, в ней уже не может быть внутренней статики. Прежде, в 70-е, наши лучшие пьесы выделялись абсолютной завершенностью сюжета, в них, как правило, четко расставлялись все точки над «i». Так определялись позиции, так велась борьба — подлинная драматургия отражает не только содержание своего времени, но и его темперамент. А сейчас другая ситуация. Сейчас жизнь действительно не стоит на месте. Очень много неожиданностей, хороших неожиданностей. Уже и не знаешь, чего ждать. И вдруг выясняется, что наши драматурги не могут схватить и передать характер времени. И прежде всего избавиться от внутренней статики, ибо жизнь с ее тысячьо тысячь пришедших в движение общественных, социальных, экономических, психологических и еще каких угодно процессов для них по-прежнему обрывается в тот самый момент, когда они садятся за письменный стол. Сегодня пьеса обязательно подводит какой-то итог (как это и было в нашей драматургии в минувшие годы). А это противоречит духу времени. Содержание времени изменилось, и сейчас нельзя подводить итоги. Любой «итог» звучит фальшиво, и зритель это очень хорошо чувствует.

Разное время требует разных пьес, истина эта известна давно, но вот какая странность: мы думаем о содержании, ищем подлинно актуальные сюжеты, быстро садимся за письменный стол, когда рождаются такие потрясающие страницы современной истории, как Чернобыль, — и совершенно не думаем об их форме. Как напишется, так и будет! Вот и получается, что новые, иногда принципиально новые сюжеты втискиваются в старые формы, анализируются и описываются в манере 70-х, а то и 60-х годов. И поэтому, только поэтому становятся никому не нужны.

Творческую интерпретацию образа жизни нашего времени не так-то просто, с моей точки зрения, создать на основе былых взглядов; впрочем, это относится к любому времени вообще. Из истории литературы мы знаем, какую поразительную эволюцию претерпела драматургия. В разные годы она и шла по-разному, то быстрее, то, наоборот, совсем медленно, но все равно от десятилетия к десятилетию. Почему же сейчас ничего не меняется? Никто, я думаю, не сомневается, что о жизни и проблемах 1988 года нельзя писать в духе Корнеля и Расина, языком «Сиды» и «Федры». Но ведь и Гельман оказался в похожей ситуации. И Рошин. Так, как в «Зинуле» или «Близнеце», тоже нельзя! Я нарочно говорю о драматургах, чья репутация в «годы застоя» осталась чистою. Разумеется, с другими пьесами еще сложнее. Атмосфера времени передается в них исключительно на словах, форма, сам жанр

пьесы при этом игнорируются, становятся как бы ни при чем — и в итоге ничего не получается. «Есть идеи времени и есть формы времени», — замечал Белинский. Передать на словах идеи времени не так уж сложно. А формы?

Один из немногих последних примеров — «Диктатура совести» Шатрова; пьеса вызывает к себе, насколько я знаю, разноречивое отношение, но нельзя отрицать, что она действительно сделана по-новому — и по форме, и по содержанию. За эстетической смелостью подобного шага ясно чувствуется живой пульс современности. Подлинная новизна всегда современна. Представим на минуту, что Шатров не дал бы своим актерам эффектную возможность провести «суд над Лениным» в форме театрального диспута, как это происходит в пьесе, а перенес бы дискуссию за «круглый стол», заключив ее в каркас традиционной психологической драмы. Сейчас такое решение кажется уже самым настоящим абсурдом. Кстати сказать, давным-давно известно, что, опираясь на содержание, форма вместе с тем обладает собственными эстетическими возможностями и что именно форме «присущ ряд степеней свободы, без которых содержание оказалось бы слишком тесно и обязывающе связанным» (В. Днепров). Именно так — «обязывающе связанным». Эта «связанность» и есть вчерашние стереотипы. Время всегда дает театральным жанрам возможность внутреннего развития, точнее не время, а сама жизнь, те процессы, которые в ней происходят. (Только поэтому, кстати сказать, театральные жанры не превращаются в догмы.) «Диктатура совести» — конкретный пример. Однако в современной драматургии пьесы в подавляющем большинстве своем строятся именно по стереотипу. Как одна. Причины все те же.

Театр не видит жизни. Сегодня «героями дня» часто оказываются люди, которых даже при всем желании нельзя назвать нашими современниками. И дело, конечно, не в том, что на пенек сейчас уже никто не садится, бог с ним, с пеньком, сомнительно другое: как эти люди мыслят, что их реально волнует, о чем они говорят. Театр Сатиры приглашает нас на премьеру «Рыжей кобылы с колокольчиком» Друцэ и обещает интересный спектакль, не понимая, что он в принципе не может быть интересен, ибо разыгрывается сюжет, который сегодня выглядит в лучшем случае просто старомодным. Театр Моссовета и Театр имени Ермоловой ставят «Последний посетитель» Дозорцева, но спектакли не вызывают у зрителей доверия по одной и той же причине: любой человек, мало-мальски разбирающийся в современной конъюнктуре, понимает, что с т а к и м уровнем аргументации ни один Посетитель в кабинет к заместителю министра не пойдет, это противоречит здравому смыслу. БДТ играет «Киноповесть с одним антрактом» Володина, но при всем уважении к работе Алисы Фрейндлих совершенно ясно, что сегодня ситуация, в которой оказалась ее Ирина, кажется просто надуманной, это скорее 60-е годы. А спектакли идут в 1988-м. И носят отнюдь не исторический характер.

В отличие от литературы театр каждый день общается с жизнью. Они связаны напрямую. Но почему-то в тот самый момент, когда в жизни происходит очевиднейшая переоценка ценностей, меняются понятия, точки зрения, представления, театр отходит в сторону. Или упрямо возвращается в наш вчерашний день.

Весной под впечатлением широко развернувшейся борьбы с коррупцией сразу на двух или трех периферийных сценах снова пошли «Энергичные люди». Всегда хорошо, когда на афиши возвращаются благородные имена. Шукшин — одно из них. Но существует, увы, объективная реальность: сегодня «черный рынок», чьи изощренные механизмы с предельной откровенностью не так давно показал «Огонек», ушел далеко вперед — «энергичным людям» с ним уже не сравниться. Не тот масштаб, не то реноме. И это бросается в глаза.

Когда пьеса приходится не ко времени, она всегда кажется слабой, даже если перед нами действительно замечательная пьеса. Современный зритель остро чувствует, когда его обманывают, что-то не договаривают; он уже научен горьким опытом минувших лет, когда такое случалось, и не раз. По моему наблюдению, он, зритель, категорически не принимает сегодня любые фантазии на темы современности, даже те милые «экспромт-фантазии», на которые такой мастер Виктория Токарева. Раз — правду, значит, всю до конца, он не согласен на полумеры, он отлично чувствует, когда те или иные проблемы предстают на сцене в усеченном виде, и без труда распознает любую имитацию, даже если она сделана действительно талантливо. Как же иначе? А то получается, что он, зритель, знает сегодня больше, чем театр.

И ведь действительно знает. Возьмем экологическую проблему. Именно сейчас, в наши дни, вполне мог стать реальностью проект переброса части стока северных рек на юг, в Каспийское море. Театр не имеет пьесы на эту тему. Взамен он предлагает зрителю все те же «Мотивы» Ворфоломеева. Здесь как-никак тоже ставится экологический вопрос. Наивно, но пусть! А зритель между тем прекрасно понимает, что сегодня уже нелепо обвинять (да еще и во всех смертных грехах сразу) только одного работника министерства Кутайсова, как это сделано в «Мотивах», ибо даже ребенку ясно, что бомбы, подобно той, ядерной, что разорвалась над Хиросимой, или той, экологической, которая могла разорваться у нас на Севере, не делаются в одиночку, так просто; как это хочет представить театр. Более того, из публикаций наших журналов и газет он уже знает, чуть ли не поименно, главных инициаторов «переброски» — ох, как далеко до них товарищу Кутайсову! Причем с любой точки зрения, с любой стороны.

А в жизни действительно меняется все. Не только социальное содержание тех или иных понятий, но и способ общения, манера разговаривать, вести себя. Замечено, что меняется даже манера речи.

В 70-е годы мы столкнулись с «феноменом Чешкова» — главного персонажа широко известной пьесы Дворецкого. Могу спорить, что сей-

час, особенно после того как коллективы сами стали выбирать своих руководителей, «чешковская» манера поведения уже просто не проходит: теперь не только ясно, что так нельзя, это было понятно и в прежние годы, теперь действительно так нельзя. Никто не потерпит. Казалось бы, что такого: условность, деталь. Пьеса о другом. Но именно из-за нее, только из-за этой «детали» смотреть «Человека со стороны» сегодня почти невозможно. Всякий раз, когда ЦТ возвращает пьесу на экран, это становится совершенно очевидно.

Деталь — а она, оказывается, перечеркивает всю пьесу. Таких примеров очень много. И они ставят театр перед лицом все новых и новых проблем. Еще вчера их не было.

Вот только одна из них (пусть для этой статьи она станет последней). Современного человека, особенно молодого, нельзя играть на актерских штампах, возникших под прямым влиянием драматургии минувшего десятилетия, — кстати сказать, в «Диктатуре совести» актеры Ленкома играют сцену вечеринки десятиклассников так, будто это не «Диктатура совести», а «Жестокие игры», то есть в уже с л о ж и в ш е й с я социальной и эстетической манере. И опять между театром и временем происходит разноречие, пусть в мелочах, пусть в эпизоде, но происходит — теперь уже по вине самих актеров. Шатрова нельзя играть, как Арбузова. Тем более как Погодина. Но театры все еще не делают разницы. Понимают ее опять-таки только на словах...

Что же будет? Что ждать? Что впереди?

Жизнь покажет.

СОДЕРЖАНИЕ

Жизнь взаимы	3
Театр Федора Абрамова	11
Легкомыслие? «ЖЗЛ» в театре и кино	19
О славе — доброй и недоброй. Драматургия А. Галина	27
Козырная карта	34
Осень патриарха	35
Играем в прятки?	39

Андрей Викторович КАРАУЛОВ

ТЕАТР, 80-ые...

Редактор С. С. Лесневский

Технический редактор Т. Е. Авдеева

Сдано в набор 15.02.88. Подписано к печати 28.03.88. А 00320. Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10.
Усл. кр.-отт. 2,28. Учетно-изд. л. 3,26. Тираж 150000 экз. Зак. № 1970.
Цена 15 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.