

ПУЗЛИЦИСЛИКА

А. Булатов

КТО БУДЕТ ИГРАТЬ НА СЦЕНЕ В 1999 ГОДУ.

заметки театрала по поводу одного спектакля

Когда Хвостов трудиться станет
А Батюшков спокойно спать,
Над гением долго не восстанет,
И дело не пойдет на лад.

А.С.Пушкин

1

Можно спросить любого человека - знает ли он, что такое театр, и получить ответ - плохой ли, хороший ли - не важно, но каждый, что такое театр, знает. Существует множество книг и статей, описывающих спектакли прошлого и настоящего, проходит масса конференций, фестивалей, гастролей. Великие имена - Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова у всех на слуху... И все-таки! Что такое театр? Что стоит за успехом того или иного режиссера, спектакля?

Новое поколение администраторов обеспечило сносное положение с "кассой"... Все более-менее хорошо. Одним нравится одно, другим другое, в один театр ломятся, в другом зал заполняют. Касса сейчас не критерий популярности и художественности. Впрочем, Станиславский кассу называл не последним из аргументов в творческом споре с Гордоном Кремром.

Театр-искусство мгновенное. Сегодняшний спектакль не повторить завтра - это аксиома. Но театр-искусство вечное в той степени, в какой спектакль начинает новую жизнь в легенде, начинает возвращаться в миф, мерцать где-то на границе нашего опыта и детского осознания чудесного сна, прекрасного ощущения возвращения к особой роли "Зрителя Любимого Театра."

И что же там, на этой границе?? Кто там? Кто он, посвятивший нас в таинство, в величайшее из благ, - маг, волшебник? Актер? Режиссер? Идеальный зритель? Знаток?

Однажды, группе молодых актеров я задал вопрос, сколь-

ко вам будет лет в 1999 году?

- В среднем, по 35-38,- ответили мне.

- Вы представляете, каким будет театр там, в недалеком будущем, в двадцать первом веке?

В ответ молодые люди задумались.

Для сегодняшнего актера этот вопрос отражает всю степень его зависимости от лавины обстоятельств. Ответ на вопрос, как он будет работать в будущем, где он будет работать в будущем, - зависит от ответа на вопрос, где и как он работает сегодня.

С кем? С каким режиссером?

Кто и что его окружает? Кто его ходит смотреть?

Важно это и для зрителя.

При всей своей уникальности, актер полностью зависит от режиссера. Но это не вассальная зависимость, а строгая, по законам искусства - очень тонкая связь двух творческих начал. Эта зависимость - результат естественного развития театра и окончательного формирования профессии режиссера. И если сейчас мы говорим об актере, то не надо забывать, что за его спиной стоит фигура режиссера, а впереди - зрителя, и для всех вовсе небезразлично, в какой актерской школе проходил обучение молодой артист. Кто его учил. Кто посвящал в тайства профессии, если и посвящал. Кто и что его идеал, к чому он устремлен. Где границы его зорового честолюбия.

И совершенно очевидно, что актера формирует и актерская традиция и та театральная среда, та конкретная театральная и вообще культурная ситуация, которая складывается сегодня. Поэтому сложную зависимость: актер-режиссер-зритель решает каждый сегодняшний спектакль. И премьера и ищущий давно.

Профессионализм актера и режиссера - необходимое условие театрального дела. Вместе с тем существует проблема узкого профессионализма. В широком смысле профессионал - это художник, в узком - всего лишь грамотный исполнитель.

Сколько приходится выслушивать досужей критики, даже положительного свойства, в адрес актеров "вылезающих" из

общего ансамбля из-за того только, что "художник" окружен "исполнителями," не умеющими "затрачиваться". - весьма точное слово из лексикона ремесленников, а речь идет не о ремесленниках, а об актерах, честно не ведающих, в чем секрет художественного.

То же делание на исполнителей и художников существует в режиссуре. Возникшая тенденция узкого профессионализма опасна еще и тем, что незаметно разворачивает зрителя, создавая иллюзию спектакля, а не его бытийность, оставляет спектакль в структуре проката с перспективой выродиться в откровенную халтуру, не включая его в общий культурный поток. Это очень опасно...

Ибо театр создает при такого рода узости тысячи ловушек и самой распространенной является иллюзия жизни спектакля - его посещаемость. Тот же актер, играя премьеру, завтра играет "халтуру". Это не оценка, это профессиональное словечко из профессионального лексикона.

Решая, казалось бы, самые насущные проблемы сегодняшнего дня, исполнительство не способно жить сверхзадачей, и театр утрачивает ее.. Это неминуемо приводит к эпигонству.

Какое опасное дело - театр! Трудно представить себе концерт музыканта, серьезно исполняющего перед публикой грамотно звучащие гаммы, вовсе не трудно представить симфонию на уровне грамотно исполненной гаммы, - сейчас никто не пишет и не свистит, но реакцию любителей музыки нетрудно представить. Театр - искусство результата, и грамотно сделанный результат отличить от плохого не так-то легко. Спектакли "под Товстоногова", "под Эфроса" или, что еще хуже, "под Петера Брука" такое же кощунство, как пересказ "Евгения Онегина" своими словами или в других стихах.

Как бы не отделялись руководители театров в свои узко-профессиональные интересы, им не избежать острого разговора с будущим зрителем за состояние дел сегодня. Мистика? Развеется, никого не испугать мифом о забвении, но театр-прекраснейшее из искусств, не монопольная деятельность с никому неведомыми "профессиональными" заботами. Сегодняшний

зритель имеет право заботиться о вкусах своих потомков. Никогда еще так остро не стоял вопрос об отношении конкретного театра к общей культуре. Сегодняшний зритель имеет право на театральную легенду такое же, как и зритель прошлого.

2

Поставив на сцене БДТ пьесу А.П.Чехова "Дядя Ваня", Г.А.Товстоногов еще раз подтвердил, что все закономерности и переплетения настоящего и будущего, наступного и случайного, вечного и сиюминутного, объединяются сегодня в проблеме ремесленного и художественного, в проблему эпигонов и новаторов...

"Дядя Ваня" - спектакль большого стиля. Творчество этого великого режиссера еще раз, но уже в каком-то пронзительном качестве проявилось главным своим принципом - принципом свободы и плены. Свободы воображения, приемов, поиска, - и плены автора, вкуса, смысла, плены художественности.

Сверхзадача этого спектакля - в неразрывности человеческого бытия и природы. В этом спектакле, человек, включенный в этот общий поток, является частью его бытия, меняется в своих отношениях так же, как меняются времена года. И коверкая отношения - он коверкает природу - и свою, и окружающую его. Неразрывность человека и природы, при всей его уникальности, проявлено через обратную связь, через ощущение опасности неестественного преувеличения своих прав и забвения своих обязанностей на этой земле.

"Бессмысленная деятельность так же опасна, как и злой умысел". Но зритель постигает не намерения, а то, что получилось.

Слово у Чехова ориентировано на "проживание", являясь знаком прожитого. Структура пьесы построена на метафоре судьбы, повинуясь законам поэтического театра. Надаром Л. Толстой называл Чехова "маленьким Пушкиным". Сегодня традиция Чехова в культуре повернулась совершенно новой гранью - своей универсальностью взгляда на человека. И оживает она не только и не столько "текстом прожитого", сколько "идеей"

прожитого. Она не может уже оставаться в сфере индивидуальной психологии. Метафоричность судьбы его героев - в их развенстве, в великим родстве с историей, в погруженности в заветный, особо устойчивый мир всеобщих, добытых человеческим ценностей, в рефлексии реальности и мифа. На этой особого рода погруженности построено у Чехова "событие". Сколь бы незначительным оно ~~же~~ казалось в реальности, оно равно-правно большому "мировому".

Мы не знаем, чем закончится то или иное событие, для нас это загадка. На этом принципе построен реализм Чехова, тот его новый качественный в развитии реализма этап. Чужая жизнь загадочна и непредсказуема, но магией реального мы смутно держим ее в нашем знании, погружаясь не только и не столько в конкретный мир, сколько через "этот" мир, через этот "быт", через эти "отношения" связываемся с мифом, погружаясь в нерасторжимую связь прошлого и будущего. Реальным для нас становится не поступок, а поведение. Психологический театр оценивает поступок в связи с прожитым событием. Потому-то в событии и существует некий носитель социальной маски. "Я пью чай потому что..." В поведении же нет нужды обращаться за помощью к психологам, замыкая на ней факт анализа. Психологией судьбу не объяснишь, тем более не проявишь. Поэтому строя в узком смысле анализ текста и выстраивая "психологию", не нужно забывать об опасности остаться в сфере своих переживаний. "Врач - исцелись сам". Социальная маска заканчивается на уровне психологов, о судьбе же говорит поэт. Достоверность актера - носителя маски, исчезает на уровне анализа судьбы. Того, что произошло в "Дяде Ване" не может произойти с нами. В этом дистанция, но дистанция не социально-временная, а пространственная - где-то там, в усадьбе Войнищиков. Но вместе с тем, это происходит с нами, могло быть, было когда-то, оно зафиксировано в нашем сознании мифом о прекрасной Елене.

В спектакле, там, где мерцающая красота формы, времена года, дождь, удивительная для сегодняшнего спектакля магическая атмосфера, там, где поразительный дуэт Лебедева и

Басилашвили, - там победа. Вот где Товстоногову удалось через метафору судьбы своих героев в полной мере прорваться к мифу о "Первом Зрителе Первого Спектакля", но зритель этого спектакля увидел на сцене встречу двух театров. Прошлого и будущего. Актеры-поэты встретились с актерами, Носителями Социальных Масок, - Лавровым и Малеванной. Уровень их достоверности в конфликте не соответствовал уровню достоверности Лебедева и Басилашвили. В этом конфликте победил конфликт, а Товстоногов остался в гордом одиночестве, потому что столкнувшись с сутью театра, он не в силах решить его один, это общее дело всех режиссеров и актеров и не только его театра, но и всех, работающих в Ленинграде, но...

Но для этого мало профессионализма. Для этого нужно не только уметь актуализировать действительность постановкой грамотного или "интересного" спектакля, но и уметь, иди хотя бы, хотеть создавать бытийность эстетического порядка. Уметь раздвигать пределы театрального здания, понимать, что театр начинается не первым звонком, не претензией на особенность, а тогда, когда зритель, выходя из зала, начинает творить легенду об актере и о себе.

Выходя из зала после этого спектакля, один режиссер заявил, что теперь он понял, насколько плоха пьеса Чехова "Дядя Ваня". На подобные глупости можно было бы и не обращать внимания, если бы они не были столь характерны для сегодняшней театральной ситуации. "Легкий профессиональный скепсис" эпигона, не умеющего создать свое, а потому не борегующего чужое искусство, прикрывает свое бессиленье неуместной иронией. Нет, конфликт такого рода эпигонам разрешить не удастся.

Если говорить о театрах Ленинграда с точки зрения "эпигонов" и "новаторов", то разговор обостряется тем, что в БДТ работают мастера, для которых эта проблема действительно насущна. Для которых решение этой проблемы рождает в результате одиночество великого мастера.

Булгаковский Мастер приказал Иванушке не писать дурных стихов. Не ставить плохие спектакли - призыв слабый. Эволюция БДТ от появления спектаклей большого стиля - "Варва-вары", "Горе от ума", "Мещане" - до создания невиданной связи зрительного зала и сцены, подтверждает, что эпигонство и новаторство - это, в конечном итоге, кардинальный вопрос о том, какой актер побеждает: мастер-лицедей - носитель социальной маски или мастер-поэт. С БДТ началась сложная работа утверждения режиссуры не в узко-профессиональном смысле, а в художественно-культурном плане. И эта работа проходила не в одиночестве непонимания и неприятия. Рядом, в других театрах играли большие мастера Пушкинского, становили большие режиссеры и этого же театра и "Комедии", например. Была в полной мере определена бытийность ленинградской сцены, создавалась эстетическая реальность спектаклей, как культурного явления. Стало совершенно очевидно, что режиссер - это фигура истинного представителя театра, истинного и единственного, собирающего в театр лучших актеров и зовущего в театр лучших зрителей, а тот становился творцом легенд. БДТ тех времен была свойственна широта мышления, умение особым образом воздействовать на мир. Держать зрителя в состоянии радостного ожидания премьер. Так было. А сейчас? Настораживает то, что рядом с БДТ существуют никем не потревоженные в спокойном бытии театры, вовсе не стремящиеся к равному соседству. С завидной стойкостью продолжающие свое размеренное движение от спектакля к спектаклю. Более того, появились и новые. И не успел зритель захнуть, как уже и название ему дано. Например совершенно серьезно театр Малышевского называют "режиссерским театром". Что это? Результат непонятной и очень рискованной игры на уникальность или злой умысел? Где ответ на вопрос об одиночестве великого мастера и живучести серого потока и претенциозности? В самом мастере? Или в зрителях, которые все равно ходят. Или в том, что эпигонство умеет профессионально эксплуатировать великое чувство зрителя, чувство любви к театру. Он ходит и это важный аргумент. Важный, но не главный. В спектакле БДТ столкнулись в конфликте

два типа актера. В одном театре, в одном спектакле - два театра - настоящий и будущий. Вокруг театра, вокруг БДТ ничего не сталкивается, ничего не определяется на такое недалекое будущее, но до конца века осталось всего восемнадцать лет. Это очень и очень мало. Не в этом ли противоречим и надо искать ответ на вопрос о театре, на проблему "эпигонов" и "новаторов".

3

Совсем небезразлично, на каких спектаклях воспитывается вкус зрителя. Это очень важно, что актер и режиссер, живя в особой атмосфере зрительского ожидания чуда, атмосфере особой требовательности, поднимают уровень оценки себя в театральном событии. Это взаимная жизнь в сверх-сверх задаче. В этом взаимном воздействии и создается Идеал Театра.

Недавние гастроли грузинского театра имени Шота Руставели проявили силу этого воздействия с особой остротой. Блестящие лицедеи грузинской сцены заставили понять старую, но, видимо, забытую истину, что любой, хороший ли, гениальный ли, блестящий ли спектакль - это явление общей культуры. Что у нее нет периферии или особых явлений, что новаторство - это не только волевой акт гения, но и трудная, и необходимая работа всех. Что в одном ряду стоит книга Д.С. Лихачева "Поэтика древнерусской литературы" и выставка импрессионистов в Эрмитаже. Кинофильм Тарковского "Сталкер" или "Репетиция оркестра" - Фелини и спектакль любого театра. Дело не в том, что хотелось бы, чтобы так было, а в том, что так оно и есть. Что эпигонство рождает явления контркультуры. Создает грязь культурного фона.

То, что зритель ходит в театр, позволяет держать репертуар. Современными становятся и премьеры, и старые спектакли. Непонятую картину можно, на худой конец, отложить до времени, книгу держать на полке и заняться самовоспитанием. Фильм найдет свое время. У театра такого преимущества нет. Небрежение сегодня оборачивается утратой завтра. На кого пенять? Рядом с "Мещанами" соседствует "Инцидент", с "Дядей Ваней" - "Фиеста" или "Женитьба"...

Поразительная дистанция от большого стиля до откровенной безвкусицы. Можно годами не ходить в театр на Литейном и ничего не потерять, изредка прорываясь на спектакли БДТ или уникальные гастроли, а можно ходить на спектакли Опоркова или Малышевского и, в конце концов, утратить , драгоценное чувство требовательности к сцене., к тому, что играют и как играют. Утратить право зрителя делать театр. Благо лучшие актеры появляются на экране телевизора. Благо есть еще возможность, увидев на сцене Е.Лебедева, затем рассказывать потомкам: Я видел, как он в "Истории Лошади"
"..."

В ответ на грузинские гастрольные спектакли мы хва-
стаемся мало кому известными "Лягушками" в постановке Л.
Стукалова или "Фаустом" Н.Беляка, или "Шинелью" Э.Горошев-
ского. С одной стороны, это обоснованное чувство патриотизма
ленинградских театралов, а с другой - признание утраты
существенного элемента, без которого мы не вправе вести
разговор о высокой театральной культуре. Удручающе выгля-
дит тот факт, что названные, например, спектакли поставлены
как самостоятельные работы молодых режиссеров на свой
страх и риск, без внимания и поддержки со стороны уважае-
мых мэтров. А ведь это поколение режиссеров из той же ка-
торги зрителей, которые "зрительски" делали тот же самый
БДТ. Вот этого зрителя театр и потерял. Как будто все сде-
лано для того, чтобы как можно дольше лежал со сцены по-
ток сентиментальных слез И.Горбачева, абсолютно уверенного,
что таков и есть современный герой. Что это? - особый род
глухоты или создание особого жанра - сентиментальной драмы
с хорошим концом? Слезы в десятом ряду не видны. До деся-
того ряда долетает только некая пасторская интонация - по-
жалуйте, мол, меня, как это происходит в роли Ремеза. Надо
обладать особым положением, чтобы оставаться глухим к то-
му, что называется "чувство меры". И как будто все сделано
для того, чтобы единственным избавлением от удручающей
скучи Малого драматического было необходимость уйти из
зала.

Самое парадоксальное, что особенным умением создавать иллюзию обладать не надо. Для режиссера пространство сцены всегда пусто. Пусто до тех пор, пока там не оказался актер.

В одной своей статье о театральной архитектуре Литер Брук обмолвился о том, что актер на сцене — это уже достоверно. И не надо тратить драгоценного времени на достижение этой достоверности. Слова о плохом актере и режиссере он взял за скобки. Каким убийственным холодом веет от распространенных слов теперешней критики о том, что тот или иной актер — имярек — был достоверен. Но мало кому из них известен постулат из режиссерской этики — виноват во всем режиссер, а не актер. У тебя в руках спектакль и если актер такой-то, то значит это ты, режиссер, сделал его таким. Вот и получается, что плохой или средний спектакль — это не вопрос искусства. А то, что зритель ходит на заведомо средний спектакль, говорит только о возрастном мастерстве эпигонов делать зрелище. Но режиссер, делающий зрелище — это из области спорта. Сколько раз стыдливо обходился вопрос — зрелище ли театр. А по сути дела, это вопрос об актере. Кто в театре царит — лицедей или поэт. Мастер из ателье масок или посвященный в таинство. Как ни странно, но на этот вопрос отвечает своими спектаклями суперпрофессионал, наделенный особым чувством сцены, Р.С.Агамерзян — да, поэт, но... это уровень, на котором ломают дно, как в "Амадеусе".

Вот и появилось в Ленинграде особое мастерство компромисса между "зрелищем Владимира" и искусством "Товstonогова". Самим Агамерзяном он достигнут за счет чисто "литературных" эволюций. У него в театре все актеры — одна социальная маска с обязательным героем. Грамотность его спектаклей возведена в абсолют. Инициация зрителя у Агамерзяна не на любом месте сцены, а в кабинете главрежа на страницах литературного материала спектакля. Такой театр обречен на "вечность".

Разрабатывая проблемы современности, Малый драматический театр продолжает поиски героя там, где его нет, снимая этим остроту проблемы нехватки пьес и не желая идти на рисковать себя с новым именем, занимается инсценировками, что

само по себе хорошо, если бы материал отвечал и требованиям актуальности, и требованиям искусства. Похоже, что режиссура подпала под влияние ложной идеи о массовой театральной культуре, которой нет в природе театра. Но массовая культура несет очень опасное для актера свойство некоего усерднения качества. Ей не нужны гении.

Уникальность актера - в мере магического прорыва в стихийность импровизационного творчества. А вот в чем природа этой стихии, - в правде существования ли, в подлинности ли страстей, - фундаментальный вопрос об актере будущего, а значит - и особо, сегодняшнего. Сегодняшние актеры создают традицию актерской игры. Решение этого вопроса в руках режиссера. Иначе режиссер будущего рискует оказаться в драме Мейерхольда, когда в тридцатые годы во всеоружии своего фантастического мастерства он оказался наедине с очень плохой по качеству труппой.

Каждый спектакль - это факт театра. "Режиссерский", "Актерский" театр - это все придуманные критиками названия этапов развития театра. Всякий раз решая те или иные проблемы, режиссер прежде всего решает проблемы актера. И если уровень решения этой проблемы остается в рамках актера-исполнителя, то и театр за рамки зрелища не выходит. В этой связи есть и обратный принцип - режиссер-исполнитель может откровенно загубить актера-художника.

Такое создается впечатление, будто ленинградские театры поставили своей основной задачей, как можно яростней отбиться от другой режиссуры. От той, что может так или иначе составить конкуренцию. Какое противное, омерзительное слово! Кто может составить конкуренцию художнику? Художник? Десятилетие проходит под маркой Владимирова, Падве, Хаммармера, Горбачева, Малышевского... такое впечатление, что решив проблему с кассой, наступила полная успокоенность. Это очень печальная картина. Раз зритель ходит, то что же еще? И предать забвению очень тревожный и неудобный пункт - вопрос о театре, как об явлении культуры.

Так почему все-таки никак не может быть прояснен современный миф о прекрасной Елене? Остается непонятным, как может полюбить такая-то женщина такого-то Серебрякова. За что она ему в награду, а может быть, так было всегда? И будет? Или по отношению к Чехову этот вопрос некорректен? Может, суть в возникновении самого вопроса? Вполне может быть. Но тогда почему непроясненный вопрос так и остался за преградами той мерцающей красоты спектакля, пропустившего в неясных очертаниях будущего. Может быть, за счет того, что опередив свою действительность, три человека вышли на уровень прорыва к мифологическому сознанию зрителя? Но только трое — Товстоногов, Лебедев и Басилашвили. Потому и не удалось вернуть утраченную роль зрителя-творца.

Из всех премьер Ленинграда "Дядя Ваня" — самая интересная. Впору сказать словами Сони — "потерпите, мы еще увидим небо в алмазах". Слабое утешение. Спектакль, отвергающий Маску, обнажающий магию, решался противоположными актерскими системами, что еще больше обостряет вопрос о новаторстве. Магическая связь сцены и зала или создание иллюзии? Не сумев разгадать миф о прекрасной Елене, вместе с тем спектакль удивительно тонко проявил магическую связь человеческих отношений с окружающей средой, с природой, с большим миром. Как будто что-то сильное сдержало театр. Что же?

Отсутствие особого духа зрителя, или отсутствие у театра готовности прийти к новому этапу, к магическому реализму, поэтическому театру? Или эпигоны, создавшие особую атмосферу циничного и упорного консерватизма.

Так кто же будет играть на сцене в 1999 году?...