Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Н. Барабаш

Современный отечественный театр конца XX — начала XXI века

Учебное пособие
по курсу «История русского театра»

Рекомендовано отделением «Изящных искусств»
Учебно-методического объединения
классических университетов России
(для подготовки бакалавров изящных искусств по
направлению 031700 «Изящных искусства»)

Москва
АКАДЕМИКА
2010

УДК 882
ББК 84(2Рос—Рус)6-5
Б24

ISBN 978-5-4225-0014-7

© Н.А. Барабаш, 2010

КАКИМ ПРЕДСТАЕТ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

С середины 80-х годов прошлого столетия отечественный театр претерпевает массу превращений. Так, происходит постепенный (а иногда и полный) отказ от классического принципа психологизма. Это понятие не утрачивается в полной мере, но к нему словно подмешиваются иные, пришедшие не всегда из области самого драматического театра. То есть можно сказать, что возникает эпоха перемен, тем более, что совершается этот процесс действительно на стыке веков.

Характерной чертой этого времени в театральной палитре, режиссерской методологии и принципах актерской игры становятся синтез и смешение самых разных жанровых, стилистических и иных начал. Утрачивается, причем совершенно осознанно, чистота жанра. В интерпретации спектаклей главенствующее место отводится режиссерской фантазии, где мысль и основная идея автора становятся лишь поводом для реализации собственных художнических амбиций.

По этому пути движется и развивается не один лишь отечественный театр, но подобные процессы слияния, даже смешения стилей, семиотических знаков и систем проходят и европейские театры, вольно трактуя известный как классический, так и современный репертуар.

Новая тенденция, которая заявляет о себе явно, выраженно и убедительно, дает повод не настаивать на единственно возможном пути развития психологической русской драмы, которой отечественный театр сохранял верность многие десятилетия (если отталкиваться от 1898 года, года создания МХАТ).

Первые опыты, подходы к новому театральному языку прослеживаются задолго до означенного периода. Так, еще в конце 70-х годов XX века главный режиссер ленинградского БДТ Г.А.Товстоногов предпринимает попытку перенесения толстовской прозы на сценическую площадку. Рождается совершенно необычный для того времени спектакль «История лошади», сценическую версию которого сочинил Марк Розовский. В нем

сочетался поиск новой формы с убедительным, достоверным пребыванием актеров в ролях как людей, так и животных. Пластика, совершенное ею владение, вокал, техника не только сугубо актерская, но и техника сценического движения, сценического боя, — все было представлено в спектакле на самом высоком уровне. Однако не одни только технические навыки стали новым словом в режиссуре, и не одно лишь мастерство Е. Лебедева и О. Басилашвили, исполнителей главных ролей. Трепетно и вдохновенно звучала чистота русского слова, психологическая правда и взыскательность. Спектакль был соткан из самых разных начал, главным из которых был все же один — слияние и синтез такого неожиданного и нового по сути и форме, что русская классическая традиция зазвучала как нельзя более достоверно и убедительно.

Это был один из первых опытов, который никак не был задекларирован режиссером специально. Просто наметившиеся изменения в социуме, смещение границ, изменение театрального языка легко прочитывались в постановке Товстоногова. Степени свободы, так явственно выраженные в обществе, не могли не сказаться и на манере пьесы, которую специально для этого театра осуществил М. Розовский.

Ведущая тенденция времени, опирающаяся на новые, раскрепощенные приёмы, язык и стиль, просматривались и в других спектаклях, и у режиссеров совсем другой художественной ориентации и выучки.

Отмеченные тенденции развития театра в последней четверти XX века изменяют не только представление о театре как искусстве, но подчеркнуто принимают целый ряд новых идей времени. Это актеры, берущиеся за режиссуру, это намеренная эклектика, становящаяся эстетическим принципом, это смешение жанровых границ, приводящее к парадоксальной на театре ситуации, когда осознается простая мысль: в театре возможно все! Разрастается количество самих коллективов: частных, государственных; меняется форма их существования; театры, освобождаясь от госдотаций, одновременно освобождаются и от ненужной опеки. В прошлом остались времена, когда процедура приемки спектакля были длительной и выматывающей.

Однако эта свобода не всегда играет для искусства театра исключительно положительную роль. Попираются не одни лишь жанровые границы и сами уровни свободы возрастают; утрачивается, к сожалению, огранённость и отшлифованность актерских и режиссерских воплощений.

Театры становятся если не архаикой, которая очень отстает от жизни, напротив, они приближаются к реальности, порой действительно опережая ее. Это проявляется и в языке и в той вседозволенности, которая двадцать лет назад была недоступна театру.

Театр им. Ленинского комсомола

В начале 80-х годов XX века театр под руководством Марка Захарова ставит спектакль «Юнона и Авось». Автор — А. Вознесенский, композитор — А. Рыбников. Впервые на отечественной сцене была представлена пьеса в стихах, где стержнем постановки являлись соединенные воедино драматические сцены, хореография и вокал, а также отточенное мастерство сценического боя и движения. Актеры мастерски дрались, владели голосом, взбирались на подвесные лестницы и выразительно пели и оттуда, а также вполне профессионально исполняли соло, дуэтом и квартетом поэтические опусы Вознесенского.

Постановка резко контрастировала с предшествующим опытом как самого Захарова, так и со всем, что было представлено в этот период на российской сцене. Слаженность ансамбля, высокопрофессиональные переходы от речевого текста к вокальному, то выраженное художественное целое, которое вычитывалось из спектакля, сразу зачисляло произведение этого театра в разряд неожиданных, самобытных, не имеющих аналогов. В других, даже ранних работах режис-

сера — «Жестокие игры» А. Арбузова, «Мудрец» по А. Островскому, «Варвар и еретик» Ф. Достоевского, «Женитьба Фигаро», а также уже позже, стали использоваться приемы, так выразительно продемонстрированные в «Юноне». Это и спектакль «Тиль», и «Звезда и смерть Хоакино Мурьетте». То же свободное владение певческим голосом, введение микрофонного пения, совершенное владение техническим арсеналом театральных средств, выводило работы Ленкома к непривычной психологической направленности, значительно расширяя рамки и диапазон возможностей как самого театра, так и внутреннюю, динамическую его партитуру.

Многие параллельные опыты тогда еще советских режиссеров в некоторой, весьма незначительной степени перекликались с тем, что у Захарова звучало ярко и выразительно. Это впоследствии стало привычным, едва ли не тривиальным приемом использование фонограмм или живого звука, совершенное владение своими физическими и вокальными данными, но в начале 80-х это был поистине прорыв в театре, его языке и художественном воплощении.

Сценические опыты Анатолия Эфроса: театр на Малой Бронной. Театр на Таганке

Мастер глубоко психологического насыщения роли, самого пространства театра, Анатолий Эфрос, поставил в театре на Малой Бронной пьесы Теннесси Уильямса «Лето и дым», И. Тургенева «Месяц в деревне», «Мольер» М. Булгакова, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Дорога» по «Мертвым душам» Гоголя и его же «Женитьба», «Отелло» Шекспира. В каждое свое творение он вносил необычайно светлую и одновременно трагическую интонацию. Объемная воздушность и конкретность — отличительные признаки его художественной стилистики. Движение чего угодно: колеса, самой жизни; ритм, чудесный и завораживающий и отсчет времени — характерные для Эфроса мотивы.

Однако в 1984 году режиссер принимает на себя руководство театром на Таганке, чей способ и манера пребывания актеров в сценическом пространстве, само прочтение художественных произведений оказываются в явном противоречии со всем, что делал мастер прежде. Он осуществляет постановки Горького «На дне», «У войны не женское лицо» С. Алексиевич, возобновляет «Вишневый сад» Чехова. Названные спектакли так и остались вне органики и привычной режиссуры в этом театре, где зрелищная форма являлась определяющей и где действие массы, коллектива, *целого* было основной составляющей. Кудесник, виртуозный мастер психологического рисунка, вникающий, как никто, в глубинное пространство пьесы, способный насыщать ее подтекстами, вторыми планами, Эфрос так и остался чужеродным в этом театре. Ставка на форму, на работу массовки, характерная для Таганки, не была воспринята режиссером и не воплотилась в его постановках, хотя его работы и заняли в истории театра, и самого творческого пути мастера значительное место, но так и остались неким особнячком в контексте театральных принципов.

В постановке пьесы «На дне» была выраженной метафорическая образность: музыкальная, шумовая и звуковая, соединение разных ритмов из разных исторических времен. Однако вся эта яркая насыщенность не была подчинена слаженному актерскому ансамблю и существовала словно сама по себе. Образовывался разрыв между формой, зрелищной, парадоксальной и — способом воплощения ролей, вполне традиционным, реалистическим. Такое несовпадение и отсутствие органики было явно не в пользу спектакля.

Чеховская линия была также не самой органичной для театра на Таганке. В его программу входили совсем другие спектакли, наполненные более всего всеподчиняющей воле режиссера и слаженной актерской массе. Однако Эфросу удалось достичь некоего компромисса между устоявшейся привычкой актёров играть в массе, не особо педалируя от-

дельно взятые образы, и той сверхзадачей, которую определял им режиссер. Получился слаженный актерский ансамбль, в котором во весь голос заявили о себе такие мастера зрелищной, яркой формы, как В. Высоцкий, А. Демидова. Особую прелесть постановки составляли декорации, работа художника спектакля В. Левенталя, который задрапировал не только сцену, но и весь зрительный зал летящими тканями, похожими то на сад, цветущий и весь в белом, то на пожухлый, в черных, тающих одеждах. Художественное решение спектакля было тем более убедительным, что актеры словно почувствовали новые открывшиеся перед ними возможности, играя его не только вдохновенно и трепетно, но и выражая режиссерский замысел, неся точное зерно образов.

А замысел Эфроса основывался прежде всего на внимательном прочтении автора. И игралось, звучало два мотива: любви и смерти. Смертей в пьесах Чехова предостаточно. Убивают, стреляются сами, умирают, близки к самоубийству, ощущают приближение смерти — все это есть, и герои проживают какую-то часть жизни в пьесе в преддверии последнего обстоятельства своей жизни, а именно, смерти. Сладость смерти, потребность в ней становятся порой просто нестерпимыми. И эти мотивы звучат и в «Вишневом саде» так же. То герои касаются в воспоминаниях своего прошлого, где тоже присутствует смерть, то сам финал, решенный Эфросом как своего рода противостояние между жизнью и смертью, тревожно напоминает нам, как зыбко и неустойчиво все в этом мире. И режиссер отчетливо прочерчивает мысль о том, что смерть в произведении Чехова является своего рода палочкой-выручалочкой. Она способна решить проблемы, через нее можно легко перебраться в другой, не такой нелепый и горький мир, она — та сублимация надежды, которая и спасет, и утешит.

Однако другой, не менее мощный мотив, имеет прямо противоположное звучание. Его, так необычно выписанный у Чехова, услышал и уловил, и перевел в театральную плоскость Анатолий Эфрос. Быть может, впервые на отечественной сцене раскрыл тему любви, а не только бренного одиночества и тоски, ставших стереотипами. Он придал звуку, не так, быть может, отчетливо проступающему, поистине оркестровое звучание. Этот камерный тон оркестра придает новые оттенки смысла в линии поведения Раневской, Лопахина, других героев. Он неназойлив, этот мотив, и действительно впервые услышан и закреплен на театре именно Анатолием Васильевичем Эфросом, так талантливо и смело сумевшего оторваться от театральных штампов чеховского прочтения: неизменных томления и скуки. Это только первый, поверхностный слой. Чехов так мудр и ироничен, что не позволяет себе остановиться лишь на этих находках. Он идет дальше и берет другой, более глубокий, слой, где главные ценности жизни обозначены сильно, не лобово, а потому еще более дороги. Это любовь и смерть, без присутствия которых не решается ни одно подлинное художественное произведение.

Московский Художественный театр им. А.П. Чехова

Театральная деятельность Олега Николаевича Ефремова была подчинена более всего не столько воплощению собственных режиссерских замыслов, сколько формированию общей концепции театра. Для этого привлекались самые разные режиссеры, не являвшиеся штатными. Художественный руководитель коллектива, Олег Ефремов, был, в первую очередь, занят составлением верной репертуарной политики, привлечением в театр известных, уже зарекомендовавших себя актеров. Он делал ставку не только на прославленных мастеров, но и на имена новые.

Придя во МХАТ в 1970 году, чтобы вдохнуть жизнь в этот театр, Ефремов был озабочен строительством и нового дома, который совсем недавно был выстроен им в «Современнике» под его непосредственным руководством. Однако реанимировать старое он не смог, поскольку это было невозможно: слишком сильны были подводные, да и очевидные заговоры и интриги в сложившемся организме, внутри которого никто не был

готов к переменам и не хотел их. «Чайка», которую он поставил, должна была, по его версии, только упрочить строительство Дома, которое у самого Чехова не случилось. Но это — только 70-е. И еще жива надежда на результат.

Невозможно, даже опасно рассматривать творчество художника только с позиций его завоеваний и побед. Просчеты порой наиболее убедительны в понимании сделанного художником. Трудно Ефремова заподозрить в коньюнктуре, слишком открыт и искренен он для своего времени и, вероятно, для последующего также. Однако именно он ставит весьма слабую пьесу «Сталевары» Г. Бокарева, которая весьма поверхностно, плоско говорила о насущных проблемах сегодняшнего дня. Поиск быстрого, неглубокого ответа на вопрос, чем же наполнен нынешний день, не принес очевидных позитивных результатов. Однолинейность пьесы была так же невыразительно и прочитана театром.

И все же художническая смелость, стремление к эксперименту толкают режиссера на постановку пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина», которую можно рассматривать как вполне очевидную дерзость мастера. Он ставит «Наедине со всеми» Гельмана, где исполняет главную роль. Пьесу поставили едва ли не все крупные театры страны в начале 80-х. Она действительно имела успех. Герои спектакля, которые, по воле автора, к сожалению, не слышат друг друга — столь разобщены их жизни — все более запутываются в собственных отношениях. Не слышат не только близкого человека, но подчас и самого себя. Ефремов стремился обозначить в спектакле не один лишь разлад в доме и с домом, но высказать мысль об ответственности людей друг за друга и необходимость быть услышанными. Выбором пьесы Ефремов пытался не только повернуть лицом друг к другу людей, своих современников, но обратить внимание и на самих себя: что есть человек? Он говорит в спектакле о самоценности любого персонажа, убеждая нас в простой мысли: человек живет не в типических обстоятельствах, но чаще всего — вне типичных схем и стандартов. Ниспровергая привычное, Ефремов самим выбором пьес, способом их решения настаивает на необходимости нового театрального движения, регулятором, истинным деятелем которого он являлся. Не будучи в прямом смысле режиссером-концептуалистом — он, тем не менее, дал толчок многим новациям в театре и в том театральном доме, который строил всю свою жизнь. Он поставил «Чайку», «Вишневый сад», «Иванова» Чехова, развив и утвердив чеховскую линию как в своем театре, так и сделав ее востребованной в других театрах.

Традиции, которые так ненавязчиво и деликатно складывались при О. Н. Ефремове, не погибли и после его смерти. Стремление театра экспериментировать, иной раз в ущерб художественной логике, смыслу, тем опорам, на которых много десятилетий держалось здание МХАТа, продолжилось. Искали и продолжают этот поиск новых путей и возможностей высказаться и рассказать о времени языком необычным, неожиданным и О.Н.Табаков, и приглашенные Миндаугас Карбаускис, Кирилл Серебренников. Волна эпатажа обрушилась на театр в самом конце прошлого и начале нового века. Если литовский режиссер пытается удерживаться в границах классической театральной школы, не чужд привязок к истолкованию классики в поэтических формах, то К. Серебренников резко отрывается от своего театрального коллеги, каждым своим спектаклем провоцируя зрителя, вводя на сценические подмостки ненормативную лексику, непристойные жесты, заставляя зрителя постепенно свыкаться с мыслью, что и в главном драматическом театре страны возможно все то, что характерно для улицы. Подмостки этому не помеха. Они лишь укрупняют и ярче прорисовывают происходящее. А то, что театр постепенно освобождается, как от надоевших пут, от им же выработанной, создаваемой десятилетиями формой, стилистикой, манерой (в том числе, и речевой) поведения, проникновением в литературный материал, от привычного классического канона — можно рассматривать

в двух направлениях: как знак времени, от которого заслониться и впрямь трудно; и как потребность выработки, поиска нового театрального языка в диалоге со зрителем. Что-то на этом пути театр, несомненно, утрачивает, но обретает новые, подчас неожиданные повороты, ракурсы не только в диалогическом пространстве, но и социокультурном, в которое он помещен.

Наряду с классикой, которой театр по-прежнему привержен, активно ставятся братья Пресняковы. Это «Терроризм», например, — спектакль, по признанию О. Табакова, не имеющий ничего общего с событиями на Дубровке в самом начале наступившего века. Однако не имеющий только косвенно, ибо не могут события, потрясшие страну, не отразиться на материале, где терроризм есть, пусть и не городского масштаба. В пьесе же терроризм семейный. А если таких семей множество, можно представить себе степень угрозы. Тем более, что метафора, на которой явно замешано действие с его отсутствием четких персонажей, с именами — фамилиями, лишь усиливает опасность. Режиссер и театр как бы говорят: имя-рек — вот откуда опасность. Это может быть безымянная жена или — тоже с отсутствующим именем — любовник, главное в другом: в позиции театра, который сознательно открещивается от персонализированного понимания катастрофы, опасности и непременно размывает и типизирует персонажи.

К. Серебренников охотно идет на театральные контакты с самыми разными театрами. Он ставит в «Современнике» «Сладкоголосую птицу юности» с М. Нееловой. Но и здесь его образное, метафорическое мышление более всего подчинено не поиску логики страстей, точности мотивировок и воплощению реализма на сцене. Нет, он и в любовных сценах отыскивает свойственный только ему акцент: герои объясняются буквально над морской раковиной. То, что режиссер берет многое из увиденного у других режиссеров, им даже не скрывается. Можно отметить интонации Р. Виктюка, можно — самой Г. Волчек, а можно предположить, что такой эклектизм — намеренный режиссерский прием, порой сводимый на уровень уловки, приманки. Он оперирует этими приемами легко и вдохновенно, и его отнюдь не заботит, попадает ли он в устоявшуюся канву ритмического, стилистического и эстетического рисунка старого театра или вносит свою, пусть дисгармоническую, но все же лепту. Дисгармония и деконструкция — черты явного постмодернизма — прослеживаются в творчестве режиссера-новатора. Последнее слово можно было бы взять в кавычки, но по сути он и есть новатор, как бы трудно это не воспринималось.

Даже ставя «Мещан» Горького, Кирилл Серебренников стремится воплотить некий парадокс: отказавшись от азбучных, всем известных прочтений горьковской пьесы, поставить именно себя и свое эго в центр внимания не только конкретного спектакля, но и театра, в том числе. Он никого не отметает, занимает ведущих актеров МХТ — Аллу Покровскую, Андрея Мягкова, Евгению Добровольскую, но делая это, он, тем не менее, все же бросает вызов: ничто не помеха в реализации своих режиссерских амбиций. Все равно прозвучит то, что хочет сказать он. Так и получается, когда за дело берется именно этот режиссер.

Московский Художественный академический театр им. М. Горького

Разделение театра — основного и единственного МХАТа — на два — повело их разными путями. Театр, руководителем которого стала Татьяна Васильевна Доронина, к тому времени не замеченная в режиссерских и административных опытах, стал и долгие годы продолжал оставаться неким локальным островком в огромном театральном море.

Две задачи ставились театром. Первая была связана с желанием действительно отсоединиться от остального театрального мира и жить по своим принципам, казавшимся руководству МХАТа самыми достойными и приемлемыми. Вторая была продиктована его стремлением сохранения в неприкос-

новенности тех традиций, на которых была воспитана в Школе-студии МХАТ сама Доронина. Такая позиция театра не осталась незамеченной и получился удивительный перекос: он словно и правда исчез с театральной карты Москвы: его перестала замечать и хоть как-то реагировать на него критика; с посещением тоже были сложности; зритель с трудом воспринимал такое новшество и не спешил доверяться эксперименту, который был явно не во имя него.

Но и театр не особенно торопился завоевывать расположение театральной общественности и зрителей. Он не шел на эксперимент, не эпатировал публику, напротив, в жестком стиле руководства явно читалась мысль: пройдет время и театр завоюет и свое пространство, займет достойную нишу. Долготерпению его руководителей надо отдать должное.

Доронина взялась за режиссуру, была художественным руководителем и сама играла в спектаклях. Ноша не для слабых. В редких интервью уже 90-х годов Татьяна Доронина признавалась, что действительно был довольно длительный период, когда обстоятельная критика и аналитический разбор спектаклей словно обошел театр стороной. Но и критика не могла не видеть занятую театром позицию. Стремление отсоединиться от всего происходящего в стране и обществе, игнорировать события начала 90-х годов тоже сказались на отсутствии интереса к МХАТ им. Горького. Это была своего рода закрытая территория, закрытая для новых идей, новых режиссерских решений, поисков.

Однако к середине, и по большей части к концу XX столетия позиция театра начинает постепенно меняться. В его репертуаре, который был прежде составлен почти из одних классических наименований, появляется современная пьеса. Театр предоставляет свою площадку для разного рода экспериментов уже не вполне и не столько режиссерского толка. Проводятся разного рода акции, приглашаются музыканты. Да и сама Доронина все чаще выходит на другую аудиторию, выступая и по каналу «Культура», дает интер-

вью, рассказывает о жизни театра. Сетует, однако, о невнимании критики к своему детищу. И во многом оказывается права в оценке происходящего, правда отметая первопричину случившегося, не находя следственной связи между тем, что имеет театр и тем, почему это случилось.

Нынешний репертуар МХАТ им. Горького тоже в большей степени представлен классикой, но ее интерпретация не застывает на уровне приемов и методов 50-х — 60 –х годов прошлого века, а стремится к обновлению как самого театрального языка, так и интонации, ритма, внутренней энергии, тех вроде бы нематериальных слагаемых, которые очень способствуют прогрессивному движению и росту театрального организма.

Лопе де Вега и Островский, Чехов и Достоевский, Гюго, Гончаров, Горький, Булгаков — афиша театра действительно многопланова. Становятся разнообразными подходы к осуществлению репертуара, воплощению театральных идей. Театр принимает молодых актеров, что в прежние времена было достаточно большой редкостью. В театр с удовольствием идет зритель. О Дорониной рассказывают и с экрана телевидения, появляются статьи, соответствующие статусу театра. Ситуация меняется, причем в лучшую сторону. Приходят режиссеры со стороны и тоже осуществляют свои постановки. Продолжает ставить спектакли и сама Доронина. «Полоумный Журден» М. Булгакова, «Русский водевиль», «Женитьба Белугина» А. Островского — ее работы. Много и успешно она играет сама: Раневскую в «Вишневом саде», главную героиню в «Вассе Железновой», внося в прочтение роли не одну только традиционную жесткость, но и женскую хитрость, кокетство, наполняя ее множеством других красок.

В афише театра — произведение С. Говорухина «Контрольный выстрел», современная пьеса, которая прочитывается театром остро и энергично.

Театр, которые долгие годы сознательно занимал обособленную нишу, становится одной из интересных театральных площадок Москвы.

Малый театр

Только одно, пожалуй, может роднить Малый театр с театром Дорониной: это неизменность собственным, десятилетиями наработанным позициям. Но если в первом случае — это сознательный отказ от жизни в театральном сообществе, ставшее заблуждением театра, то с Малым — случай совсем другого рода. Он и не стремится удивлять, потрясать, работая в привычном режиме классического не только прочтения произведений, но и столь же классического к ним отношения: работы над ролью, ее тщательной и скрупулезной проработки. Ему не изменяет чувство стиля и меры, художественной правды и достоинства. Театр идет на контакты с молодыми, доверяя главные роли в своих постановках. Так, в «Ревизоре» заняты как маститые, так и молодые актеры: Д.Солодовник, А. Потапов, Л. Полякова. Режиссер спектакля — Ю. Соломин, взявший на себя руководство театром, роль главного режиссера, не отказавшийся при этом от актерской деятельности. Сочетание всего перечисленного удается Юрию Соломину в полной мере.

Его постановка чеховских «Трех сестер» отличается интеллигентностью и привычным для этого театра консерватизмом. Но того, от которого не устаешь и которого даже не достает в последнее время. Традиция, на которую опирается Малый, его устои и позиция сравнимы с непобедимым и несокрушимым колоссом: он выстоял и продолжает действовать в любых, самых экстремальных условиях, беря всякий раз на вооружение все ту же традицию. В какие-то годы, когда, скажем, в 90-е театры задышали и стали легко и беспечно экспериментировать, Малый не поддался этому искушению и остался верен своему стилю и языку. Приход такой актрисы в театр, как Ирина Муравьева, обогатил труппу, придав ей живое, звенящее, весьма оптимистичное начало. Ее исполнение роли Купавиной в пьесе А. Островского «Волки и овцы» внес в традиционное прочтение классики и пьесы этого драматурга новое дыхание. Рисунок ее роли изящен, прост и одновременно изыскан.

Театральная афиша всё так же насыщена Островским: пять наименований пьес в репертуаре театра. Идет Сухово-Кобылин, Шиллер, Шекспир, Гоголь. И вот уже не одно десятилетие — «Царь Иоанн Грозный» А. Толстого, по-прежнему имеющий успех.

Такой театр в самом центре Москвы — не просто дань традициям, но и некая крепость, средоточие этих самых традиций, осознание которых придает определенную надежность и веру в незыблемость и бесконечность театрального дела в России.

Театр Романа Виктюка

Роман Виктюк недавно отпраздновал свое 70-летие. В театральном процессе он задействован давно. В Москве, после работы на Украине, поставил массу спектаклей и создал теперь свой театр с подвижной труппой.

Театральность и игра, театральная, публичная, житейская и бытовая — вот параметры, в которых удобно и органично существует Роман Виктюк. Этот режиссер стоит особняком в ряду отечественных деятелей театра. Эпатажность, свойственная ему в самой высокой степени, превосходит все опыты Серебренникова. Если у него — явный крен в цитатное заимствование и режиссер идет на подобные эксперименты сознательно, то Виктюк отнюдь не склонен к подражанию, отсылкам собственных изобретений к какой-то иной театральной школе, почерку, стилю. Он так самобытен и неповторим, что подобный путь — не его. Превращение мужчин в женщин, использование пантомимы, танца, своеобразной вибрации голоса, что так или иначе насыщают роль особыми, неповторимыми красками, весьма свойственны Виктюку. «Саломея», «Заводной апельсин», «Мастер и Маргарита» — во всех этих работах режиссер, подобно Серебренникову, тоже

провоцирует публику, самое назначение театра, но цель его намного важнее и значительнее, нежели у Серебренникова. Он в каждой постановке стремится отыскать такое зерно, так раскрыть характер героя, что становится понятно, сколько намешано в человеке. Порой в одном лице — в женщине и мужчине — как ни парадоксально это звучит, он вскрывает потаенное, скрытое в человеческой натуре, обнажая это до крайности. Он выносит на поверхность то, что обычно заслоняется и не выставляется напоказ. Однако такое откровенное заострение придает театру Виктюка одному ему присущую тонкость и изысканность. Зачастую через телесное он пробирается именно к душе человека, вуалируя этот путь, скрывая, камуфлируя свои намерения. И все же конечный результат всегда подтверждает главную мысль его творчества: что может быть важнее, чем сам человек с его подчас искривленной линией жизни, психикой, проблемами? Только сложный внутренний мир этого человека, персонажа, который режиссер исследует скрупулезно и тщательно.

Театральность, яркая и зрелищная, отступающая от привычных канонов, выбор актеров, который также опровергает привычный ход вещей, — вот некоторые слагаемые, на которых замешана его режиссерская метода. Театральность во всем своем блеске свойственна именно этому режиссеру. Он любит не просто экспериментировать, но буквально ошарашивать публику внешним видом, особенностями поведения, высказываниями, часто парадоксальными, выпадающими из привычного русла разговора. Он эпатирует, он эксцентричен и из этих составляющих соткано его искусство.

Однако действует Виктюк умно и продуманно: он не только подчинятся внешним, так легко ему удающимся приметам эпатажа; он отыскивает важное зерно, ту единственно возможную составляющую роли, замысла спектакля, что раскрывает постановку во всей полноте и сложности. Многомерность дарования этого художника, с одной стороны, стоит словно особнячком в ряду многих новаций современного

театра, а с другой — он не повторяет никого и никто не способен повторить его опыт, ибо он единичен и часто непредсказуем.

Однако находки со временем стали перекочевывать в другие опыты режиссера, которые по своей художественной силе уступали первоначальным постановкам. Так, в «Мастере и Маргарите» случились перепевы самого себя, а излюбленный прием мастера — его костюмы, ритм спектакля, особая пластика, тягучая, взывающая к расслаблению и более полному проникновению в партитуру спектакля, казались надуманными, не согласующимися с его общим замыслом.

В 2006 году маэстро решил восстановить «Служанок» Жене, не найдя более совершенного примера для воплощения собственных амбиций. Одна лишь яркая театральность, не переложенная на язык точных театральных формулировок и законов, становится маловыразительной и подчас скучной.

Опыты Виктюка — его совершенно индивидуальное оригинальное творчество. Подражать ему — дело зряшное. Он находится в своей, очень точной системе театральных координат.

Альтернативный и антрепризный театр

Такой театр возникает в 90-годы прошлого века, и затем все более и более расширяет свои границы. Это новая для XX века тенденция — подвижный театр. Данная ситуация тем более объяснима, поскольку люди как внутри театра, так и по другую его сторону стали уставать от предсказуемости результата. Обеим сторонам захотелось нового способа проникновения как в материал, так и его решения с другим составом актеров, который не всегда можно было отыскать в собственном театре, в родной труппе. Отсюда — вольное и намеренное соединение артистов в мигрирующие группы, которые создают спектакли отнюдь не однодневки, а насыщенные

немалой волей, стремлением к положительному результату и — главное — стремятся быть востребованными. Артисты подчас покидают академические и просто драматические стены, переходят в свободную театральную стихию, но этим отказом от прочного, казалось бы, прогнозируемого существования, добиваются больших художественных успехов.

Подобная тенденция становится особенно популярной и востребованной, когда и устроители, и зрители убеждаются в действенности такого опыта и положительном результате. Есть еще одна особенность психологического характера, которую нельзя не учитывать. За десятилетия работы у артистов тоже накапливается определенная усталость, предсказуемость возможных реакций партнеров, их линии поведения. Стремление освободиться от этого — также лежит в основе подвижного театра, где потребность в новизне и зачастую в неожиданности, рискованности предприятия способна стать продуктивной.

Ставка на альтернативу — в разных ее формах и ипостасях — становится приметой времени. В течение почти десяти лет функционирует Центр им. Мейерхольда, та сценическая площадка, которая и задумана для воплощения разных опытов. В ней нет постоянной труппы, репертуара — это и впрямь место, где разные театральные образования, пусть и на очень непродолжительное время, способны ВЫСКАЗАТЬСЯ. В последние годы площадка активно используется в качестве экспериментальной для приезжающих с гастролями коллективов. Так, в 2006 году она была отдана театру «Ильхом» из Ташкента, который создал и в течение многих лет руководил которым один из самых востребованных в мире режиссеров Марк Вайль. Недавно этот талантливый художник трагически погиб.

Отсутствие рампы в привычном смысле, максимальная приближенность к зрителю, который вполне конкретно вовлечен в процесс театрального действия, создает атмосферу причастности, даже в какой-то мере зрительской ответственности за происходящее. Такая сближенность, уничтожение

разделительной границы весьма положительно воздействует на существование актера на площадке. Меняется его ритм пребывания на сцене, голосовая подача, он менее «играет и хлопочет» лицом. Он становится достовернее и правдивее в этих, казалось бы на первый взгляд, сложных предполагаемых условиях.

И это лишь один из опытов такого рода. Театры охотно стали предоставлять свои площадки для подобных экспериментов, преследуя две цели: экономическую и эстетическую. Первая приносит немалый доход, вторая способствует обновлению самой внутритеатральной атмосферы. С театральных кулис словно слетает застарелый привкус нафталина, и как бы театр не отсоединялся от такого процесса, он в него все равно вовлечен и в конечном итоге начинает пробовать и себя в подобном качестве.

Так, антреприза существует в театре им. Вахтангова, Мосовета. Даже МХАТ стал на время кочевником, используя другие сценические площадки в городе, что, скажем, пару десятилетий назад было просто невозможно представить. А театр Т. Дорониной — активно приглашать на свою сцену разных исполнителей: певцов, музыкантов.

В русле указанных тенденций по-иному стали работать и режиссеры, уже не только примеривая возможности труппы, но и приглашая на конкретную роль известного актера в сложившийся коллектив. В выигрыше опять-таки находились разные стороны: не только труппа, удавшиеся роли артистов, но и, конечно, зрители. Постепенно менялась сама парадигма, изменялись театральные приоритеты в пользу действительного успеха, а не только в связи с возможностями штатного расписания.

Театр в режиссуре Валерия Фокина

Так, известный режиссер Валерий Фокин был одним из ярких противников устоявшейся театральной системы, ведущей зачастую к рутине, штампам, отсутствию свежих идей

в театре. Появляются (и с его подачи, в том числе) различные инициативы экономического плана, где варьируются схемы как содержания и поддержания театров государством, так и их самоокупаемости. Понятно, что не все театры на таком пути могут и должны быть сохранены. Кто-то за ненадобностью просто выбывает, кто-то — при равных условиях — сохраняет право на существование. В такой обстановке и начинают функционировать театры с 80-х годов прошлого века.

В.Фокин ставит спектакль «Нумер в гостинице города №№», основой которого стали «Мертвые души» Гоголя. Впервые после «Истории лошади» Товстоногова в БДТ, где не слово было доминирующим, а язык жестов, пластика, движение, звук, напряженное внимание ко всем проявлениям партнера, — в этой постановке приоритет опять-таки отводится не слову, а всему перечисленному, но добавляется огромное пространство пауз, молчащих зон, о которых театры к тому времени позабыли. Свет и мимика, движение и все, что не относится к вербальному перечню, — составляет основу того, что главным образом происходит в фокинском прочтении Гоголя. Знаменитая сцена со шкатулкой, в которой в роли Чичикова блистательно сыграл А.Леонтьев, перекрыла все возможные сомнения в правильности и продуктивности такого подхода. Зрителю была предоставлена возможность постепенного, неторопливого вживания совместно с актером в его настроение, цели, которыми он озабочен, в существо характера, его образ мышления, в те самые черты и свойства, почти незаметные для непосвященных, которые зачастую и составляют смысл и зерно образа.

Более всего Фокину удавались и удаются именно те постановки, в основе которых лежали классические, известные, много раз осуществленные до него произведения. Таковы «Старосветские помещики», «Ревизор» в Александринке. Он словно вбирает в себя и затем переносит на подмостки весь огромный пласт культурных ценностей, который был до него в том или ином виде: осуществленном кем-то, существующим в виде литературной первоосновы, только лишь в качестве ассоциации, задумки. И тогда появляются такие спектакли, как « Еще Ван Гог...», где текст почти отсутствует и где преобладает та невербальная эстетика, на которой зиждется творчество В.Фокина.

В настоящее время Валерий Фокин является главным режесером Александринского театра в Санкт-Петербурге.

Мастерская Петра Фоменко

И все же есть в этом списке режиссеров, так охотно разбивающих стереотипы и подвергающих изощренным изменениям привычные классические тексты и традиции, те, чье художественное слово продолжает оставаться и весомым, и достоверным, и интеллигентным, и даже горьким на фоне всего вышеперечисленного.

К таким мастерам сцены принадлежит Петр Наумович Фоменко, создавший свой коллектив, построивший театр, который почти не претерпевает изменений в своем количественном составе, в нем почти не меняются имена актеров, и в этом видится одна из особенностей творческого метода мастера. От Фоменко не уходят, ибо он не только ставит спектакли, он (вопреки изменившейся театральной ситуации) продолжает воспитывать, взращивать, влиять своей могучей индивидуальностью на своих актеров.

Он ставит Островского «Волки и овцы», где и молодые актеры (а у него преимущественно только молодые) исполняют возрастные роли. Спектакль игрался в Музее имени Ермоловой, атмосфера которого весьма располагала к подобному опыту. Большая гостиная сама становилась продолжением целой серии эпизодов и самого действия пьесы, события которой в таком интерьере разворачивались органично и убедительно.

Фоменко ставил наряду с классикой остросоциальную пьесу Жана Жироду «Безумная из Шайо», затем «Семейное сча-

стье« Толстого по малоизвестному роману великого писателя. Впоследствии — сцены из « Войны и мира», одной из своих последних работ.

Этот режисер, как никто, умеет ставить прозу. Из почти забытого небольшого романа (который и романом-то назвать трудно, так он мал) Фоменко удалось извлечь наиболее животрепещущие и любимые идеи. «Семейное счастье» — своеобразная предтеча «Анны Карениной». Верность семье и незыблемость семейных ценностей — одна из основ романа. Как и в своем позднем произведении, здесь так же режиссер вслед за автором, стремится приблизиться к самому заветному и дорогому мотиву: он звучит и как предостережение и как глубоко философское осмысление жизненных несовершенств. Человек редко способен властвовать собой настолько, чтобы не приносить горя и неприятностей своим близким. Истинная привязанность Каренина к Анне еще очень спорна: что это, настоящая любовь или жесточайшее следование неукоснительным правилам общества? В «Семейном счастье» тоже мало задумываются над истинной виной и подлинным чувством. Отсюда и противоречия самих героев и того воплощения, которое позволило режиссеру обнажить и заострить главные, насущные проблемы времени. Заметим, характерные как для века XIX, века XX, так и нынешнего. Своеобразная преемственность как чувств, так и их отсутствия, надругательства над священностью уз — все это ценности вечные и никуда не девающиеся. Только время вносит свои поправки в расстановку сил: что можно сегодня, недопустимо вчера. Ведь проблемы любви и брака волновали Толстого настолько, что на исходе жизни он все же прервал семейные отношения и ушёл, давая этим понять, что изжившая себя любовь — не богоугодна.

У Фоменко все строится иначе. Он не накладывает никаких вето, не устанавливает временных циклов — на сколько и до каких пор, не дает рецептов, но строит нечто большее: он предлагает зрителям самим ответить на многотрудные вопросы. Оставляет, к примеру, в конце спектакля своего героя Сергея Тамраева с шуточной шапкой на голове. Шапка-то от чайника, а герой взаправду плачет. Что это за парадокс? И как жить дальше? «Думайте!», — вот один из возможных ответов режиссера. Это ни в коей мере не значит, что он устраняется от своего видения, не определяет позицию. Нет, совершенно очевидно, что если Толстой Анну жалеет и любит, то к героине «Семейного счастья» у него совсем иное отношение. Вряд ли так уж прямолинейно режиссер следует внутренним мотивациям произведения. У него совсем особенный, свой взгляд на природу человеческих отношений, и она далеко не всегда связана лишь узами брака. Вот он и рассказывает о счастье, о свойствах именно этого чувства. Как, впрочем, блистательно это делал всегда, касалось ли это постановок А.Н. Островского или совсем недавно — произведения «Война и мир. Начало романа». Он и ставит именно начало: начало надежд, радужных исканий, любви и веры. Герои его мастерской играют сразу несколько ролей и это не читается издержкой производства. Напротив, расширяет диапазон актеров, позволяет столь же расширительно толковать возможные воплощения и перевоплощения.

Отрывочность и фрагментарность не сужают рамки поставленной задачи, но позволяют извлечь эстетически убедительный аргумент: театр может существовать и как стабильный госколлектив, и как студия, и при этом система Станиславского с его этюдным методом вживания в роль оказывается не только не забытой, но осмысленной и поданной легко, беспечно, непринужденно, не утрачивая глубины и сути.

Театр на Таганке

Родившись в середине шестидесятых и заявив о себе весело и бесшабашно, патриотически и в любви к Отечеству, театр постепенно менял лицо. Его главный режиссер и создатель Юрий Любимов делал ставку на коллективное целое. Однако

по прошествии времени, как непонятый и не могущий поэтому осуществлять в границах строгого контроля все, что он считает нужным, уезжает и театр распадается впоследствии на два коллектива (чем не примета времени: МХАТ тоже подвергся разделению и отделению друг от друга, так и не придя к согласию). Разделение случилось со всеми сложными организационными последствиями и издержками.

Но возвращается мастер и театр возвращается к жизни вновь. Почерк, манера, стиль постановок меняются, становятся изысканнее, глубже. На сцене царит уже не единым стержнем сплетенная актерская масса, а группа разных — замечательных — индивидуальностей. Но сформировались они именно в 60-70 и даже начале 80-х, когда еще не было принято в этом театре (за редким исключением) «работать» на одного исполнителя. Дружное, дышащее единым воздухом, соединенное единым нервом *целое* начинает постепенно освобождаться от скрепляющей пружины, которая порой уже становится в тягость. Действуют личности, которые еще двадцать — тридцать лет назад таковыми и являлись, просто пришло время их индивидуальному раскрытию и востребованности.

И уже царят на сцене не одни лишь спектакли, демонстрирующие это умение труппы работать не то что в паре, но большим емким коллективом. Это не один лишь Андрей Вознесенский и Владимир Маяковский на сцене. Репертуарная линия существенно меняется, взыскуя к глубине, философской осмысленности и эстетически проработанной линии. И она, эта тенденция, воплощается и реализовывается театром.

Классика и современность, настоящая трагедия, к которой по всей своей судьбе был склонен режиссер, воплощается в его работах с поистине ошеломляющим трагизмом и глубиной. Пушкин –« Евгений Онегин», « Мастер и Маргарита» Булгакова, литература, которой Любимов верен более двадцати лет. « Марат и маркиз де Сад» П. Вайса , « Антигона» Софокла, « Хроники» Шекспира, « Живаго» Пастернака и

снова Булгаков –« Театральный роман». По-прежнему в репертуаре театра — « Добрый человек из Сезуана», Б. Брехта — пьеса, с которой и началась судьба этого коллектива. Но по сравнению с первоначальной версией этот спектакль тоже изменился: возмужал и стал пластичнее, афористичнее. Форме, которую так блистательно отыскал и заставил работать на себя долгие годы существования театра, Юрий Любимов верен по сей день. Именно она — его основной конек, ведущий принцип, смысл. Он отталкивается в своих опытах зачастую именно от нее.

В последнее время режиссер обращается и к другой форме. Это фрески, калейдоскоп — спектакль, где материализовались персонажи от Серебряного века до последнего великого поэта века XX — Иосифа Бродского. Смешение и смещение во времени — замечательное произведение режиссера, словно вернувшегося в 60-е, где именно форма, стиль, особенная, любимовская манера существования на сцене как в кадре, который может фиксироваться, держаться, достигая максимума сути и смысла, впечатления. Эти давние находки словно омолодили театр, влили в него новую, свежую кровь.

Опровергая наветы критиков, упрекавших когда-то мастера в отсутствии в его театре больших самобытных актеров, он мастерски применяет опыт прошедших лет: есть и мастера, и совершенное владение ими тем литературным материалом, который берется к постановке.

Славу театру в разное время составили: В. Высоцкий, А. Демидова, Л. Филатов, З. Славина, Н. Губенко (возглавивший впоследствии отделившуюся часть театра), В. Смехов, И. Бортник, В. Золотухин, Ф. Антипов, Т. Бадалбейли,

Театр «Современник»

Одним из самых посещаемых театров остается «Современник» с неизменной Галиной Волчек во главе. Работы этого коллектива в рассматриваемый период очень неровные: от

полнейшего успеха до скучного (длиной почти в четыре часа) зрелища. Спектакль последних лет называется «Три товарища» Э. Ремарка и, наверное, сам театр не вполне понял, как надлежит поступать с известными многим в 60-х годах героями: то ли оставлять их на бренной земле со всеми своими комплексами и слабостями, то прямиком отправить на небеса? Непонятно правда, в рай или просто в небесное путешествие? Мотив недосказанности присутствует в ремарковской постановке Галиной Волчек. В оригинале никакой ирреальности не наблюдалось, а вот современный режиссер все же отважилась на непростой поступок. Другое дело, что этот спектакль — далеко не единственный в чудодейственных превращениях и эстетических масках театра. То ставят «Грозу» Островского с намеренно осовремененными персонажами, где хрупкая, высокая, узнаваемая Елена Яковлева играет Кабаниху, напрочь переворачивая наше представление о классике и чистоте жанра; то возникает спектакль с трудно произносимым названием « Мамапапасынсобака» Б. Србляновича, в котором от всей души веселятся и искренне и восторженно пытаются действовать актеры О. Дроздова, Д. Белоусова, Ч. Хаматова.

Есть в репертуаре театра и « Шинель» Гоголя с необыкновенным во всех отношениях проектом: Башмачкина играет М.Неелова и делает это превосходно.

Вполне традиционно представлена пьеса «Вишневый сад», поставленная Г. Волчек, и « Сладкоголосая птица юности» — режиссер К. Серебренников, в главной роли — М. Неелова. Искушение поставить эту пьесу с прекрасной актрисой вполне понятно и объяснимо; непонятно другое: как театр, много лет назад славившийся своей конструктивной позицией по отношению к времени, власти, своим согражданам, начал постепенно утрачивать внутреннюю активность, стремление вырваться из пут этого времени, которое тоже представлено множеством проблем, и на которые театр обращает внимание. Конечно, это тоже позиция, но какого-то ослабленного

организма. Не очень понятно, на чем настаивает театр и в чем видит свою сверхзадачу.

Это отражается не столько на репертуарной политике, а на той сильной, властной внутренней силе, которая с годами заметно поубавилась. «Голая пионерка» М. Кононова в постановке К. Серебрякова. «Мурлин Мурло» и «Заяц, Love story» Н. Коляды, «Спектакль» М. Покрасс — раскрывают иные, ранее непредставленные возможности труппы.

Московский театр Юного зрителя

Продолжением этой мысли может служить деятельность другого режиссера, которая как раз и не боится, несмотря на отнюдь не юный возраст (хотя сам театр именуется ТЮЗом) оставаться современной, декларировать свою позицию, позиционировать себя именно с этой стороны. Речь о главном режиссере театра — Генриетте Яновской. Репертуарная политика слаженно согласуется с такой направленостью театра. Один перечень названий говорит о том, что отнюдь не одними детскими идеями заворожен МТЮЗ. В нем идут «Иванов и другие» А.Чехова, « Зеленая птичка» К.Гоцци (действительно, сказка и сам спектакль вполне сказочный), « Черный монах» А. Чехова, « К.И. из « Преступления». Последний — идет более десяти лет и по-прежнему востребован современным зрителем. В афише театра «Трамвай желание» Т.Уильямса в постановке главного режиссера с О.Понизовой в роли Бланш Дюбуа. Сказать, что актриса сумела воплотить всю трагическую раздвоенность и сложность своей героини — не сказать ничего. Очень красивая женщина остается на сцене всего лишь красивой женщиной. Того трагизма, жизненного разочарования и одновременно веры в то, что не все еще потеряно в жизни, не смогли донести ни спектакль, не главный его персонаж. И возникает сомнение, так ли уж нужна была эта пьеса сегодня, когда по-настоящему действенного ее решения так и не нашлось.

Однако человеческая и философская ориентация театра и самой Г.Яновской подкупает: вполне очевидно усилие прорваться за рамки обыденщины, сломать стереотип, тем более, если он касается специфического театра под названием ТЮЗ.

Обращение Яновской к именам известным и умение сделать из азбучного совершенно неожиданное зрелище, как это случилось и с «Черным монахом», и со «Вкусом меда» Шейлы Дилени, вполне понятно и оправдано. Пара — два режисера — Кама Гинкас и Генриетта Яновская не просто перекраивают вещи исхоженные, а предлагают версии: противоречивые и завораживающие одновременно. Одно лишь прочтение Гинкасом чеховского произведения говорит об умении этого режиссера увидеть тайное в Чехове и раскрыть его с огромной художественной силой.

Московские театры в поисках собственных идей

По-прежнему основная линия театра «На Юго-Западе» под руководством В. Беляковича направлена на поиск: новых идей, новых решений и самобытного прочтения опять-таки вещей давно знакомых. Интерпретация этих идей составляет основное зерно режиссерской и репертуарной политики театра.

Известные московские театры, такие как им. Моссовета, им. М.Н. Ермоловой, Малый театр, им. К.С. Станиславского, им. А.С. Пушкина продолжают отстаивать свое авторское видение как остросовременного репертуара, так и классики. Театр Моссовета охотно идет на различные эксперименты, во многом изменяя представление о себе, как о театре хрестоматийного прочтения классики. У пушкинского есть и филиал, как в последние годы появились филиалы почти у всех известных театров, что говорит о разнообразии и — главное — о многообразии репертуара.

Театр им. Вл. Маяковского в последние годы также изменил если не стиль, то отношение к проблемам, которые он решает в спектаклях: его почерк, режиссерская и исполнительская манера приобрели заметный размах, словно увеличилась его амплитуда возможностей и диапазон пристрастий. Главный режиссер театра С.Арцибашев предлагает взглянуть на гоголевские произведения глазами современника и не только с пиететом, но словно мастер жив и думает и дышит вместе с нами. Творчески увлекательно и одновременно содержательно вчитывается театр в Ф.М. Достоевского.

Однако и потерь в этом направлении немало. Если в 80-е годы театр славился глубокой, тщательной проработкой характеров, точным, изящным мизансценированием, дотошным вчитыванием в автора, то теперь некоторые постановки можно упрекнуть в излишней поверхностности. На его Малой сцене есть спектакль « Галопом по Европам». К сожалению, это название применимо и к отдельным режиссерким решениям, что неминуемо влечет за собой столь же адекватный и актерский ответ, и это не может быть поставлено в заслугу театру.

Театр им. Евг. Вахтангова

Знаменитый театр имени Евг. Вахтангова по-прежнему славен своим традиционным обращением к классике. Однако острота 70-х — 80-х годов, когда репертуар строился, исходя из потребностей времени, а не только в угоду необходимости сбалансированной подачи сочетания классики и современного репертуара, заметно поубавилась в последние годы. Неизменная «Принцесса Турандот» прочтения 90-х годов также утратила свою остросоциальную колкость и ироническое отношение к действительности. Некоторые исполнители, взяв внешнюю образность Ю.Яковлева, М.Ульянова и др. мастеров, так и остались на уровне подражательности.

Многие спектакли ставятся приглашенными режиссера-

ми из других театров (тоже отличительная черта времени). Это и В. Мирзоев с «Амфитрионом» Мольера, и П. Фоменко, поставивший «Пиковую даму» А.Пушкина, где опять-таки перевернул наше привычное представление о возможностях театра — с одной стороны, и классически прочитал прозу — с другой.

И «Мадемуазель Нитуш» Ф.Эрве держится в афише театра давно; «За двумя зайцами» М.Старицкого представляет одной из самых ярких актрис театра, Марии Ароновой наслаждаться самой, вовлекая и нас в чудесный, завораживающий мир ее актерского обаяния. Новая работа театра « Берег женщин» в постановке А. Холиной сделана по песням М. Дитрих и раскрывает огромные возможности труппы, в особенности женской ее части. Актеры не разговаривают, четко, пластично двигаются, в танце раскрывая всю разнообразную гамму человеческих отношений, переживаний.

Возросшее количество театров в Москве отвечает потребностям времени: необходимость авторского высказывания очевидна и столь же понятно стремление художников по-новому рассказать об известном или только-только написанном. Две эти тенденции уживаются на московской почве и продолжаются и в других российских городах: театров действительно становится все больше. Помимо классических и давно существующих театральных коллективов страны, открываются и успешно развиваются студийные, частные коллективы, дающие простор фантазиям художников.

Тенденция времени закрепляется на всем постсоветском пространстве, подтверждая известную мысль о том, что возникшее явление художественного порядка редко бывает локальным; оно непременно втягивает в себя и остальные части целого, связанные с истолкованием и прочтением литературного первоисточника.

Школа драматического искусства Анатолия Васильева

Более двадцати лет назад появился в Москве спектакль, на который стремилась попасть «вся» Москва. Это была «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, поставленная Анатолием Васильевым. Само существование такого спектакля в Москве 80-х стало шоком. Все было по-новому: сама идея возвращения в прошлое, реализованная легко и беспечно, но осмысленно, в энергичном пространстве понимания друг друга артистами, ритмика спектакля, его интонация, сама волнующая тема, сопровождаемая незнакомой, западной музыкой, — завораживали, становились откровением.

Режиссер ставил потом и другие притягательные и не менее замечательные вещи, как, например, «Серсо», где тоже все было в новинку: подлинная сценическая жизнь конкретных людей, совершенно естественно и непринужденно существующих в кадре мизансцены. А то, что возникал подчас именно остановленный волей и прочтением режиссера стоп-кадр, было очевидно. Складывалось впечатление, что режиссер предлагает неизвестную форму существования своих героев. Все, что создавал художник, становилось подлинным открытием и откровением.

Однако теоретические высказывания Васильева постепенно все больше и больше расходились с его оптимистическими, жизнеутверждающими опытами. То он отвергал театр как искусство для зрителя, а сам создавал живые, дышащие произведения; то настаивал на мысли о тщетности и почти что несуразности самого театрального искусства. И снова ставил, и вновь опровергал. Режиссер, снискавший славу интроверта и ниспровергателя привычного, внешне таковым и казался.

Однако его опыты во многом противоречат сказанному. Он, словно заклинание, не устает повторять, что реалистическо-

го театра нет, не существует и в принципе быть не может. И ставит «Дон Гуана» или «Каменного гостя» и другие стихи с подзаголовком — «Уроки Анатолия Васильева». Стремление проникнуть в пушкинский текст как в психологию человека (и автора, и его героя) рождает двойственное ощущение: с одной стороны, не происходит никакого (в привычном смысле) сценического действия, а с другой — оно настолько объемно, противоречиво и изменчиво, что постепенно связь с авторством Пушкина куда-то уплывает, утрачивается и остается совершенно понятая и воссозданная чистая поэзия. Остается психология текста, изнанка характера, смена ритма с фарса на высокий штиль, но — главное — остается. Не покидает ощущение, что мастер пробрался куда-то за такие границы смысла и сути, что понять и объять предложенное становится подчас не под силу. И рядовой зритель и правда не осиливает многие опыты режиссера.

И все же разъемы и разлад, вызванные намеренно режиссером, постепенно складываются во вполне осмысленное, логически завершенное действо, где приоритетным является самый дух поэзии Пушкина. Если его, конечно, можно воплотить. Но Васильеву это оказывается под силу.

Он ставит «Моцарта и Сальери», и тема эта не просто занимает его как глубоко думающего художника; он воплощает в ней почти все свои намерения последних лет. Во многом они продиктованы отношением к искусству театра как к обряду, вере. Это и попытка понять человека обычного и совсем необычного. Противоречие гения и самого простого обывателя — их природы, помыслов, страсти, всего, что руководит ими в жизни, занимает Васильева. И все же он не преодолевает этого противоречия, сосредоточенного как в нем самом, так и существующего в человеческой природе вообще. Диалектика поиска — вот долгий и тернистый его путь в искусстве. Открещиваясь от себя самого, от искусства театра как только искусства, он не способен однозначно ответить на вопрос: что же делать и как поступать. К счастью, не способен,

ибо ищет и ищет ответы в обрядовых, культовых своих опытах. Это, например, «Медея — материал», спектакль, где авторское начало восходит к такой философской глубине и напряженности, что тоже не оставляет без сомнения ответ на главный вопрос, чем является театр для Васильева: религией, верой, иллюзией, наслаждением и просто миром, в котором живет режиссер.

Тенденции времени — студии

Эксперименты, которыми во многом заняты современные театры вот уже не первое десятилетие, стали также одной из ведущих тенденций времени. Но вот что характерно : режиссеры тяготеют не просто к постановочным изыскам, а к сохранению и разнообразию традиций. Именно этим отчасти объясняется стремление многих театральных коллективов не просто назвать свой театр студией, но и вернуть студийное, глубоко творческое начало в свой студийный дом. Так и существует, наряду со стационарными коллективами и со столь же стандартными представлениями о театре, новые движения и искания. « Школа драматического искусства», « Школа современной пьесы», не говоря уже о том, что и школа-студия МХТ им. К.С.Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко также имеют стационарный, стабильный репертуар, превратившись в учебные театры при своих вузах. Это касается и РАТИ (в прошлом ГИТИС), и Учебного театра при училище им. Б. Щукина. Словом, студийное начало, изрядно подзабытое театром, возвращается в него вновь. Другое дело, что появившиеся в изобилии маленькие театры, студии, антрепризы, частные театры не всегда равноценны по намерениям и творческим идеям. Не каждый такой коллектив рождает режиссера-личность.

Например, Студия театрального искусства под руководством С. Женовача выгодно отличается в этом смысле от своих многочисленных собратьев. Самобытность этого режиссе-

ра раскрылась и определилась особенно в последние годы. Ставя в Москве спектакли, не имея долгое время своего помещения (тоже беда времени), Женовач не отступил от жесткого канона и концепции, приверженцем которых был всегда. Его точная, проработанная до мельчайших нюансов режиссура тяготеет то к вполне академическому стилю спектаклей, то, нарушая привычные границы и каноны, стремится опровергнуть найденное и открыть нечто новое. Он охотно работает с прозой, представляя, скажем, позднего Н. Лескова, и ставя во главу угла рассмотрение не только человека, но воплощая давнишнюю мечту Станиславского о том, что на сцене должен быть воссоздан «роман судьбы героя» и действительно рассказывает (опять-таки по Станиславскому) о « жизни человеческого духа». Женовач открывает для театра никогда прежде не инсценировавшийся роман в письмах Шолом Алейхема «Мариенбад». Причем, название на афише дается в английском варианте. Путаница страстей, любви, ревности выносится на сцену и за всем этим стоит опять-таки стремление разглядеть человека в одном отдельно взятом квартале Варшавы. В афише театра «Игроки» Гоголя, «Битва жизни» Ч. Диккенса, «Три года Чехова» и др.

«Арт — партнер XXI», «Продюсерская компания «Новый театр», «Ойкумена», «Независимый театральный проект», «Театральный марафон», «Империя звезд», «Экспромт», «Квартет И», «Театр.DOC», «Практика», «На Перовской» — вот небольшой перечень названий театров, созданных в последние годы.

ET CETERA

Театр под руководством А.Калягина и названный « ET CETERA», перебрался в 2006 голу в новое здание, построенное специально для него. Приходится упоминать об этом специально, ибо многие театры, и этот в том числе, долгие годы существовал в одном помещении с целым рядом офисных

зданий на Новом Арбате. Театром Калягин не только руководит, но все главные роли принадлежат ему. Именно он — звезда этого театра, носитель его идей. Трудно выделить, кроме, пожалуй, В.Вержбицкого, еще какую-нибудь значительную фигуру в этом коллективе. Но и Вержбицкий не так давно покинул эту сцену, перейдя на разовые спектакли. Эксперимент и новая живая идея оказались не вполне по духу и под силу этому театру. Размах был оглушительный (одно здание — своего рода притягательный маяк). Однако в огромном театральном море так много кораблей, которые достойно осуществляют свои круизы, порой не считаясь ни с высотой волны, ни с условиями вояжа, ни с географией: они плывут и путь их имеет конкретную цель и направление.

«Et Cetera» сочетает постановку классики — Шекспир и Островский — и репертуар современный. По тому, как дышат спектакли, понятно, что театру удобнее в классике, что комедии, к примеру, сделаны с нажимом и действие спектаклей зачастую раздроблено и размыто («Конкурс» А. Галина, например), актеры откровенно наигрывают. Но вот « Шейлок» с Калягиным в главной роли убеждает в сильной воле и внятной человеческой позиции. Правота, сила руководителя и актерское мастерство так органично сплелись в одной личности, что выдали сокрушительный результат: Шекспир оказался театру не только по плечу, но театр доказал свою жизнеспособность и умение сплавлять традицию и современность.

В « Венецианском купце» также была подтверждена могущественная сила худрука с его даром перевоплощения. Добавим, два актера, В.Вержбицкий и А.Филиппенко, теперь уже не штатные артисты этого театра, внесли свою немалую лепту таланта и любви в деятельность коллектива. В «Смерти Тарелкина» также замечательно работает Виктор Вержбицкий, деля спектакль на две неравноценные части: именно с его появлением и начинается действие и возникает подлинная театральность.

Однако неровность многих театральных работ коллекти-

ва как раз и свидетельствует о том, что театр еще не превратился в стабильный, слаженно работающий организм, что он еще в стадии обретения собственного голоса и лица. Быть может, отказ главного артиста этого театра, Александра Калягина от всех главных ролей в пользу некоторых других артистов был бы в этом случае тем шагом, который в какой-то мере поспособствовал изменению положения в театре. И, возможно, раскрылись бы и обрели уверенность другие актерские индивидуальности. Ибо как бы не был талантлив мастер, один он не может обеспечить жизнь и здоровье целому коллективу.

Театр «Сатирикон»

Самобытностью отличается театр « Сатирикон» под руководством Константина Райкина, который, с одной стороны, чтит и продолжает стилистически развивать величайшие традиции Аркадия Райкина, которые закрепляются, обнаруживают себя в яркой зрелищности, буффонаде, эпатаже, а с другой, — театр начинает тяготеть ко вполне глубокой и драматической литературе. Он интерпретирует и ««Контрабас», и «Страну любви» А. Островского, и « Ричарда III», и « Ай да Пушкина», и « Короля Лира» и «Дурочку» Лопе де Вега (как и многие другие произведения, созданные в конце 80-х и начале 90-х) настолько по-своему и непривычно, что едва успеваешь поспевать за именами авторов и героев, настолько они предстают в неожиданном свете. Ключ, которым владеет К. Райкин, подходит для многих дверей, которые театр открывает, вводя зрителя в светлый, радужный, подчас глубоко трагический, но очень живой и ни на что не похожий мир.

* * *

Если театр 80-х еще находился во власти старых догм, принципов, границ, устаревших представлений о том, что

допустимо и что нет на ТЕАТРЕ как таковом, то 90-е годы разрушили все возможные границы, стерли , смели пьедесталы, уничтожили какой бы то ни было пиетет перед классиками этого вида искусства, стремясь создать собственное, неповторимое, ни на что не похожее искусство. И только на стыке веков, в сложное переломное время стало возвращаться осознание того, что без опоры на предшествующее и предшественников, без почитания собственных, корневых традиций, без возвращения к ШКОЛЕ, которая обязывает ко многому и многому, — жить в театре невозможно. Да и вряд ли нужно.

И осознав это, он стал возвращаться к истокам, к тому, с чего и начинался отечественный театр, чем был всегда отмечен, к чему имел на столетия растянувшиеся пристрастия. И тогда театру снова стал интересен человек с его страстями и заблуждениями, сложный, современный человек XXI столетия.

И восклицания о том, что русский реалистический театр навсегда закончил свое существование примерно наравне с революционными событиями 1991 и затем 1993 года, оказались беспочвенными и зряшными. Театру сложно, спорить нечего, он в поиске, но ищет он наряду с провокационной, эпатирующей формой и сутью — ДУШУ человека. И в этом противодействии, противоречии, дуализме существует.

Еще одним из подтверждений оптимизации театрального процесса служит потребность театров вырваться за рамки собственного внутритеатрального дома. Именно в последние десятилетия так ативизировалась (или заново родилась) идея всевозможных фестивалей, многочисленных наград и вручения премий, капустников, бенефисов, чествований, отдающих дань уважения актеру, постановщику, всему содружеству театральных работников и собственно ТЕАТРУ.

ТЕАТРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Театральная ситуация в северной столице отличается от московской, по крайней мере, двумя моментами. Первый связан с осознанным, а не только декларируемым, стремлением выстроить, театр-дом. Тот самый дом, о котором в Москве говорил еще Константин Сергеевич Станиславский. Отсюда намеренная изоляция, отсоединенность от проблем общетеатральных; некоторая замкнутость в том пространстве, на котором осуществляется сценическое действие, камерность процессов, на нем происходящих. Такого дистанцирования не смогли избежать даже такие крупные театры, еще до революции существовавшие в качестве главных, как Александринский и БДТ имени Г.А. Товстоногова.

Второй момент органически связан с первым и словно противоречит ему, расширяя такую камерность до иных масштабов и перспектив. Спектакли зачастую становятся известными не только в самом Петербурге. Увеличивается диапазон их значимости. Обусловлено это еще и с психологическим фактором: режиссер словно отрешается от мира действительности и творит напрямую лишь для себя и внутреннего потребления. Подобная сосредоточенность и отстраненность приводят к прямо противоположному эффекту: отсутствию камерности и всеохватности постановки.

Так, спектакли Александринского театра, долгие годы остававшиеся внутренним делом театра, не пользовавшиеся особой популярностью, приобрели, начиная с 2003 года, иное звучание и иной статус. Связано это было, в первую очередь, с приходом в театр нового художественного руководителя театра Валерия Фокина, московского в ту пору режиссера. Именно с его приходом театр задышал по-другому: вернулись утраченные сила и красота постановок, вспомнились традиции Мейерхольда и Вивьена.

Фокин настаивает в своей творческой программе на сохранении психологических традиций и основ, присущих русскому театру. Ориентируясь на классический репертуар, в первую очередь, режиссер стремится расширить и рамки сотрудничества, приглашая других молодых режиссеров для постановок и действительно выстраивая свою внятную художественную программу. В планах Фокина — открытие малой сцены и сотрудничество с другими режиссерами.

Спектакли последних лет: «Ревизор» (реж. В.Фокин), «Женитьба» реж. (В.Фокин), «Двойник» (реж. В.Фокин). «Живой труп» (реж. В.Фокин), «Чайка» (реж. Кристина Люпа), «Иваны» (реж. Андрей Могучий), «Эдип-царь» (реж. Тэодору Телзопулос), «Нора» (реж. Александр Галибин).

Этот театр — один из немногих, в котором прослеживается художественная воля, классический стиль, ставка на психологический рисунок роли, слаженный актерский ансамбль.

Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова

Драматическая ситуация, связанная со смертью Георгия Товстоногова, сказалась на многих моментах в этом театре: хранитель традиций великого мастера, театр долгие годы существовал как музейный организм, не готовый к переменам и принятию нового. Последние пятнадцать лет руководство театром осуществлял Кирилл Лавров. Однако существенных ломок, перемен все же не произошло. Театр с его звездным ансамблем ставил новые спектакли, где звезды и царили. Коренные перемены произошли после смерти К. Лаврова и прихода в театр в качестве главного режиссера Теймура Чхеидзе, который и возглавил театр. Театр словно ожил благодаря новым постановкам этого режиссера. Это «Копенгаген», «Власть тьмы», «Маскарад», «Дом, где разбиваются сердца», «Мария Стюарт». В академический стиль, присущий БДТ, вполне органично вписался режиссер Григорий Дятковский, чьи спектакли « Двенадцатая ночь» по пьесе В. Шекспира и «Дядюшкин сон» по прозе Ф.М. Достоевского играются на большой сцене театра. Основу репертуара составляет в

основном хорошо известная классика. На малой сцене идут спектакли и современных авторов. Например, один из них — «Дама с собачкой» (реж. Анатолий Праудин) — наиболее яркий спектакль сезона.

Малый Драматическийй театр (МДТ) — Театр Европы

В театральной палитре Санкт-Петербурга он занимает особое место благодаря тому, что один из немногих создал и сохранил тот самый театр-дом, чтящий и развивающий школу русского психологического театра. Это также один из немногих коллективов, хорошо известных на Западе. Неизменным художественным руководителем на протяжении нескольких десятилетий является Лев Додин. Эксперимент и глубокая психология, неожиданность мизансценического рисунка и парадоксальное решение классики, глубинное постижение авторского текста — это было еще на первых порах создания театра в работе над прозой Абрамова «Братья и сестры», где авторское слово, внимание к нему, его интонация, даже диалект, мастерски воплощаемый актерами, создавали незабываемую атмосферу, не привнося ни малейшей ноты фальши в образы.

Спектакли последних лет: «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Пьеса без названия» («Иванов» А.Чехова), «Чайка» (А. Чехова). Приверженность классике не сделала из театра музейного экспоната. Напротив, МДТ предлагает такое ее прочтение, где неожиданность и нестандартность режиссерских ходов и построений придают театру самобытность, подражать которой невозможно. Он строит свою программу по собственным правилам, реализуя ее совершенно и бережно.

Труппа театра состоит из единомышленников, практически из учеников Льва Додина и еще одного режиссера, Аркадия Кацмана, несколько десятилетий отдавшего педагогической практике в ЛГИТМИКе. Пополнилась труппа опять-таки за счет выпускников главного режиссера.

Спектакли последних лет: «Жизнь и судьба» по прозе Л. Гроссмана, «Король Лир» У. Шекспира, «Бесплодные усилия любви» У.Шекспира.

Несмотря на то, что Додин редко приглашает режиссеров со стороны, малая сцена театра отдана полностью ученикам мастера. Спектакли на камерной сцене: «Тень стрелка» (реж. О. Дмитриев), «Молли Суини», «Дом Бернарды Альбы» (реж. Ю. Кордонский).

В афише театре и по сей день знаменитая постановка — «Братья и сестры» — как выраженное осуществление художественной позиции коллектива, его кредо и его миссии.

Наряду с известными, давно существующими коллективами в городе, возникают новые, ранее незнакомые театральные площадки. Одним из таких театров является небольшой ***Драматический театр под руководством Льва Эренбурга***. Этот коллектив появился несколько лет назад на базе актерского курса выпускников экспериментальной студии «Интерстудио». За короткий период зарекомендовал себя как один из интересных театров города, имеющий свой художественный стиль, почерк и определенность художественных критериев. Режиссер Лев Эренбург стремится находить новые, нетривиальные подходы к классическим, давно знакомым произведениям, а также пребывает в поиске новой актерской техники, разговаривая со зрителем современным, подчас жестким, даже на грани жестокости, языком. Такой язык особенно понятен молодежи. Спектакли последних лет: « На дне» (по М. Горькому). «Оркестр» (по пьесе Ж. Ануя), «Иванов» (по пьесе А. Чехова). Одно обстоятельства мешает работе театра: он до сих пор не имеет собственной площадки.

Театр, возникший в начале 90-х XX века, — это ***Театр на Литейном***. Он — один из первых, кто отказался от практики главных режиссеров. Художественным руководителем стал Александр Гетман. В 90-х в театре ставили свои спектакли

многие режиссеры: Григорий Козлов, Григорий Дитятковский, Юрий Бутусов, Александр Галибин, Клим. Однако к началу нового тысячелетия театр утратил многое из наработанного и труппа распалась. На постановки спектаклей приглашались не самые именитые режиссеры, репертуар стал хаотичным и беспорядочным, уже не определяя лицо театра. Спектакли последних лет во многом отражают такое переустройство театра, произошло которое по самым разным причинам, одна из которых — утрата художественных ориентиров, разноголосица стилей и направлений. За последние годы были поставлены: « Банкрот» (реж. Н.Леонова), «За что ты меня не любишь» (реж. С. Маламуд), «Пышка» (реж. В. Пази), «Счастье мое...» (реж. В. Рыжаков).

Театр, существующий давно по праву занимающий свое особое место в театральной картине города, — ***Театр им. Ленсовета***. В 60-80-е годы прошлого столетия он был широко известен прежде всего театралам, как театр, возглавляемый нестандартно мыслящим, крупным художником, Игорем Владимировым. Масштаб этой личности во многом определял лицо театра, в котором долгие годы проработала Алиса Фрейндлих, жена главного режиссера. Владимировым была сформирована подвижная, блистательная труппа мастеров, которая была особенно хороша при постановке бурлескных спектаклей, где царили гротеск, комедия, страсть к театральности и собственно игре. После смерти мастера коллектив возглавил Владислав Пази. И в течение десяти лет театр постепенно превращался в сугубо развлекательный. Хотя репертуар и тяготеет к классике, все же опорой становится сама ее интерпретация, не особенно претендующая на любовь к автору и скрупулезную проработку авторского слова. В ходу также современные, по большей части, стандартно скроенные пьесы. Театр стал увлекаться бенефисами, таким образом восполняя утрату былой привлекательности. Таковы «Оскар и розовая дама» с А. Фрейндлих в главной роли, «Фердинанд. Или бульвар преступлений» с Сергеем Мигицко. Стало привычной практикой сотрудничество с приглашенными режиссерами, в особенности после смерти В. Пази. Примечателен спектакль «Заговор чувств» (реж. Михаил Бычков). Именно он является одним из самых ярких и запоминающихся точной режиссурой и актерским исполнением. Ныне театром руководит Гарольд Стрелков, поставивший «Испанскую балладу» (по роману Лиона Фейхтвангера). Спектакли последнего времени: «Мера за меру» (реж. Василий Сенин), «Приглашение в замок» (реж. В. Пази).

Попытки найти свой путь и движение в этом направлении осуществляют многие театры Петербурга, одним из которых является ***Театр «Приют Комедианта»***. Это государственная антреприза, не имеющая постоянной труппы, и несмотря на это, — один из самых успешных, посещаемых и интересных театров. Его художественный руководитель Виктор Минков стремится найти пропорции равновесия между развлекательного толка спектаклями и постановками, претендующими на яркие, самобытные художественные высказывания.

В театре приветствуется как современная драматургия, так и театральные эксперименты. Таков итог сотрудничества с приглашенным режиссером Андреем Могучим: спектакли «Не Гамлет» и «Рго Турандот» были номинированы на «Золотую маску» — премию, которая весьма почитается в театральных кругах и присуждается ежегодно лучшим театральным деятелям, постановкам, художникам. В последние годы были поставлены: «Дама с камелиями» (реж. В. Фильштинский), «Человек — подушка» по пьесе М. Мак-Донаха (реж. Антон Коваленко). «Кто боится Вирджинии Вулф» (реж. В. Сенин). «Дневник гения» (по мотивам дневника Сальвадора Дали (реж. Андрей Дежонов). В течение нескольких лет театр занят просветительской миссией: он проводит фестиваль «Ученики мастера», где представляет зрителям спектакли выпускников признанных мастеров, таких, как Кама Гинкас, Петр Фоменко, Марк Захаров.

Молодежный театр на Фонтанке был создан в 1979 году. Его возглавил режиссер Владимир Малыщицкий, а затем — Ефим Падве. Начиная с 1989 года театром руководит Семен Спивак. Кульминацией успешной работы коллектива можно считать 90-е годы. Именно в тот период режиссер Спивак утверждается как истолкователь личностной, весьма проникновенной лирической интонации. Именно она стала определяющей в его и более поздних постановках, где стиль, почерк режиссера во многом становились главенствующими. Лирическая нота почти всегда присутствовала в лучших постановках того времени. Это «Танго», «Гроза», «Смерть Ван Халена». Эти спектакли определили и актерский ансамбль, один из самых ярких и самобытных в Петербурге: Константин Воробьев, Валерий Кухарешин, Анатолий Петров, Татьяна Григорьева, Сергей Барковский.

В начале 2000-х труппа обновилась за счет молодых выпускников курса Спивака. Однако даже это не помогло театру сохранить высокую когда-то планку. Он начал постепенно утрачивать свои позиции. Сейчас театр явно переживает кризис: спектакли художественного руководителя идут наряду с постановками приглашенных режиссеров и их уровень весьма далек до достойного. Репертуар складывается не по какой-то конкретной системе, а состоит из набора случайных пьес классического характера. Спектакли последних лет: «Отелло» (реж. А. Утеганов), «Король и принц. Или правда о Гамлете» (реж. А.Строев), «Тартюф» (реж. А.Андреев), «Король-олень» (реж. Г. Тростянецкий). Случайность, мозаичность репертуара — следствие утраты и интереса к проблемам театра, и изменения личностного характера, где выбор пьес, их введение в афишу театра не становится позицией его руководителя.

Есть и примечательное свойство в работе этого коллектива: на сцене Молодежного театра можно увидеть работы молодых петербургских режиссеров: «Старые дома» (реж. А. Кладько), «Медея» (реж. А. Утеганов). «Белая ночь» (реж. Олег Куликов), «Пять вечеров» (реж. Ирина Зубжицкая).

Единственной признанной экспериментальной площадкой Петербурга является театр ***«Особняк»,*** который располагается в помещении бывшего красного уголка. Театр создавался при непосредственном участии режиссеров и актеров, впоследствии ставших его лидерами. Это Игорь Ларин, Владимир Михельсон, Дмитрий Поднозов. Десять лет назад основной упор был сделан на современную драматургию. В настоящее время театр по-прежнему пребывает в поиске: новых форм, новых режиссерских возможностей, нового театрального языка, позволяющего высказываться откровенно; новых межличностных коммуникаций. Кредо театра — это его свобода и независимость от многого и многого, а главное — возможность свободного изъяснения, понятного зрителям и специалистам. Репертуар строится на основе интеллектуальных игр. В последние сезоны поставлены: «Кроткая» (по прозе Ф. Достоевского, реж. Юлия Панина), «Фандо и лис» (по пьесе Ф. Аррабаля, реж. Алексей Слюсарчук), «Король умирает» (по мотивам пьесы Э. Ионеско, реж. А. Слюсарчук), «Гуд найт, мама» (реж. Юлия Панина).

Театры Петербурга не забывают и о другой стороне своей деятельности, связанной с праздником. Именно этим объясняется проведение тех или иных фестивалей. Есть театр, который называется ***«Балтийский дом»,*** основу деятельности которого и составляет проведение фестивалей. Он собирает спектакли стран Балтии и дальнего зарубежья. Директор театра Сергей Шуб перевел труппу на контрактную основу. В большей степени играются спектакли приглашенных режиссеров, поэтому говорить о внятной эстетической режиссерской концепции или о программе театра не приходится. Крупные удачи весьма редки. В афише театра: «Безумный день, или женитьба Фигаро» (реж. Виктор Крамер), «Насредди» (реж. Н. Абдурахманов), «Похороните меня за плинтусом» (реж. Игорь Коняев).

Выраженное стремление петербургских театров сохранить свое интеллектуальное пространство, бережно очерчивая границы своего театра-дома, не всегда и не во всем становятся успешными. Многие театры в стремлении к этой закрытости и камерности теряют очертания внятной позиции: эстетической, интеллектуальной, гражданской. Однако в той или иной степени каждый из них озабочен постановкой экзистенциальных вопросов, попыткой ответа на них и собственного видения этих проблем. Стремление увидеть человека, незащищенного, порой в парадоксальных очертаниях мира, в котором он пребывает, очень свойственна многим петербургским коллективам. Театр Петербурга, в емком своем выражении, словно разделился: он ищет способы жить и развлекается. Две основные черты по-своему прослеживаются в перечисленных и не названных театрах. И все же Театр Санкт-Петербурга — это прежде всего попытка не утратить традиции прошлого, культуру русской театральной школы, основанной на психологизме, и сказать свое весомое слово зрителю, театральной общественности.

РЕЖИССЕР И ПЕДАГОГ АЛЕКСАНДР КУЗИН

Деятельность Александра Кузина, театрального режиссера и педагога, во многом является универсальным примером того, как живет и работает провинциальный театр вообще. Вместе с тем его служение театру является особенным и самобытным. Перебравшись из Ташкента двадцать лет назад в Ярославль, где в академическом русском театре драмы им было поставлено множество спектаклей, которые оформлялись лучшими художниками, в том числе и России (Э. Кочергиным, например), Кузин не просто стал еще одним режиссером Ярославского театра юных зрителей, но перенес и на его подмостки программу, которая стала формироваться еще в Средней Азии. Именно там стал складываться его режиссерский стиль, почерк: ненавязчивый, проникающий, тем не менее, в самую глубь произведения. Уже тогда он совмещает мастерство инсценировки и собственно постановок. Таков первый спектакль «Смерти для песни нет» (по Г.Лорке), «Семь долин» (по произведениям классиков восточной поэзии), « Глоток свободы» (по произведениям Б. Окуджавы). Завершается ташкентский период мощными постановками «Калигулы» (А.Камю) и «Лев зимой» (У. Голдмэн). Широта взгляда, истолкование отнюдь не отечественных проблем сделало спектакли весьма привлекательным явлением в культурной жизни республики. Кузин помог раскрыться многим актерским талантам, которые впоследствии плодотворно работали и работают не только в Узбекистане, но и в других странах.

В те годы и в тех многочисленных постановках приоритетными для Александра Кузина становятся такие вечные опоры, как человек и сотворяемое им добро. Или — зло. Но прежде всего и во всем — именно личность, человек. Этот мотив разовьется и зазвучит в разных регистрах в последующих обращениях к классике прежде всего. Настойчивое проникновение в ткань пьесы постепенно стало особой режиссерской приметой Кузина — режиссера. Это потом, спустя годы

критики отнесутся внимательно, заметят и заговорят об этой неспешной, спокойной готовности проходить в одиночку, часто нехоженными дорогами свой, исключительно свой путь. В таком мнении сойдутся и И. Соловьева, и Н. Рабинянц, и М.Дмитриевская и многие другие, доброжелательно и объективно рассматривающие постановки режиссера.

Школа, которую он получил в Ташкентском театрально-художественном институте, закончив сначала актерский, затем режиссерский факультеты, позволила Александру Кузину сделать свой театр своеобразной творческой лабораторией. Одновременно преподавая в театральном институте, он перенес многие спектакли на подмостки профессионального театра, что было делом вполне естественным, поскольку в самих постановках он использовал опыт не только юных исполнителей, но и старшего поколения — преподавателей этого вуза. Так, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Последние» Горького перекочевали на сцену театра, что стало вполне устойчивой традицией как для этого режиссера, так и для многих его опытов.

Работая в Ярославле, режиссер сумел не только сохранить российскую театральную традицию, что в провинции развивалась и дольше, и плодотворнее, нежели в столице, но и отстоять такое свое видение драматических произведений, которое еще и еще раз подчеркивало приверженность российского актера к воплощению психологической насыщенности роли, ее реалистического начала. Кузин пестовал актеров, из года в год оттачивая и по-новому раскрывая известные ценности, оказавшиеся на столичных подмостках изрядно подзабытыми. Это вечные категории, такие как истина, любовь, любовь к ближнему, подлинная доброта. Он не провозглашал их, но шаг за шагом, каждым новым своим спектаклем настаивал на непреложности их жизнетворного начала.

Многими критиками так или иначе был отмечен этот феномен, и Кузину справедливо приписывали несуетность и вдумчивость, глубину и кропотливый поиск истины в его работах.

Как самой его индивидуальности, личности присущи перечисленные черты и свойства, как сам Кузин-человек воплощает в себе качества глубоко порядочного человека, так они вполне естественно экстраполируются и на его деятельность, включая работу со студентами и актерами. Он умеет оставлять некий зазор в отношениях, который никак не припишешь холодности и безучастности. Скорее, это стремление « сработать» на конечный результат — достижение истинной художественной ценности. Дистанция, которую он умеет держать, — лишь подтверждает незыблемое правило театра: разные профессии, наличие субординации, которые не стоит смешивать.

Делая в своем творчестве основной акцент на классику, ставя ее много и с удовольствием, Кузин исповедует принцип опоры на классицистские мотивы и тенденции. Открывая классику множеству зрителей и в других городах и странах (Самара, где он последние годы является главным режиссером театра СамАРТ, в Алтайском краевом театре драмы, в Санкт-Петербургском театре юных зрителей, в городе Рыбинске, в Зеленограде, Новосибирске, а также в Южной Корее), режиссер так точно и кропотливо исследует авторский текст, что не в пример переиначиванию пьес на манер бесконечных мюзиклов и водевилей, доносит авторскую мысль в своей абсолютной точности и обнаженности.

Обращение к Шекспиру, Горькому и Островскому, Чехову и Мольеру оборачивается для режиссера новым опытом с « уходящей натурой», где, как когда-то мечтал Станиславский, строится театр-дом. Там не торопятся к успеху, не бегут за наградами и работают не по заказу и не вопреки собственному творческому импульсу, но где, тем не менее, сохраняется понимание прекрасного, главным мерилом которого является гармония и соразмерность частей целого. Деятельность же Кузина как раз и направлена на поиск не одних лишь частностей, деталей, хотя и весьма важных, но на создание единства целого.

Это проявилось в полной мере в осуществлении постановки «На дне» Горького, «Доктор Чехов и другие», «Лес».

Все его спектакли вызывают споры, но не того сурового толка, где обязательным является сопоставление с великими. Время в его спектаклях движется неспешно, словно сдвигаясь и социализируя все сказанное авторами пьес. Перемещаясь в другую эпоху, в нашу, такое спрессованное время словно дает понять, что отмирает за ненадобностью и суетностью, а что остается как истина и вечность. На этом настаивает Кузин, делая это всякий раз деликатно и словно отступаясь от привычных, наработанных в театральном мире стереотипов.

Он — из тех немногих, кто продолжил российскую традицию еще в одном плане, педагогическом. Являясь профессором Ярославского театрального института, он обобщает свой режиссерский опыт в научных исследованиях, статьях, в работе со студентами. Перенос многих спектаклей на профессиональную сцену — во многом и ответ Кузина на возможные вопросы о ценности традиций, которые для него не только память великих имен Эфроса, Товстоногова, не одна лишь дань уважения замечательным мастерам XX века, но и построение долгосрочных перспектив в своем театральном ремесле.

Человек, пространство, вечность, истина и доброта — отнюдь не туманные декларации, но подлинная опора, на которой Кузин осуществляет и постановки современной драматургии, расширяя диапазон проблем до уровня все той же классики.

Александр Сергеевич Кузин, чей опыт во многом и показателен, и уникален, работает, скорее, на день завтрашний, никого не стремясь убедить в исключительной значимости и актуальности сделанного сегодня. Он — представитель того режиссерского поколения и того человеческого опыта, который ценен не для одной только российской провинции, но и для России в целом, включая столицы. Работая с пространством и в пространстве словесного материала, он достоверно раскрывает время, вводя нас в его объемы и проблемы. А они, как известно, не очень и разнятся, даже, если и отстоят друг от друга на годы, десятилетия и другие времена и измерения.

СОВРЕМЕННЫЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР РОССИИ

Провинциальный театр России существует как особая субстанция, живущая по своим внутренним законам, но с каждым годом все четче и острее впитывающая в себя ведущие тенденции времени мирового театрального пространства. Выделяются две основные тенденции в ее жизнедеятельности. Первая напрямую связана с обостренным стремлением не утратить черты и свойства русской психологической школы и этим объясняется устойчивый интерес к классике. Вторая, напротив, выявляет очевидное желание заявить о себе не только в каком-то отдельном городе, регионе, но и высказаться как в России, так и за ее пределами. Театр потому идет на многое: на эксперимент, в первую очередь, связанный в большей степени и с современной пьесой, и с перекраиванием классики; активно участвует во всевозможных акциях, фестивалях, читках и презентациях, уповая на масштабную известность. Бывшая локальная жизнь еще в середине 90-х годов XX века утратила свою актуальность. Изменились методы и способы представления, позиционирования себя как культурного института провинции. Театру уже мало поставить спектакль и съездить с ним на гастроли не очень далеко; нет, он охотно откликается на разного рода предложения, таким образом утверждаясь и расширяя театральное пространство.

Нельзя не отметить, что эксперимент, на который живо идет провинциальный театр, обусловлен не одним только стремлением заявить о себе. Изменяются границы самого театрального дела; высокие технологии и стремление к сохранности культурных ценностей не позволяют провинциальному театру в последние годы халтурить и сочинять спектакли-однодневки. Экспериментируя, театр, тем не менее, остается в рамках осуществления традиций, понимания сти-

лей, жанровой основы. Он заявляет о своем знании процессов, происходящих в мировом театральном пространстве и именно поэтому чаще выигрывает.

От Самары до Норильска происходит этот непрекращающийся процесс постижения сегодняшних реалий театра. Так, в Норильске идет сразу пять спектаклей, на которые нет свободных мест. «Пенелопа» Моэма, поставленная Анатолием Кошелевым, новым главным режиссером Норильского Заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского. Им же поставлен спектакль «Два вечера в веселом доме» (пьеса В. Вербина по мотивам повести А. Куприна «Яма»). Тема продажной любви не стала в спектакле основной, спектакль сдержан и лаконичен, звучат эпические ритмы, не останавливая внимание зрителя на экзотике злачных мест.

«Фонд Михаила Прохорова», учрежденный в 2004 году, удачно компенсирует отсутствие гастролей в их обычном, традиционном смысле.

Надо сказать, что кадровые назначения и кадровая политика — больной вопрос для провинциального театра. Две крайности в этом вопросе: либо режиссер находится при власти несколько десятков лет, либо происходит самая настоящая чехарда и смена худруков.

Так, Самарский государственный театр кукол, долгое время существовавший без главного режиссера, наконец получил его в лице В.А. Гусарова. До Самары Гусаров работал в Челябинске, где теперь, в свою очередь, стал главным режиссером ТЮЗа В.Б. Оренов. До этого режиссеры сменялись в Челябинске один за другим. Теперь же театр начинает оживать, находясь в работе над спектаклем «Возмутители спокойствия».

Такие перетряски характерны и для музыкального театра. Так, в Ростове-на-Дону В.М. Кущева сменила И.Б. Григорьева, а прежний главный совмещая свою творческую деятельность с работой в партии «Единая Россия», также вошел в Комитет по культуре. Это обстоятельство ростовчан радует, ибо дает надежду на усиление донского лобби.

Самарская театральная жизнь всегда, в разные периоды существования страны, была объектом пристального внимания. И как бы ни складывалась там творческая жизнь, она не затухала. Вот и теперь «СамАрт», или город Солнца, который начали строить в Самаре еще десять лет назад, весьма продуктивно функционирует; осуществляет руководство творческими программами А. Шапиро. Театр охотно обращается к классике, бережно сохраняя главные акценты, связанные прежде всего с психологическим обоснованием ролей, пластического рисунка. Спектакль А. Праудина «Таланты и поклонники» (А.Н.Островский) в декорациях Харикова развивает извечный человеческий вопрос: отчего люди не птицы и почему они не летают? Спектакль насыщен белым цветом, становясь едва ли не радикальным приемом. Однако это не мешает освещать главную тему пьесы. Там же идет спектакль режиссера Константина Богомолова «Одно вращение спектакля вокруг своей оси». Мысль о том, что жизнь — отчасти круг, не нова, развивается режиссером в лирических и иронических тонах (актеры О. Агапова и А. Меженный). Актриса проходит все этапы жизни в этой постановке: от девушки до старушки, пронзительно играя обеих, настаивая на простой мысли о том, что каждый волен пройти свой круг.

Внимание к Островскому было всегда, не изменяет ему и Нижегородский театр «Комедия», где автора стремились не переделывать, учитывая немаловажное обстоятельство: пьеса ставилась крайне редко (в 50-е годы в Театре им. Ермоловой и десять лет назад в Смоленске, например). Самой радикальной переделке подвергся пролог, где звучит известный романс «Две гитары под окном». Евлалию играет Татьяна Дорофеева, Мулина — Сергей Бородинов. В спектакле много романсов в исполнении Аллы Бояновой, изменен счастливый у Островского финал на более драматичный, призывающий дофантазировать рассказанное.

Чувашский театр драмы поставил «Поле жизни» в режиссуре Валерия Яковлева (он же художник спектакля), спек-

такль-сказку, где аллюзии начала 50-х вполне очевидны. Пьеса Д.Гордеева и Г.Кириллова досадливо громоздка, расползается к финалу и театр ставит себя в положение «белой вороны», где основной интерес был прежде отдан развлекательным пьесам, поддерживая коммерческую составляющую. Так, например, пьеса Куни «Номер 13» только забавляет зрителей. Но театр своим прочтением настаивает на том, что беспамятство — не свойственная человеку черта и потому свою сказку играет всерьез и строго.

Театры , как уже было сказано, легко и охотно идут на всевозможные контакты, позволяющие расширить собственное представление о театральных процессах. «Долгопрудненская осень», «Подмосковные вечера», «Балтийский дом» — далеко не полный перечень тех акций, которые интересны театру из провинции. Общение, обмен интересными постановками, смотр «весовых категорий» весьма привлекательны для маленьких театров России.

Днепропетровский молодежный театр с режиссером В.Петренко, обладателем приза за режиссуру, поставил «Очень простую историю» М.Ладо. Он вывел на сцену домашних животных, пытающихся помочь своим хозяевам, и история вышла стильной и занимательной. Театр называется оптимистично «Верим», хотя до сих пор не имет ни своего помещения, ни средств к существованию.

Другой интересный коллектив России, Новосибирский городской театр под руководством Сергея Афанасьева, ютится в каморке, но это обстоятельство не умаляет значения и качество его спектаклей.

Любимый и востребованный на провинции Александр Островский в исполнении Ульяновского театра не смог освоить эту акварель в полном объеме и потому спектакль «Правда — хорошо, а счастье — лучше» (реж. А.Кац) так и остался в большей степени недовоплощенным.

Ульяновский же областной театр драмы, возглавляет котоый уже 20 лет Юрий Копылов, по-прежнему выступает как молодой, пышущий здоровьем организм. Он не боится провозглашать, что ставит исключительно то, что хочет, и действительно делает это мастерски. Его работы: «Генрих IV Л. Пиранделло, «Ричард Ш» У. Шекспира, вся трилогия А. Толстого. В настоящее время репетирует «Короля Лира».

Стремление выйти за пределы одного города, района, области обнаруживает и Саратовский ТЮЗ. Во главе его стоит знаменитый Юрий Киселев, развивающий поэтику контрастов и стихии конфликтов. Таковы «Синяя птица», один из новых спектаклей саратовцев (актеры Ю.Ошеров, С. Лаврентьева, Ю. Ридель, М. Климова). Режиссер Александр Пономаренко, чутко внимающий каждому авторскому слову, сделал и язык своих героев насыщенным и энергичным, усилил контрасты и развил конфликты. Театр ратует, в отличие, скажем, от московского детского театра (Бывший Центральный Детский), за своего зрителя.

Молодые актеры и молодые спектакли, рожденные после перестройки, позиционируют себя как яркие, самобытные творческие коллективы. И у них есть объединяющая акция — Фестиваль «Молодые театры России». Это условие их рождения — не случайность, а продуманный акт, своего рода вызов времени: демографический, творческий, максималистский. Иначе как назвать их стремление ставить не так, как было до них, играть эпатажнее и ярче? И потому, скорее всего, полемизируют между собой магнитогорская «Гроза» с другими спектаклями по классике, которая тем и хороша, что всегда поворачивается к сегодняшнему дню. Там демонстрируют свое искусство екатеринбургский «Коляда-театр» с «Гамлетом» Шекспира в интерпретации Николая Коляды, Магнитогорский драматический театр имени А.С. Пушкина с «Грозой» Островского в постановке Льва Эренбурга. Такое сотворчество и соревновательность побуждают к откровенному высказыванию, выявлению социальных, творческих проблем.

Фестиваль «Молодые театры России» проходит в Омске, где город сам демонстрирует интересный спектр своих постановок под руководством Александра Юркова.

Следует упомянуть еще один Фестиваль, детище Владимира Рецептора, который проходит в Пскове и имеет прямое отношение к Пушкину: и по тематике, и по датам. Споры о том, сценичен ли Александр Пушкин, разбиваются об обилие самих пушкинских текстов, их интерпретацию, востребованность. Конфликт между театральной практикой и театральной наукой, проявляет себя особенно остро именно в пушкинских произведениях и несет в себе пушкинское начало. Петр Фоменко и Владимир Рецептер, ученый Вячеслав Кошелев и пушкинист Валентин Курбатов, все они и многие другие, размышляют о том, как проросло пушкинское слово и в современной поэзии.

Уже сказано, что провинциальные театры проявляют особый интерес к разного рода артефактам, перформансам, акциям. Им есть, на что посмотреть и хочется показать себя. Пермский ТЮЗ рассказывает по-своему и на свой лад деревенские истории Василия Шукшина. Главный режиссер Михаил Скоморохов в своем спектакле, насыщенном и наполненном многими фигурами, напоминает кино: так много в нем разных планов, сменяющихся сцен. И, быть может, потому, что режиссер сам видит много смыслов в жизни, его работа «Охота жить!..» становится важным актом не только районного масштаба, но весомым словом в культурной жизни страны.

Нижегородской драме исполнилось двадцать лет. Его художественный руководитель Георгий Демуров готовит спектакли «Женьтьба», «Прошлым летом в Чулимске» и «Дядя Ваня». Его артисты обеспечены работой, климат в театре благоприятный. В театральной афише преобладает классика, как еще одно подтверждение привязанности к ней провинциального театра.

«Женитьба» Гоголя не сходит с театральных афиш никогда. В кузбасской глубинке режиссер Владимир Вейде решил ее в ярких красках, используя комедийную условность. Прокопьевский драматический театр, который поставил этот спектакль, его другие работы вполне конкурентноспособны и выдерживают соревнование и с самим театром Кемерова — областной театр драмы им. А.В.Луначарского. «Поминальная молитва» в режиссуре Виктора Прокопова скорее проиграла своему собрату из глубинки: так маловыразительно и неинтересно было решение этого спектакля. Но словно реваншем стал спектакль режиссера Павла Злобина «Прошлым летом в Чулимске», где точность социальных характеристик, жанровая выразительность, ансамблевость исполнения вполне справедливо зачисляют данный спектакль в число по-сибирски сурового, истинно русского искусства.

Сибирские театры работают на редкость плодотворно, с полным уважением к своему зрителю. Не заигрывая с ним, а решая сложные художественные задачи, театры Красноярска, Томска, Новосибирска, Кемерова воплотили самые интересные проекты последнего десятилетия. Маленький город Мариинск с его основателем театра Петром Зубаревым делает очень важное дело для российского театра. Он воплощает современность и классику, вывозит свои спектакли на фестивали, за один лишь год поставил четыре пьесы. И все — не в ущерб качеству. В афише театра — «По щучьему велению», «Сны про детство», «Остров монстриков», «Пять ложек эликсира». Спустя год после начала своей деятельности театру «Желтое окошко солнышко» выделили помещение. У Зубарева появились почитатели, фанаты в разных городах Сибири.

Расположенный неподалеку Магнитогорск порадовал ревнителей христианского аспекта драмы Островского «Гроза», которую осуществил в театре Лев Эренбург, возглавляющий в Санкт-Петербурге свой «Небольшой драматический театр». Дерзкие метаморфозы, который позволяет себе этот режиссер в отношении Чехова, Горького, на сей раз уступили место любви в огромности ее проявления. Такая избыточность и есть самое слабое место спектакля. В жизнь города Калинова

режиссер вплетает физиологические и психологические подробности, заменяя значительную часть текста именно этим. По духу же основное, чем дорога многим поколениям пьеса Островского, с ее легкостью и стихией страстей одновременно, исполнена увлекательного смысла и любви.

Еще одной примечательной чертой современного провинциального театра становится его интернациональность. Люди едут из Узбекистана, скажем, в Старый Оскол или Новый Уренгой в надежде не только заработать денег, но за избыточностью счастья творческого характера, в стремлении высказаться и встретиться с чем-то новым и неизведанным: новой культурой, языком, стилем. И несмотря на текучесть кадров, тот же Уренгой растет. «Кулиска» — единственный на Ямале театр, благодаря именно фестивалю и возможности обогатиться новыми идеями, вырос заметно и возмужал.

Фестиваль «Северная сцена» представил «Сказку о рыбаке и рыбке...» местного театра; муниципальный театр драмы имени А. Савина из города Лысьвы показал сказку М. Бартенева «Про того, который ходил страху учиться». В этом спектакле — парафразы многих известных сказочных сюжетов. Молодой режиссер Т. Насиров превращает в игру и игровое пространство преимущественно то, что при других обстоятельствах могло бы стать постановочным бедствием. Другая сказка В. Павловскиса «Лягушонок и море» Краснотурьинского театра очень красив, выразителен, однако перегружен длиннотами и многословием. Куклы С. Бекетовой очень удачно раскрывают историю про настоящую дружбу.

Татарский государственный академический театр имени Г.Камала существует вот уже 35 лет в русле тех традиций, о которых говорилось выше. Руководил коллективом более 35 лет Марсель Салимжанов, подчеркивавший многократно свою приверженность русской, в частности, мхатовской школе. И нынешний главный режиссер Фарид Бикчантаев, учившийся в ГИТИСе у Кнебель, Хейфеца и Кудряшова, развивает традиции психологического театра, перенося их с

большим тактом на национальную почву. В афише театра — история старейшего коллектива и его сегодняшний день. «Голубая шаль» К. Тинчурина — спектакль, сохраняющийся в репертуаре с 1926 года. Есть у труппы и свой постоянный автор, Туфан Миннуллин. Театр привычно использует музыку в своих постановках; традиционно сохраняет в репертуаре национальную драматургию, имеющую глубокие корни.

Трагедия в 4-х частях сделана на основе первых драматургических текстов и называется «Несчастная девушка». Она продолжается около получаса и представляет шутливо-пародийное действо с актерами-мужчинами.

В репертуаре — и чеховская драматургия: «Чайка», выросшая из дипломного спектакля студентов Казанского государственного университета культуры и искусств. Уже тогда эта пьеса стала своего рода учебником, по которому студенты изучали азы профессии. В афише театра — и «Три сестры» Чехова, спектакль, где отношение к чеховским героям больше соответствует национальным традициям. Постановщик спектакля, Фарид Бикчантаев полагает, что вольное обращение с текстом автора надо еще заслужить. Перемещающееся по сцене оконное стекло напоминает жизнь милых обитателей пьесы, которая разбивается всерьез и потому печальна.

Около 90 лет не было в афише театра имени Чехова и потому осторожные шаги в освоении его драматургии тоже весьма показательны: театр не спешит с радикальными вольностями.

Идет на сцене татарского театра весьма необычный спектакль, где пес, верный своему хозяину, влюбляется в волчицу. Пьеса названа музыкальной драмой и называется «Черная бурка» Геора Хугаева (реж. Фарид Бикчантаев, композитор Масхуд Шамсутдинов, балетмейстер Олег Николаев). В символических образах животных передаются не столько внешние черты персонажа, сколько внутренняя суть характера. Жанр комедии также представлен театром . Пье-

са Флорида Булякова «Баламишкин» изобилует песнями, музыкой. Театр гастролирует, показывая свои спектакли, в том числе, и в Москве.

Нынешнее состояние дел в провинциальных театрах России подчеркивает весьма актуальную для всего театрального процесса идею: театр живет вопреки отсутствию своего дома, средств и многих иных материальных составляющих; но он будет жить благодаря неистребимой потребности человека в чуде, игре, фантазии. И в воплощении всего этого на театральных подмостках, как бы малы и неприспособлены они ни были.

ТЕАТР В ПОИСКАХ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ

Как давно, оказывается, минули времена, когда на театре все было просто и определенно: герой положительный и герой отрицательный. И тот, и другой, их обоюдное присутствие в спектакле обеспечивало полноценное, равновесное существование этого спектакля. Однако постепенно стала складываться совершенно иная ситуация. Примерно с середины 90-х театр, словно насытившись таким противостоянием, решительно перешел к другой расстановке сил. Нет теперь такой жесткой регламентации и разграничения. Герой положительный, во всем своем блеске прежде пребывавшей на сценической площадке, покинул ее пространство и возник совершенно неожиданный типаж. Не только тот, что непрестанно стреляет, совершает скверные поступки и вообще проявляет себя как злодей. Эта история скорее для кино. А в театре появился такой слепок, словно сделанный наспех и не очень точно с оригинала положительного. Он может и не стрелять, а просто готовиться к решительным действиям; он может совершать нескончаемый поиск в стремлении приблизиться к себе, отыскать хоть какую-то правду а) в себе самом; б) в окружающем. Правду-то искали еще герои Александра Островского. Затем, совершенно в другой манере и на другой теме — герои Чехова. А вот сегодняшний, причем у тех же авторов, так потерялся, так приустал от одиночества в поисках благой идеи, что напрочь забыл изначальную цель такого пути-поиска. От этого — метания и рефлексии, все чаще накрывающие театральное пространство. Разве Людмила Петрушевская со своими «Три девушки в голубом» не совершает того же прорыва к человеку и в поисках этого самого человека? Разве ее учитель и создатель студии молодых драматургов, которому год назад, к слову, исполнилось сто лет со дня рождения, Алексей Николаевич Арбузов, не стремился к той же цели: отыскать нравственное зерно героя, совер-

шая с ним все возможные чудеса (и чудачества) и превращения?! Конечно: да, да и да.

Но перелицовывать только классику театрам мало. Если и меняют они смысл драм этих авторов на прямо противоположный, если и готовы в поисках экзотического решения принять любую веру, кроме веры в предлагаемые обстоятельства; если наряду с правдой вымысла их в большей степени интересует полуправда рейтинга и кассовый успех, если все это принимается во внимание, — то такой театр, а им несть числа, навсегда (или почти навсегда) утрачивает свое лицо, забывает о ведущей художественной идее и вообще... Вообще — это когда психологическая достоверность и опора на это благословенное условие становится отправной точкой и в построении репертуара, и в том, как развиваются и в какую сторону артисты и в том еще, как театр размышляет о такой — тоже почти забытой категории — как совесть и честь. Чем не прелестные знаки времени? Скажете, забытые, истертые? Но ведь существовавшие, а, может, и теперь порой напоминающие о себе в виде некой блеснувшей идеи, смысла, давно позабытого, но по которому душа истосковалась. И театр ищет. Ищет героя, чаще одинокого и непонятого, ищет свою, часто тоже маловразумительную и трудно понимаемую правду, но то, что он в поиске — несомненно.

Если, скажем, в литературе еще 60-х (а уж в театре это было вообще полнейшей редкостью) одиночество непонятого человека, было небывалой редкостью, то желание быть услышанным у одинокого, мятущегося человека звучит на театральных подмостках все чаще и чаще. Театр абсурда, прорывы экзистенционалистов, отечественные драматурги так называемой «новой волны», которые также подхватили основной мотив абсурдистского, парадоксального театра и сделали его слышимым на российской сцене, — они тщетно стремятся услышать голос ищущего человека. Есть ли у него цель и смысл жизни — это в театре теперь становится второстепенным, а основное другое — поиски формы, в которой совершаются эти самые поиски. Чаще всего они связаны с потерей себя самого и это только усиливает трагическое звучание мелодии обретения. Если Эрих Мария Ремарк (в литературе), Беккет, Ионеско, Сартр — в театре — всей глубиной одиноко звучащей виолончельной струны все устремляют и спешат умножить свои усилия по поиску героя, выражающего время, то театр с трудом улавливает эти старания и часто отчуждает свой голос от ведущей смысловой идеи перечисленных и многих иных драматургов. Автор в большей степени является лишь ПОВОДОМ для режиссерского слова. Оно, часто тиражируемое в своей, под кальку обозначенной идеи, становится стертым и едва заметным. Почти неслышимым. Ибо человек приходит в театр посмотреть не только на высказывание режиссера, но все же увидеть, как оно сопрягается со словом АВТОРА. И там, и там — высказывание. Без него театр нынче — никуда, но загвоздка в одном и том же: смысловой и идейной вменяемости, в том обертоне, что очень важен для голосового звучания.

Так какой же он сегодня, герой театральных подмостков? Что хочет, зачем пришел? И куда зовет?

МХТ словно взмахивает своей великой рукой, распоряжаясь временем: ему не страшно поставить братьев Пресняковых, которые сделали главным героем человека (пьеса «Изображая жертву»), пребывающего почти на грани экзистенциального безумия? Он то вспоминает себя самого, то исключительно в паре с персонажами, которые так или иначе прошлись по его жизни. Мысли о смысле жизни и даже — нежизни частенько посещают его, становясь навязчивой партитурой роли. Но не это тревожит. Ищет себе герой правду времени, вот и хорошо. Но когда этот, плывущий по поверхности СЁРФИНГ — ГЕРОЙ выуживает из всех многочисленных смыслов только тот, что так или иначе оправдывает его в его мечтах, фантазиях, отвлечениях, тот, что приводит его на сцену жизни едва вменяемым , то становится страшно и за героя, и за выбор театра, оказавшегося в двусмысленной ситуации. Да, с одной стороны, вроде бы архиактуальная пьеса, которая должна вывести театр в число самых прогрессивно

мыслящих граждан своей страны, а с другой — эклектика, эпатаж, откровенный мат, которые, вместе слитые, и создают то лукавое пространство то ли игры, то ли обмана, но уж точно не психологической достоверности, в котором давно потерянная личность так и не может отыскать самого себя. А заодно и своих близких.

Хороши ли играют актеры? А что, очень даже. Но если поставить вопрос иначе и озаботиться первоочередным смыслом и попыткой понять: зачем и во имя чего, то все дальнейшее повествование тускнеет и становится вовсе необязательным. Нет такого вопроса для театра. По крайней мере, он не проявлен и не заявлен. Главной сценой становится та, в которой смачно, даже одухотворенно матерится еще один персонаж, по ходу действия пьесы становящийся то милиционером, то приятелем. Так вот, ругается самым что ни на есть отборным словом именно блюститель порядка. И задаешься вопросом: какого такого порядка, если возможно всё? Если запретов (и на театре тоже) нет и быть не может? Что в таком случае может быть? И театр отваживается говорить на отнюдь не литературном языке о том, что правда (даже если она и есть) все больше и дальше отстоит от театра как такового? Что разговор со зрителем на ожидаемом им языке — есть условие очарования театром этого зрителя, но отнюдь не подмоски, с которых со зрителем можно и поспорить, и не согласиться и вообще... отвергнуть его притязания?!

Однако герой сам по себе не возникает, как известно, только из воображения автора пьесы. В той или иной степени, но он всегда — порождение этого времени. Разве могла, скажем, история, рассказанная в театре имени Ленинского комсомола «Всё оплачено» появиться лет пятнадцать назад? Нет — хотя бы по той простой причине, что сами тенденции времени еще отстояли от событий, происходящих в пьесе. Ну, в самом деле. Бизнесмен берет себе на работу, устраивая некое подобие кастинга, сотрудника. Не раскрывает ему сразу весь скрытый смысл предстоящей деятельности. Возникает в пьесе и своя детективная интрига, которая мастерски разрешается на сцене.

Мистификация — давняя и вполне успешная линия, которая выработана театром, им создана и вполне адекватно эксплуатируется. Она объемно и выразительно проявлена в пьесе Н. Садур «Мистификация» по мотивам «Мертвых душ» Гоголя. Рассказывая о Чичикове и других героях, театр стремится не к достоверности изображения каждого конкретного эпизода, а к выражению скорбной миссии, которой охвачено все предприятие Чичикова. Более того, к провалу, несомненному и объяснимому этой миссии, ибо не может человек, взявший на себя такую тяжелую ношу, справиться с ней окончательно и всерьез. И потому остается непонятым и одиноким в этом своем начинании. За ним гоняется Панночка, он так и переходит и переезжает от одного дома и его хозяина к другому, нигде не находя успокоения и пристанища, все более и более обнаруживая горький разлад с тем, что по всем человеческим понятиям противоречит главному — добру и правде.

С правдой вымысла в театре все в порядке, а, стало быть, история, рассказанная им о путешествии Чичикова, тоже несет на себе отпечаток горькой иронии и — как ни странно — одиночества. Задуманное как уникальное, единственное в своем роде, оно и не может претендовать на масштабность и публичность, приятие и понимание всех: артистов, зрителей, которые одновременно и являются соучастниками происходящего.

Театр настаивает на простой мысли: здоровый, дышащий в такт времени организм способен и дышать в такт этому времени. Все же, что противоречит такому процессу и таким проявлениям, обречено на осмеяние, поругание, провал. Современный времени герой, которого театр поставил во главу рассказа, Чичиков, тоже оказывается обреченным на одиночество, в основе которого лежит неправедность намерения.

О такой обреченности на провал, нравственный провал, рассказывает не один Ленком, по-разному трактуя роль совести в современном театре. И все же эта роль больше обозначается,

о ней говорится все чаще по касательной. И резче, и достовернее всего звучит она в спектаклях по пьесам Чехова. Это дополнительное слово «по» — весьма показательно, именно оно словно оправдывает намерение режиссера как угодно далеко отступить в сторону от написанного автором. Этот оправдательный штришок — и дополнительное условие сколь угодно широко трактуемого материала, и свобода и раскрепощение в решении главной идеи, и способность толковать события настолько по-своему и на свой лад, что становится страшно как за автора-классика, так и за его детище.

Чаще других ставятся пьесы Островского, Гоголя, Чехова. Первый востребован темами, ведущими, глубоко современными идеями, которые так актуальны оказываются сегодня. В Гоголе театры по-прежнему пытаются отыскать некий мистический смысл, тайну, которой насыщены его творения. В Чехове привлекает некая невысказанность, которую режиссеры — считается — могут с успехом компенсировать и досказать свое.

Кто же в центре повествования чеховских произведений? Что за герой?

Как ни покажется странным, но чаще всего театры сегодня все больший упор делают на все то же одинокое существование человека, его покинутость в этом мире. Даже в романных спектаклях Петра Фоменко слышится одинокий этот призыв мятущегося, ищущего, чаще находящегося в поисках себя человека. Таковы его «Три сестры», где каждому герою предоставлена максимальная возможность ВЫСКАЗАТЬСЯ. Но вот важный штрих — это именно в трактовке режиссеров герои имеют такую полноту высказывания. Трепетно и изящно, весьма интеллигентно и несколько даже старомодно решая историю сестер Прозоровых, Фоменко прибегает к такой мизансценической партитуре, так обыгрывает зоны молчания, так превосходно преподносит своих героев и так их любит, что не остается ни малейшего сомнения в том, что театр, несмотря на все скептические заверения в его скорой гибели, остается жить.

«Три сестры» идут и в «Современнике», но там идея общности, идея дома, услышанности каждого другим — ставится театром как самая важная и достойная.

Герои, оказывается, есть, но все они — из классики. И театр своеобразно каждый раз рассказывает о них, видимо компенсируя, купируя явный недостаток среди пьес авторов современных.

Но вот вопрос: какие они, герои « Сестер» у разных режиссеров? Есть ли смысл вообще обращаться к древнему и изжившему себя делению на противоположные, крайние? И, может быть, вся тайна потребности обращения к классике как раз и заключается в их многомерном, сложном, не терпящем деления на категории и полюса, героях? Может быть, именно этот сплав разного: хорошего, дурного, запутанного, так преображает человека, что именно к нему и тянется режиссерская мысль?!

Решает, однако тот же «Современник» «Грозу», находя Кабанихе главное, приоритетное место в архитектонике пьесы; делает из нее новую, совсем непривычную героиню! Но ведь делает! Опровергая привычные представления о могучей, грубой женщине, театр решает этот вопрос иначе: она могла быть и другой, вот такой, какой ее видит «Современник».

Что же до современного репертуара, которого предостаточно в театральных афишах, то спектр поиска нужного, сложного и неоднозначно мыслящего героя — все сужается и сужается. И дело не в одном лишь отсутствии фантазии, блеска ума, дарования драматургов. Дело, скорей всего, в отсутствии слуха на то, что происходит за окном кабинета и в отсутствии за этим самым окном подлинного выразителя времени. Что он может сказать, кроме во весь свой негромкий голос заявить о рефлексирующей душе? А если голос и громок, то чаще груб и неубедителен, как в той же пьесе Пресняковых «Изображая жертву».

Не последнюю роль в этом отсутствии слуха, незрячести играет и то, что сами актеры всерьез и — страшно подумать — надолго заболели совсем не созданием образа героя, но

иными хворями. Это когда-то жилище актера отстояло от театрального его дома с таким расчетом, чтобы идя на спектакль или репетицию, актер смог бы «пройтись» по роли, войти в образ, ПРИГОТОВИТЬСЯ. Что же теперь? А теперь — масса дел. Несколько театров у него одного, съемки, кастинги, телевидение, работа с репортерами и т.д. и т. д. Много всего, но разве может в таких условиях идти речь о творчестве? Попадания есть, они случаются, но отсутствует единый, как до 90-х годов, механизм подготовки к роли и образу. Откуда же взяться главному герою, коль скоро он сам так далек от геройства, так отстоит от него, что только отдельные навыки профессии и могут воплотиться в роли, но не целостность и глубина, емкость и характер.

Первые признаки, симптомы того, что вот-вот будет уничтожено так долго всех устраивающее деление, были пьесы знаменитых в течение нескольких десятилетий Виктора Розова и Алексея Арбузова. Скольжение по поверхности некоторых героев Розова проявлялось уже и двадцать, и более лет назад. И все же театр цеплялся за саму возможность разграничить полюса и оставить все, как есть. У арбузовских героев дело обстояло несколько иначе и уже стал появляться раздвоенный, мятущийся, ищущий человек. Вполне живой, одухотворенный, да и сами пьесы имели вполне выраженный конфликт и черты стертости никак не просматривались. К 80-м годам напротив, драматург даже усилил очевидное полюсное население героями своих произведений. А вот последователи его, деятели « новой волны», выходцы из знаменитой, созданной им студии молодых драматургов, пошли неизмеримо дальше своего учителя. И в плане построения конфликта, и ведущей идеи и, конечно, героя. Петрушевская, Ремез, Разумовская, Кучкина сумели-таки привести на сцену другого, незнакомого героя. Лидирует в этом перечне Людмила Петрушевская, усвоившая и развившая на отечественной сцене многое из абсурдистской литературы, но в ином ключе, значительно мягче и не в таких жестких конструкциях представителей театра абсурда. Уж кто — кто, а ее герои

и впрямь тосковали о лучшей доле (чем не чеховская нота?), сопротивлялись обыденщине, протестовали, по-своему, наперекор общепринятому видели мир и смысл его.

Более того, ее герои претендовали на одиночество, в этом был их основной конфликт с жизнью и в то же время спасение от нее самой. Это было откликом на время, своеобразным его символом, знаком. Он проявлял себя не в одном лишь театре. Одиночество, привилегия быть не в ладу с миром, так присущая артисту, стала распространяться и на другие сферы жизни, литературы, искусства и даже науки. Чего стоит одно название статьи, вышедшей в академическом журнале, которая называется «Одиночество геологии» (авторы В. Низовцев и В. Кривицкий)! Даже такой науке уготовлена судьба, радостной и безмятежной которую не назовешь.

И актеры ищут. Репертуар, незанятые ниши, возможные способы — самые разнообразные — самореализации. Режиссеры трактуют пьесы, а именно актеры стремятся отыскать пути самовыражения. Часто они не самые художественно достойные. Актеры идут сниматься в сериалы, заняты в многочисленных антрепризах, становятся ведущими на телеэкране, строят производства по изготовлению... да чего угодно, лишь бы заработать и не остаться на бобах.

Отсюда и герой сценический, вполне полный слепок с живого, действующего. Не станем лукавить, все многообразие мировой драматической литературы очень часто населено именно такими, рефлексирующими, смотрящими на жизнь через призму потерь, разочарований, будучи не в силах отыскать гармонию, которая способна была бы излечить и развивать жизнь. Таковы Гамлет, находящийся в разладе с собой, а, стало быть, и с миром. Таков — через столетия — Треплев у Чехова. Но нет у этих героев масштабной злобы и агрессии. Она им не присуща. Более того, противопоказана. Вспышки гнева, которым подвержены оба, не более, чем огрехи юности. Даже мысль, намерение и исполнение убийства и самоубийства — не проявление воли и характера, но более всего и главным образом — знак судьбы и власть времени.

Сегодня знак — иной, отнюдь не благостный и сопереживающий. В самом деле, несвободен же театр от того, чем напоена сегодняшняя жизнь. Не стерилен же он и не кастрирован. Разве только мечта и прорывы к ней способны оберечь актера от массового истребления своих ролевых образов?!

Страшно сказать, но постепенно с театральных подмостков сползает ТАЙНА. Натиск, нажим, эпатаж, провокационное, зачастую скандальное начало — вот перечень новых театральных услуг. Вытеснение того, что имеется в реальной жизни, скрытое или явное — всё перекочевывает в театр. Он не только не может быть свободным от происходящих в социуме процессов, зависим от них, но подчас предвосхищает их и даже опережает.

Ситуация, к сожалению, печальная.

Знаменитый ленкомовский спектакль «Все оплачено» И. Жамиака словно отвечает на животрепещущий вопрос о чувстве меры, дозволенности, о том, есть ли вообще табу, присуще ли оно современному театру, его героям. В этой пьесе актеры О.Янковский и И.Чурикова играют так, что зал постанывает, стремясь попасть в такт со всем, что происходит на сцене. Самопогружение в роль, работа до последней капельки нравственных и физических сил свидетельствует о простой вещи: есть, их немало, тех актеров, которые сделали свою профессию тоже знаковой. И все же даже в этом спектакле нет-нет, да отыщешь техничность и рациональность, распределенные по всей партитуре роли. Актеры словно скрупулезно рассчитывают каждый свой вздох, усилия, энергетику. Что ж, они тоже из нашей жизни и иными быть просто не могут.

Но не хватает возможности высказаться, и актеры ищут свои, отнюдь не проверенные способы такого высказывания. Играют в свои почтенные годы то подростков, то, напротив, старух. (Алиса Фрейндлих в БДТ, где не только справляется с ролью подростка, но и старой женщины, которые ведут между собой беспрестанный острый диалог); Л. Максакова –старуху (в спектакле «Пиковая дама» в театре Вахтангова); Е. Симонова, играющая роль девяностодвухлетней старухи в пьесе «Три высокие женщины» Э.Олби в театре им. Маяковского; Марина Неелова, исполняющая одна всю гоголевскую «Шинель», таким нетрадиционным образом реализуя свои нерастраченные силы. А. Фрейндлих, О. Басилашвили, С. Юрский, Н. Тенякова, Т.Васильева, Л.Борисов, Т. Доронина, А. Покровская, И. Чурикова, А. Збруев, О. Янковский, А. Петренко, Л. Максакова, Н. Караченцов, Ю. Борисова, В. Этуш, А. Вертинская, Н. Дорошина, О. Меньшиков, Ч. Хаматова, О. Дроздова, Е. Яковлева, К. Райкин и многие, многие другие, для которых отбор репертуара — одно из основных условий профессии. Они чтут устои и традиции своего ремесла.

«Игровое удовольствие двойственно: с одной стороны, в игре исчезают время и пространство, уступая место зачарованной сфере неразрушимой формы взаимности — соблазн в чистом виде; с другой — разыгрывается пародия на реальность...» (Ж.Бодрийар. «Соблазн»). Эта зачарованная сфера, если она устанавливается на сцене, если то настроение, что окутывает ее, занимает все труднодоступные слои и щели, — одно из самых дорогих на театре. Помимо многих составляющих, это еще и ощущение и настроение самого актера. Если он болен, то непременно, какими-то неведомыми путями через какие-то флюиды проникнет на сцену этот вирус, как бы незаметен он не был. Поэтому здоровье человека, нравственное и физическое, творящего на сцене, создающего образ, так важен и так многое определяет.

Отказ от тайны, в которую должна быть обрамлена профессия, соблазн быть на виду — вот основные причины многих недугов сегодняшнего театрального мира.

« Соблазн — это всегда соблазн зла. Или мира. Мирской искус. И это проклятие .... Ныне подхватывается психоанализом и дискурсом «освобождаемого желания». (Ж. Бодрийар. «Соблазн»). В нашем повествовании — это соблазн быть раскрытым и расхристанным, как никогда прежде; соблазн выставить то, что прежде считалось неприличным. Откры-

лись невиданные раньше границы дозволенного. И это пугает набирающей силу властью.

Актер не должен, не имеет права терять лицо, это очень важный этический момент, который нарушается и попирается все больше и больше. Данное обстоятельство сказывается самым прискорбным образом как на здоровье, так и на оттенках славы и популярности и — главным образом — на отношении к своему персонажу.

Если раньше актеры умирали, буквально погибали на сцене, и происходило это всего пару десятилетий назад, то в последние годы все больше не от сердечной недостаточности, но от недугов, причина которых в чрезмерном переутомлении, перенапряжении, избыточной занятости, пристрастии к алкоголю. Изменились приоритеты: уважаемая и значимая в обществе профессия актера постепенно стала утрачивать свой высокий статус. Их по-прежнему любят, стремятся знать многое из личной жизни, но теперь это доступно и просто: актеры весьма охотно идут на всякого рода откровенные признания-интервью, часто полемического, провокационного толка. Делается это зачастую намеренно. Все из того же желания быть на виду, в центре внимания, запомниться.

И потому классика для большинства театров — своего рода лекарство, спасение, к которому они прибегают, дабы хоть как-то прикрыть невысокохудожественную драматическую литературу.

Братья Пресняковы прочно обосновались в МХТ, пишут на злободневные, острые темы упоминавшиеся уже пьесы «Изображая жертву», «Терроризм», где присутствует угроза внутрисемейного масштаба, где театр подчеркивает, что если таких семей окажется много, то катастрофа неминуема, из локальной проблема станет угрожающей. У персонажей почти отсутствуют подлинные, в привычном понимании имена и фамилии. Это может быть безымянная жена или — тоже с отсутствующим именем любовник. Театр, открещиваясь от персонализированного понимания катастрофы, размывает и множит типажи. И продолжает по-своему взывать к зрителю, эпатируя его и разыгрывая перед ним невероятные истории. В театре они всегда такие.

К. Серебренников, Р. Виктюк, Г. Волчек — каждый по-разному прочитывают современного героя. Часто эклектизм, который достаточно прозрачен — намеренный режиссерский прием, порой опускающийся на уровень уловки, приманки. Названные режиссеры оперируют ими легко и вдохновенно. Черты деконструкции и дисгармонии явно прослеживаются в творчестве не только этих режиссеров. Часто от переизбытка фантазии режиссер, например, Роман Виктюк, идет на всевозможные трансформации, продолжая наметившуюся в отечественном театре линию на эпатаж. Превращение мужчин в женщин, использование пантомимы, танца, особой вибрации голоса, балансирование на очевидной театральности — это те параметры, в которых Виктюк существует комфортно и органично. Его эпатажность превосходит все опыты К. Серебренникова. «Заводной апельсин», «Саломея», «Мастер и Маргарита» — во всех названных работах режиссер сумел опровергнуть привычное представление о главном герое, дав свое, весьма неожиданное и необычное толкование образов, опять-таки замешанное на провокации и мистификации, опровержении всех привычных представлений о том, что есть норма и вообще есть ли она в театре.

Возобновив два года назад «Служанок» Жене, он на образах главных героев словно сказал, что нет ничего более впечатляющего ни в театре, ни в самой действительности, чем природа мужчины и женщины. Однако физиологический акцент этой природы все же наиболее очаровывает режиссера.

Эпатажный театр, которым он был только на заре своего создания, Театр на Таганке под руководством Ю. Любимова, давно перестал эпатировать и давно ставит серьезную литературу мирового масштаба на своей сцене. И герой поэтому в этом театре под стать выбранной пьесе. «Марат и Маркиз де Сад» П. Вайса, «Антигона» Софокла, «Хроники» Шекспира, «Живаго» Пастернака, «Театральный роман» Булгакова — вот та многоярусная и сложная платформа, тот уровень, ко-

торый позволяет театру высказываться, где в центре названных произведений стоят действительно сложные герои, не однолинейные, не на потребу одного дня. Масштаб и динамика высказывания этого театра настаивает не только на уважении избранного пути, но и показывает, что герой в наши дни может существовать, даже если он родом из классики.

Есть в афише театра им. Маяковского спектакль с названием «Галопом по Европам». К сожалению, афористичность такого заголовка, его современность имеют вполне внятное отношение к театру как таковому. Театры торопятся, спешат наспех рассказать о «Пластилине», весьма современной пьесе, о «Терроризме», «Изображая жертву» — нашумевших пьесах последних лет. И все же наряду с избыточной публичной обнаженностью, стремлением во что бы то ни стало прославиться и закрепиться в памяти зрителей, театры ищут немаловажное иное начало. Совсем противоположное: исповедальное. Это как обратная сторона того процесса, который очевиден, который на виду. Но потребность в другом — она тоже угадывается театрами и также нуждается в осуществлении. Именно поэтому с такой нарочитой даже избыточностью ставится классика как возможность укрыться от шаблона, малохудожественной невнятности, от невыразительности и пустоты сценической.

Сегодняшний театральный герой, почти утративший ощущение самости в пространстве мира, тем не менее, тщится закрепиться в вечности. Отсюда — и плюсы и издержки того, что связано с актерской профессией.

Постоянное пребывание в дефиците времени, утрата одного-единственного места службы (рабочего, творческого), даже изменение и просто отсутствие привычного пути к театру и вместе с этим запоминающихся, ассоциативно работающих мест, картинок, их узнавание и приятие — разве это не причины для постепенного угасания мастерства и восторга перед избранной профессией?!

И зачастую и иными причинами, мешающими актеру полноценно ощущать себя в жизни востребовано, успешно, становится тот самый банальный дефицит времени для полноценного погружения в образ. Соперничество с самим собой, игнорирование разумных целей и задач, подчинение их экономическим, материальным интересам, доминирование игры и в реальной жизни, бесконечная сменяемость площадок, пространств, миграция — и — как следствие — неудовлетворенность всем укладом жизни. Что может быть сделано после всего перечисленного в плане создания образа, шлифовки его, вхождения в роль? Некогда, да и нужно ли? И так сойдет. Это равнодушие становится губительным не только для рождения характера на сцене, но и для самого человека-артиста. Живущий в таких условиях, он вряд ли и захочет, и сможет осуществить все задуманное, намеченное и воплотить древнейшую мечту человека о чуде, которое только и дарит профессия актера.

Однако гибельность таких параметров в актерской жизни все же не может разрушить главную ценность — сам театр. Ибо его живучесть и бессмертие, прорывы в иную, подчас неведомую реальность, сотворение мифа, который развивается и развивается, несмотря на предсказания смерти, гибели, полнейшего исчезновения, доказано временем.

Пока жива потребность человека в чуде, которую способен сотворять именно театр, пока есть коврик, который бросает артист на авансцену и на который ступает из обычного реального мира, и всё! — театр уже начался, — до тех самых пор театру не страшно ни-че-го! И сёрфинг — герой, поплавав в теплых водах такого изнуряюще прекрасного океана страстей, все же вернется на землю обетованную и заговорит мудро и взвешенно о том, что всегда волновало человека: о любви, правде, совести.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Пави П. Словарь театра. — М.,1991.
2. Актер.Персонаж. Роль. Образ. — Л.,1986.
3.Злотникова Т. Человек — хронотоп — Культура. — Ярославль, 2003.
4.Барабаш Н. Условность в драме и театре. Ташкент, «Фан» (Наука), 1991.
5. Эфрос А. репетиция — любовь моя. Профессия — режиссер. Продолжение театрального романа. Книга четвертая. — М.,1993.
6. Захава Б. Современники. — М.,1969.
7. Вахтангов Е. Записки.Письма.Статьи. — М.-Л.,1939.
8. Кристи Г. Воспоминания актера школы Станиславского. М.,1968.
9. Соловьева И., Шитова В.К. С. Станиславский. –М.,1986.
10. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. — М.,1962.
11.Строева М. Режиссерские искания Станиславского. 1898 — 1917. — М.,1973.
12. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. — М.,1979.
13. Парадокс об актере. — Л., 1934.
14. Асмус В. Чтение как труд и творчество// Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.
15. Арто А. Театр и его двойник. — М., 1993.
16. Злотникова Т. Время «Ч». — М. — Ярославль, 2007.
17. Эфрос А. репетиция — любовь моя. — М.,1993.
18. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — М.,1998.
19. Акимов Н. Театральное наследие: В 2т. — Л., 1978.
20. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — М., 1969.
21. Крэг Г. Искусство театра. — Спб., 1912.
22. Попов А. Творческое наследие. — Кн.1. — М.,1979; кн.2. — М.,1980.

СОДЕРЖАНИЕ

Театры Москвы 3

Театры Санкт-Петербурга 40

Режиссер и педагог Александр Кузин 49

Современный провинциальный театр России 53

Театр в поисках главного героя 63

Рекомендуемая литература 78

Н. Барабаш

СОВРЕМЕННЫЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Учебное пособие по курсу «История русского театра»

Оригинал-макет *О. Комиссарова*

Сдано в набор 07.04.10. Подписано в печать
Формат 84x108/32. Гарнитура «Минион».
Тираж 500 экз. Заказ
Печать офсетная. Усл. печ. л. 5

Научно-издательский центр «Академика»
127254, Москва, ул. Гончарова, 15

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Коломенской межрайонной типографии