

Елена Горфункель

МАСТЕРСКАЯ ГРИГОРИЯ КОЗЛОВА



Несколько слов перед началом

В 2010 ГОДУ В ПЕТЕРБУРГЕ НА НАРОДНОЙ УЛ., 1 ОТКРЫЛСЯ ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ». Театр расположился на Октябрьской набережной, возле Невы и мощного, гремящего транспортом Володарского моста. Досталось молодому и новому театру пространство театра «Буфф», который переехал в более комфортный и старый район города и в новое здание. Таким образом, буфф сменился на студию, мастерскую.

«Мастерская» находится отнюдь не в театральном центре Петербурга, а на отшибе, на правом берегу главной нашей реки. Топография имеет значение: окна театра смотрят на Неву, расположен он на первом этаже многоэтажки, «спальный» район за спиной. Позади театра кварталы жилых домов и десятки учреждений. Театр же смотрит за левую сторону Невы, туда, где Моховая, альма матер Григория Козлова, место его педагогического поприща, и Театр на Литейном, и ТЮЗ, и Александринка, и БДТ, где он ставил спектакли. «Мастерская» создана в 2010 году. Одна из причин ее возникновения — переизбыток «своих» кадров, подготовленных Козловым в Академии театрального искусства. Городу пришлось обратить внимание на готовую и бездомную труппу. Учебные спектакли перехлестывали учебный уровень. Правда, у Козлова был опыт руководства в питерском ТЮЗе, где его выпускники входили в устоявшийся коллектив, и среди прочего это помешало Козлову обосноваться на площади Грибоедова.

На Народную улицу «козловцы» въехали в 2010 году. Здесь все свое — ученики и спектакли, а значит и дом. Обретение дома могло совместить педагогику и сценическую практику. И сохранить несколько лучших из учебных спектаклей. К сожалению, не все. Сюда были «захвачены» из Академии — «Наш Авлабар», «Два вечера в веселом доме», «Старший сын», «Идиот».

Театралы потянулись в Невский район, местные жители привыкали к культурному центру. Для петербургской публики новый театр — самый окраинный. Это не помешало ему войти в число самых популярных. Возможно, дело в том, что художественный руководитель — Григорий Козлов — режиссер с характером вечного студийного мастера. Рядом с ним растут ученики-студийцы, и общий студийный дух захватывает тех, кто не играет в нем, но зато помогает сохранить и накал, и успех коллективу «Мастерской».

Название театра на первый взгляд отдает больше технологией, чем искусством. Нет в нем указаний на академизм, заслуги, масштаб (большой, небольшой, малый). Пока это театр без иного имени, все знают, что «Мастерская» — детище Григория Михайловича Козлова. Он — мастер и до возникновения театра на Народной улице, в спектаклях, сделанных на других сценах и в других городах. В названии театра есть творческая установка и одновременно скромность. Театр — всегда изделие, которое производят в мастерской. Итак, приезжая, приходя на Народную улицу, д. 1, мы попадаем в мастерскую «Мастерской».

Исторический и аналитический очерк написан театроведом, находящимся по другую сторону от театрального занавеса. В такой позиции есть и «за», и «против». В зале театр Григория Козлова, особенности его режиссуры и творческого почерка видны со стороны. Это важная дистанция для театроведческого взгляда. «Против» — потому что многие детали, факты, свидетельства останутся недосказанными. На Козлова и его «Мастерскую» смотрят изнутри и снаружи, и надо надеяться, что суммарно портрет режиссера Григория Михайловича Козлова, собирательный портрет его и «Мастерской» получился убедительным.



Вступление

«**Н**ЕОБРАЗОВАННЫЕ ВАРВАРЫ ШТУРМОВАЛИ ослабшую цитадель, близилось мрачное “средневековье”, ничто не предвещало ренессанс середины 90-х годов». Эти слова — цитата из статьи Леонида Попова «Посттотвстоноговское десятилетие петербургского театра», напечатанной в журнале «Московский наблюдатель» в 1998 году. Метафора легко расшифровывается: цитадель — Большой драматический, потерявший «императора»,

Георгия Товстоногова, в 1989 году (а был он императором не только для своего театра, но и для всего города, Ленинграда-Петербурга); «необразованные варвары» — претенденты на свободу театра, которая понималась тогда как поругание недавних святынь, сбрасывание авторитетов с корабля современности... Перестройка подтолкнула немало желающих занять опустевшие троны, кляня «диктатуру» Товстоногова и застой театрального дела.

И как часто бывает в таких случаях, героями дня становились совсем не те, кто затем принял наследство и оправдал наследственность. Конечно, появились студии — будущее, как и в начале XX века, было за ними. Студий возникло гораздо больше, чем выдерживали время и место. Немногие из них сохранили себя, большая часть благодаря поддержке Запада реорганизовались в свободно гастролирующие по миру коллективы. Студийное движение расплодилось и лишилось своего изначального творческого пафоса.

На знаменитом Авиньонском фестивале, который проходит во Франции с 1946 года, спустя полвека, в 1996 году, была представлена русская программа. Организаторы объясняли, почему: «Потому что эта великая нация, чья театральная традиция оказала влияние не только на всю Европу, но и, несомненно, на весь мир, сегодня на наших глазах кардинально меняется. В ходе переживаемых ею потрясений, под нажимом как финансовых, так и идеологических факторов место и формы театрального искусства, сам характер театра, режиссерский язык, драматургия, методы работы и, разумеется, положение людей театральных профессий — все это оказалось под вопросом. Авиньонский фестиваль видит свою обязанность в том, чтобы внимательно отнестись к этим глубоким изменениям, которые затронут будущие десятилетия, проследить за этими хаотическими процессами, взглянуть в вызывающие тревогу разрушения и в наметившиеся преобразования». В Авиньон пригласили со своими спектаклями Резо Габриадзе, Каму Гинкаса, Валерия Фокина, Анатолия Васильева, Петра Фоменко. Сам по себе характерен выбор — почти все без стабиль-

ной площадки, без своего театра. Мастерская Петра Фоменко только что открылась, Васильев почти за рубежом, Гинкас едва обосновался в Москве, Фокин фестивальный спектакль «Нумер в гостинице города NN» поставил вне какого-либо театра. Авиньон ориентировался не на прошлое, а на будущее.

«Гуманитарная помощь» не понадобилась, потому что истоки русского ренессанса 90-х годов нашлись в родном отечестве. Наш герой, Григорий Козлов, не был учеником Товстоногова, не организовывал фестивалей и студий до поры до времени, до международных фестивалей и своего театра ему было очень далеко. Козлов тем не менее накрепко связан с девяностыми годами и возрождением русского театра. Возрождение проходило драматично, с потерями и накоплением опыта: советская политическая система была донельзя централизована, теперь же ожидалась децентрализация. Первым отрядом шли непосредственные ученики больших учителей: Геннадий Тростянецкий, Дмитрий Астрахан, Семен Спивак возглавили Театр «На Литейном», Театр Комедии, Молодежный театр на Фонтанке. Во втором этапе явилось следующее поколение, которому и выпала доля образовать новые традиции и новые театры. Они, тогда молодые и начинающие Юрий Бутусов, Григорий Дитятковский, Виктор Крамер, Игорь Ларин, Анатолий Праудин, Лев Эренбург распределили пути-дороги на самый конец XX и начало XXI века. Среди них был и Григорий Козлов. Они заполняли пустоту, возникшую в конце XX века. Над ними как будто не висели начальники, не давила цензура, не подчиняли авторитеты. Или так только казалось?

Новое поколение — названные выше профессиональные режиссеры — вступало в театр по-разному, и это важно. Никакого единообразия не случилось, словно его и не существовало в предшествующие полвека. Конечно, режиссерские индивидуальности и «лица» театров известны в нашем, советском, XX веке. Своеобразие в те времена кристаллизовалось, накапливалось и с немалым трудом легализовалось. Общеизвестно, что искусство все-таки коренится в своеобразии,

в личном высказывании. Без индивидуальности в коллективном искусстве театра ничего не получится. Но события эпохи, получившей название «перестройки», буквально смели до основания постепенность и последовательность обретения своего лица. Новые люди должны были скорее развиваться, скорее открываться, стремительно заявлять о себе. Надежда была на мускулы этих новобранцев, на быстроту обретения пути и маршрута. Григорий Козлов в поколении после «перестройки» оказался наиболее традиционным, я бы сказала, спокойным. Через десяток лет ему удивлялись: оказывается, театр психологического реализма жив и действует! Удивлялись, потому что рядом открылись «Фарсы» Виктора Крамера — чистый театр, развлекательное шоу, без малейшей идеологической зацепки, а через пару сезонов «посягнувший» на классику («Гамлет», «Село Степанчиково», пьесы Тургенева). Игорь Ларин трансформировал театр одного актера в «Монплеизр», театр острого скетча и пародии. Григорий Дитятковский «Мрамором» И. Бродского установил высокую планку интеллектуального театра и выдерживал ее даже в спектакле «Потерянные в звездах», потому что имеется в виду не интеллектуализм материала, а интеллектуализм режиссуры. Юрий Бутусов на развалинах старой театральной «крепости» создал трагический театр балагана со всеми прибавлениями и экзерсисами. Анатолий Праудин и Лев Эренбург восприняли модель реалистического театра, но довели ее каждый до края реализма и более того, перешагнули через этот край. Молодые в девяностых годах увлеченно искали ходы, прорывы из старого в новое.

Нужно оговориться, что Козлов и его сверстники жили, росли, менялись в Ленинграде-Петербурге. Оговорка нужна не потому, что Москва и другие театральные города СССР и России не включились в этот процесс «перестройки». Ленинград-Петербург — наиболее близкая для меня почва: здесь начинались, сюда съезжались выходцы из других городов и пригородов, и здесь же завязался узел будущей новой режиссуры. Решусь сказать, что северная столица вышла в лидеры скорее, чем Москва.

Судьбы питерских новобранцев сложились неровно, что выяснилось уже через десятилетие. У некоторых исчерпалось терпение. Или вдохновение. Других сманили более плодотворные в финансовом смысле задачи. Те, что остались при своих изначальных позициях, не то, чтобы процветают — несут вахту. У Льва Эренбурга и Григория Козлова есть свои театры — не только концепции, но площадки, труппы, ученики.

Биография Григория Михайловича Козлова опаздывала по фазе — учился сначала не там, где надо, режиссером стал в 35 лет; театр «Мастерская» открылся, когда ему было 55. Первый спектакль — в 1989 году — в 34 года! Постоянное запаздывание оказалось своеобразной форой для нужных действий, поступков и спектаклей.

В девяностые годы Козлов наверстывал упущенное время. За десять лет он поставил спектакли, ставшие культовыми, завоевал репутацию большого и перспективного мастера, дважды был художественным руководителем театра, получил сразу же немало премий, начал разъезжать по городам страны и за ее пределы, подтверждая качество своего театра и режиссуры. Иногда оправдывая забегавшую вперед известность, иногда охлаждая пыл первых адептов и любопытство широкой публики.

Творческая биография Козлова легко разделяется на следующие периоды:

1. До «Мастерской»
2. «Мастерская»



ДО
«МАСТЕР.
СКОЙ»»

ОЮ

АКТЫ ЖИЗНИ ТАКОВЫ: КОНЕЦ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ, начало девяностых. XX век на исходе, Советского Союза больше нет. Для молодых это особенно чувствительно, раз они на пороге будущего. Оно вдвойне неясно. Григорий Козлов вышел из поколения «технарей», одного из тех, что и в шестидесятые, и в семидесятые пополняли кадры театра. На рубеже XX и XXI века дороги вели в совсем малый бизнес, в бандиты или безработные. Он был выпускником «Корабелки» (сейчас Санкт-Петербургский морской тех-

нический университет). Как и другие вузы города, «Корабелка» имела студенческий театр, и как из других студенческих театров, отсюда иногда шли в театр. После того как стал профессиональным «корабелом» и три положенных года отработал молодым специалистом, Козлов поступил в ЛГИТМиК — так назывался нынешний РГИСИ. Учился на факультете театра кукол у Николая Петровича Наумова в классе режиссуры. Получил второе высшее образование, теперь театральное, в 1989 году. Театром заразился рано, в детские годы, видел много и потрясений также испытал много. В равной мере его восхищали Товстоногов, Эфрос, Любимов, Додин, Васильев... Эту всеядность, она же любопытство благодарного зрителя, передал ученикам. Они так же оглядываются по сторонам, отмечая все новое и интересное в современном театре. В интервью Марине Дмитриевской в «Петербургском театральном журнале» Козлов вспоминает: «Высоцкий, Даль, Миرون... Это мое детство. А по радио слушал “Без вины виноватые” с Тарасовой и плакал. “Пять вечеров” в БДТ — незабываемая запись, тоже слушал по радио много раз. Я бесконечно ходил в театр, могу лекции читать, прекрасно помню все спектакли Эфроса, Таганки, Ефремова, Падве, послеакимовскую “Комедию” с Дрейденом и Захаровым. Столько любимого! Когда начинался какой-то фестиваль — в 6 утра отправлялся в очередь в кассу, чтобы попасть. Самое счастливое время — накопление. Многие спектакли могу рассказать по сценам. “Зори тихие”, например. Я уезжал после спектакля, друзья провожали меня молча. И я молчал...» «Знаешь, были свободные 90-е, но они были свободны ото всего. Я счастлив, что они были, иначе я бы вообще никуда со своей аполитичностью не попал. 90-е все-таки помогли что-то сделать в жизни. А во все остальные времена был учет и контроль. Просто надо идти параллельно им, не пересекаясь».

Свободные девяностые годы не свободны для занятых поиском работы, жилья, места в жизни людей. В воспоминаниях все покрывается некой лакировкой. Возможно, таково свойство памяти Козлова — она избирательна и благожелательна. Ведь сильные

впечатления прошлого всегда перевешивают пережитые трудности и неудобства. Память Григория Козлова много захватила не столько из смутного времени, сколько из великой театральной эпохи второй половины XX века. Дальше, вглубь, он помнил лучше, чем времена, когда как многие, в том числе в сфере театра, оказался безработным. Всесоюзное театральное общество распалось, театральные реформы не складывались, а в чем нужно было театр реформировать, никто толком не знал. Актеры шли в депутаты и министры, рядовые актеры перебивались энтузиазмом и еще плохо налаженным «серийным» бизнесом. «Сверху» с трудом пробили Всероссийское объединение «Творческие мастерские», по сути, творческую «скорую помощь» для бедствующего театрального народа — и не только творческую, а, что важно, денежную. Но далеко не всем выпускникам актерских и режиссерских факультетов, имеющим право на нее, желающим включиться в текущий (в рваном ритме) процесс, посчастливилось.

Участи жертвы политических преобразований не избежал и Козлов. Его творческая биография, когда наступило время не смотреть, а делать, складывается непросто. Кукольной режиссурой не ограничился. Один-два спектакля на этой стезе исчерпали его интерес к поэтике одушевленных «деревяшек». Первый педагогический курс в ЛГИТМиКе — театральная режиссура театра кукол. Выпускники этого курса тоже уклонились от кукольного театра. Козлов в девятые годы имел творческие связи с кукольными театрами страны, с режиссерами и актерами, но основным делом куклы не стали. Э.-Т.-А. Гофман, автор повестей и романов с уклоном в стихию автоматов и кукол, позднее восполнил отклоненный маршрут Козлова спектаклем «Постскрипtum» (про капельмейстера Крейсlera и его возлюбленную Юлию) — маска и кукла часть решения. Совсем от кукол режиссер не отказывался: «Хорошо, когда работаешь над “Счастливым принцем” О. Уайльда (готовящаяся постановка Г. Козлова в ТЮЗе им. А. Брянцева), где можно фантазировать, предлагая костюм — кукольную ширму. Персонажа, состоящего из артиста с куклами» (Ольга Савицкая. «Ольга Саваренская» // ПТЖ. 1996. № 9).

С Козловым в его начальные, отчасти безработные восьмидесятые — девяностые связано множество легенд. Они повествуют о выразительной внешне (и уже тогда бросающейся в глаза) личности, которую можно было увидеть на всех театральных тусовках, во всех сколько-нибудь отмеченных богемой местах. Это было не только следствием безработицы. Козлов и до сих пор обладает способностью выделяться и сплачивать вокруг себя ближний круг.

Первый заметный спектакль — «Москва. Моление о чаше» — появился спустя три года после ЛГИТМиКа. Премьера состоялась 12 февраля 1992 года в Музее Ф. М. Достоевского (а репетировали в Доме актера), где и тогда, и сейчас бесприютные режиссеры находят камерную площадку. Инициаторами стали питерские актеры Александр Марков и Валентина Белецкая. У них, по-своему тоже бесприютных, был свой театр «Русские ночи», в работе над постановкой «Москва. Моления о чаше» им помогал сын Маркова и Белецкой Владимир. Они призвали молодого и безработного Григория Козлова, чтобы режиссерски завершить их актерское начинание. Как рассказывала Валентина Белецкая, в режиссуре они особенно не нуждались. Им нужен был взгляд со стороны. Его они нашли в Григории Козлове, на которого им кто-то указал: мол, сидит в ресторане Дома актера выпускник ЛГИТМиКа 1989 года, режиссер по образованию.

В 1992 году пьеса о тоске неудавшихся диссидентов, об их молитвах — «чтобы чаша сия миновала нас» — давно ожидаемая новизна. В откликах звучало: «За долгие годы я первый раз вижу современный спектакль, я втянута в жизнь этих людей, в их отношения и монологи» (Дарья Крижанская. «О мокром снеге, пользе неучастия и украденной жизни» // ПТЖ. № 0).

«Москва. Моление о чаше» — выход и вызов Козлова. На нем справедливо остановиться чуть подробнее.

Пьеса впервые напечатана была в Париже в 1989 году, тогда она находилась в рамках «самиздата». Ее автор, Лев Тимофеев, по образованию экономист и дипломат, писал романы, очерки о советском и социалистическом образе жизни, о порядках, вернее, беспорядках

социализма, о том, что сейчас легально называют нарушением прав человека. Спектакль Козлова — на легальную к тому моменту тему. Жанр пьесы ее автор определял как комедию.

На очень маленькой площадке (не сцене!) музея Достоевского воссоздали убогий быт советских «бывших» — писателей, интеллигентов. Их двое — Он и Она. Холод, нищета, жалобы, сожаления, проклятия, роковой вопрос «что делать?» Совершенно конкретный вопрос: эмигрировать или нет? Три акта стрелка ответа колебалась от твердого «да» к твердому «нет». В итоге все же «нет». Останавливала своя же собственная жизнь — холод, нищета, отверженность, борьба за себя — куда все это выкинуть? На какую помойку истории? Зачеркнуть все и посылать на родину фотки с видом на океан, «тачкой» и арендованным домиком? Тимофеев как будто исходил из лермонтовского «Люблю отчизну я, но странною любовью». И эта любовь ко всему — и к отеческим гробам, и к позору, и к горестям и скитаниям — возвышала ИХ. Я думаю, что при выборе пьесы важен был жертвенный патриотизм, а не трудное бытие диссидентов. Моление о чаше, то есть надежда на благословение Господне (с точки зрения верующих) поднимало пьесу и спектакль над текущими событиями сезона 1991/1992 года.

Спектакль, конечно же, очень условная комедия. Были и веселые места — танец с крышками чайников на головах, например; было много лирики; привлекала удивительная женственность и красота Белецкой, человеческая тонкость и нежность Маркова. Поразила тогда публику не комедия, а узнаваемость. Общность с залом задавалась общим (!) полом, всем знакомыми, незавидными предметами мебели (роскошным было только старинное кресло из собрания музея); одежда — почти секонд хэнд, и окно, за которым виделась сирень. Шум дождя усиливал настроение грустной любви к месту, к городу, к родине, прокливаемой и любимой. Через каждые полчаса куковала кукушка в часах. Важные штрихи в декорации положили Март Китаев и его ученик Олег Тагель. На первом плане (рама, занавес) было большое окно. В финале задний занавес открывал еще одно окно. Как



будто неприметная, наглухо закрытая жизнь двоих просвечивалась насквозь. Главным же были актеры — причем, не только их облик, их роли, но и их жизнь. Из радиоприемника слышалась не радиостанция «Свобода» (ее перестали глушить в 1988 году), а эпизод из спектакля БДТ «Три сестры», что было не случайно: Тузенбах (Сергей Юрский) как раз говорил о своей любви к Ирине (Эмма Попова). Любительская киносъемка показывала фрагменты из жизни Маркова и Белецкой. Да и пьеса написана Тимофеевым на основе его и его жены Натальи Экслер жизненного опыта. Да, тут и пьеса диссидентская, и злоба дня — но главное все же любовь. Тишина, минутные паузы обозначали возврат к этому главному, минуя невзгоды и обиды. Он и Она признавались друг другу в любви — она их поддерживала, поддерживает и будет поддерживать, как бы ни сложилась дальше история их семьи.

На спектакль обрушилось признание. В Петербурге — лучший спектакль сезона, премия петербургской критики «За подробное исследование душевной жизни человека»; далее были награды в Киеве (Украина), в Мюльхайме (Германия), в Йыхви (Эстония)... На заграничные гастроли спектакля Козлов не ездил.

Для театра Козлова спектакль «Москва. Моление о чаше» имел важное значение. Был попыткой смотреть на современную жизнь, не закрываясь от нее ни классикой, ни жанром. Видеть добро, не отрицая зла. Надеяться на семью, на человека. Содержание подкреплять формой. Форму не абсолютизировать, осмысливая содержание. Опирались на театральные традиции. Все задуманное исполнять вместе с актерами. Начав с актера на первом плане, Козлов все так же через актера строит дальше свое театральное дело.

В «Молении о чаше» еще не чувствовался собственный шаг. Козлов занял особую позицию — «тактично стоящий в тени» режиссер (Юрий Кобец. «Вот опять окно...» // Театр. 1993. № 2). Этот же критик удачно назвал «Моление о чаше» спектаклем-эмигрантом, подобно его создателям — актерам и режиссеру. За режиссером оставалась атмосфера. За актерами — правда и чистота. Не помешала даже доля

конъюнктурности — все прежде запретное в девяностых становилось нужным — и модным. Но решение пьесы, баланс спектакля между актерским и общественным началами, драматизм, неоднозначное разрешение темы, так сказать, вопросительный знак надежды — исключали формализм и поспешное модничанье. Козлов волей случая прикоснулся к трудному «перестроечному материалу» (это не преждевременное ликование «Диктатуры совести», пьесы-коллажа Михаила Шатрова, которая ознаменовала театральную перестройку по всем площадкам страны!). Потом — и до сих пор — в его опыте и репертуаре столь свежих пьес, романов больше не было. Его выбор все же склонялся к классике или драматургии с дистанцией между нею и сегодняшним днем. Он называл и называет себя «аполитичным». Таким образом, «Москва. Моление о чаше» — территория по большому счету чужая. (Интересно, что он думает об этом спектакле сейчас?)

Сейчас Козлов держится подальше от новой драмы конца XX-начала XXI века. Чем это объясняется? Тем ли, что новейшее театральное время бедно литературой, или тем, что оно разочаровало режиссера? Ближайший по времени драматург — Александр Вампилов как бы заполнил для него нишу современности. К нему нечего было прибавить, несмотря на то что писалось и ставилось много, в том числе учениками Козлова. Для него современностью становилось вечное — как это произошло с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Современная драматургия, как она сейчас понимается, тоже пережила исторические паузы. К девяностым годам она только пробивалась через завалы литературной трухи. Пьес писалось много, они казались сверхактуальными, потому что войны (Афганистан, Чечня), «чернуха», «правдивое» изображение жизни наспех отражались в них. Устраивались конкурсы на лучшие пьесы. В театрах, на конкурсах их читали и пытались ставить. Спектакли проваливались, пьесы забывались. Из обилия макулатуры в те годы выделялись всего несколько авторов художественно и сценически полноценных пьес.

Больше всего шли в столицах и провинциях пьесы Михаила Угарова, Нины Садур, Алексея Шипенко. Людмилу Петрушевскую осваивали заново после запретов советского периода, попробовали открывать, но этот орешек явно оказывался не по зубам (в отличие от знаковых спектаклей Романа Виктюка «Уроки музыки» (1979, студенческий театр МГУ); Марка Захарова («Три девушки в голубом», Ленком, 1988); Игоря Коняева и Льва Додина «Московский хор» (Малый драматический театр, 2002). Ученики Козлова пытались играть Петрушевскую на камерной сцене, в моноспектаклях — их попытки смело время.

Реальный выбор из современной драматургии был невелик. Козлов к новым именам и моде на драматургию не склонен по сей день. Так и получается, что даже основательно возросшую литературу для театра он обходит стороной. Пока.

«Моление о чаше» сделало имя Козлова известным в стране. Его приглашают в далекие сибирские театры. В 1993 году в Красноярском театре драмы им. А. Пушкина он ставит «Фрекен Жюли» А. Стриндберга, а через два года — «Вишневый сад» (Вот что писали о костюмах Ольги Саваренской к «Вишневому саду»: «Тонкая гротескность есть в “Вишневом саде”, где слуги разгуливают на солнышке в купальных костюмах, а Шарлотта появляется в плотном вязаном свитере, широких сборчатых шароварах и с лотрековским коком. Можно срисовать костюм с Лотрека и надеть на артиста. Он станет ряженым. Здесь обратное: такая Шарлотта могла бы сама позировать Лотреку для его усталых, вычурных и очень бытовых клоунов. Вот она, зыбкая грань между стилизаторством и перевоплощением! И чего стоит этот вязаный свитер героини: кочующей, неустроенной, лишенной возраста — от чего делается как-то особенно безысходно» — Ольга Савицкая). В Омске Козлов ставит «Саломею» Оскара Уайльда (1995). Постановки девяностых в дальних городах вполне традиционны, нет никакого радикализма, погони за формой, новизной или идейной злобой дня. Козлов сосредотачивается на отражении, на сходстве с реальностью, а в эксклюзивных постановках, вроде «Саломеи», он

прикасается к эксклюзивной же театральности и для него это — составная часть его понимания театральности и театра, где высшая мера все-таки жизнь и человечность. «Фрекен Жюли» была поставлена точно по ремаркам автора, вплоть до диагонального расположения сцены и публики, на малой сцене Красноярского театра, на одном полу — уровне — со зрителями. Малый формат, камерность уже тогда близки режиссеру больше, чем любая большая сцена. При этом «воздух спектакля, его ритмы и интонации, рифмы и созвучия связаны с атмосферой не столько западной, сколько отечественной, русской литературы», — писала Марина Корнакова (ПТЖ. № 6). И еще — «здесь никого не обличают, здесь всех любят». По сюжету, репликам, ремаркам — Стриндберг, по сути — нечто иное, более сложное и родное, как русский Чехов, русский Достоевский, русский Бунин. Исполнительница роли фрекен Жюли Эльвира Главатских вспоминала, что работа с Козловым ей показалась, прежде всего, «странной» — не было

*Эльвира Главатских
в спектакле «Фрекен Жюли»*



привычного режиссерского аналитизма, долгих разговоров, но когда процесс подошел к концу, она неожиданно ощутила полную ясность и понимание, близость с героиней и ее сценическим автором. Следуя автору пьесы, в Красноярске изобразили кухню, и за стеклянной дверью — сад с сиренью, на стене висели сковородки и связки колбас... И среди этого скандинавского антуража по ремаркам драматурга — белая вязаная кружевная салфетка под цветком в горшке на круглом столике была никакой не скандинавской, а домашней, нашей.

Да, ему и в начале, и потом были интересны формы, театральные эпохи, возможность в них уйти и что-то попробовать. Постепенно, с возрастом и опытом, любопытство уступило место твердому убеждению: любое чужое узнается и познается через свое. Он решается на постановку, например, «Тартюфа», тогда, когда находит специальную историческую раму из XX века для комедии XVII века.

В репертуаре первых режиссерских лет Г.М. Козлова есть увлечения драматургическими редкостями — они именно таковы для Козлова того времени, когда определялись его режиссерские вкусы. Это Стриндберг с «Фрекен Жюли», «Саломея» Уайльда (в Омске) и «Гарольд и Мод» Хиггинса (в Петербурге, Театр Комедии, 2006). В Омск на постановку «Саломеи» приехали театральные художники Александр Орлов и Ольга Саваренская, хореограф Николай Реутов. «Саломея» шла в Омске недолго. Сохранилась очень небольшая видеозапись танца Саломеи (эту роль играла Анастасия Светлова) — танец без семи покрывал, но в обтягивающем серебристом платье с разрезами актриса исполняет прямо на парадной лестнице театра. Эскизы костюмов Ольги Саваренской близки сибирским и петербургским спектаклям Козлова: в «Саломее» тяжеловатые облачения солдат, стражников, свиты Ирода; в «Сонате счастливого города» (чуть позднее, в петербургском ТЮЗе) — прелестное слияние актера и куклы в графическом рисунке; подражание Египту в легких и плоских костюмных фантазиях в охристой гамме, с едва различимой иронией



(свойством самой художницы), возможно, отразившейся в постановке.

Период постановок и руководства ТЮЗом совпал с активным обращением к педагогике. Это поворотный момент, но значение поворота осозналось позже. Козлов постепенно создавал театр учеников. Театр на основе удачных выпускных курсов не новость. Так родился Театр на Таганке из курса Ю. П. Любимова в Театральном училище им. Б. А. Щукина. «Мастерская Петра Фоменко» — более близкий пример-аналог и пример для подражания. Еще более близкий — московская мастерская, школа, студия Сергея Женовача. Тем более что по типу театра, продолжающего традиции русской психологической сцены, Женовач и Козлов схожи. Мастера, которые одновременно практиковали в театре и учили, тоже не новость — Товстоногов тому яркий пример. Но Товстоногов вынужден был работать параллельно с труппой — лучшей, как тогда говорили, в Европе, — и со студентами. В последние

*Сергей Агафонов
и Ольга Антонова
в спектакле «Гарольд и Мод»*

годы педагогика явно уступала место режиссуре. У Козлова напротив: с каждым десятилетием педагогика в союзе с режиссурой превенствовала. У Козлова совмещение педагогики и практики стало необходимым, это обеспечение жизнеспособности его мастерской, его театра. Педагогика — питательная среда, в которой формируются поколение, ансамбль, пополнение труппы. Козлов рассказывал, что бывало он набирал очередной курс в расчете на исполнителей его очередного замысла. Правда, традиционной, даже старинной педагогической логики — будущий курс должен идеально распределяться на амплуа из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» — Козлов не придерживался. У него собственный кастинг и непривычные амплуа, как будто подсказанные теми молодыми людьми, что приходили на приемные экзамены из жизни.



КОНЕЦ ОЗНАКОМИТЕЛЬНОГО ФРАГМЕНТА