

Pro настоящее

Марина ЗАБОЛОНЯ

КОСТИ ТРЕПЛЕВА

*Не знали мы религиозного понимания искушения и падения,
не ведали, в каких усилиях и муках рождается благородство.
Не знали мы и что такое героизм духа, одолевающий любые
соблазны... Доблесть казалась нам наградой пошляков...
чепухой с точки зрения искусства. Оставались пороки.
Ж.-К. Гюисманс*

Человеку, которого называли «героем нашего времени» и который открыл нам реалити-шоу «Последний герой», сейчас было бы 36 лет. Престижные кинопремии и все-народная популярность сопровождали Сергея Бодрова-младшего с самого начала карьеры. При этом он был полной противоположностью своего киногероя. Через год после выхода «Брата-1» защитил диссертацию по теме «Архитектура в венецианской живописи Возрождения».

Трагедия 2002 года в Кармадонском ущелье прозвучала символично. С исчезновением Бодрова канул в лету и последний герой. Хотя шоу про выживание человека на необитаемом острове осталось и даже нашло анекдотичное продолжение в театре. Одесский олигарх и большой театрал Александр Мардань сочинил историю «Последний герой» и в духе времени определил ее жанр, как реалити-шоу. На самом деле это обычная пьеска – про то, как один неудачник, суетливый учитель истории, отчаянно торгуется с фирмой, расселяющей его дом. Бездарно и ничтожно отстаивает он свои принципы, а потом, не сумев вписаться в поворот времени, исчезает.

Серость, обыденность, бессмысленность жизни, как моль, проедают материю героического в искусстве.

«В жизни всегда есть место подвигу» – к этой расхожей и давно ставшей ироничной фразе мы привыкли с детства. Как и к тому, что подвиг, подвижничество, служение – «друзья» настоящего героя. Каков сегодня этот герой и насколько он близок к идеалу – вопрос, скорее, риторический: столь переменчив его облик. Стоит изменить интонацию, и плюс поменяется на минус, на месте героя окажется антигерой, киллер станет антикиллером. Убийство Моцарта в «Маленьких трагедиях» может быть оправдано, трагедия превращена в мелодраму, а Сальери возведен в сан мученика...

Опять театр, это «нежное чудовище» (А. Блок), подает нам отчаянные знаки, а мы их не всегда распознаем. Потеряли иммунитет, забыли навыки «эзопова языка», да и подтекст теперь как-то не актуален.

Но прекрасного все равно хочется, как и идеала, а перед глазами – то монстры, то целлулоидные куклы. Увы, время циников потрясать не может. Мы попали в «запендю»: и сами измельчали, и театр, как отражение реальности, не дает нам рассмотреть себя в этом зеркале получше. «Ничего не вижу... кругом одни свиные рыла».

Так, значит, снова главный герой – смех? Или, может быть, супермен с накачанными бицепсами Шварценеггера – Сталлоне?

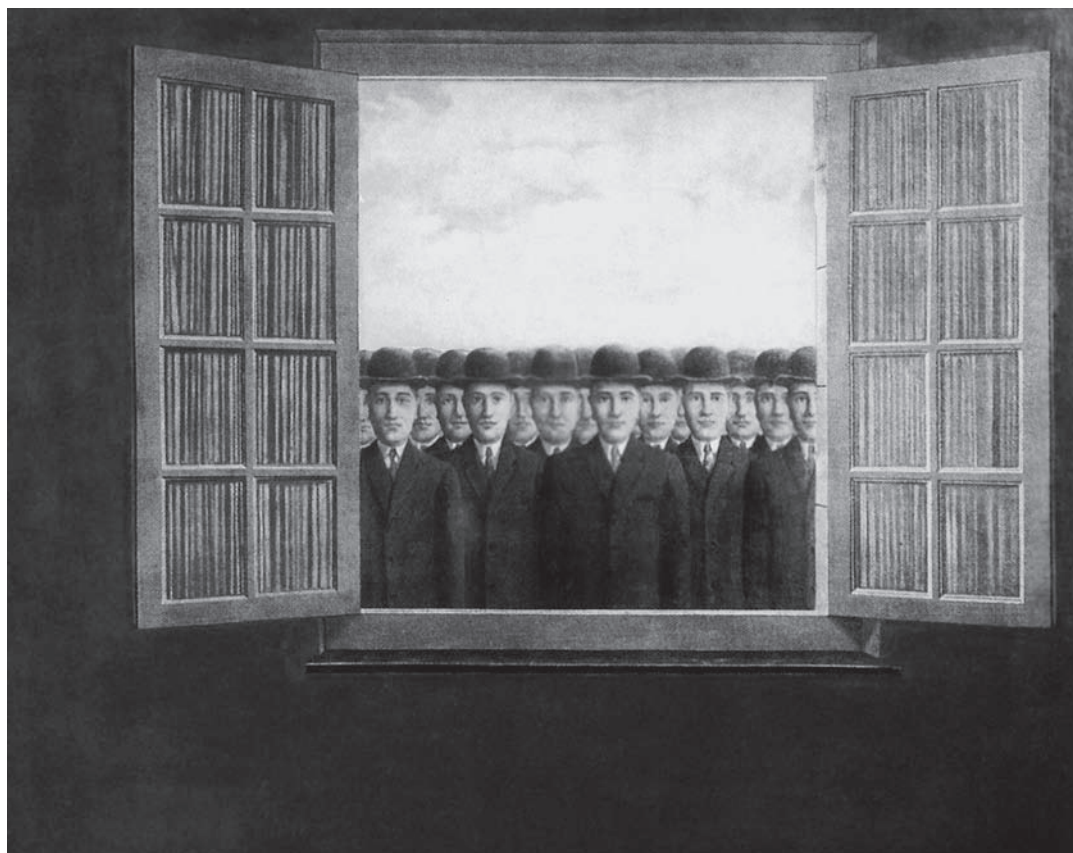
Новый театр, старая сцена

ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ

В XX веке считалось, что театр – производная от текста, режиссер – его истолкователь, актер – исполнитель воли автора и режиссера. Сегодня все смешалось. Пиетет перед гениями прошлого, как и знание канона, не в моде. Вслед за обывателем, ставшим патологически эгоцентричным, театр уверенно отстаивает свою самостийность, авторство во всем. Режиссер сочиняет спектакль по телефонной книге. Отвергнутый или обиженный драматург пытается поставить себя сам. Зараженный этой «свободой без границ» актер тоже начинает ставить и писать, а

иногда и писать, и ставить, и играть одновременно. Что интересно, при таком индивидуализме и страсти к самовыражению человек сегодня (и в жизни, и в театре) не стал мерой всех вещей, он не герой, он всего лишь «квинтэссенция праха» («Гамлет»). Порвалась связь времен, скажете вы? Сама ткань времени порвалась, нарушились координаты жизни. Кругом одни «черные дыры». Как после всякой революции, народ (плебс, демос, кухарки – нужно подчеркнуть) диктует свои правила и в жизни, и творчестве. От победы над солнцем до затмения разума оказался один шаг. Мы, действительно, движемся «вверх по лестнице, ведущей вниз».

В оформлении статьи использованы произведения Г. Гольбейна, Р. Магритта, М.К. Эшера



Pro настоящее



«Человека без свойств» Роберт Музиль придумал еще в 1930-х, когда в одноименном романе описывал «героику» масс:

«Если бы можно было измерить скачки внимания, работу глазных мышц, колебательные движения души и все усилия, затрачиваемые человеком на то, чтобы удержаться на ногах в потоке улицы, получилась бы, наверно <...> величина, по сравнению с которой сила, необходимая Атланту удержаться на себе мир, ничтожна, и можно было бы измерить, какую огромную работу совершает ныне даже человек, ничего не делающий. Ибо человек без свойств был сейчас таким человеком. <...> Может быть, как раз обыватель-то и предчувствует начало огромного нового, коллективного, муравьиного героизма? Его назовут рационализированным героизмом и сочтут куда как прекрасным.»

В наше «фельетонное» время муравьиный героизм обывателя достоин того, чтобы быть увековеченным. Сколько труда вкладывает он, просиживая вечера перед телевизором, пожирая пуды чего-то хрустящего и выдувая литры чего-то пенного. Изо дня в день. Из вечера в вечер. До гроба. Памятник Иванову Ивану Ивановичу сегодня просто необходим. И кое-какие сценические монументы, обелиски и даже надгробия ему в театре уже поставлены.

Когда-то принято было думать, что истинное искусство исповедально. Процесс самоидентификации в творчестве казался естественным и оправданным.

Раскаленное пространство спектакля с его магнетической силой воздействия было для зрительских душ желанным чистилищем. Но когда нет цели и пафоса в жизни, когда почва то и дело уходит из-под ног, а твое существование состоит из вереницы «случаев»; когда преступление обыденно, убийство не страшно, выходят на сцену крошечные Гамлеты Ивановы. Сегодня кажется, что они всюду, мелькают на экранах телевизоров в бесконечных реалити-шоу, наши убогие современники, возомнившие себя героями. Про «рифмы» XIX и XX веков говорили часто, про «рифмы» XX-го и XXI-го меньше. Но смотрите: новый виток, и презрительные стишки горьковского Власа снова звучат актуально:

*Маленькие нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны,
ходят и уныло ищут места,
где бы можно спрятаться от жизни.
Все хотят дешевенького счастья,
сытости, покоя, тишины...
ходят и все жалуются, ноют...*

С идеальным же героем нынче беда. Кругом одни Ивановы, символ серийной ординарности. Вы их встретите в «Иванове» Льва Эренбурга (НеБДТ), в «Иванове» Александра Баргмана (Такой театр), и в новом, стилистически стерильном спектакле Анатолия Праудина «Дама с собачкой» (БДТ, малая сцена) он тоже есть. (Этого молодого человека играет тот самый Р. Барабанов, которого мы еще помним, как нервного, тонкого, потрясающего Раскольникова в дипломном спектакле В. Фильштинского «Преступление и наказание».) С ним играют в карты, пьют вино, говорят о женщинах, время от

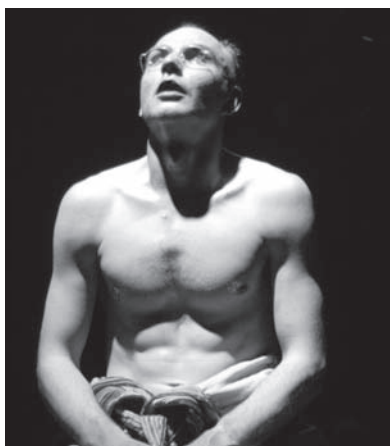
В. Коваленко – Иванов.
«Иванов».
Такой театр

К. Шелестун – Иванов.
«Ивановъ».
НеБДТ

Новый театр, старая сцена



времени виновато окликают: «Послушайте, как вас...», и он с радостной готовностью маленького человека подсказывает: «Иванов!»



В Александринском театре Андрей Могучий сделал сценический микс по повести Гоголя «Как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и назвал его коротко, но емко – «Иваны». В спектакле два старых сумасброда, певцы ослепительной бессмысленности (Н. Мартон и В. Смирнов), живут в беспокойстве коммунальной ссоры. А режиссер словно говорит нам: «Смотрите, вот наша раздолбанная Россия-матушка, а вот мы, Иваны, родства не помнящие. Это наша родина, уютно посапывающая в болотной жиже».



Из обработанных театром мифов тоже выходят «офигительные» хлопцы. В джинсах и костюмах для дефиле, а то и голяком карабкаются на сцену обновленные Эдипы, Одиссеи, Орфеи и прочие Гамлеты. Но, пытаясь пристроить их к новому миру, как-то отождествить Эдипов и Медей с Иванованычами и Мариваннами, режиссеры в нестрогости своих сценических высказываний только уничтожают понятие героического.

В Питере два «Эдипа» народились друг за другом. В Театре на Литейном – модернистский, легкий и игривый, в интерпретации

Р. Барабанов – Иванов.
«Дама с собачкой».
БДТ

Н. Мартон – Иван
Иванович и
В. Смирнов – Иван
Никифорович. «Иваны».
Александринский театр



Pro настоящее

молодого режиссера Андрея Прикотенко. А в галерее высокой моды, каковой становится Александринка, ее художник Валерий Фокин инициировал постановку Софокла греческим режиссером Теодорасом Терзопулосом. И тот, кто не заснул на этом торжественном, статичном, почти ритуальном действе, почувствовал истинное дыхание вечности, окунаясь в величественный ритм ее мощных волн. Но и мимо них мы пролетели почти без задержки.

Иногда мне кажется, что старый герой вернулся. Отнюдь. История может быть старой, а тональность иная, и смысл другой. Некоторым из тех, кто получил моральные увечья в 1970-х, не очень приятно вспоминать свою молодость даже в малом – хотя бы туфли надеть на платформе. Но и не вспоминать они не могут. Значит, если пьесу вынули из сундука, это кому-нибудь нужно?

Из 1970-х пришел к нам парень «Утиной охоты». Тогда Зилов был герой. Обаятельному, страдающему бездельнику Олега Даля (т/ф В. Мельникова «Отпуск в сентябре»), которого «среда заела», сочувствовали, его аморфность оправдывали. А цензура его запрещала: не похож на строителя коммунизма. Но уж тем более Зилов не похож на строителя капитализма: не бандит, не убийца, не мент, не олигарх. Однако «Утиная охота» сегодня идет и в МДТ Льва Додина, и в МХТ Олега Табакова.

В Петербурге Игорь Черневич вместе с режиссером Владимиром Тумановым предложили на редкость жесткий вариант героя – сделали Зилова «человеком без свойств». Так резко и без сожаления режиссер распрощался со своей молодостью. Он просто

обозначил дорогу, по которой прошли его сверстники. Чужим и неприятным явился Зилов в спектакле «семидесятника» Туманова: его достали с чердака, с него сдули пыль и увидели совсем не то, что ожидали. И усмехнулись непрезентабельности того, кто желал говорить своим голосом, – человека апатичного, вспыхивающего минутным влечением без веры и любви, рассекающего волны жизни вяло и по инерции. На сцене МХТ «Утиная охота» выглядит еще бессмысленнее, хотя Зилов Константина Хабенского и помоложе, и «помедийнее» Черневича, равно как и режиссер Александр Марин, бывший в молодости актером «Табакерки». Произвольно переосмысленный сюжет Вампилова кажется «марсианской хроникой», в которой едва ли кто-нибудь сегодня сможет и захочет узнать себя. Старательный Хабенский каждые пять минут сценического времени впрыгивает в новое состояние, нисколько не оправданное общей логикой действия. Серый человек, пошлая история. Ни то, ни другое не вызывает ни сочувствия, ни ненависти. Эти ребята неинтересны, кажутся ненужными, лишними.

Не только Вампилов, но и классики поважнее выходят сегодня на сцене какими-то хромоногими. Энергичные режиссеры норовят им сначала что-нибудь отрезать, а потом услужливо предлагают костыли. Так что в той камере пыток, какой выглядит современный театр, героями можно считать и самих классиков. Такими и увидел их драматург Олег Богаев, сочинивший грустный анекдот «Мертвые уши» – о том, как к жалостливой тетке пришли жить классики. Единственную на селе библиотеку

Новый театр, старая сцена



закрыли, вот и постучались к ней в дом сначала Чехов, потом Толстой. А в пьесе питерского драматурга Сергея Носова на корпоративной вечеринке сам Достоевский подменил заболевшего артиста на роль... Достоевского.

Между тем, хочется уже не тебя, а хоть какого-то романтического пыла, но взять его пока негде. Это видно даже по жанрам новой драмы: «вербатим», «саунд-драма», «реалити-шоу», «просто пьеса» и, Бог знает, что еще, чат и мат. Законы жанра коварны. Новатор прошлого века Чехов, если помните, провалился со своей «Чайкой» в Александринке именно поэтому: пьесу сыграли в бенефис г-жи Левкеевой, комедийной актрисы, и публика пришла повеселиться.

Современному театру кажется, что подобное снижение, подгонка классического героя под себя, сердцу обывателя мила. И вот уже размывается сам термин: между героем анекдота и героем мифа

нет ни грани, ни разницы. Человек в футляре разрывает пасть льву, Геракл зажигает лампочку Ильича, а смерть воспринимается – и изображается – как неизбежное неудобство. Испытав мощное влияние деструкционизма, театр играет понятиями, занимается эстетическими подменами, переодевает классические сюжеты. Протестный пафос очевиден во всем, что исчерпывающе запечатлено в лаконичной аббревиатуре московского международного фестиваля «Новый европейский театр» – NET.

Вообще-то для искусства эта часть полезна. На отрицании МХТ, чеховских «дядя Вань и тетя Мань» когда-то вырос гений Маяковского. Но его сценическая мощь, как показало время, оказалась специфической, а на Чехова спрос и по сей день велик. Правда, наши старые знакомые герои, пропущенные через мясорубку новаторства, чаще всего выходят оттуда условно живыми. Вероятно, транслируют что-то важное для своих создателей, иногда

И. Черневич – Зилов.
«Утиная охота».
МДТ

Pro настоящее

даже мучаются, страдают, корчатся от боли... Но мы им уже не сочувствуем. Кто-то сказал: «Безликость приобретает очертания». И наоборот, черты лица стираются: человек погружается в виртуальную стадность. Катастрофу отрицания выразил обнаженно-аскетичный «Лир» Л. Додина, спектакль, в котором не осталось ни одного вызывающего сочувствия героя. Да и места для жизни в нем нет: только перечеркнутое белыми деревянными крестами пустое черное пространство, лировское «ничего».

Новая драма, которая еще недавно придавала остроту театральному процессу, подбрасывала нам новых героев и темы, теперь так и норовит присвоить себе чужие открытия, на монументальной форме прошлого коряво начертать свое «Киса и Ося были тут». В отсутствии оригинальных идей молодые драматурги мечутся от одного мифа к другому и вышиваю по ним кто крестиком, кто гладью.

Когда «Обломов» под пером Михаила Угарова превратился в «Обломoff», пожалуй, и началось не только движение «новой драмы», но и то системно-разрушительное отрицание молодых, мимо которого не пройдешь. Частный случай из жизни обывателя словно нарочно «старят», как старят фотографию, покрывая сепией. Вероятно, прием обратной перспективы нужен драматургам, чтобы добиться эффекта присутствия прошлого в будущем. Елена Гремина в своих ретро-пьесах о корнете О-ве или сахалинской жене ищет общие болевые точки. Клим дописывает монолог Настасьи Филипповны после ее смерти. Новые драматурги стараются зафиксировать происшедшие изменения в системе отношений

между героями. Олег Шишкин, основательно внедрившись в пространство «Анны Карениной», сочиняет вариант на тему «что было бы, если бы героиня выжила». Анна после неудачного самоубийства остается калекой без ноги, руки и глаза. Вронский возвращается с войны парализованным, Левин мучается от похоти к Анне и в финале гибнет, придавленный телеграфным столбом. Каренин, пишущий романы, берет жену на содержание и покупает ей модные протезы. А доканывает Анну синемаграф: «Прибытия поезда» братьев Люмьер она не пережила. Ироническое погружение старых литературных героев в новое про-



странство иногда забавно, но не рождает нового героя. Это не что иное, как игра в героя, снова игра на понижение, превращающая трагиков в комиков.

В истории театра были и прежде приливы и отливы. Иногда литература опережала сцену, иногда – наоборот. В сравнении с «Революционным Октябрем» современное театральное новаторство

Новый театр, старая сцена

выглядит куда более традиционным, а то и по-детски наивным. Тогда уже театр впервые использовал приемы кино – и раскадровку, и крупный план, и «монтаж аттракционов». Тогда уже Эйзенштейн, изрядно поглумившись над Островским, писал:

«Всякий раз, когда я решаю пойти в театр, я готов встретить там все, что угодно, кроме обычного. И не хочу я, чтобы меня щадили, чтобы, по соображениям мещанской морали, что-либо урезывали из кругозора театра. Я хочу, чтобы меня увлекли...! Но для того, чтобы меня могло потрясти зрелище благородства и красоты, вы должны показать мне его с полным совершенством выражения, хотя бы дьявольского, хотя бы кощунственного. Если должны потрясти меня пошлостью и безобразием, покажите мне и их с широким размахом безобразного и пошлого: тогда и это покажется мне чем-то божественным»¹
(курсив мой. – М.З.).

И так было не только у нас. Когда в 1896 году на сцену парижского театра Эвр вышел кругленький человечек с накладным брюхом и конусообразной головой и сказал «дерьмо», случился скандал. Кто-то из зрителей направился к выходу, а кто-то свистел, кричал и ругался. Тот спектакль, «Король Убю» А. Жарри, прошел один раз. Обнаженные тела на картинах Сезанна и Мане вызывали в Париже общественные скандалы. А в Москве объединения русских художников «Ослиный хвост» или «Бубновый валет» приводили публику в ужас своим бесстыдством. Всем этим можно, конечно,

оправдывать любую неумелую дерзость сегодня, но – не забывая, что те новаторы были первыми и были людьми высокой культуры и эстетических притязаний. Они мечтали встряхнуть мир и увидеть окружающее по-новому. Нынешние мечтают тряхнуть кучку критиков и заядлых театралов, чтобы их заметили.

Английский художник-самоучка Фрэнсис Бэкон, алкоголик и извращенец, часто брал для работы реальные прототипы (картины старых мастеров, кадр из фильма, газетную фотографию) и создавал по ним в состоянии подпития свои фантастические кошмары. Его «Этюд с картины Веласкеса "Портрет Папы Иннокентия X"» (1953) – больной и ужасный паравариант на тему. Так что, в сущности, и этот прием не нов. Уже не только в музее можно увидеть нечто подобное «Венере с ящичками» Дали. С афиш на заборах смотрят на нас разрисованные «народом» лица звезд эстрады: дамы непременно с усами, мужчины без глаз или без зубов. Вот они, новые «новые формы», новая «героика масс».

Однажды на вопрос журналиста: «Что вы думаете об отношениях психоанализа и сюрреализма?» Джон Малкович ответил фразой из пьесы «Истерия» английского рок-музыканта Терри Джонсона: «Ты убил все мои сны».

Так упрекал доктор Фрейд Сальвадора Дали в этой вымышленной истории о встрече двух сумасшедших гениев, которую Малкович поставил в своем Лондонском театре. Это история про то, как искусство высшей реальности под диктовку бессознательного медленно переваривается жизнью, и те многие, кто решается изменить ее,

¹Эйзенштейн Сергей. Заметки касательно театра. Театральные тетради // Мнемозина. 2004. С. 253.

Pro настоящее

часто попадают в капкан созданных ими химер.

Киевский мещанин, мнивший себя Гамлетом, обиженный и одинокий модернист Костя Треплев мечтал когда-то о новых формах, писал пьесы про мировую душу, а оказавшись в творческом тупике, застрелился. И это было честно. Но это было в начале XX века. Современные авангардисты-графоманы норовят сначала оскорбить сцену своими новациями, потом прославиться и, сделав вполне типичную карьеру, выжить.

В середине 1980-х Терри Джонсон написал философскую комедию «Insignificance» («Ничтожество»), в которой тетенька, очень похожая на Мэрилин Монро, объясняет теорию относительности очень похожему на Эйнштейна дедушке.

А Апдайк в своем романе «Гертруда и Клавдий» блестяще расправился с мифом о Гамлете, пересочинив – в высшей степени художественно и достоверно – экспозицию шекспировской трагедии, а по сути своей, сочинив роман «Анти-Гамлет».

Игра в альтернативную историю заразительна и очень популярна была всегда. Но поскольку сегодня есть опасность, что «реорле схавает» все, не стоит забывать: если зритель вышел со спектакля в добром здравии, это еще не значит, что он жив. Вероятность того, что ему в ухо, как папе Гамлета, успели-таки капнуть яду, высока.

Мне иногда жаль такого зрителя, который и не догадывается, что такое настоящий театр и какое сильное энергетическое поле, созданное настоящим актером-героем, способен он излучать.

Слово «сюр» сегодня осело в быту как синоним «брёда». Хотя в первой половине XX в. сюрреализм, которым болел мир, являлся синонимом скандала, эпатажа во имя поисков нового искусства. Это была искореженная в порнопозах кукла Ганса Беллмера, девочка, вскрывшая себе грудную клетку и с любопытством разглядывающая свои потроха... обновленный идол свободы маркиз де Сад... «театр жестокости» неистового, страстного, сумасшедшего Арто... «театр абсурда» с его эстетикой безобразного... Яростная страсть была для этих разрушителей морали состоянием привычным. Сегодня в искусстве больше любят слово «постмодернизм», который, в свою очередь, любит всяческие заимствования. На самом деле, это понятие давно уже переродилось в «ничегонезначимость», в переливание из пустого в порожнее. Нынешняя безразмерность этого понятия помогает пристроиться к авангарду любому графоманскому пустячку под маркой новации, а действительно «новых форм» пока не дает.

НЕ-ГАМЛЕТ

Чаще всего самовыражение в современном театре – это мета времени. Потом будет повод сравнить копию с оригиналом, чтобы понять, как изменились люди. И повторить вслед за Гамлетом:

*Вот два изображения: вот и вот.
На этих двух портретах лица
братьев.
Смотрите, сколько прелести в
одном...
А это ваш второй.
Он – словно колос, пораженный
порчей...*

М. Чехов – Гамлет,
1954

М. Козаков – Гамлет,
1956

Э. Марцевич – Гамлет,
1954

Новый театр, старая сцена



К. Райкин – Гамлет,
1998

И. Смоктуновский –
Гамлет,
1964

В. Высоцкий – Гамлет,
1971

А. Демидова – Гамлет,
1970-е
(фантазия
В. Плотникова)

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Гамлет», МХТ.
В центре М. Трухин –
Гамлет

О Гамлете М. Трухина (МХТ, режиссер Ю. Бутусов) многие сказали бы то же. А между тем, спектакль не худший среди прочих. Он отразил невыносимую легкость нашего бытия, а по сути – наше яркое, крикливое ничтожество. Спектакль Бутусова оказался лабиринтом не столько для зрителя, сколько для его создателей. События спектакля, облеченные щедрым режиссером в изящные репризы, рассыпаны по сцене без умысла, без смысла. Как бильярдные шары от удара кием, события-пустышки с грохотом разлетаются, не достигая луз, звенят и веселят зрителя, пытаются прикрыть, уравновесить пугающие звуки высших сфер.

Главные игроки здесь – знаменитая троица, М. Трухин – К. Хабенский – М. Пореченков, открытая Бутусовымеще в те времена, когда на курсе В. Фильштинского он ставил «В ожидании Годо». В «Гамлете» разбросанные судьбой однокашники снова сошлись, и кажется, все они только что из песочницы, так глупо и грубо дурачатся. Гамлет – несчастный, загнанный в угол звереныш, вынужден защищаться. Вертлявый пацан Клавдий

(К. Хабенский), так некстати нацепивший корону, не знает, что с ней делать дальше, и готов спрятаться за юбку Гертруды, своей монументальной королевы (М. Голуб), в которой видит, скорее, мать, чем жену. Но для театра давно не открытие, что Клавдий может быть сверстником Гамлета. Многие в «Гамлете» заметили, что Бутусов отказал своему спектаклю в «настоящем герое, о котором весь мир издревле тоскует» (М. Горький). Поэтому весь вечер у ковра – Полоний (М. Пореченков). Именно он срывает аплодисменты. Ровно так же, как срывает их в «Днях Турбиных» на той же сцене МХТ Лариосик А. Семчева: зритель узнает в нем рекламного героя, того, что «пиво пил», и готов заранее смеяться. В рецензии на «Гамлета» А. Карась справедливо пишет: «Юрий Бутусов, со времен своих студенческих спектаклей работающий с масками, образовал в конце концов три самые знаменитые маски отечественного сериала. Невнятные и обаятельные, простые и демократичные, обладающие особым, негероическим героизмом, пьющие водку, влюбляющиеся в кого ни попадая,

Новый театр, старая сцена

отстаивающие странные, неартикулируемые идеалы, эти трое блистательно отражают невнятную российскую реальность последнего десятилетия. Не случайно именно Хабенский пытался сыграть самого загадочного негероя 70-х – вампиловского Зилова. Не случайно он же сыграл в МХТ белого офицера Алексея Турбина почти буднично и уж точно “антигероично”. <...> Трагедия отложена»².

Каждая эпоха проверяется «Гамлетом» и имеет того Гамлета, которого заслуживает. Гамлет Шекспира отличается от принца Амлета из средневековой легенды в той же мере, в какой «бархатный» принц Мунэ-Сюлли – от хриплого принца В. Высоцкого, в свитере и с гитарой. В конце XX века последнего трагического героя в «Гамлете» вывел на сцену Э. Някрошюс. Но им оказался не молодой принц-панк, а его отец. То была трагедия великого заблуждения, которое Гамлет-старший осознавал с мощью ветхозаветной кары слишком поздно. Его протяжный вой над мертвым телом сына действительно леденил кровь. Век следующий, XXI-й, признал своим героем Гамлета – Трухина. Как все неудачники, он жалок. Он, скорее, антигерой. Но все-таки Гамлет.

Андрей Могучий пошел дальше и предъявил нам Не-Гамлета. Автор Формального театра занимается формализмом давно. Ставил когда-то «Две сестры» вместо привычных трех, был у него и спектакль по пьесе Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки». После «Pro Турандот» по К. Гоцци его «Не-Гамлет» по «Дисморфомании» В. Сорокина на сцене «Приюта комедиантов» вряд ли кого-то удивил. Зато у автора вызвал гнев и возмущение.

Писатель, сам исполняющий джигу на костях классиков, не выдержал режиссерского произвола по отношению к себе.

В ироничном спектакле А. Могучего, стилизованном под художественную самодеятельность в «Красном уголке», актеры и приглашенные из зала зрители под руководством некоего психоаналитика робко изображали (как утверждал лектор – для излечения от комплексов и страхов) кто Гамлета, кто Джульетту, кто Кормилицу. Их скверная и несмешная игра скатировала хроническую неизлечимость общества. Выражаясь языком самого Сорокина, «инъекция чистого гноя» была произведена, результат наконец стал ясен. Актер уравнивался со зрителем. Как сказано у Хармса: «Театра не будет. Нас всех тошнит...» Игра в самодеятельность была слишком достоверна и подозрительно походила на правду.

Могучий показал, что современные Гамлеты – обыкновенные, не вполне здоровые люди, апатичные неудачники с утерянным комплексом вины. С ним согласились и братья Пресняковы, предъявив в пьесе «Изображая жертву», по существу, свой вариант Не-Гамлета.

В сумерках сознания мы живем давно, и, видимо, светлее не будет. Как жить, когда жить не хочется, а смерти боишься? Вот в чем вопрос. Вы понимаете, что это диагноз, и, чтобы преодолеть страх, идете работать в милицию, изображая жертвы в следственных экспериментах. Пьесу поставил в Екатеринбургском ТЮЗе Вячеслав Кокорин, а на малой сцене МХТ – Кирилл Серебренников. Теперь Гамлета зовут Валентин. Этот анемичный и молчаливый юноша с университетским образованием

² Карась Алена. Мещанский вальс//
Российская газета, 2005, 16
декабря

Pro настоящее

(филфак) и работает «жертвой». Днем – реконструкция преступлений, вечером – дом с вечным кошмаром: является к нему по ночам убиенный отец и дает сыну уроки жизни. Кошмар пострашнее – мать, сожительница дяди, которая грозит упечь сына в психушку. Спокойно, почти равнодушно подсыпает этот Не-Гамлет родственникам яду. А утром на следственном эксперименте изображает жертву преступления, которое сам же и совершил. Круг замкнулся.

Кокоринский спектакль был условен и скуп в средствах, глубокий и тонок в психологических мотивировках и, несмотря на эскизность, масштабнее постановки Серебренникова. Кокорин поставил новую драму, т.е. изобразил ее в виде «читки» – так теперь называется бедный по средствам спектакль, где актеры подглядывают в шаргалки. Посаженный на сцену зритель наблюдает за происходящим в зале, «оборотная» ситуация весьма символична. В манифесте своего «бетонного театра» режиссер заявил, что это театр шока и сгущенной боли, который детям до 18 лет смотреть не рекомендуется.

Помнится, в начале прошлого века «Шут Ее Величества Жизни», г-н Евреинов, уже придумывал Веселый театр для пожилых детей. Пьеса братьев Пресняковых в эту категорию зачисляет и двадцатилетних.

Апатия и усталость, безразличие и бесцельность, случайность и небрежность – вот стиль жизни современного молодого человека. Таков и спектакль: в рутине и монотонности следуют чередой сцены дома и на эксперименте с ментами.

Кульминация наступает внезапно и совсем не тогда, когда парень отравляет семью. А тогда, когда выдавший виды следователь на очередном дознании вдруг срывается на грязный пятиминутный мат. От бессилия понять эту жизнь выводит он свои рулады, кажется, обращенные к небесам. Даже ему не привыкнуть к такому мотиву для убийства, как насмешка. Нотки по-детски беспомощного недоумения этого прожженного дядьки пронимают зрителя до костей. Может быть, именно это древние и называли когда-то катарсисом?..

Потерянные и лишние на празднике жизни, современные обыватели ищут себя, как могут, хотят попасть в свою тональность тем и поступков, отношений и эмоций. Хотят видеть на сцене, в кино, в телевизоре, как стать звездой, чтобы поверить, что такой звездой может стать каждый. Хотят преступления и наказания. Хотят денег и веселья. Вот, собственно, и весь спектр современных потребностей. Присвоив себе девиз древнего мудрого грека «Лови мгновение», наш человек трактует его с удобством для себя: «Сделаем это по-быстрому». А по-быстрому сделать героя трудно.

Знаете ли вы, что такое MXTronica? Это принципиально новый проект из серии глобальных вечеринок, уникальный танцевальный фестиваль в стиле hi-tech fusion. MXTronica fusion party – это не имеющая аналогов стилистическая, эстетическая и технологическая инсталляция из света, видеоэффектов и ритма. Смешение культур и жанров, стирание граней между привычными понятиями для любой вечеринки «свет, звук, публика». Live, mix, fusion от

Новый театр, старая сцена

лучших музыкантов планеты для не спящих в большом городе.

...Посмотрев мхатовский спектакль «Изображая жертву», такой гламурненький, с веселыми кавээновскими трюками и уникальными технологическими открытиями (см. сцены с Призраком), думаешь: вот он, передовой путь к театральной МХТronic! Не может быть случайным «однокоренность» ведущего театра страны и суперсовременного проекта, который сделает вам красиво, развлечет, пощечочет нервы, но не будет «грузить».

Быстрота, энергичность обращения режиссера «со стилем» притягательны. Быть впереди прогресса – значит, не быть Гамлетом. И то, и другое сегодня модно.

НЕ-ФЕДРА

Используя меткое выражение дворника из «Смерти Тарелкина», я бы сказала, что герой нашего времени постоянно «оборачивается». То вурдалаком, то каннибалом, то Гамлетом, то Антонием. Герой упорно метит в антигерои, и у него это временами отлично получается.

Об этом думал, наверное, Андрей Жолдак, когда перечитывал расиновскую «Федру». У него была одна отличная и мало что сыгравшая актриса Мария Миронова, Театр наций и смелый, как всегда, замысел. С Чеховым мастер расправился давно: его киевские «Три сестры» и сумасшедшая московская «Чайка» уже «потрясли» зрителя. На этот раз звезда украинского театра, мастер эпатажа и провокации, открыто манифестирующий профессию режиссера как искусство воровства, продемонстрировал свой метод на Расине.

Его спектакль «Федра. Золотой колос» оказался сочинением на тему большой страсти.

...Современный в стеклянных перегородках интерьер санатория для душевнобольных «Золотой колос» с маленьким водным каналом и лодкой. На переднем плане, вдоль рампы, – крошечный деревянный «пансионат» для крыс. В крысиных домиках горит свет, но ток пробегает не только по проводам, но и по членам беспомощных белых зверьков. Их мучительные судороги грубо и прямолинейно

М. Миронова – Кармен.
«Кармен. Исход».
Театр наций



иллюстрируют состояние героини Марии Мироновой, которую заботливый муж поместил в «Золотой колос». Начитавшись романов и возомнив себя греческой царицей, неприкаянно бродит она по территории, то сомнамбулой, то трясущейся наркоманкой. Женщина на грани нервного срыва то ли от любви к местному юродивому, то ли от любви к искусству. А за ней по сцене бродит оператор, снимая сценическое действие выборочно, по собственной логике. Видеокамера дает крупным планом эмоции героев – от подопытных крыс до подопытной героини, в которую, кажется, бес вселился.

Как исправный пост-модернист, Жолдак легко использует чужие идеи и сюжетные ходы.

Например, в пьесе современно-американского драматурга Нило Круза «Анна в тропиках» работникам табачной фабрики читали «Анну Каренину», после чего под влиянием романа трагически менялась и личность героини, заразившейся синдромом Карениной, и ее жизнь.

У В. Сорокина есть пьеса «Достоевский-trip» – про «дурь», которая перемещает современных героев в художественное пространство классического автора. Пришедший по вызову дилер подробно инструктирует потребителей «дури» по поводу каждого наркотика с их «тематическим» воздействием на психику: вот вам «Бальзак», а вот «Пушкин». Но лишь выбранный компанией «Достоевский» оказывается для нее безвозвратным. Принявшие дозу «Идиота» остаются в его пространстве навсегда.

У Жолдака расиновская «Федра» оборачивается той же «дурью»,

откуда возврата для впечатлительной героини нет.

Еще Н. Евреинов открыл терапевтическое воздействие театра на психику человека, предложив способ исправления ее через актерство. Позже эту же идею реализовал на душевнобольных Ежи Гротовский. А П. Вайс даже написал про это пьесу. В Ленинградском университете в начале 1980-х шел знаменитый спектакль по его пьесе «Марат и маркиз де Сад». Прочтение этого текста по тем временам выглядело диссидентским. Образ страны как психушки – это было смело, сильно, и народломился тогда на спектакль В. Голикова.

Сегодня теза «мир как психушка» стала штампом, общим местом. Так же, как и вопрос театра «где герой?», превратившийся в вопрос врача «где больной?».

В сущности, спектакли Жолдака, независимо от выбранного им материала, превращаются в претенциозную пошлость. Но Мария Миронова, мало играющая в родном Ленкоме, так увлеклась режиссером, что следующий его спектакль «Кармен. Исход» даже продюсировала.

На этот раз сценарий писали совместно, но рецепт приготовления остался прежним. Ингредиенты те же, только порции изменились.

Теперь кино в спектакле преобладает. И если в «Федре» Миронова все же успевала передать сильные чувства, ворвавшись в пространство трагедии с достоинством Коонен, то в «Кармен» темпераменту актрисы излиться уже негде и не на что. Игровое поле сузилось до предела.

... Огромные экраны транслируют «дыханье» ночного города,

трудовые будни проституток и судьбоносную милицейскую облаву в гостинице, где молоденький милиционер (тот, что у Мериме зовется Хозе) повстречался с Кармен. Это все только мешает живой актрисе открыться залу и войти с ним в энергетический резонанс. Но, кажется, и задачи такой режиссером не ставилось.

Пока «крутят» кино, Миронова в черном полупрозрачном платье то высовывает из-за занавеса обнаженную руку, то медленно выходит на авансцену, проделывая ряд несложных танцевальных движений. Клиентов ее Кармен принимает в небольшой картонной коробке с оконцем, и кино услужливо предлагает зрителю крупные планы некоторых «рабочих» моментов: ритм, дыханье, голос, усиленный динамиками и вкрадчиво повторяющий «Я Кармен... Кармен... Кармен!». В этих мимолетных явлениях Мироновой, исследующей, по ее словам, тему абсолютной свободы, ограниченной рамками нравственности, нет места для вдохновения, для художественного высказывания. Подобный драматический минимализм вызывает только досаду: зритель чувствует себя обделенным. Кино и сцена здесь существуют, не дополняя друг друга, а взаимоуничтожаясь. Кажется, художественная фантазия режиссеру на этот раз изменила. Не спасла и видеозапись репетиции, вклинившаяся в действие. Творческий процесс показался бедным, а Кармен-героиня – бледной. Невыразительной, растушеванной до абсолютной серости. В общем, героиней типично современной.



Д. Поднозов – Он.
«Кроткая».
Особняк

НЕ-КРОТКАЯ

В крохотном питерском театрике «Особняк», которым руководит, в котором играет сам и дает играть другим артист Дмитрий Поднозов (известный, кстати, постановками пьес М. Угарова) идет «видео-спектакль» «Кроткая» по Достоевскому. В программке (режиссер Ю. Панина) означены два исполнителя: Кристина Скварек и Дмитрий Поднозов. И то, что артисты существуют в разных измерениях (один – на сцене, наедине со зрителем, другая – на видеопроекции), принципиально для понимания происходящего. Полтора часовой монолог Поднозова, актера тонкого, странного, живущего с этой странностью в редкой гармонии, похож не столько на исповедь палача, сколько на сеанс у психотерапевта. А в роли доктора – зритель.

То, о чем писал когда-то Достоевский, в сегодняшней сводке ГУВД звучало бы примерно так: самоубийство на бытовой почве, доведенная до отчаяния женщина выбросилась из окна собственной квартиры, причины выясняются.

В данном случае режиссеру не понадобилось перекраивать авторский текст. Отрицание «кроткой» происходит на контрапункте видеоряда с живым рассказом участника трагедии. Под стремительные тревожные звуки проплывают картины воспаленного сознания, будто насильно вынутые из воронки зрачка, засасывающего чужие жизни. В отличие от Жолдака, имитирующего на экране реальную жизнь города, в этом немом фильме представлена реальная мужская версия семейных отношений. Не изменяя авторскому слову, создатели кино-сценического пространства ввинчивают в него параноидальный мир Дэвида Линча, сохраняя самобытность героя в лице неповторимого Поднозова, известного своей манией новизны и идиосинкразией к добротному классическому театру. Кому-то вспомнится роман Фаулза «Коллекционер». Кто-то обнаружит сходство героя с Передоновым, «мелким бесом» Сологуба. Ангелы и демоны – среди нас. Экран вскрывает потаенное, вырывая из контекста событий и слов противостояние мужчины и женщины, униженных и оскорбленных жизнью, сутенера и проститутки. Камера следит за происходящим, словно подглядывая, через рамки зеркал, искажающих лица, фиксируя двусмысленные ухмылки, нагловатый девичий взгляд. Кажется, взвинченное пространство вот-вот взорвется. Объясняя случившееся, герой не обретает

покоя, не постигает смысла, он заходит в тупик. Он приходит к себе и становится героем нашего времени. Потому что кротости в привычном для автора спектакля смысле – евангелической смиренности – сегодня нет.

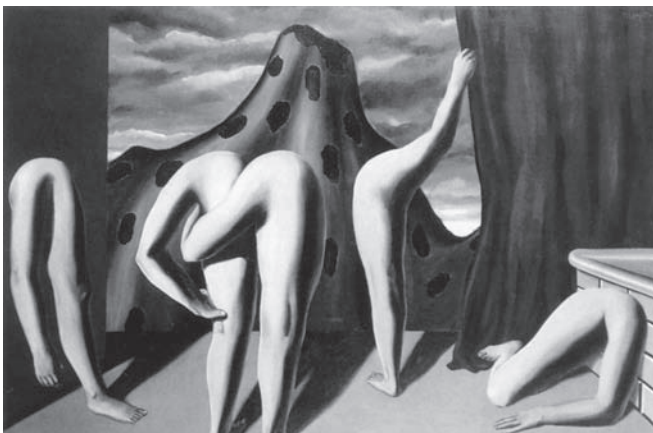
ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ

«Полого» человека, человека без свойств, ставшего главным героем современной драмы, в кино еще десятилетие назад скульптурно и художественно вылепил С. Маковецкий. Не случайно его героя из балабановской картины «Про уродов и людей» звали Иоганном и приехал он из Германии. Это имя не только Гете, но и доктора Фауста. Его дьявольская фантазия, издевательства над человеком окончательно превращали обычных людей в уродов.

По кинематографической линии родства «Уроды...» – наследники «The Freaks» Тода Браунинга (1932). От Браунинга перешел к Балабанову и сюжетный перевертыш: представители человеческой расы только снаружи люди; по сути же – монстры. Тезис «искусство родилось из запретов и страхов» оказался плодотворным и в театре. Несколько лет назад молодая и дерзкая Ольга Субботина поставила пьесу англичанина М. Равенхилла «Шоппинг & Fucking» про потерянную молодежь, живущую отдельно от взрослых, уродливо и подражательно. Про потерянное, проданное, проституированное детство. Про незамеченную катастрофу с человечеством. Поставленная в ЦДР А. Казанцева и М. Рощина, пьеса, кажется, имела недолгую сценическую жизнь, но примечательна, как высказывание. По Белинскому,

все, что художественно, – нравственно. Пьеса Равенхилла талантливо безусловно, но этически не нормативна. Это «Преступление без наказания». Переступить черту дозволенного детям легко, они смерти не боятся. Достоевский об этом писал в духе своей эпохи, А. Галин и Л. Додин говорили об этом уже по-другому. У пьесы Равенхилла – свой английский акцент. Когда мальчики и девочки выползают из песочницы, наигравшись в «куличики», «доктора» и «войну», они начинают хотеть, чтобы их любили, смешивая законы взрослого мира с детской привычкой к беззаконию. Вот и играют в «ножички» уже не в земле, а с плотью. Играют в смерть, чтобы прекратить боль. Детям, по Равенхиллу, чтобы выжить, нужно позарез повзрослеть. Сбиваясь в маленькие уродливые семьи-стайки, они принимаются жить, как умеют: уродливо распределяя между собой взрослые житейские обязанности, но путаясь, кто мама, кто любовник, кто ребенок. Слишком рано они узнают главную заповедь жизни: «Сначала делай деньги». И как невинно, чисто, неожиданно звучат здесь строки из чеховских «Трех сестер»: «Однажды мы узнаем, зачем все это, все эти страдания...» Эти слова произносит та девочка, что одинаково заботливо кормит ребят ворованными полуфабрикатами и мастурбирует, чтобы хорошо было всем, чтобы не ссорился никто.

Кто сегодня не знает Макдонаха, ирландского драматурга, *enfant terrible* современного театра. О нем пишут, говорят, еще больше ставят. К. Серебренников поставил на малой сцене МХТ «Человека-подушку» про писателя-графомана, живущего в аду (и плену)





собственного травмированного детством воображения и готового умереть ради спасения своих «черных» сказок. Чем не вариант еще одного современного Треплева?

Видимо, это не просто очередной виток прихотливой блажи. Звериный стиль не то чтобы вышел из моды, – ассимилировал. Это значит, что мы к нему привыкли. Стоит взглянуть на Тартюфа в Ленкоме в исполнении неподражаемого Максима Суханова, и посылка станет обоснованной. Первобытная жестокость в гламурной упаковке выявила новый стандарт красоты: звериный стиль.

Вот еще один сочный экземпляр из сочинения Ивана Вырыпаева «Июль». Пенсионер-людоед в исполнении изумительной Полины Агуреевой на сцене театра «Практика» (режиссер В. Рыжаков). Тут прекрасное и ужасное, будто выброшенное из жерла вулкана, запеклись намертво. Актер, драматург, режиссер Вырыпаев, сначала переложивший десять заповедей

на язык рэпа, сочинил вещь по сравнению с «Кислородом» почти невыносимую, вызывающую.

В середине 1880-х Гюисманс написал свой декадентский роман «Наоборот», после которого, как выразился один критик, «автору остается либо удавиться, либо уверовать». Гюисманс уверовал. О Вырыпаеве такого не скажешь. Альтернативы нет. И глубокие воды, в которые он заплыл, страшат. Что за герой Саша, полюбивший девушку Сашу и убивший жену только потому, что у нее не было таких же рыжих волос, и она не знала слова «кислород»? По мнению Вырыпаева, в наши дни, как во времена «Гамлета», человек должен ужасаться тому, что делает герой; переживать происходящее на сцене животом, как настоящую реальность, ощущать страх, леденящий ужас. Драматург уверен, что трагедия, описывая неразрешимые противоречия жизни, необходима нам для выживания, потому что дает ощутить присутствие Бога.

Обжигающий эффект «Июля», бесспорно, в тонкой, умной игре Полины Агуреевой, невозмутимо, ровно, с теплотой в голосе транслирующей нам текст, будто это не смердящая брань, а высокая поэзия. В черном концертном платье, неподвижная и строгая, в ярком пятне света она ведет повествование от «себя» (тем страшнее!), порой без логики переходя на чтение от третьего лица. Интонация, статика, лаконизм средств, предельная сосредоточенность, словом, исполнительское совершенство, доказывают правомерность мечты Н. Акимова: «Вот если бы вынести на сцену такой стул, чтобы зритель зарыдал».

П. Агуреева в спектакле «Июль». Театр «Практика»

Новый театр, старая сцена

Зритель на «Июле» может зарыдать от совершенства формы, перемалывающей, облагораживающей и возвышающей содержательное дерьмо. Способ сценического существования актрисы переводит рассказ патологического убийцы в пространство притчи. Совмещение драматического искусства с искусством чтеца, как соединение стиха и прозы, дает редкий эффект «плавающего» «я» героя. Остранение, едва уловимая манерность в подаче текста (так, наверное, В. Качалов читал монолог Гамлета) не дают ни актрисе, ни зрителю сойти с ума, в то время как информационная плотность текста вызывает и страх, и трепет. Что и требовалось доказать. Перед нами – герой вне заповедей, в координатах собственной уродливой морали. Из благодарности расчленивший монаха, из любви отрезавший руку и вырвавший сердце у медсестры... В одном из последних интервью Маковецкий признался: «Однажды я даже выбросил сценарий. Просто не мог держать его дома. Мне предложили сыграть Чикатилло. Нет, говорю, не хочу я копать в психологии этого монстра. Ничего не берется из воздуха. Значит, ты должен заглядывать в глубины собственного подсознания...». Другое поколение, другие представления о герое...

Другой вариант «ласкового зверя» оживил мастер жесткой режиссуры и шоковой терапии Кама Гинкас. Перед нами не-Рембо. Роберто Зукко Кольтеса на сцене МТЮЗа предстал красавцем-убийцей, изнемогающим от нежности богатырем с заторможенной психикой аутиста, идущим по земле в тюремных кандалах. Может быть, режиссер вспомнил молодость и свой дипломный спектакль на курсе

Г. Товстоногова «Люди и мыши»? Но Ленни Стейнбека и Зукко Кольтеса похожи ровно так же, как парфюмер-убийца Гренуй у П. Зюскинда и Михаэль К. у Дж. Кутзее. Зукко – герой не для подражания, но он тоже герой нашего времени.

НЕ-ЧЕХОВ

«Театр, который пытается сформулировать решение, неприемлем. Для театра более верно – внушать тревогу. Это предпочтительнее, потому что тогда мы просим зрителей продолжить историю, самим создать отсутствующую часть», – сказал в своем московском интервью Ромео Кастеллуччи. Кто-то из наших критиков сразу признал в модном итальянском режиссере, соединившем на сцене науку психиатрии с языком пластики, еще одного Костю Треплева.

Драматический театр, предельношись безгеройностью пьес Чехова, интерпретирует их с декадентской дерзостью. И кромят режиссеры тексты, обрывая мысли и фразы, как дети крылышки у насекомых. Но, видимо, есть потребность в подобных модернизациях даже у академических сцен. В европейском театре, особенно.

В берлинском театре Шaubюне ам Ленинерплатц режиссер Рихтер поместил чеховских «Трех сестер» в обстановку современного офиса, которая к концу спектакля сменяется залом ожидания в аэропорту. И опять отсебятина, переработка авторского текста, адаптированного к современности: молодежавый Вершинин из рокеров, в косухе, сомнамбулическая Ирина – в обтягивающем трикотажном платье, элегантная Маша – в роскошных одеждах из модных бутиков,

Pro настоящее



наконец, брутальная Ольга с прокуренным голосом...

Спектакль бельгийца Люка Персиваля «Дядя Ваня» (Toneelhuis, Антверпен) тоже весьма красноречив в своем экстремизме. Незабываем, ибо сделан очень талантливым человеком. «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас

посетят видения, быть может, даже приятные. Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты». Этих слов Астрова нет в спектакле, зато их отпечаток в какой-то уродливой проекции почти насильно застревает в вашей памяти.

Пьеса превращена в грубый фарс и разыграна на восьми стульях в занавешенном квадратном пространстве, где герои уродливо скачут и ковыляют по паркету. Режиссер из отряда сорокалетних обращается с мифом глумливо и агрессивно. От природы, о которой тоскует чеховский Астров, здесь остались лишь артефакты: вспученный деревянный паркет, зеленый цвет штор, штормовой ливень. Спектакль живет трудной жизнью, его мучит одышка в гипертрофированных мхатовских паузах, когда герои молча сидят рядом и просто смотрят в зал. А то начинают вдруг материться, вызывая гомерический хохот в зале. Или, прислушиваясь к далекому и невнятному пению, принимаются танцевать. Любимец публики и женщин фатоватый Серебряков во фраке успевает одарить вниманием каждую. С равнодушной молодой Еленой танцует, как молодой, нагло вато положив на ягодицу жены пятерню. С влюбленной в него и обезумевшей от счастья татап выделяет шутиливо-причудливые па. С нянькой, мерно покачиваясь, почтительно топчется на месте...

Рожденная некрасивой и несчастливой, неуклюжая, завистливая, очкастая Соня визжит от радости, узнав, что и прекрасная чужестранка (Елена говорит на ломаном английском) тоже несчастна. Физиологических подробностей в этом спектакле, как

О. Еремин – Треплев.
«Чайка».
Александринский театр

Новый театр, старая сцена

перца, достаточно. Перепившего Астрова очень подробно и натурально выворачивает наизнанку. Изнемогающая от неразделенной любви к доктору Соня корчится в конвульсиях, ухватившись за низ живота и скрестив ноги.

... «Болит – ставь. Не болит – не трогай». Так учил своих студентов режиссер Андрей Лобанов. Где и что болит у современных режиссеров и их героев, не сразу и разберешь, а надо бы. Может быть, сегодня герой – лицо неодушевленное, с обирательное? Что может врачевать больные души? Театр.

Одни режиссеры призваны ставить диагнозы, другие сами видят в театре способ лечения. «Как все нервны», – вздыхал замученный жизнью доктор Дорн и предлагал от старости порцию валериановых капель.

Неврозы сегодня – норма жизни. Непаханное поле для режиссера с дипломом врача, Льва Эренбурга. Он – режиссер-диагност. Его «Ивановъ» – что-то вроде тома иллюстрированной медицинской энциклопедии. Только здесь никто никого не лечит, а все герои – наглядные пособия по неврозам: морфинист, нимфоманка, чахоточный... Жизнь как история болезни. Одного «жаба» замучила, и, правда, он не растает с банкой, в которой сидит огромная лягушка. Зато у другого в банке – огурец: жажда опохмелиться хуже медицинской «жабы» или жадности... Этот спектакль о муке жить, о полной дезориентации людей, зажатых в кучу крохотным пространством жизни. В центре, за перегородкой, предполагается купальня, куда постоянно бросаются потные, голые,

Сцена из спектакля
«Дядя Ваня».
Toneelhuis,
Антверпен



Pro настоящее

пьяные герои. Кто освежиться, кто утопиться. А ежели кто проголодается, лезет в собачью конуру погрызть косточку. У Эренбурга работа с актерами ювелирная. Точно биолог, пропускающий ток через лягушку, он ожидает подергивания ног каждого из героев сочиненной им истории. Его душный спектакль отражает жизнь спившегося интеллигента, неприятного, непонятного, который сам себе противен и тошен и транслирует эту тошноту другим. Человека с потерянным иммунитетом к жизни. Лучшее средство от головной боли, как известно, гильотина. Где ж ее взять в деревне? Тогда поможет пистолет. И он действительно спасает.

Время, в котором мы живем, называется «AFTERCHEKHOV». Так и написано в программке спектакля по пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» питерского Театра сатиры на Васильевском острове. Главный режиссер театра, поляк Анджей Бубень поставил ее так, словно подвел творческие итоги современного театра. Вместо сцены – водная гладь, перекрытая деревянными мостками. В центре, на деревянном островке с верандой, ютятся наследники чеховских героев: переводчица и ее брат, сестра ее умершего мужа, ее старшая дочь с мужем, младшая – без мужа. И вся эта пестрая компания, застряв между прошлым и настоящим, все еще любит свое пепелище, от которого не осталось ни сада, ни удобств. Кто-то страдает рефлексией, кто-то – от недостатка взаимопонимания или денег. Сад и имение проданы еще при Чехове. Теперь герои Улицкой варят на продажу вишневое варенье. А тем временем их нежно любимый сын тихо скупает земли в округе, чтобы построить на них

Диснейленд. И, конечно, наступает миг, когда сын с бригадой рабочих радостно выселяет мамочку в город... Сбившись кучкой, последние владельцы «вишневого сада» так и остаются стоять, как вкопанные. Кажется, навсегда.

Другой польский режиссер, Кристиан Люпа в «Чайке» Александринского театра проявил себя психотерапевтом. Он поставил пьесу там, где так несчастливо началась ее судьба. Собственно, на руинах жизни и происходит его творение мира. Перед нами почти феллиниевское пространство из «8 1/2», распластанное во всю ширь и глубину сцены. Сцена – открытая и пустая. Колдовское озеро, словно шагреневая кожа, сжалось до размеров аквариума. Вдали – постиндустриальный пейзаж с металлической вышкой, внутри которой и повис аквариум с мутно-зеленой водой. Рядом с вышкой – куча металлолома. Вдоль ramпы – ряд венских стульев. У левой кулисы – стол, заставленный бутылками. Зеркало сцены очерчено ядовитой рамой, внезапно вспыхивающей и так же неожиданно гаснущей. Это, в самом деле, похоже на съемочную площадку. О, сколько видеокамер установил бы здесь режиссер Жолдак. А тут – ни одной. Хотя без кинопроекции обойтись и не удалось: в «небе» появились облака, не похожие ни на рояль, ни на верблюда, но превращающиеся в человеческие фигуры и чаек. Атмосфера как перед генеральной репетицией. Она ощутима не только на сцене, но и в зале.

Осматривается молодой человек в сером костюме, неприметный и аккуратный учитель Медведенко (С. Еликов). Томится и нервничает Маша (Я. Лакоба), нелепая даже со

Новый театр, старая сцена

спины. Босой Треплев (О. Еремин), в джинсах и свитере, поднимается на сцену прямо из зала. Задумчив, сосредоточен, кажется, заранее готов к провалу и за это обижен на весь белый свет. Но что его гложет больше, любовь или новые формы, мы поймем только в финале. А пока робкая Заречная (Ю. Марченко) – и муза его, и любовь. В спектакле Кости ее Миртовая душа выходит из аквариума, как богиня любви из пены морской. Но перед началом спектакля она машинально цепляется за перекладину у башни и на минуту замирает в позе подбитой птицы.

В пьесе обязательно должна быть любовь. У Люпы она досаждаёт тем, кого любят, и тем, кто любит. В этом лабиринте одинаково больны все: кто любовью, а кто ее отсутствием. Невроз обнаруживается у мрачной депрессивной Полины Андреевны (В. Воробьева). Вот уж кто тащит жизнь свою волоком. Нетрудно догадаться о перспективах Маши, влюбленной в Треплева. Доктор Дорн (И. Волков) – циник, умеющий не только пожимать плечами и посмеиваться, но и ценить прекрасное. Нелепо влюблен в Заречную Сорин (С. Сытник), великовозрастное милое дитя, вся жизнь которого укладывается в цепочку отрицаний: не хотел, не стал, не заимел, не сделал... Сошлись на одной территории две касты людей: обыватели и небожители, бомонд, в сети которого попадает трепетная Нина. Территория эта – любительский театр. Болезненное самолюбие, творческие амбиции, личные отношения – жестоко сошлось все. И всех разделило.

Не принадлежащий никому Тригорин (А. Шимко)

запрограммирован только на писание и, кажется, саму жизнь воспринимает лишь сюжетом для небольшого рассказа. Кто рядом с ним – Аркадина или Заречная – в сущности, неважно. Его загадочная статика, почти карикатурное ломание в разговоре возбуждает в зрителе беспочвенную смешливость. Он отрешенно молчалив, живет наблюдателем, а если и решается на беседу, выглядит неуместным, но симпатичным. Он и Нину оглядывает с ног до головы, как скульптор натуру. Его трезвомыслие, подглядывание за жизнью откровенно выдают в нем ремесленника, писателя-рутинера.

Театр Люпы – это театр режиссера-художника и философа. Театр как образ жизни, как спасение от жизни интересен постановщику. Как у Л. Эренбурга «Ивановъ», у А. Праудина «Дама с собачкой», «Чайка» Люпы сочинена «по мотивам» пьесы с вклинившимся в нее монологом Сони из «Дяди Вани», который вдруг читает Нина. То ли это героиня, решив поступить на сцену, «распеваётся», то ли актриса в шутку перепутала пьесы. Рабочие сцены, убирая за кулисы ненужный реквизит, подают актрисе знаки: не то! Она не слышит, и тогда человек в черном трико, обозначенный в программке как Потерянный (А. Кудренко) и до поры терпеливо сидящий на стуле, уносит девушку за кулисы. Реальность окончательно расщепляется, и от зрителя требуется нешуточная работа фантазии и включенности в эту тонкую интеллектуальную игру. Один чеховский эпизод вдруг может забуксовать, а другой повториться несколько раз с вариациями. Хитрость в том, что это игра без правил. В истории, похожей на репетицию, нас помещают

Pro настоящее

в игровой поток сочиненной театральной «программы». Не сразу и неохотно принимает эти условия зритель, при каждом повороте действия то вздрагивая от смеха, то замирая от скуки в пресловутой мхатовской паузе, то упираясь в смысловой тупик и теряя нить сюжета. Или вдруг в зале зажигается свет, и актеры, разгоряченные ссорой, апеллируют к первым рядам партера, требуя у него сочувствия. Подобные комические апартаменты лучше всего удаются Марине Игнатовой, провинциальной звезде Аркадиной.

Люпа рвет условности сцены, как рвет само действие. Он изымает героев из их времени, предлагая им побыть актерами, а те, в свою очередь, вовлекают в свою игру зрителя. Это становится понятно уже тогда, когда герои перед треплевским спектаклем рассаживаются на стулья вдоль рамп, оборачиваются в зал, проверяя, не мешают ли кому-то из зрителей. Или – в самой драматической сцене Аркадиной с сыном, когда с колосников угрожающе медленно опускается красная стена, и актриса с опаской и «как бы» (т.е. нарочито) незаметно посматривает на нее, ни на минуту не теряя верного тона роли.

В спектакле Треплева нет красных глаз дьявола. Но, когда на сцену зловеще опускается вызывающе-красная стена лишь для того, чтобы впустить на сцену Тригорина, веет преисподней и даже, кажется, пахнет серой.

В конце спектакля, когда включается фонограмма с песней французской певицы Лхазы и мы читаем бегущую строку перевода – про то, как женщина вернулась в город, принесла с собой свое

прошлое, но надеется, что будущее, несмотря ни на что, будет прекрасно, – Треплев и Нина лежат на сцене на животе и смотрят вдаль, болтая в воздухе ногами. В данной интерпретации «Чайки» режиссер сравнял их в творческих усилиях, переложив груз ответственности за открытый финал на зрителя. Вполне современный ход. И гадать здесь, кто герой, – нет резона. В этом обещании философии творчества есть одна замечательная черта: ориентация на будущее, которое есть у каждого.

От такого театрального космоса, в который втянуты все участники спектакля по обе стороны рамп, мы уже отвыкли. Нас не вытаскивают насильно на сцену, как в «Не-Гамлете» А. Могучего. Наше участие тут не в иллюзии погружения. Мы соучастники. В том, как актеры удивляются и пристраиваются к тому, что сказали, тоже игра – в смысл.

Кто ж тут от первого лица? Кто сочиняет то, в чем мы участвуем? Кто пишет эту пьесу? И где ее смысловой центр? Он в размышлениях о творчестве как способе сотворения мира.

Для современного театра воспитание чувств – непозволительная роскошь. Медленное психологическое искусство нерентабельно, актеров психологического толка мало. Зритель сегодня больше любит шутов, не героев. Пока низовая культура в чести, элитарность всегда будет в упадке. Но именно поэтому так интересен любой талантливый эксперимент. Поэтому пусть живет в своем иллюзорном пространстве Константин и пусть сочиняет.

Идею Люпы «герой – творчество» (т.е. спасение) другой



питерский режиссер Александр Морфов сформулировал еще конкретнее в своем последнем сочинении на сцене Театра имени В.Ф. Комиссаржевской. «Сон в летнюю ночь» – спектакль о тех, кто по ночам не спит. Потому что репетирует. Лучшее, что есть в морфовском спектакле, – история про скромную самодеятельную труппу «афинских» ремесленников, готовящих прелестную по своей наивности постановку о Пираме и Фисбе... Вопреки жестокосердию влюбленных эгоистов все-таки состоявшаяся премьера сыграна на такой высокой лирической ноте, что хохотавшая публика, не таясь, начинает дружно всхлипать. И ей внезапно открывается истина: единственное, что стоит делать волшебными летними ночами, – это ходить в театр», – точно подводит итог Лилия Шитенбург³.

ПОХОРОНИТЕ ЕГО ЗА ПЛИНТУСОМ

Вы спросите, где же герой, которого мы ждали и искали. Не знаю... Может быть, в пробке застрял.

Известно, что герой погибает за что-то. Современное большинство театральных и нетеатральных персонажей умирает от чего-то: от водки, от простуд, от тщетной суеты, безделья или предосторожности...

Польский режиссер (и ровесник Л. Персиваля) Кшиштоф Варликовски, помимо того, что первым поставил Сару Кейн, недавно сочинил в Варшаве спектакль по пьесе израильского драматурга Х. Левина «Крум». Это еще один вариант притчи о блудном сыне, на сей раз спроецированной на будни израильской провинции 1970-х, узнаваемое пространство скуки и безысходности. Право же,

Сцена из спектакля
«Сон в летнюю ночь».
Театр имени
В.Ф. Комиссаржевской

³ Шитенбург Лилия. Бяка-любовь // Город, 2007. №20.v

Pro настоящее

не стоило возвращаться домой неудачливому писателю, чтобы сказать: «Прах к праху». Этот «художник», вспоминая свою жизнь, тоже не видит в ней ничего утешительного, т.е. не обнаруживает оснований для жизни. И тут, как в «Дяде Ване» у Персиваля, -- коматозная заторможенность. Время остановилось. Может, остановилось с той поры, как грохнул на пол «часы покойной мамы» пьяный Чебутыкин? Может, и правда, ничего вокруг нет, и нам только кажется, что мы живем? Завещание умирающего приятеля Крума («Сдуйте меня») не выглядит вовсе бессмысленным. Его пепел действительно сдувают со стола прямо на зрителя. Вот она – нынешняя квинтэссенция праха! Серый цвет везде одинаков, а общая фраза «все пошло прахом» обернулась своей буквальностью: «ashes to ashes». Да и сам Крум ничего не напишет, и его, если он попросит, тоже сдуют. Как, впрочем, когда-нибудь и всех нас... И не останется от нас даже косточек, «пепел к пеплу».

А пока мы живем на пепелище своей культуры. Мы, собиратели костей Треплева, вновь и вновь ищем в них ген человечности. В беглом экскурсе по театрам разных достоинств и стилей нам не удалось обнаружить настоящего и внятного героя. Но, может, кому-то известен способ его реанимации? Возможно, следует переждать неизбежное обнуление счетчика, чтобы маятник, качнувшись вправо, качнулся влево и стал набирать высоту? А может, пора искать ту вишневую косточку, из которой вырастет новый сад? Хотя, по версии Л. Улицкой, в пространстве AFTERСHEKHOV, где от «вишневого сада» осталось только «русское

варенье», и косточки уже мертвы. И торги состоялись. Д. Крымов даже сочинил про это спектакль-вариацию на чеховскую тему. Кукольный дом из песка, каким бы прекрасным он ни был, всегда рассыпается.

А ведь по Библии Господь поселил человека «в саду Едемском, чтобы возделывать и хранить его» (Бытие, 2,15). В своем романе «Жизнь и время Михаэля К.» Дж. Кутзее вывел такого человека, призванного Богом «возделывать и хранить». Блаженный урод Михаэль К. по сути своей и есть тот Садовник, которому завещано вырастить пусть не вишневую косточку, а дынное зернышко. Но и это оказывается невозможным, потому что мир не приспособлен к подобного рода людям. Не обретает этот герой «тот единственный сад», к которому так стремился. Не может принять цивилизацию и ее отношений. Современная жизнь ему не годится. И потому он спокойно дожидается, когда заберет его к себе Всевышний.

Так, может быть, прав людоед из вырыпаевского «Июля», убивший доброго монаха, дабы тот поскорее попал в Царствие небесное? Но тогда прав и пушкинский Сальери, отравляющий Моцарта, чтоб тот скорее «слился с Богом». Потому что слишком хорош для людей...

У каждого времени – свои герои, и мнимые, и настоящие. В разные эпохи один и тот же поступок может восприниматься и преступлением, и подвигом. Все дело в мотивациях, в координатах человечности, в тех самых заповедях, с которыми так круто обошелся Вырыпаев.

У Гоголя героем был смех, у Люпы – творчество, у Морфова – театр.

Что дальше, господа?

Adam bange die erden.

