

Ольга ГАЛАХОВА

ЧУЖИЕ ОТПЕЧАТКИ

«МОСКВА – ПЕТУШКИ» А. ЖОЛДАКА

Понятие «театр режиссера Андрея Жолдака» состоит из нескольких слагаемых в биографии: отрочество и «университеты» провел в стенах Республиканской художественной школы им. Т.Г. Шевченко (Киев). В 1989 году окончил ГИТИС (курс Анатолия Васильева). Вошел во взрослую жизнь, став с 2002 по 2005 год худруком Харьковского драматического театра им. Т.Г. Шевченко. После ухода из театра стал вольным художником. Ставит там, куда позовут: и у себя на родине, и в двух российских столицах, и в Германии. Востребован фестивалями и у нас, и за рубежом, особенно теми, которые позиционируют себя как теафорумы новейшего искусства. Впрочем, тот же питерский фестиваль «Балтдом», не делающий своим брендом современное актуальное искусство, настойчиво приглашает Андрея Жолдака. Первым проектом, осуществленным в стенах театра и фестиваля «Балтдом» с украинским режиссером, стал спектакль по Гоголю «Тарас Бульба», затем по Виктору Ерофееву «Жизнь с идиотом» (2009), а в сезоне 2010/2011 г. уже по прозе Венедикта Ерофеева осуществлена постановка «Москва – Петушки».

Те, кто имели возможность наблюдать работу Андрея Жолдака на протяжении последнего десятилетия, отмечают, что сегодня у него обозначился некоторый поворотный момент: большой интерес к актеру, которого поначалу режиссер считал бесправной марионеткой в театре. «Первая половина 2000-х, проведенная, главным образом, в харьковском театре "Березиль" ("Месяц любви" по Тургеневу, "4,5. Гольдони. Венеция", "Ромео и Джульетта. Фрагмент" плюс балтдомовский "Тарас Бульба"), прошла у Жолдака под знаком экспериментов разной направленности и разной степени



В. Ерофеев

радикальности. В спектаклях второй половины десятилетия, поставленных преимущественно в Москве ("Федра. Золотой колос", "Кармен. Исход", "Москва. Психолог" плюс румынская "Жизнь с идиотом"), Жолдак занимался исследованием пределов выразительности актерской игры, которая прежде не слишком волновала режиссера: в своих сюрреалистических постановках харьковского периода он уравнивал человека с вещью», – пишет Дмитрий Ренанский на сайте «Фонтанка.ру».

Если речь идет о предпочтениях Жолдака театру визуальному, которому мешают слова, а актер является только частью живой картины, то такой спектакль был показан в Москве: это – «Гамлет. Сны», в котором «слова, слова, слова» были записаны на фонограмму и подавались на правах музыкального аккомпанемента. Слово или имело отношение к действию, либо вовсе не имело. Большая труппа харьковского театра была задействована как бессловесная массовка, из которой время от времени отделялся солист с правом на то или иное пластическое соло. Жолдак не нуждался в актере драматического театра, не нуждался он и в тексте Шекспира. В чреде режиссерских картинок появлялись и такие, которые не имели никакого отношения к сюжету. Так сказать, навеяло. Это отметили почти единодушно коллеги-критики.

«Еще больше сцен будет не иметь прямого отношения к сюжету, но это будут лучшие и самые эффектные сцены, – пишет Алена Солнцева в газете «Время новостей» (12.XI.2003 г.). – В них 34 актера изобразят – очень убедительно – пляж и плещущее море, публику во время просмотра кинофильма, что-то вроде железнодорожного вокзала, с отчаянно машущими флажками регулировщицами, а в финале баню, где все будут плескаться в мыльной пене, бросать мочалки и выливать на сцену корыта воды. Как это все понимать? Да, я думаю, как хотите. Можно все время помнить про трудную гамлетовскую судьбу и распавшуюся связь времен, а можно просто получать удовольствие от витальной энергии действия и непредсказуемой фантазии режиссера, ни в чем не желающего себя ограничивать».

«Тайна этого энергетического воздействия вызывает восхищение и ужас одновременно, – констатирует свое впечатление критик Алена Карась в «Российской газете» (12.XI.2003 г.). – Восхищение, потому что так не умеют нигде – ни в Москве, ни в Питере. Потому что страсть и бесстрашие, с которыми эти люди откликнулись на предложение режиссера, не может не восхищать. Ужас, потому что в тех темпераментных и порой завораживающих видениях,



А. Жолдак

которыми Жолдак околдовал весь театральный мир, слишком много темной физической энергии, механической накачки. Его картины – а театральные опусы Жолдака есть не что иное, как безумный калейдоскоп визуальных праздников, – на огромной скорости проносятся перед потрясенным зрителем полужнакомые, хорошо знакомые и малознакомые фрагменты известных полотен, перформансов, инсталляций, театральных и кинематографических открытий, которыми он, не стесняясь, пользуется. Его видения сравнивают с картинами Магритта, спектаклями Роберта Вилсона и автоматическим письмом сюрреалистов. Этот список можно продолжать бесконечно: Жолдак любит брать отовсюду и давно объявил это своей художественной стратегией. Его «Гамлет» по количеству цитирования обошел все известные произведения постмодерна».

Другая линия режиссерских опусов Жолдака вроде бы тяготеет, как бы сказали в старом МХТ, к общественно-политической линии репертуара. И в тот же 2003 год в рамках фестиваля NET был показан другой спектакль по повести Д.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Однако обращение пусть и «по мотивам» к лагерной прозе известного писателя, казалось бы, предполагающей погружение в иной срез реальности и взывающей к гражданскому инстинкту режиссера, увы, осталось на той же территории

театра визуальной картинки. Только теперь уже без цитат из Магритта и Параджанова. Вся нагрузку трагедии взял на себя Бетховен, музыка которого щедро обрушивалась на зрителя. На сцене же был человек, уподобленный животному, – вот что составляло весь сюжет, являлось конфликтом, исходным событием и предлагаемым обстоятельством. Все это еще и усиливалось физиологией: вода, которой щедро поливали и актеров, и зрителей, битие вареных яиц, которые потом жевали и выплевывали, на кого попадет.

Возможно, поворот к актеру и намечился в последних работах Жолдака. В частности, в спектакле «Федра. Золотой колос» (по текстам Сергея Коробкова, Сенеки и Ж. Расина), поставленного в 2006 г. в Театре наций. Однако этот поворот кажется отчасти вынужденным, поскольку, чтобы убедить столичных актеров играть в своем спектакле, необходимо им предложить роли, а не участие в массовке. Мария Миронова, сыгравшая в этом спектакле главную роль, вышла победительницей. Позволю самоцитирование, поскольку по выходе премьеры мною была опубликована рецензия в газете «ДА» (2007 г.): «Мария Миронова, сыгравшая роль советской женщины, вообразившей себя Федрой, открылась в этом спектакле как актриса редкого дарования. И здесь по праву надо эту победу поделить с режиссером, который через актрису выразил свое лирическое отношение к миру. Мария Миронова играет поначалу тихое создание, абсолютно подчиненное грубому мужу. Ее героиня глубоко подавляет стихию своих чувств, загоняет вглубь обиды, которые терпит от своего мужа-полубандита, «товарища Павлова». Это сверхтерпение и рождает душевную болезнь. Эта самая болезнь души – потребность в любви. И влюбляется она не в красавца, а в юродивого неполноценного мальчика, в такого же, в общем, как и она. Он же Ипполит – Евгений Ткачук. Ипполит (супротив мифа) отвечает воображаемой мачехе взаимностью. И в этой тихой, милой, застенчивой голубице зреет бунт подавленных комплексов и инстинктов. В финале, когда она будет выкалывать глаза Тезею и убивать его ножом, это

будет уже не Федра, а дикая вакханка, амазонка, заключенная в «Золотой колос».

Грезы ли это воспаленного сознания или явь, нам понять не дают. Возможно, потому, что нет этой разницы для самой героини, которая умирает в горячечном бреде в советском «санатории». Все думают, что умерла Вера Ивановна Павлова, но она знает, что в последние мгновения жизни она умирала Федрой».

Новый спектакль «Москва – Петушки» – проект «Балтдома» совместно с Андреем Жолдаком – ожидался с особым интересом еще и потому, что главную роль должен был сыграть литовский актер Владас Багдонас. На этот раз победителем Багдонас не вышел, и, опережая аргументацию, заметим, не он тому виной.

Чучело то ли волка, то ли лисицы (кажется, позаимствованное в краеведческом музее) пересекает пространства, обозначенные волнами из черного полиэтилена, потом на эту полиэтиленовую волну выносятся голову оленя, похоже, взятую из витрины того же музея. Тут же стонет женщина. Гром гремит. Слева на вас взирает видеопроекция всевидящего ока. Из другого угла сцены, наклоненного, вываливаются матросы. Буря стихает. Появляется ангел, но какой-то потрепанный, с обципантыми крыльями, в резиновых сапогах и раздражается отборным матом, раздающим на всю губернию. Ангел моет пол с такой агрессией, что диву даешься. Это существо больше похоже на лихую девку, которая не первый год драит вокзальные сортиры и привыкла орать на вечно мешающих ее швабре посетителей, которые шныряют туда-сюда. Этот ор – отработанный концертный номер. Злобную коротышку играет актриса Наталья Парашкина. Существо маленького росточка взрывает подмостки огромной сцены и огромного зала питерского театра «Балтдом». Ее энергии хватает, чтобы покрыть все это пространство. Надо отдать должное мужеству актрисы, которая с места в карьер начинает свой дикий монолог на пределе сил. Она шокирует вас сразу, дает зрителю под дых как мастер боевых искусств. Зритель не успевает опомниться. Один, два, три... Публика в шоке.

Pro настоящее

ЭМ



Сцена из спектакля.
В. Багдонас – Венечка
Ерофеев

Именно Наталья Парашкина уловила больше других дух прозы Венедикта Ерофеева, сыграв мифологическое существо, рожденное на той территории, что извергает из себя насилие, агрессию. Актриса сыграет и участливого ангела, или маленького божка, сочувствующего страннику Венечке Ерофееву.

В спектакле Андрея Жолдака нет электрички «Москва – Петушки» с холодными и грязными вагонами, с загаженными окнами эпохи застоя и запоя, в которой теснился люмпенизированный народ, спивающийся на своем пути.

Жолдак отменил всю богатую, детально прописанную у Венедикта Ерофеева фактуру, что связана с алкоголическим бытием советского отщепенца подмосковной электрички. Ни тебе коктейля «Слеза комсомолки», ни другого сшибающего разум «дринка» типа «Сучий потрох».

Для украинского режиссера, который любит размах собственного произвола, совершенно неважно соответствовать быту советской эпохи, энциклопедии российского алкоголизма. Жолдаку хочется сразу взять быка за рога. Он ставит не про реальное путешествие по Подмосковию, перерастающее в последний путь героя, а укореняет героя в мифологическом пространстве. Едет Венечка в электричке или нет, не суть важно в спектакле, а важно, что он странник вообще. Ведь и в прозе самого писателя быт претворяется в поток сознания. И остается лишь гадать, как и почему не доехал беспутный герой до Петушков или до Курского

вокзала. Кажется, он не просто заблудился, а потерялся в мире, так и не осознав, где, в какой части земли старался спастись от внезапно возникших преследователей, проткнувших шилом его горло. Быть может, и путешествия-то вообще не было...

Для Жолдака здесь отправная точка режиссерской трактовки прозы Венедикта Ерофеева, герой которого живет в пространстве, которым управляет морок. Невозможна никакая электричка! Языческие стихии, объявившие эту территорию, не дадут никому ничего построить, а если это удастся чудом, то все равно никто никуда не доедет. Человек обречен в своем пути и малом путешествии. Пространство дышит угрозой поглотить, затянуть в свою утробу человека, который отправился в путь-дорогу.

Жолдак в третьем акте (спектакль идет пять часов с двумя антрактами) для пущей убедительности пустит по тем же полиэтиленовым волнам пирогу с индейцами, чтобы зритель окончательно понял, что пространство поэмы «Москва – Петушки» – территория языческих стихий. Впрочем, с таким же успехом можно было бы вспомнить о древних греках, славянской мифологии или угро-финском эпосе. Почему-то режиссерам порой кажется, что, если они отменяют бытовой театр, то в театре другого типа им все позволено, что можно не трудиться над мотивировками своих сценических решений. Вопрос «почему» в спектакле Жолдака возникает на каждом шагу: почему в

Новый театр, старая сцена

ЭМ



В. Багдонас – Венечка
Ерофеев.
Наталья Парашкина –
Ангел.
«Москва – Петушки».
Театр «Балтдом». Санкт-
Петербург

одной из первых сцен мы видим матросов, почему появляется рогатый олень, почему столько прямых и откровенных заимствований из спектакля «Отелло» Эймунтаса Някрошюса? К примеру, на возвышении в центре сцены установлены две двери одна против другой, и актеры работают с этими дверями точно так же как у Някрошюса. Только потому, что Венечку играет приглашенный в спектакль актер Владас Багдонас? Но ведь есть весьма существенная разница между Отелло и Венечкой, Шекспиром и Ерофеевым. И вряд ли можно счесть уместным, мотивированным и заимствованием пластики у литовского режиссера, которой наделен герой в спектакле «Москва – Петушки». Слово здесь оторвано от жеста. Но если у Някрошюса эти пластические решения есть продолжение предельно сгущенного существования героя, который находится в состоянии отчаянной тишины, когда слова лишь снизят градус накала, то у Жолдака такие всплески роли не решены и не продуманы. Багдонас лишен какого-либо взаимодействия с партнерами, с пространством. В роли Венечки актеру не остается ничего, кроме как бродить по сцене, изображая путника. Он надевает бороду, явно заимствованную в бутафорском цехе оперного театра. Такая бы пригодилась в хоре мужиков из «Ивана Сусанина». Что сие означает, остается

тайной. Или герой едет из Москвы в Петушки целую жизнь и успевает состариться? Или в постмодернистской реальности – он новый праведник в духе ряженого Льва Толстого?

Грань между цитированием и, мягко говоря, заимствованием у Жолдака опасно стерта. В постмодернистской литературе в подобных случаях современными авторами попросту ставятся кавычки. В театре кавычек не поставишь, но установить правила игры с цитатами из спектаклей других режиссеров должно, поскольку эти самые новые правила и есть единственная возможность объяснить причину цитирования. Да и само цитирование есть способ проявить не чужое (чего его проявлять?), а свое. Жолдак же вставляет в свой спектакль без разбору то, что произвело на него впечатление в спектаклях Эймунтаса Някрошюса. И злополучно хлопающие двери, и женщина в белом, столь похожая на Дездемону из спектакля «Отелло», – все выдается за знаки почтения к литовскому режиссеру. На деле это – грубые заимствования, никак не переосмысленные, не «пересаженные» на новую почву и не укорененные ни в спектакле, ни в стиле автора Венедикта Ерофеева. Някрошюс мог бы смело повторить фразу Пушкина: «С этим малороссом надо ухо держать востро». Но Гоголь,

пусть и позаимствовавший сюжет «Ревизора» у Пушкина, написал свое. Сюжет «высоких режиссерских чувств» к великому литовскому коллеге, который якобы заявлен в спектакле «Москва – Петушки», никак не складывается, поскольку «цитаты» из Някрошюса, взятые Жолдаком без спроса, идут помимо автора – Ерофеева, поверх его прозы.

Конечно, можно объяснить такой вот подход самыми разными словами: мол, ставится не бытовой спектакль, а символический, мифологический и т.д. Но позвольте, о чем написаны Ерофеевым шестьдесят страниц его повести? Неужели про олени головы с лисами? Густая плоть его прозы как раз насыщена подробностями алкоголического бытия. Другое дело, что у автора все эти рецепты страшных коктейлей, описаний «про херес и розовое» уплотняются до той самой степени, когда рождается качество космического состояния. Герой спился, и, кажется, обезумел весь мир. Но и это не постмодернистский символизм, а исповедь человека, затерявшегося в этом спивающемся пространстве, убитого без какого-либо корыстного смысла, просто так.

Разве так нужно решать сцену смерти Венечки Ерофеева, как решается она в спектакле «Балтдома»?

Произвольные и самовольные «изъятия» из работ старших знаменитых коллег превращаются в режиссуре Жолдака в клише, а когда дело доходит до необходимости предложить собственные решения, украинский авангардист использует совсем уж отработанные приемы, что не допустимо для художника, который позиционирует себя в новой театральной реальности. Венечка уходит в небытие, поднимаясь по лестнице в небеса. Сколько спектаклей мы видели, когда именно так выглядела смерть героя!

Откуда, с чего вдруг такое эпическое спокойствие в сцене смерти? Ведь, когда мы читаем, как пытается Венечка спастись от уголовной шайки, мы сострадаем бедному пропойце. Мы хотим, чтобы он все-таки доехал до своего сына, до своей женщины, пусть без чемоданчика и кулечка конфет, безнадежно потерянных, которыми даже и не закусил. Сердце

сжимается, когда герой бежит по переулкам, не понимая, где он, где Курский вокзал, а где Петушки. И женщина Венечки, та, что в спектакле во всем белом, надо понимать, – волшебная, символическая, «дышит туманами», не выглядит уже и образом, заимствованным у Някрошюса, а штампом, трюизмом из дурного театра. Почему ангелы курят и матерятся в спектакле Жолдака, а женщина является словно блоковская незнакомка?

Обнаружить природу метафоры в прозе Венедикта Ерофеева – дело непростое. Жолдак не потрудился над самым главным, а заменил это главное чужим метафоризмом, который не может быть пригоден для выбранной им прозы, как впрочем, для любой другой. Цитируя, надо создавать свое, а если спектакль становится выставкой чужих приемов, то лучше идти смотреть оригинал, а не копию.

Венечка Багдонаса не похож на пьющего, спивающегося человека. Знает ли он, что такое выпить политуру, разбавив денатуратом? И даже когда Жолдак дает в руки актеру огромную стеклянную бутылку, которую Венечка приставляет к уху, чтобы услышать гул вселенной, то мы видим не столько космического пьяницу, сколько рефлексирующего хуторянина, все-таки способного доехать от Курского вокзала до Петушков.

Этот большой актер остается большой загадкой, поскольку он «вставлен» в спектакль сам по себе как уникальная личность современного театра, никак не соотносится с той театральной «плотью», которую пытается создать Жолдак. Кажется, что Багдонас играет внутри спектакля свой моноспектакль. Нет связующей пуповины. Среда живет сама по себе, матросы с индейцами сами по себе, и Венечка тоже – сам по себе.