

Вера СЕНЬКИНА

ВЕСЬ ЭТОТ ЦИРК

Спектакль Андрея Могучего «Circo Ambulante» в Театре Наций, ставший московским дебютом петербургского режиссера, одновременно явился не самой удачной его постановкой, – такой вывод сделали многие. Было признано почти единодушно: наи–более уязвимая сторона там – текст, написанный Могучим, совместно с художником-постановщиком Максимом Исаевым. Но и весь развернувшийся на сцене недавно отреставрированного театра бродячий цирк (именно так переводится название «Circo Ambulante»), с потрепанным и помятым от кочевой жизни бумажным занавесом, насторожил и ввел в замешательство столичную публику. Не удовлетворил спектакль и самого Могучего. Спустя несколько месяцев после премьеры он продолжает упорно сокращать и переделывать его. Когда будет поставлена финальная точка и будет ли, – не знает никто. Хотелось бы попробовать разобраться в этом спектакле, работа над которым идет столь долго и так мучительно.

В новой постановке Могучий и Исаев работают на родной территории – выбирают фантастический жанр антиутопии с явной оглядкой на булгаковский «Багровый остров» и «Летающие острова» Чехова. Действие спектакля разворачивается на отдаленном вулканическом острове. Выбраться с него невозможно: билеты дорогие, а население нищее (легко представить себе какой-нибудь северный город, скажем, Норильск). Основное место заработка – мясокомбинат, на котором обрабатываются бычьи яйца. Яйцебизнес сосредоточен в руках истеричного лысого Оберкондуктора (Александр Строев). Для поднятия боевого духа населения тиран выдвигает новую национальную идею – создание самого крупного в мире цирка. Строительство должно развернуться не где-нибудь, а в кратере вулкана (читай: Олимпиада в Сочи). Была ли изначально у создателей спектакля идея создать памфлет – вероятнее всего, нет. Однако события, разворачивающиеся в стране на протяжении последних нескольких месяцев, и бесконечные разговоры о «гражданской позиции художника», очевидно, повлияли на то, что именно пародия вышла на первый план.

В неожиданные моменты на сцене возникают радикалы-акционисты (намек на арт-группу «Война»). В выпрєнных монологах

они агитируют за поход крестоносцев против тирании и признаются в любви к польскому театру. Спектакль лишен гибко-изящной иронии, хлесткой сатиры. Реальность без конца мерцает сквозь нехитрые аллюзии на современную Россию. И эти намеки, псевдоэзопов язык не привносят в спектакль злободневной остроты, язвительности, скорее, огрубляют содержание. Могучий уже сталкивался с похожей проблемой, когда работал над «Борисом Годуновым» в Польше. Нарочитое осовременивание пушкинской драмы привело к тому, что он выпрямил конфликты, спектакль выстраивался на одной единственной метафоре: нефтяные бочки – главный сырьевой ресурс страны. Стилистически разнородный язык в новом спектакле, как пародийный прием, не срабатывает, поскольку неудачны и очень слабы сами попытки ироничной имитации, например, стихотворного слога (гекзаметра) в монологах Оберкондуктора, псевдопоэтических оборотов (подобно «умру в канавах придорожных», «боль моего гниющего тела»).

«Circo Ambulante» не уступает размахом и монументальностью прежним спектаклям Могучего. На сцене создан грохочущий и шершавый мир: металлические конусообразные конструкции напоминают то фабричные трубы заводов, то вулканы.

За декорации ответственен один из основателей Инженерного театра «АХЕ», и потому они придуманы с изощренной инженерной изобретательностью. Конструкции компакты, динамичны, молниеносно перебрасывают действие с одного места на другое, легко передвигаются в пространстве и в нужный момент приближают героя к авансцене. Они готовы обернуться убогими жилищами обитателей острова, ржавыми, заполненными бытовым хламом (кастрюльками, половниками, ванной с грязным бельем), или заводскими помещениями (раздевалкой и производственным цехом). Они же превратятся в морг и цинковые столы или в барную стойку клуба. Все здесь не то, чем кажется, обманчиво – по такому же принципу были выстроены декорации другого спектакля Могучего и Исаева «Садоводы», в котором шкаф – одновременно дом, рукомыльник – чайник. Заводской примитив, предельная условность создает фантазмагорический эффект: повсюду висят бычьи туши-дубленки, а в воздухе парит надувная акула.

В «Circo» как и прежде очевидна свойственная режиссеру склонность к яркости, плакатности, перехлесту. Своего апогея любовь к противоестественным преувеличениям достигла в спектакле «Счастье». Этой работе присуща смесь фантастичности, кичевости, наивности, которые зиждутся на нарочитом простодушии. В «Circo», например, наиболее красноречивы кульминационные моменты: в них Могучий обращается к жанру комикса. Эпизоды избиений, взрывов изображены либо на бумажном занавесе, либо разыгрываются с помощью фанерных марионеток. Однако в «Счастье», в отличие от «Circo», именно через изобилие визуального ряда, пресыщение им оказывалась возможной переоценка самой громоздящейся чрезмерности, искусственности. Вопреки им высекалась искра подлинного человеческого переживания, что не совсем удается в «Circo». Одна из основных причин этого – вязкий текст, написанный специально для постановки.

Могучий и Исаев придумали роман с извилистым, разрастающимся с каждой новой репетицией сюжетом, который, как рыцарские



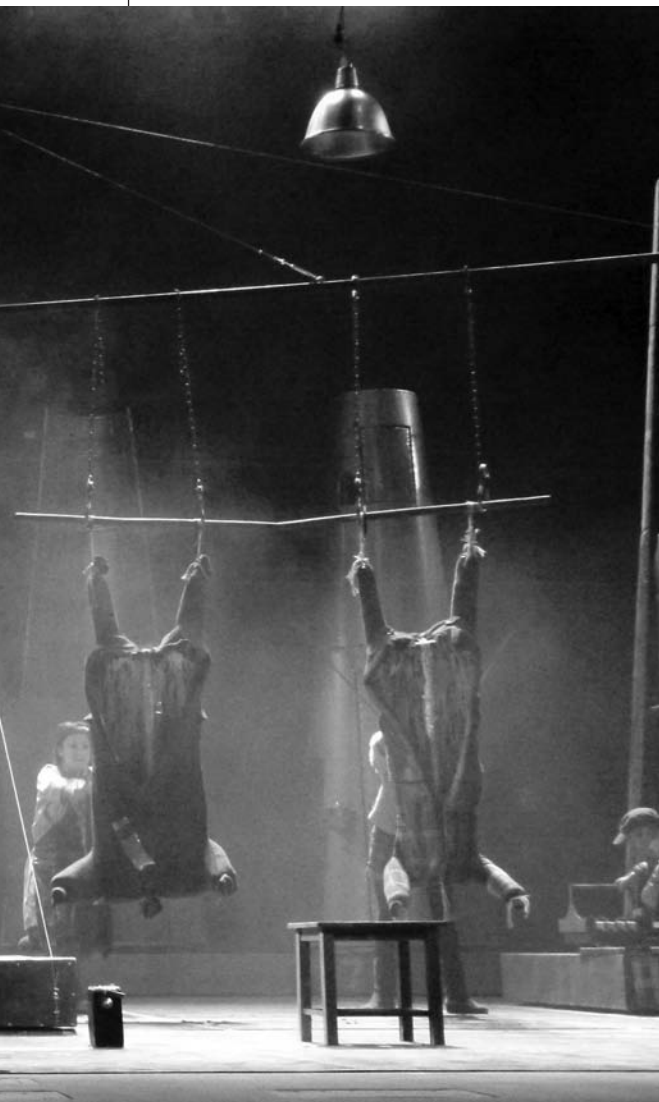
А. Филозов – Антон.
Л. Ахеджакова – Мария.
«Circo Ambulante»,
Театр Наций.
Фото К. Иосипенко

латы, они с редким упорством тащат на себе. Бесконечное сочинение и дописывание материала увлекли их настолько, что пропорциональность отошла на второй план. Именно со спектакля «Счастье» (в основе его – пьеса Могучего и Константина Филиппова по мотивам «Синей птицы» Метерлинка) режиссера все больше привлекает идея создания текста в ходе репетиции. Композиция, конфликт, характеры персонажей развиваются на основе импровизаций, игры, а не готового литературного материала. Сказать, что это неожиданный поворот в режиссерском методе Могучего, нельзя. Поскольку большинство его спектаклей основано именно на собственных независимых образах, рожденных по принципу свободных ассоциаций. Поэтический язык Саши Соколова, сказочно-гротескный – Гофмана, фантазмагорический – Гоголя, романтический – Ариосто провоцировали воображение режиссера, создавали нужную смысловую многомерность, но и удерживали ее в определенных границах.



В «Сісо» главные герои действия - пять несчастных тружениц завода: бойкая Жужа (Ольга Лапшина), отрешенная Глория (Арина Маракулина), сосредоточенная Циля (Наталья Павленкова), неказистая женщина-ребенок Фна (Анна Гусарова). Среди них и Мария (Лия Ахеджакова), тихая и неприметная. В спектакле множество и других героев, у каждого из них длинная, запутанная история жизни. Основная сюжетная линия, связанная с Марией – история о том, как хрупкая женщина

отваживается на подвиг после смерти мужа Антона (Альберт Филозов), мечтавшего избавить остров от злостного правителя, надевает доспехи Дон Кихота и в одиночестве выходит на борьбу с тираном – вытеснена на периферию. Последовательно линейное повествование со всеми побочными линиями лишают сюжет поступательной энергии, динамического развития. Закрадывается подозрение, что сюжет (непосредственно связанный с идейным содержанием) был незаметно подменен



Сцена из спектакля «Circo Ambulante».
Фото М. Исаева

фабулой, почти безостановочным пересказом которой занимаются актеры от имени своих персонажей. Выйдя на авансцену и глядя в зал, Антон расскажет о детстве Марии и знакомстве с ней, Циля – о том, как сбежала на остров к художнику. Ее нынешний любовник Вальтер – о засекреченной диссертации, посвященной бычьим семенникам. Глория – о

том, что в прошлом была известной проституткой, пока ее не изуродовали завистливые к ее красоте женщины. Повествование, «абстрактные отступления» постоянно подменяют действие. Очевидно, что текстовые массивы даются нелегко и актерам.

Вплоть до финала нарастает чувство затянувшейся экспозиции, бесконечных прологов. Можно предположить, что Могучий ориентировался на эпический монтажный театр, где каждый эпизод выдвинут на первый план, дан крупно, а зрители словно остаются один на один с персонажем. Но непонятно, почему они должны знать именно те, а не иные обстоятельства из жизни героев (и нужно ли их знать в таком объеме). Использование приема никак сценически не подкреплено: ведет ли оно к пониманию героя таким, каким он стал теперь, или указывает на то, что реальная жизнь вытеснена одними воспоминаниями?

Но разжижают действие не только лирические монологи, главные сюжетные повороты также «тонут» в тексте, маловыразительных диалогах, не находя нужного сценического решения. В сцене «В морге» (сюда попадает Мария, получив прикладом по голове) санитар, страдающий раздвоением личности (Дмитрий Журавлев), рассуждает о том, как будет гримировать мертвых, распиливать тела и сшивать их с другими трупами. Именно из рассказа одного из героев зрители узнают: перегримированных мертвых выпускают обратно на улицы, что от живых они неотличимы, а живые, в свою очередь, пребывающие в духовной спячке, похожи на мертвых. Уже в спектакле «Изотов» через мотив цирка с его великолепным трюкачеством и обаятельным шарлатанством, режиссер Могучий говорил о проблеме подлинности и мнимости, идентичности живого и мертвого, желании человека прорваться сквозь гиперреальность, манкость жизни, сквозь раздробленную картину мира к цельному, подлинному бытию, удостовериться, в конце концов, в его существовании. В «Изотове» игра исполнителей была предельно условна, в нужный момент они отстранялись от своих масок. Герои блуждали в мире кино и видео-проекций, одновременно таких достоверных и

обманчивых, никак не могли приноровиться к ним, вечно попадали впросак. Отражение, как точно отметил критик Николай Песочинский, было реальнее натуры.

В «Circo Ambulante» исполнение актеров не менее условно, «недо-вовлеченно», отстраненно и меланхолично. Каждый представляет разнообразные маски одного и того же состояния – пустоты, погруженности в себя. Монологи лишаются индивидуальной интонации. Герои словно бы смотрят на свою жизнь со стороны. «Меня убило молнией, и я умерла», – произносит Фна, когда над ее головой повисает нарисованная картонная молния. В спектакле Могучего женские роли оказались наиболее удачны, а если быть точнее, то замысел режиссера раскрылся в игре двух актрис яркой индивидуальности – Лии Ахеджаковой и Арины Маракулиной. В их исполнении нет четкого разделения на актера и персонажа, нет и полного отождествления. Сквозь маску постоянно виднеется самобытная личность. Игра Ахеджаковой и Маракулиной – разные тональности одной тоскливой, но чистой мелодии. Маракулиной подвластны все оттенки меланхолии. Она – томный, угловатый, немного сутулый Пьеро. Ее Глория занимает позицию безучастного наблюдателя. Находясь словно бы по ту сторону отчаянья, с некоторой снисходительностью взирает на окружающий мир. Именно она оказывается среди смертников-камикадзе, взрывающих себя в клубе «Куба». Смерть не страшит ее, поскольку она единственный путь к освобождению. В игре же Ахеджаковой заключен пафос человечности. Эта актриса, по-детски беззащитная, но трогательно решительная, увиделась Могучему в роли доброго, прекраснородушного рыцаря. К истории испанского идальго режиссер обращается не в первый раз – в 2005 году он ставил на сцене театра «Балтийский дом» спектакль «ДК Ламанчский» с Александром Лыковым в главной роли. «ДК Ламанчский» представлял собой нечто среднее между театром и цирком – советское ДК (то ли Дон Кихот, то ли Дом культуры), как правильно указывало название. Тогда Могучий вместе с драматургом

и актером Денисом Ширко также плутали в сумбурном и хаотичном переписанном ими тексте.

В «Circo Ambulante» воинственный маленький Дон Кихот, «клоун с картонным мечом», бумажный солдат в рыцарских латах, храбро встанет на защиту человеческого достоинства, своим отчаянным жестом безрассудного героизма, мечтая открыть людям глаза. В спектаклях Могучего юродивые, отроки, дети берут на себя функцию камертона, они оплакивают этот мир (заунывные и глубокие причитания на польском Лапшиной-Жужи) или приносят себя в жертву. В пару же к этому рыцарю приставлен еще более крошечный Пансо, один из постоянных актеров Могучего – Алексей Ингелевич. Важный и пронзительный карлик Давид будет всегда увиваться, словно тень, рядом с Марией. Он шантажирует ее, подглядывает за ней. Когда Ахеджакова, переживая свой маленький триумф, произносит монолог о свободе от собственного имени, дистанцируясь от роли в финале спектакля, у ее ног без конца юлит хитрый родственник мошенника Кири-Куки, на волне всеобщего воодушевления скандирующий: «я ваш новый повелитель!». Образ наивного романтика, «беспольного мечтателя» в современном театре без конца травмируется, высмеивается, профанируется (крымовский «Донкий Хот», например) – он клоун, он чудак, крошечный или непропорционально огромный, собранный из разнородных частей, странный рудимент прошлых эпох.

В спектакле Могучего цирк – метафора современного общества, многолюдной толчеи. Он не имеет уже ничего общего с прежней поэзией, чудом, радостью, феерией, но представляет собой абсурдное, вульгарное и бессодержательное зрелище. Однако все-таки разорвать круг иллюзии, искусственности и имитации возможно только на арене цирка, принимая правила игры врага, сражаясь с ним тем же оружием. Эту простую, но важную мысль все-таки прозвучавшую в предостерегающем финале, после спектакля Могучего хочется помнить.