

Вера СЕНЬКИНА

СМЕРТЬ КАК КУНШТЮК

Казалось бы, нет более актуальных текстов для нас сегодня, чем тексты ОБЭРИУ. Пустота, нелепица, провалы во времени, абсолютная несостоятельность рационального понимания происходящего, сюрреалистический кошмар стали в сегодняшних условиях подлинной реальностью. Абсурдистские, парадоксальные сюжеты Александра Введенского и Даниила Хармса представляются как никогда правдоподобными и реалистичными. Однако традиция постановок их произведений на отечественной сцене весьма скудна. Спрашивается, почему? Быть может, потому, что опыты «чинарей» (именно так называли себя поэты Хармс и Введенский, философы Яков Друскин и Леонид Липавский, создавшие свое неофициальное литературно-философское сообщество), направленные на «углубление и очищение» смысла слов, требуют и от режиссера активных экспериментов с театральным языком. Вспоминаются немногие постановки: Михаила Левитина, Юрия Любимова, Александра Пономарева, Олега Рыбкина. Сегодня к творчеству обэриутов обратилось уже совсем молодое поколение, причем сразу два режиссера – Павел Артемьев и Видас Барейкис.

Один – недавний выпускник режиссерского курса Леонида Хейфеца – поставил «Четвероногую ворону» по текстам Хармса на малой сцене МТЮЗа. Другой – литовский режиссер, музыкант и магистрант Центра им. Вс. Мейерхольда – взялся за пьесу Введенского «Елка у Ивановых» в ЦИМе. Режиссеры выбрали два диаметрально противоположных подхода к сценическому воплощению текстов обэриу.

В основу спектакля Павла Артемьева легли разрозненные фрагменты прозы, сценки и наброски, соединенные в довольно цельный и последовательный рассказ о нескольких персонажах Хармса, встретившихся однажды в очереди в магазин. Оказалось, магазин закрыт. На двери висит табличка с коряво нацарапанным словом «учет». Персонажи, подобно беккетовским героям, вынуждены ждать, но отнюдь не Годо, а более прозаичных, земных благ, таких, например, как килька и водка. Среди страждущих – Мужик (именно так, без фамилии и имени), вечно неприкаянный и забитый жизнью русский тип; миловидная и интеллигентная девушка Галя, которая очень любит водку; галантный молодой человек Петя в бабочке и с тростью, явно косящий под иностранца и, наконец, группка киргизов, без конца лузгающих

семечки. Под ногами компании набралась уже изрядная гора трухи – значит, сидят они давно.

Однокурсники режиссера, тоже выпускники Хейфеца – Олег Ребров, Софья Райзман, Александр Паль, Руслан Братов, София Сливина – обнаружили задатки очень незаурядных и умных комедийных актеров. Они играют реалистично, несколько шаржированно, что позволяет узнавать в их героях современные типажи. В Москве, наверное, сложно отыскать второй подобный спектакль, где бы смех (будучи не реакцией на абсурд жизни, а способом его преодоления) с такой силой побеждал всесокрушающую нелепость положений, диалогов и поведения героев.

Прежде всего, конечно, запоминается Олег Ребров. Его Мужик, здоровый и крепкий, явно изъеден, обессилен душевно. Он не знает, на кого излить обиду и раздражение. Уже одним своим присутствием рядом его изводят киргизы, которые объясняются на чужом языке, сопят и шепчут себе под нос непонятные песни. У Мужика вызывает подозрение и зависть странный тип в бабочке, вальяжно усевшийся на трость, как на стул. На этого позера явно положила глаз Галя. Значит, шанс пофлиртовать и выпить водки с этой милой дамочкой упущен.



В Мужике Реброва затаилась злоба, бессильная и тупая, она выражена хрипловатым измученным воплем. Он – воплощение нерастраченной мужской удали, которой негде развернуться в полную силу и задышать, потому в нем столько беспросветной тоски. В герое Реброва ноют и гложут душу не нашедшие выхода страсти. Вовсе неслучайно, что в выпускном спектакле другого ученика Хейфица Антона Маликова – «Лесе» – Ребров сыграл Несчастливцева. В Мужике есть многое от странствующего горемыки трагика.

Артемьев верен психологической фабуле. Он очеловечивает героев Хармса, лишает их абстрактности и превращает в полнокровные образы, и потому персонажи больше напоминают героев, скажем, сатирических произведений Зощенко или Булгакова, нежели абсурдиста Хармса. Психологические мотивировки в спектакле работают именно на то, что герои вызывают в нас понимание и сочувствие, но не растерянность или недоумение

С. Райзман – Галя, А. Паль – Петя.
«Четвероногая ворона».
Фото Е. Лапиной

перед бессмыслицей. У Хармса юмор и ужас неразрывны, именно близость смерти делает жизнь смешной и нелепой. Психологические мотивировки опять же лишают события парадоксальности, свойственной хармсовскому повествованию. Ведь у Хармса парадокс, неординарность события всегда разрушают правдоподобие.

Мы понимаем, отчего Мужик измучен, а Галю, например, так привлекает тип с тросточкой. Мужика загрыз быт. Жена в исполнении Софии Славиной никак не дожидется от него продуктов и вообще какой-либо сносной помощи. Она беспрерывно строчит черное полотно на швейной машинке, быть может, платье на похороны. Для нее, измотанной и озверевшей, Мужик – олух и бестолочь. Избивая его по лицу капустным листом, она так прямо и заявляет, что «он – г...». Жена со сладострастием маньяка

измывается над ним: не берет трубку телефона, когда тот валится на кровать и засыпает, заставляет законопатить дверь, потому что ей «дует ветерок» в спину. Единственный выход для истерзанного Мужика – идти обратно под дверь магазина. Там он и испустит дух.

Девушке Гале излить тоску своей одинокой души обходительному Пете помогает водка. Но кавалера Петю ее печали заботят мало. Пока девушка отфыркивается, в очередной раз хлебнув из бутылки, Петя успевает ощупать и осмотреть спутницу во всех интересующих его подробностях. В игре Александра Паля проглядывает странное, диковато-оцепенелое существо, одновременно реальное и сверхреальное, монструозное, очень близкое персонажам, населяющим мир Хармса. Например, он не целует Галю, но словно старается съесть ее, заглывая губы, нос, глаза девушки.

Герои спектакля Артемьева мыкаются в поисках понимания, тоскуют по общению. Главной частью их нелепого существования остается обреченное бесцельное ожидание, и – что важно – ожидание без надежды. У Артемьева они – порождение и одновременно жертвы абсурдной жизни.

Литовец Видас Барейкис в работе над текстом Введенского пошел совсем по иному пути. Он отмечает какие-либо психологические переживания и моральные трактовки пьесы. Кроме того, главным импульсом к спектаклю изначально послужил вовсе не Введенский. Магистерская работа «Актрисы» родилась под впечатлением от актерского кастинга, на который пришло 130 актрис в поисках новых ролей. По его итогам было отобрано шесть исполнительниц и зародилась главная тема будущей постановки: «каждый умный человек хочет стать актрисой». Именно сквозь эту призму Барейкис и рассматривает сюжет Введенского. Как известно, главные действующие лица «Елки у Ивановых» – дети разных лет, которые вместе ожидают Новый год. В канун праздника няня отрубает голову 32-летней девочке Соне Островой за то, что та неумно хвасталась размером своих гениталий и грозилась показать их всем, когда зажгут елку.

Барейкис неожиданно находит ключ к пьесе Введенского (никогда не поддававшейся логическому разбору), объясняя ее именно через идею театра: он говорит о неистребимой жажде игры, о желании прорваться на сцену, даже если она обернется кровавым эшафотом, о влечении к рампе, т.е. к самому краю двух миров. Это решение кажется еще более удачным и потому, что у Введенского театр всегда служит

О. Ребров – Мужик. «Четвероногая ворона».
Фото Е. Лапиной





неким альтернативным миром, который начинается после смерти. У Барейкиса игра, театр воспринимается как естественная реакция на ее приближение.

Действие пьесы разворачивается в пространстве сверхвремени и сверхбытия. Момент остановки времени, конца мира – точка отсчета театральной игры. На пустой сцене стоят шесть табуреток. На них, как на пьедестал, будут подниматься шесть актрис. Персонажи напоминают кукол, а место действия – балаган. Усланные деревянной паркетной елочкой подмостки словно оторваны от земли и накрепко закрепились. Вокруг сцены – ни мира, ни истории, ни жизни. Чернота, ничто. Только на заднем плане в дверном проеме виднеется пространство сказочных детских снов-кошмаров: лес с картонными елками. Там же будет появляться и здоровенная рука неведомого великана (художник Ольга Никитина, ученица Дмитрия Крымова). Решение художницы ломает привычные масштабы и создает ощущение, что действие разворачивается на самом деле в кукольном театре.

Выход на сцену у Барейкиса всегда оканчивается смертью. Вначале погибает девочка Соня Острова, – ее играет Заруи Антонян, – дождавшись своего долгожданного триумфа. Подбегая к авансцене и кланяясь публике, она получает кровавую метку на шею, а на плечи ей вешают картонный лист, «отделяя» голову от тела. В финале все актрисы-дети заберутся на табуретки и перед смертью, победоносно глядя то в пустоту, то на празднично сверкающие новогодние гирлянды, с восхищением произнесут: «Смотрите на нас, мы все-таки умираем на сцене!».

Конец игры сулит окончательное небытие. Барейкис передает это ощущение неизбежности скорой казни, смерти и в то же время очарованность и восхищенность персонажей ими. Режиссер неоднократно повторяет одну и ту же статуарную мизансцену, когда актрисы застывают на табуретках, раз за разом повторяя один и тот же куплет: «Будет елка или нет, если завтра мы умрем».

Трагичность, реальность кошмара скрашивается в спектакле юмористической

интонацией, насмешкой. Каламбуры, шутовство, балаганная рифмовка используются в игре со словом, его звучанием. Важно, что по первому образованию Барейкис – музыкант (позднее он поступил на актерский курс Гинтараса Варнаса), поэтому главным выразительным средством в спектакле становится голос, пение – музыкальная игра с ритмом слова. У каждого персонажа своя интонация и манера исполнения. «Кровожадная» няня Ольги Цинк с черными губами хрипло распевает меланхолические бардовские песни под гитару. Неповоротливый и грузный секретарь Ольги Мукукеновой, ведя следствие, исполняет веселый каламбур, частушку про Ослова и Козлова. Собачка Вера Анастасии Егоровой около гроба убитой хозяйки читает стихи про погибшую Дульцинею. И в ее исполнении важен рваный ритм и резкое, ожесточенное грассирование. Барейкис ухватывает мелодику поэтической речи, которая приобретает абстрактность, «бестелесность».

Режиссер вводит в свой спектакль ряд литературных реминисценций. Например, использует сцену бури из шекспировского «Короля Лира». Она разыгрывается как цирковая интермедия двумя актрисами – Аллой Данишевской и Олесей Цихоней. Понятно, почему Барейкису понадобился Лир и кувыркающийся и увивающийся за ним Шут. У Введенского клоунада, шутовство всегда разворачиваются на фоне трагических событий, потому что смех позволяет нейтрализовать их. Фиглярство и цирк олицетворяют праздник, веселье, но в них заключены и неприкаянность, экзистенциальное отчаяние. Однако в спектакле Барейкиса эта параллель кажется несколько умозрительной и не привносит в спектакль дополнительных смыслов.

В «Актрисах» есть еще один, очень важный персонаж. Его играет литовская певица Юрги Шейдуките. На протяжении всего действия она стоит перед первым рядом партера, т.е. за пределами сценических подмостков. Шейдуките во фраке и с дирижерской палочкой в руках – и зритель, и дирижер. Она управляет хором актрис, она же и рубит их головы с плеч. Она, как и ее чистейшего звучания сопрано, является



воплощением божественной силы – холодной, равнодушной и беспристрастной.

Спектакли Видаса Барейкиса и Павла Артемьева перекликаются именно в их ощущении смерти. Небытие вступило в свои права. И потому божественное, возвышенное проявиться здесь уже никак не может – только «блистающее пустотой отсутствие». Показательна финальная сцена в спектакле Артемьева: возвращаясь к двери магазина, Мужик из последних сил упирается в нее могучими руками. Дверь медленно опускается, как могильная плита, накрывая его. За дверью обнаруживается железобетонная стена. А за ней – пустота (та пугающая пустота, в которую зачарованно вглядываются и актрисы Барейкиса). В темноте слабо различимы золотистые огоньки. Неожиданно промелькнет мысль, что это алтарь и теплящиеся на нем свечи – торжество бытия (божественного присутствия), спасительного и неприкосновенного, прибежище отмаявшейся души.

Но в следующую секунду, когда вспыхнет свет, догадка быстро развеется: на накрытом

Сцена из спектакля «Актрисы»
Фото М. Бирюкова

красной парчой столе сверкают золотые подносы. Перед нами праздничный стол с дорогими деликатесами и винами – пир души обывателя. Бытовое, земное существование продолжается и после смерти.

У обэриутов трансцендентное, небесное было противопоставлено земному, как залог бессмертия. В спектаклях молодых режиссеров земное и небесное друг от друга неотличимы, и потому ждать «Годо» здесь абсолютно бессмысленно. Смерть лишается пафоса и воспринимается не как событие, мимолетное явление истины, но, скорее, как фокус и незамысловатый кунштюк. Собственно, так же, как и сама жизнь.