

Вадим ЩЕРБАКОВ

ТЕАТР САМООБСЛУЖИВАНИЯ

Спектакль «Три дня в аду», поставленный режиссером Д. Волкостреловым и художником К. Перетрухиной в Театре Наций, мог бы стать мечтой антрепренера. А что – компактный, недорогой, актеров возить не надо (один раз записали голоса и все). Однако этим его антрепризные достоинства исчерпываются. Боюсь, что продавать его публике окажется адски трудно.

Зрителей рассаживают по трем одинаковым армейским палаткам. Авторы спектакля по пьесе П. Пряжко утверждают, что из каждой виден разный спектакль. Мой отчет – об увиденном из первого ряда центральной палатки.

Внутри шатра перед публикой расставлены советские табуретки из ДСП, кухонная мойка и хлипкий складной стол, на котором нехитрый набор для спартанского чаевничания – так выглядели «уголки отдыха» персонала в кооперативных автомастерских и подобных им заведениях эпохи прощания с марксистско-ленинскими идеалами. Позади этой скромной «инсталляции», от места, где должна была висеть четвертая стена палатки,

плохоструганные доски пола покрыты белой тканью, которая через пару метров резко забирает вверх, образуя задник. Сделан он из чертовски удачного материала, способного так принимать в себя цвет театральных фонарей, что образуется очень красивое, матовое, но насыщенное светом пространство. Как будто сияние в тумане.

На границе этого пространства будут временами мотаться два безгласных (до самого финала) мужика, совершая простые бытовые действия – протирать стаканы, инспектировать

Сцена из спектакля «Три дня в аду». Театр Наций. Фото С. Петрова





слив старой раковины, перебирать картошку. Ребятам скучно, украдкой они разглядывают публику (что, кажется, не входит в ряд поставленных перед ними задач).

Текст пьесы сообщается через динамики. Два с лишком десятка голосов на записи читают слова сухо, без эмоций, совсем их не раскрашивая. Пресловутое «представление текста» в почти чистом виде.

Пьеса г. Пряжко не содержит диалога. Это сплошная «ремарка» (раз уж текст имеет драматургическое жанровое определение, буду пользоваться соответствующими терминами), которая описывает поступки и мысли каких-то тоскливых лиц, обитающих на окраинах Минска в 2012 году. Подробно рассказывается о маршрутах общественного транспорта и с особой, подчеркнутой дотошностью сообщаются стремительно взлетающие из-за гиперинфляции цены. Мильены, тыщи и сотни бухают по ушам публики как топот экономической Немезиды. Из осколков пересекающихся в маршрутах жизней должно, по мысли автора, сложиться событие: персонаж по имени Дима отправляется отбывать срок в ЛТП.

В финале спектакля один из мужиков, вдруг обретя голос, объяснит высидившей до конца публике, что ЛТП – это лечебно-трудоустройственной профилакторий. Была в эпоху «застоя» такая форма безуспешной борьбы советской власти с тунеядствующими и сильнопьющими контингентами граждан. В нынешней Белоруссии – это (если верить автору) принудительная изоляция в разбитые посреди леса неотопливаемые палатки тех, кого власти считают людьми, бессмысленно обременяющими подконтрольную им землю.

По всему тексту обильно расставлены приметы диктатуры: контроль интернета, перлюстрация почты, поголовный отбор отпечатков пальцев у населения, тотальная слежка и проч. Тираноборческие приметы легко наводят читающих пьесу на мысль, что ад, указанный местом действия в заглавии, есть Белоруссия при Лукашенко.

Более общие намерения автора таким образом оказываются подавлены конкретным социально-политическим протестом.

Словосочетание «квантовая нелокальная корреляция» (понятие из области физики) Пряжко проводит рефреном через всю пьесу. В какой-то момент его персонаж трактует эту ученую абракадабру как порчу, поражающую клубни картофеля. И шутка, по-моему, побеждает намерение автора указать посредством квантовой заковыки на разъединенность наполненного и бессмысленного бытия. Редкий читатель текста г. Пряжко дает себе труд понять, что ад – это пустота жизни, существование без цели и смысла.

Постсоветский человек в массе своей глубоко несчастен. Грядущий коммунизм у него отняли, а к иным формам веры он с детства не приучен. Либеральных ценностей он не приемлет, поскольку для их исповедания надобно быть независимым (то есть, материально обеспеченным или на худой конец энергичным). Да и сама по себе идея обогащения в качестве смысла жизни представляется ему несимпатичной. Необходимость выживать и жвачка попкультуры отбили у этого человека всякое любопытство, которое в иные времена способно было давать пинки в направлении развития...

Положим, для того, чтобы усвоить эту истину, не обязательно читать г. Пряжко. Она очевидна как часовые пояса. Не спорю. Но в наши дни что-то явно происходит с очевидностью. Фундаментальные понятия меняют привычный статус, обретая в иных головах зыбкость и неопределенность.

Коль скоро на просторах бывшего СССР есть многочисленный отряд театральных людей, видящих в этом авторе лидера своего движения, то и Пряжко им в руки. Однако, на мой взгляд, пьеса «Три дня в аду» не стоит потраченных на нее постановщиками усилий.

В 1913 году Юлий Айхенвальд потряс российскую культуру лекцией, в которой отрицал, что театр может что-то добавить к пьесе. Происходило это, напомним, в эпоху бурного развития режиссуры и высочайшего в отечественной истории подъема сценического искусства.

Ничем подобным сейчас – увы! – не пахнет в наших палестинах. А вспомнился мне этот



исторический пример исключительно потому, что спектакль в Театре Наций оказался, по моему, больше и значительнее пьесы. То есть, режиссер и художник смогли найти такую форму ее подачи, которая не только уверенно прибавляет сочинению г. Пряжко смыслы, но и переводит ее на другой уровень обобщения.

Легко могу себе представить, каким идиотизмом обернулась бы попытка что-нибудь в этой пьесе сыграть. Думаю, что процесс поиска сценического существования для актеров, много раз вынужденных читать слова литературного упражнения нового драматурга, скорее всего потерпел бы фиаско. Поэтому разовая запись читки оказывается очень удачным решением.

Сидишь ты в этой палатке, слушаешь запись... Скука, признаться, смертная! И понимаешь довольно скоро, что так тебя погружают в существо жизни несчастного постсоветского человека.

Всплывают, конечно, в памяти возмущения Мейерхольда, который верхом падения искусства МХТ 1900-х годов считал использование натурального бывшего церковного певчего в роли церковного певчего.

Где же искусство, когда нет преобразования материала, когда явление репрезентирует само себя?

Подобное лечится подобным, как известно, только в случае тяжелого похмелья. Впрочем, в этом спектакле никого «лечить» не желают по принципиальным соображениям.

Сидишь, значит, скучаешь, слушаешь, плишься на дивный светящийся задник и от скуки начинаешь истолковывать. Это, раскидываешь умом, показывают неслиянность миров: поближе располагаются реалии псевдобытия недочеловека, а позади – незамечаемый им и к нему равнодушный мир красоты. Да так хитро поставлен свет (то сине-голубой, то холодные оттенки красного цвета), что посреди видимого тебе горизонта образуется что-то вроде темнеющего угла. Это тупик, смекаешь, так больше жить нельзя!

Истолкование явленных знаков – единственное развлечение спектакля. Зрителя (тем более того, которому об этом надо писать)

авторы произведения вынуждают приискивать оправдание своей затее. Самому задавать вопросы и пытаться самому же на них отвечать. Вот множество голосов, наезжающих друг на друга в записи читки – это что значит? Не символ ли разладившегося хора, в который превратилось некогда монолитное общество? И так далее в том же роде.

Происходит нечто похожее на попытки общения с современным изобразительным искусством. Актуальные художники давно уже перевели свою публику на самообслуживание: вот тебе груда досок, истыканных ржавыми гвоздями, – трактуй их, как пожелаешь! Поэтому на выставках инсталляций важнейшим произведением часто оказывается картонка с кураторским текстом, многословно и намеренно путанно разъясняющая представленное.

«Три дня в аду» – попытка следовать такому идеалу. Это театр самообслуживания, в котором полуфабрикаты смыслов расположены во времени и пространстве. Только тут пояснением (или указанием направления поиска смысла) являются почти истаявшие следы зримых и звуковых метафор, некогда рожденных театром XX века.

Спектакль оказывается, таким образом, всего лишь некоторым сообщением, адресованным собравшейся в театральных стенах публике. Сделан он, правда, вовсе не бездарными людьми. Они что-то чувствуют, понимают, умеют это понимание выразить. Я не ставлю вопрос – театр ли это? Раз это называется театром и продается как спектакль, то, по заветам Марселя Дюшана и Энди Уорхолла, он таковым и является. Мне важнее узнать – почему они, способные режиссер и художник, предпочитают заниматься именно таким, нудным театром?

Ведь, право, не менее постсоветского человека несчастен современный зритель. Чтобы увлечься этим театром и полюбить его, надо извлечь из домашнего обращения прорву чувства и энтузиазма. А такое немногим под силу.