



Вера СЕНЬКИНА

## СОВСЕМ НЕСМЕШНАЯ ИСТОРИЯ

«ОБЛОМОВ» АЛВИСА ХЕРМАНИСА НА ФЕСТИВАЛЕ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

Нынешний фестиваль «Балтийский дом» проходил под громогласным подзаголовком «Русские!» Не то чтобы европейские постановщики стремились разобраться с нашей странной и непонятной нацией, скорее, обращались к русским классикам в поисках ответов на собственные насущные и злободневные вопросы.

Конечно, программа фестиваля была бы неполной без Алвиса Херманиса, который посвятил большую часть своих спектаклей русской классике. «Обломов», представленный на фестивале, – версия Нового Рижского театра. Есть еще и кельнская, поставленная Херманисом в том же 2011 году с немецкими актерами. Заглавную роль и в том, и другом спектакле исполнил один из лучших актеров современного театра Гундарс Аболиньш, сыгравший толстуху Соню в одноименном спектакле Херманиса по рассказу Татьяны Толстой.

«Обломов» знаменателен по ряду причин. Им режиссер открыл «русский цикл», над которым он работает за рубежом (вслед за романом Гончарова, он взялся за «Платонова» и «Вассу Железнову»). В «Обломове» соединились хорошо знакомые приемы латвийского режиссера с разительными изменениями, произошедшими в темах, важных для всего его творчества.

Как правило, Херманис исследует душевную организацию своих персонажей в тесной связи с окружающей средой. Излюбленный прием режиссера – гиперреализм. Смысл его – в подробном копировании действительности, имитирующем фотографическое изображение. Подмостки, тщательно заполненные бытовыми предметами, воплощают главную тему всего творчества Херманиса – борьбу памяти и забвения, жизни и смерти. Вещи в его спектаклях следы исчезнувшей реальности, с которой тесно связано прошлое героев. Именно

личные, сокровенные воспоминания персонажа, заключенные в предметах, не дают им превратиться в гору мусора.

«Обломов», прежде всего, отсылает к херманисовским работам «советского цикла»: «Ревизору», «Соне», «Долгой жизни». В этих спектаклях советско-коммунальные «сувениры» – бутылочки из-под кефира, ковры, серванты, скворчащие сковородки – выполняли функцию стартеров памяти и отсылали к миру детства. На них хранились отпечатки не только интимных воспоминаний самого режиссера, но и коллективной памяти. С их помощью разворачивалось иронически-ностальгическое повествование о прошлом.

На перегруженной бытовыми деталями сцене человеческая фигура почти сливалась с окружающей обстановкой. Подчас предметы казались более реальными, чем сам персонаж. И потому Херманис укрупнял его в размерах, прицеплял к нему накладной зад, живот и бюст. В его спектаклях шла непрерывная борьба между живой плотью и мертвой фактурой вещей, между глубоко запрятанными душевными переживаниями героя и его неказистой оболочкой. С огромным усилием, но чувства все-таки пробивались сквозь бессобытийную дремоту и бесчисленные бутафорские толщинки.

Херманис словно бы указывал на то, что напирательная предметность, шозизм (от фр. слова «chose» – вещь) служили ничем иным как попыткой человека «заполнить окружающую пустоту кусочками мира, до тех пор пока он не станет единым целым». (Дубин Б. *В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // Журнальный зал. 2004. № 68. С. 165.*) Неимоверное количество предметов позволяло облегчить и притупить чувство одиночества и утраты. И потому, например, Соня так крепко держалась за окружающие ее вещи.



Г. Аболиньш – Обломов,  
В. Даудзиньш – Захар.  
«Обломов». Новый Рижский театр

Ее характер раскрывался в том, как заботливо она штопала носок, как умиротворенно засыпала в окружении крошечных пупсов. Эти вещи погружали ее в пространство мечты, ностальгии по дому и близким, которых больше нет или, может, никогда и не было. Процесс воспоминания помогал ей жить в настоящем.

Соня оживляла, одухотворяла предметный мир. Когда она умирала, вещи оставались для зрителей материальным доказательством ее существования. Эти вещи противостояли забвению и бесследному человеческому исчезновению. Неслучайно, что один из воров, забравшихся после смерти героини в квартиру, разглядывая оставшиеся от Сони вещи, постепенно перевоплощался в нее.

Иную картину Херманис рисует в «Обломове». Также скрупулезно, как и жилище Сони, он воспроизводит на сцене петербургскую квартиру главного героя. Вновь режиссер создает далеко не реалистический образ. Он сгущен, гиперболизирован, хотя от этого не менее достоверен и подлинен. На расстоянии каких-то двух-трех шагов, разделенные лишь печкой,

спят барин и слуга. Один – на просевшем диване, обложенный подушками и укрытый с головой одеялом. Другой – в черном грязном углу на лежанке. Прихожая здесь – часть хозяйской комнаты. На потолке с лепниной и стенах с отклеивающимися обоями видны следы подтеков, жирные пятна и плесень. Зеркало, окно, письменный стол, посуда покрыты толстым слоем пыли.

Пространство, которое Херманис создает теперь, отнюдь не жилое и не живое. Предметы, окружающие Обломова, абсолютно от него отчужденные – это мусор во всей его массе и угрожающей силе. Он хранит на себе не только отпечаток запустения, но и смерти. Неживая среда фактически начинает паразитировать на самом человеке, прорастать в него. Охрипший, с гнилыми зубами, с сальными редкими волосами, в пыльном зеленом кафтане Захар Виллиса Даудзиньша напоминает Плюшкина. В спектакле Херманиса вообще очень много



гоголевско-мейерхольдовского. Захар – потешное страшилище, его улыбка напоминает оскал. Он – дух, привратник этого сонного царства. Захар чутко охраняет Обломова. Ревностно защищает его (как ехидно и цепко он хватается со стола всегда черными от грязи руками забытую белоснежную перчатку Ольги!). Он, как заботливая нянька, из последних сил пытается растолкать хозяина, то лукаво приговаривает ему на ухо «тили-тили», то делает козу, то охрипшим голосом кукарекает. Он же приносит ему огрызки заплесневелой еды, необходимый минимум на день.

Сценическое время первого действия максимального приближено к реальному. Оно начинается в темноте. Слышатся лишь храп и тяжелые вздохи. В «Соне» Херманис заставляет зрителей наблюдать за всеми подробностями приготовления пирога. В «Обломове» – он сперва вынуждал их долго вслушиваться в кряхтенья и зевания героев, затем следить за их безуспешным пробуждением и, наконец, – за не менее мучительными поисками письма от старосты. Его искали и в салатнице, и между сгнившими страницами книг, и в мятой наволочке, и под диваном, запутываясь в паутине. Неспешное бытописание позволяет Херманису максимально приблизить к зрителям мир героя, сделать их соучастниками реального момента его жизни. От того зрителям этот жизненный момент кажется столько сокровенным, значительным.

Без сомнения, барин и слуга надоели друг другу до смерти, но, как водится, жить друг без друга не могут. Им обоим тяжело, но покойно. Как ни брезглив к Захару хозяин, Захар понимает, что тот полностью от него зависим и находится в его власти.

Херманиса мало интересует социальная критика, хрестоматийные споры Добролюбова и Дружинина. Режиссер не собирается обличать обломовщину или идеализировать ушедшую в прошлое эпоху как потерянный рай. Общество, окружающее Обломова, в спектакле Херманиса выглядит нисколько его не привлекательнее. Образы Алексева, Тарантьева, доктора, даже Ольги со Штольцем – в противовес образу Обломова – шаржированы, мертвенно

карикатурны. Они напоминают кукол или опереточных шутов, один за другим врывающихся в статичный мир героя. Алексей Евгения Исаева – напوماженный, холеный детина, лубочный наивный толстяк. Тарантьев Каспара Знотиньша – алкоголик-прощелыга, на нем – в ключья разорванный фрак, и потому Тарантьев то и дело норовит у Обломова что-нибудь стащить. Но хозяйский скарб верно охраняет Захар с нагайкой в руках. Доктор Ивара Краста, смертельно бледный и чахоточный с воспаленными глазами, ставит диагнозы, скорее, не Обломову, а самому себе. Социальный мир и окружающие героя «члены общества» театральны и безжизненны. «Все разбросались кто куда». Все они, как и Обломов, находятся в спячке.

Херманису интересны внутренние, душевные метаморфозы, происходящие в Обломове. Их инициирует Штольц. Но не потому, что энергичен и деловит, а потому, что именно с ним связаны дорогие Обломову воспоминания. Обломов пробуждается ото сна и возвращается к жизни именно в тот момент, когда разматывается нить его памяти. Здесь и «*Casta diva*» (у Херманиса она лейтмотивом звучит как похоронная мелодия), и детство в Обломовке, о которой рассказывает маленький в белой сорочке мальчик, освещенный теплым солнечным (впервые!) светом, и, наконец, простодушные фантазии героя о женитьбе. Любые события, соприкоснувшись с мечтаниями Обломова, высекают в нем искру подлинного и сильного чувства. С ним не идут в сравнение наивно-романтические и экзальтированные переживания Ольги – Байбы Брок, которая в любовь и печаль, скорее, «драпируется». Аболиньш чутко улавливает в своем грузном, неповоротливом герое вдруг проявившуюся надежду, постепенно просыпающиеся, дотоле неизвестные ему, любовные волнения и нежность. Именно в эти мгновения жизнь отчаянно борется за Обломова со смертью.

Херманис выстраивает второе действие на все большем усугублении искусственности среды, скрывающей апокалиптическую перспективу. Оно набирает темп и спешит к трагической развязке. Гиперреалистичную квартиру

*Pro настоящее*



В. Даудзиньш – Захар,  
Г. Аболиньш – Обломов,  
Г. Гага – Щтольц.  
«Обломов».  
Новый Рижский театр

Обломова сменяют условно-театральные задники, ширмы с нарисованными на них садом, беседкой и домом Ольги. Во время свидания влюбленных на сцену выкатывают пышный куст бутафорской сирени, который при очередных душевных излияниях героев начинает бешено трястись. Для Херманиса бутафорская театральная среда еще более безжизненна, чем воспроизведенное в деталях гниющее жилище Обломова. Мертвенна она потому, что представляет собой мираж, иллюзию. На ней лежит тень несбыточного счастья. Эти музейные театральные артефакты – образ несостоявшегося идеалистически-прекрасного мира, все той же ушедшей в прошлое Обломовки из детских воспоминаний. Спектакль своей по тематике и меланхоличному настроению очень близок ранее поставленным режиссером «Барышням из Вилко» Я. Ивашкевича. Там мертвенно-прекрасные тени прошлого также преследовали героя.

Эту трагедию невозможного вместе со страхом и бессилием перед новой открывшейся жизнью и переживает Обломов Аболиньша. Прерывая отношения с Ольгой, Обломов, в сущности, добровольно отказывается и ото всего, что было дорого ему в прошлом, от своих мечтаний и воспоминаний (символично, что фамильные фотографии осыпаются со стен). Сцена, в которой Захар снимает с Обломова одежду и вновь надевает на него пижаму,

играется почти как сцена омовения и положения во гроб. Херманис рисует картину умирающего Обломова сжато и скупое, несколько ее не смягчая. Сначала он отстраненно наблюдает за происходящим вокруг, не слышит, что говорит ему Захар. В финале он окончательно раздавлен, гниет заживо. На лице появляются следы тлена. Он еле волочит ноги и жалко прячется от Щтольца за шкаф, отказываясь поехать навестить Ольгу.

Обломов умирает тихо и незаметно. Захар вдруг поймет, что его утреннее «кукареканье» (напоминающее, скорее, карканье) не будит хозяина. Щтолец, придя в пустующую квартиру покойного друга, ляжет в обломовскую кровать (она же – могила Обломова) с выражением оцепенения на лице.

В спектакле Херманиса жизнь терпит поражение, но она же зачарованно глядит на смерть. Неживая среда берет реванш, буквально проглатывая человека. Теперь она всецело обращена не в сторону памяти, но забвения. Обломов исчезает, не оставив после себя и следа – пустоту. Так спелый осенний плод, упавший на землю, сгнивает без остатка.