



Марина ТИМАШЕВА

## МОЗАИКА СЦЕНЫ

*В Москве больше сотни театров, каждый должен отметить 7-ю премьеры в год. А еще – гастроли и фестивали. Соответственно, один критик не в состоянии подготовить репрезентативный обзор. Если поручить эту работу целому НИИ, она все равно забуксует на стадии сортировки: всякое ли зрелищное мероприятие, проводимое в театре, можно считать спектаклем? Искусство – материя по определению субъективная, когда ее пытаются «оцифровать», получается глупость, как с «эффективностью» театров и НИИ, на которую наши чиновники уже потратили кучу казенных денег без какого-либо полезного результата. И все же дневник критика может стать ценным источником для истории отечественного театра: многие спектакли, о которых пойдет речь ниже, в принципе не могли быть поставлены 30 или 40 лет тому назад...*

### ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ПОСТОРОННИЙ»

В советских и российских театрах часто ставили «Калигулу». Заглавную роль в спектакле Петра Фоменко играл Олег Меньшиков, в постановке Юрия Бутусова – Константин Хабенский, у Эймунтаса Някрошюса – Евгений Миронов. У других драматических сочинений Альбера Камю в России сценическая история беднее. А «Постороннего» для театра инсценировали только единожды – в Петербурге. Теперь его поставила Екатерина Половцева, это ее третья работа в «Современнике».

Действие «Постороннего» происходит в 30-е годы XX века в Алжире. В спектакле занят безмолвный хор людей в черном, женщины в парандже. Но герой Мерсо и его ближайшее окружение – французы. Повесть написана от первого лица, в прошедшем времени, как воспоминание, и в спектакле, похожем на черно-белый фильм, все происходящее кажется, как это называют в кино, флешбэком. Текст повествователя переведен на язык зримых образов, диалоги лаконичны и скупы. Слов мало, больше атмосферы чужого жаркого города и опасности, которая караулит за углом. Актеры (Елена Плаксина, Евгений Матвеев, Геннадий Фролов и Александр Кахун) обладают даром лицедейства, преобразуются мгновенно и играют по несколько ролей.

Декорации Ирины Уколовой функциональны и выразительны. Перед нами черный кабинет, двери его изредка распахиваются, и за ними открывается белое пространство. В первом случае это морг с неоновыми безжизненными лампами, во втором – загородный дом, залитый солнечным светом. Слова «смерть» и «солнце» зашифрованы в самом имени Мерсо.

Пол изрезан люками, они перекрыты мостиками, на верхних галереях проветриваются ковры – так возникает образ города. В одном из эпизодов Мерсо и его подруга Мари весело барахтаются в одном из глубоких люков: иллюзия «купания» в море достигается простыми пластическими средствами. Еще одна светлая сцена – когда Мерсо и Мари будто парят по воздуху. Им снится сон о любви.

Внимание режиссера, как и автора повести, сосредоточено на главном герое. Все, что мы узнаем о Мерсо, можно сообщить несколькими фразами: он молод, не верит в Бога, у него умерла мать, у него была подруга, а еще сосед с собакой и сосед-сутенер, который избивал любовницу-арабку. Мерсо застрелил ее мстительного брата. Застрелил просто так. Говорит, оттого, что солнце было очень ярким. Солнце, сводящее героя с ума, стало одним из главных героев фильма Лукино Висконти, который экранизировал «Постороннего» и поручил роль Мерсо Марчелло Матространи.

В спектакле Илья Лыков играет его в точном соответствии с требованиями автора: приятным, но внутренне абсолютно непрозрачным, непроницаемым человеком, скорее наблюдателем, чем участником собственной жизни. Такая исполнительская манера характерна для современного французского кино и некоторых российских фильмов, например, «Шульцеса» или «Охотника» Бакура Бакурадзе.

Мерсо почти равнодушен ко всему окружающему. Кажется, ему безразлична смерть матери и совершенное им убийство, ему все равно – жить в Алжире или в Париже, общаться с обычными людьми или подонками, жениться на Мари, которая его любит, или нет. Можно сказать, что он платит взаимностью безучастному миру. Можно – что он погружен в хроническую депрессию, в скорбное бесчувствие. Весь первый акт – изложение того, что случилось, глазами самого Мерсо. Во втором действии те же события изложены свидетелями, адвокатом и прокурором.

В сцене суда актеры (кроме Ильи Лыкова) сидят спиной к залу, перед зеркалами, зрители видят только их отражения. Оказавшись в положении присяжных, вслушиваясь в речи обвинения и защиты, мы сами решаем, какой приговор вынесли бы убийце. А это – задача не из легких. Прав прокурор, который винит Мерсо в бессердечии, и убеждает, что именно оно привело к преступлению. Прав и адвокат, который считает, что невозможно учитывать в процессе особенности характера подсудимого, и просит признать убийство непредумышленным. По ходу заседания зритель превращается в убежденного противника смертной казни: легко требовать расправы над незнакомым человеком, но очень сложно – если хотя бы в течение трех театральных часов видел его рядом.

Считается, что «Посторонний» – это творческий манифест Камю о поиске абсолютной свободы – от регламентов, правил, законов, традиционных моральных норм – с принятым у философов и писателей-экзистенциалистов противопоставлением внутренней, индивидуальной свободы внешним и лживым стандартам. Вот уже 70 лет исследователи не могут договориться о смысле романа Камю,



И. Лыков – Мерсо.  
«Посторонний». Театр «Современник».  
Фото С. Петрова

и спектакль тоже производит двойственное впечатление. Вообразите себе, допустим, Раскольникова, которого не трясет в голодной лихорадке, у которого есть работа, который не подводит идейных оснований под преступление и не собирается в нем раскаиваться, и вы получите Мерсо.

Для большинства зрителей (как и читателей) Мерсо – персонаж, который плывет по течению, живет «здесь и сейчас», действует в соответствии с минутными побуждениями, не задумываясь ни о причинах, ни о результатах своих поступков. Тип распространенный, современный, но вряд ли заслуживающий сочувствия.

Камю-писатель, как это часто случается, опровергает Камю-теоретика. Из его произведения, хотел он того или нет, прямо следует: равнодушный имморализм еще отвратительнее той фальшивой морали, которой он

## Театральный дневник

теоретически противопоставлен. То же самое происходит и в театре «Современник»: помимо воли режиссера (о которой можно судить по комментариям Е. Половцевой к собственной работе<sup>1</sup>) сам спектакль воспринимается как свидетельство обвинения.

**ТЕАТР «ЭРМИТАЖ». «МОЯ ТЕНЬ»** Михаил Левитин выпустил премьеру по пьесе Евгения Шварца «Тень». Спектакль играют на сцене Театра Петра Фоменко, поскольку здание «Эрмитажа» на ремонте.

*«Вспомнил известную историю о человеке без тени, которую знали все и каждый на его родине. Вернись он теперь домой и расскажи свою историю, все сказали бы, что он пустился подражать другим».*

*«Чужой сюжет как бы вошел в мою кровь и плоть. Я пересоздал его и только тогда выпустил в свет».*

Эти слова взяты из эпиграфом к пьесе из автобиографии Андерсена, их присваивает себе Евгений Шварц, а вслед за ним, не пытаясь подражать другим, Михаил Левитин.

Спектакль театра «Эрмитаж» заканчивается мелодией «Рио-Рита», казалось бы, совершенно неподходящей к случаю: «На площадке танцевальной 41-й год». Над разгадкой предстоит поломать голову: пьеса была завершена и впервые представлена публике в 1940 году.

Второй лейтмотив пьесы – песня «Рафалэк» про еврейского портного – звучит в фонограмме в исполнении Петра Фоменко: «Он верил, что счастье будет, он верил, он жил мечтой». Песня сопровождает появление на сцене покойного Короля (в пьесе он только упоминается), завещавшего своей дочери не выходить замуж за принца, а найти себе доброго и честного мужа.

Понятно, что Левитин был очень дружен с Фоменко и искал возможности как-то в спектакле ему «покланяться» (любимое слово самого Петра Наумовича), но явление призрака то ли Короля, то ли Фоменко не кажется удачной придумкой. В сказочной истории всегда легко прочитывались параллели политического свойства, и естественно

<sup>1</sup> «Хочется прожить свою жизнь так, как ты это чувствуешь, как ты этого хочешь, а не как кому-то надо, – сказала РИА Новости Екатерина. – Говорить, что ты чувствуешь, а не то, что от тебя требуют, оставаться самим собой. Это очень трудно. Но вот главный герой Камю – Мерсо – смог уйти от этих условностей, но заплатил за это жизнью. Не каждый может такой смелый шаг совершить. Он смог. И для меня он – герой». <http://ria.ru/culture/20130214/922816628.html>



А. Ливанов – Цезарь Борджиа, Е. Редько – Тень-Ученый, А. Пожаров – Пьетро. «Моя тень». Театр «Эрмитаж». Фото Д. Хованского



предположить, что Левитин займется именно ими, но его политика совсем не занимала. Со времен знаменитых спектаклей «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов» по Даниилу Хармсу (1982) и «Нищий, или Смерть Занда» по неоконченной пьесе Юрия Олеши (1986) Левитин никогда не изменял своему почерку. Он любит краски площадного балагана, аттракциона, в его постановках царит стихия открытой актерской эксцентрики и клоунады.

То же самое легко обнаруживается и в «Моей тени». Министры Дениса Назаренко и Сергея Олексяка напоминают новых русских бандитов, журналист и сотрудник ломбарда выведены Александром Ливановым и Александром Пожаровым вечно что-то жуящими «людоедами» (такова характеристика из самой пьесы), даже певица Юлия Джули – персонаж весьма неоднозначный – в исполнении Ирины Богдановой кажется пародией на Машу Распутину (если та, конечно, нуждается в пародиях). Одним словом, все это – не люди, а грубые и смешные маски. Исключение сделано только для Доктора (Бориса Романова) – малодушного, но все же спасшего Ученого – и для самого Христиана-Теодора.

Роли Ученого и Тени в спектаклях обычно исполняли разные актеры, в фильме, как все помнят, оба персонажа сыграны Олегом Далем. Но в кино режиссер может прибегнуть к монтажу, а в театре он такой возможности лишен. Тем не менее, Левитин поручил обоим персонажей Евгению Редько (приглашенному из РАМТа). Иногда актер на короткое время покидает сцену, чтобы вернуться в другом образе, но чаще преображается прямо на глазах у зрителя. Мы видим мягкое, улыбочное, обаятельное лицо Ученого. Но вот он поворачивается спиной к залу, и уже через секунду возвращается другим человеком: холодным, злобным, истеричным, в глазах стынет тяжелая ненависть.

Дело, конечно, не в том, что Левитин хотел испытать актера, предложив ему задачу чрезвычайной сложности, а в толковании пьесы. Левитин поставил ее не о борьбе порядочности с подлостью, не о противостоянии независимой личности обществу, а о конфликте светлой и темной сторон в душе одного человека.

Тень – то низменное, корыстное, темное, что таится в людях. Ее нельзя отпускать от себя ни на шаг, нельзя позволять ей расти, заслоняя все хорошее и светлое, что тоже есть в любом человеке. Начнешь трусить, лавировать, интриговать, драться за место под солнцем, сметая других со своего пути, – глядишь: тебя уже нет, осталась одна Тень. Такая концепция чрезвычайно обедняет пьесу. И это тем более чувствительно, что нам есть, с чем этот спектакль сравнивать.

### **МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО. «ПОСЛЕДНИЕ СВИДАНИЯ»**

Рассказы Ивана Бунина, над которым он работал в эмиграции в 1937–1945 годах, всегда привлекали театр и кинематограф. По мотивам «Темных аллей» снято около десятка фильмов. Из последних сценических версий назовем постановку «Школы драматического искусства» совместно с Центром им. Вс. Мейерхольда в режиссуре Дмитрия Крымова – «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (2011) и фрагмент «Пристани» Театра им. Е. Вахтангова, в котором главную роль играл Юрий Яковлев (2012).

«Последние свидания» идут на старой сцене Мастерской Фоменко, в них заняты выпускники стажерской группы, зачисленные в штат театра. Актеры играют по несколько ролей (Юрий Титов – Глебов, Роза Шмуkler – Надя, Гаша и Анеля, Серафима Огарева – Ли, Соня и Поля, Ирина Горбачева – Генрих, Дмитрий Захаров – Иван Алексеевич и старший Мещерский, Владимир Свирский – Сергей Владимирович и Черкасов, Амбарцум Кабанян – Виктор Мещерский, Наталья Мартынова – Натали). Все они молоды, очаровательны, легки и упоительно передают нюансы любовного настроения. Режиссер – Юрий Титов. Вышел спектакль, как и «Русский человек на rendez-vous» по Тургеневу или «Египетская марка» по прозе Мандельштама, в программе «Пробы и ошибки». Ошибок пока не допущено. Назвать «пробами» хорошие спектакли язык не поворачивается. В работе, по традиции, прекрасная проза. На сей раз десятая, но вполне представительная, часть цикла «Темные аллеи», четыре новеллы: «Генрих», «Речной трактир», «Натали» и «Мадрид».



Н. Мартынова – Натали Станкевич,  
В. Свирский – Черкасов,  
А. Кабанян – Виталий Мещерский.  
«Последние свидания».  
Мастерская Петра Фоменко.  
Фото С. Петрова

В «Темных аллеях» диалогов больше, чем описаний или внутренних монологов, что облегчает инсценировку. В спектакле рассказы играют не последовательно, а внахлест, они как бы прослаивают друг друга, по очереди даны завязки историй, их кульминации, развязки. Здесь нет четкой драматургической структуры, но режиссера можно понять: рассказы Бунина монотематические, о любви, «вспыхнувшей, неутоленной», эта любовь – как внезапный жадный глоток, а воспоминания о ней – на всю оставшуюся жизнь.

Девять рассказов бунинского цикла названы женскими именами, еще три («Дурочка», «Кума», «Красавица») указывают на то, что главные героини – женщины: совсем молоденькие и взрослые, невинные барышни и проститутки, журналистки и горничные, натурщицы и крепостные девки, замужние и на выданье. Однако указаниям автора верить не обязательно: в центре повествования – сам рассказчик. Он влюблялся часто, но любил, как ему кажется, только однажды. При чтении бунинских «Темных аллей» обращает на себя внимание, что рассказы начинаются словами: «приезжий», «приехав в Москву», «гостила», «провел зиму», «приехавший в село», «поехал к дяде и тете», «катится тележка», «бежит пароход», «едет поезд». Любовь, стало быть, настигает героя там, где он не собирался пробыть долго: в гостях, в чужих городах, в

гостиницах, то в поезде, то в ресторане, то в Ницце. Исследователи пишут, что любовь у Бунина никогда не длится, не перерастает в состояние прочного земного блаженства, это лишь воображение радости и счастья земного бытия. В «Темных аллеях» запечатлен образ неустойчивого, нестабильного мира, где все находится в постоянном движении, и чувства тоже. Это вечное движение, перемещение из одного места в спектакле передано условиями театральными средствами. Перестановки декораций (художник Валентина Останькович) моментальные, так создается важная для атмосферы прозы Бунина иллюзия быстротечности времени. Сцена забрана серыми щитами. Когда все они открыты, видна анфилада комнат богатой усадьбы. Когда распахнуты отдельные створки второго яруса – узкий, тянувшийся вдоль купе, коридор вагона. Если выдвинуты ширмы и кресла, до поры до времени спрятанные от наших глаз, мы попадаем в гостиничный номер и физически ощущаем состояние Глебова, вынужденного – в ожидании возлюбленной – мерить шагами тесную комнату. Если же, как ящик из письменного стола, из стены выдвинута кровать, то мы оказываемся в спальне. И ясно, что гостеприимные хозяева готовились встречать мальчика, забыв о том, как быстро мальчики растут, так что ночевать ему предстоит в кровати совсем не по его нынешнему росту.



«Вагонные ночи» (определение Бунина) решены целомудренно и остроумно: один из щитов отодвигается, в открывшемся проеме – кровать. Она поставлена на нижнее ребро, и кажется, что мужчина и женщина лежат друг над другом, будто на верхней и нижней полке купе, в котором едут. Сценографические и режиссерские решения (например, героини постоянно принимают к вещам мужчин, и безошибочно определяют, с кем он им изменял) добавляют прозе Бунина того, чего ей отчаянно недостает – юмора. Общая тональность – намного светлее, чем у Бунина. У него в большинстве рассказов любовь заканчивается или смертью избранницы, или разлукой. Сам автор настаивал: содержание книги – «не фривольное, а трагическое». Но кодой спектакля служит новелла «Мадрид», в которой не происходит решительно ничего отчаянного.

Позиция автора выражена в рассказе «Ночной трактир»: «Ведь ото всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-нибудь счастливое». Спектакль же настаивает на правоте одной из героинь книги – Натали: «Разве бывает несчастная любовь? Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?».

#### ТЕАТР «САТИРИКОН». «ОТЕЛЛО»

Режиссер Юрий Бутусов к драматургии Шекспира обращается постоянно. Он ставил «Гамлета» в МХТ им. Чехова, «Меру за меру» в Театре им. Вахтангова, «Ромео и Джульетту» – в Норвегии, «Макбет. Кино» в театре Ленсовета, а в «Сатириконе» – «Ричарда III» и «Короля Лира» с Константином Райкиным в главных ролях. В интервью режиссер говорил, что в Шекспире есть все. Однако, в спектакль добавлено многое, чего в нем не было и быть не могло: современная музыка, стихи Анны Ахматовой, Отелло читает монолог Финна из пушкинского «Руслана и Людмилы». Финн, конечно, как и Отелло, покинул родную страну, сражался на море и вернулся к возлюбленной героиней, но Наина раз за разом его отвергала, а Дездемона любит своего мужа, так что логика постановщика не до конца ясна.

Шекспир для Бутусова как Солярис из книги Станислава Лема, то есть пульсирующий мыслящий океан, который вызывает в сознании героев различные воспоминания и их материализует. Видимо, нечто подобное делают сочинения английского барда с самим режиссером, они пробуждают к жизни его собственные фантазии.

Действие «Отелло» разворачивается на огромной сцене, заполненной (чтобы не сказать захлавленной) сотней предметов:



Д. Суханов – Отелло.  
«Отелло».  
Театр «Сатирикон»  
Фото Е. Цветковой

бутафорскими черепами, вентиляторами, прожекторами на штативах, растениями в кадках, костюмами на вешалке, зеркалами, креслами, музыкальными инструментами, сухими ветками, воздушными шариками, электроплитками, столами. Площадка напоминает разоренный кинопавильон, превращенный не то в реквизиторский цех, не то в склад театральных декораций и костюмов. Здесь можно найти все необходимое для того, чтобы сегодня играть один спектакль, завтра – другой.

«Конец любви, – говорит Отелло, – конец всему, наступит хаос». Хаос (художественно организованный рукой Александра Шишкина) нарастает на сцене, как и в душе главного героя. История военачальника, из ревности задушившего безвинную жену, видимо, никогда не устареет – дикая, темная часть человеческой натуры постоянно выходит из повиновения. Отелло Дениса Суханова белолицый, элегантный, даже аристократичный. Внимание женщин он завоевывает не рассказами о сражениях (как в пьесе), а чтением стихов. Интеллигентный, мягкий, любящий Отелло – максималист и идеалист, наделенный богатым воображением, в которое Яго по капле вливает яд ревности, постепенно отравляя того, кого ненавидит. За что? За то, что возвысил по службе не его, а ничтожного Кассио (в спектакле это действительно жалкий человек)? За то, что приревновал его без повода к своей жене Эмилии (прекрасная работа Лики Нифонтовой)? За то, что сам возжелал его жену? За то, что Отелло и Дездемона не вписываются в картину мира, согласно которой все человечество – «козлы и обезьяны»? Мизантроп Яго Тимофея Трибунцева навязывает всем свое представление о людях. Это в спектакле прямо показано: Отелло вдруг перенимает слова Яго, измазывает краской лицо Дездемоны (пачкает ее подозрениями), наносит краску на свое лицо: его душа чернеет зримо.

Дездемону играет Марьяна Спивак, но она постоянно преобразуется, и зрителям кажется, что это разные актрисы: сперва молоденькая, бесхитростная, любящая девочка; потом – в черном парике и строгом костюме – бизнесвумен, помыкающая супругом; а еще

яркая блондинка в пышных юбках, модельная куклолка, Барби. Актриса на наших глазах меняет прическу и тембр голоса, кисточкой наносит на лицо морщины, и предстает перед нами иссушенной страданием старухой. К той милой, простой, тихой, какой она была вначале, Дездемона вернется только в финале, перед смертью.

Бутусов поставил в «Сатириконе» зрелищный, яркий спектакль, переполненный разного рода аттракционами (видеоартом, крупными планами актерских лиц на экране, ритмичной музыкой, всевозможными шумами, создающими сплошной звукоряд), но режиссерское толкование, при всем внешнем несходстве, отчасти напоминает «Отелло» Анатолия Эфроса и Театра на Малой Бронной (1977 г.). Дездемоной тогда была Ольга Яковлева, тихого, интеллигентного Отелло играл Николай Волков, Яго – Лев Дуров. Его ненависть к Отелло, как и у Тимофея Трибунцева, питалась завистью закомплексованного ничтожества к прекрасному человеку. У Эфроса, как и у Шекспира, этот пигмей побеждал. У Бутусова он умирает, клубочком свернувшись у ног убитой им жены. Пожалуй, в этом есть что-то оптимистическое: зло наказало само себя.

#### **ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «ЛАКЕЙСКАЯ»**

Спектакль сделан студентами ГИТИСа (курс Олега Кудряшова). Это режиссерский дебют Григория Добрыгина, имя которого известно широкой публике по фильму Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» (приз Берлинского международного кинофестиваля за лучшую мужскую роль). Затем на фестивале «Кинотавр» в конкурсе короткого метра он показал снятую им ленту «Измена». Казалось, что он изменил театру с кинематографом. Как вдруг выяснилось, что он снова учится в ГИТИСе, уже на режиссера.

«Лакейская» – незаконченный отрывок из первого драматургического опыта Гоголя – комедии «Владимир третьей степени» (1832–1834). Авторский замысел состоял в том, чтобы в разных пьесах дать портрет «разных слов и сфер русского общества». Из названия

*Pro настоящее*


А. Сергеев – Иван,  
П. Пархоменко –  
Григорий Павлович,  
Ю. Лободенко – Петр  
Иванович.  
«Лакейская».  
Театр  
им. В. Маяковского.  
Фото А. Качкаева

спектакля Добрыгина несложно понять, какой именно сфере он посвящается.

Ремарка к пьесе гласит: «Театр представляет переднюю. Направо дверь на лестницу, налево – в зал. На заднем занавесе дверь, несколько сбоку – в кабинет. До самых дверей во всю стену длинная скамья. Петр, Иван и Григорий сидят на ней и спят, уткнувши головы один другому в плечо. В дверях с лестницы звенит громкий звонок. Лакеи пробуждаются». В спектакле один лакей, Григорий, не спит, подозрительно поглядывает на зрителей, лениво протирает дверную ручку. Когда раздается звонок, вместо того, чтобы просто открыть дверь, он отправляется будить двух спящих товарищей, на которых не действуют ни звонки, ни окрики, ни даже прямое физическое воздействие.

Короткая ремарка Гоголя разворачивается в большую смешную сцену, хотя актеры не гримасничают, не комикуют, лица их серьезные, только в глазах поблескивают озорные искры. Иными словами, они следуют завету

Гоголя: «Более всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру». Павлу Пархоменко, Юрию Лободенко, Алексею Сергееву, Михаилу Походне и Алексею Золотовицкому это удается.

Действие происходит не на длинной скамье, а в шкафу-купе, разделенном на пять секций разной величины. На одной из полочек стоит планшетник, а на его экране горит очаг: так режиссер, с одной стороны, иронизирует над любовью современного театра к огромным плазменным панелям, а с другой стороны, создает образ старинного барского дома. Открывая и закрывая створки шкафа, можно «переносить» зрителя из одной комнаты в другую.

Все персонажи большую часть времени «прячутся» на полках шкафа-купе, благо они предпочитают валяться на печи или, в крайнем случае, сидеть сложа руки: «У хорошего барина лакея не займут работой, на то есть мастеровой. Ведь жалованье-то уж он мне выдаст, хоть я работой или не работой. А копить мне на



старость зачем? Что ж за барин, коли уж пенсионеру не выдаст за службу?».

Эта прислуга – форменные лежебоки, главная задача которых обмануть хозяина. Хозяин это понимает, на каждое их слово отвечает: «Да ты врешь». Но, похоже, его самого эта игра забавляет. Впрочем, барин еще больший бездельник, и сцена, в которой его на руках стаскивают с полки, вдевают в брюки, ботинки и фрак, да еще раскуривают за него сигару, превращена в уморительно смешную пантомиму.

Дворецкий – тип той же породы. Слуг он распекает не за тем, чтобы добиться дела, а ради своеобразной забавы – поиздеваться над подчиненными. И господа, и слуги весьма склонны к амурам и адюльтерам: всех их навещают хошенькие горничные и дамы полусвета.

Воспользовавшись отсутствием барина, лакеи устраивают черепаши бег. Три маленькие черепашки очень напоминают своих хозяев: то есть не то что бежать, а и шевелиться не собираются. Зато лакеи демонстрируют хорошее знание сочинений Гоголя и, умильно глядя на застывших черепашек, под раскаты хохота зрителей, декламируют монолог Чичикова из «Мертвых душ»: «Русь, куда ж несешься ты?». Да, с такими ездоками далеко не унесешься.

Комедия Гоголя обрывается буквально на полуслове, но молодые актеры с режиссером дописали ее, используя технику документального театра: поговорили с официантами, шоферами богатых людей, танцорами ночных клубов и ввели их монологи в спектакль. Тем самым театр хотел пополнить представление о «разных слоях и сферах русского общества» современными зарисовками и связать XIX век с XXI-м. Выбранный материал очень неровен, неравноценен, драматургическая логика тут изрядно хромает. Но высказывание понятно: «лакейская психология» присуща нам самим. Над этим, посмеявшись, стоит задуматься.

#### **ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ.**

##### **«ЛЕДИ МАКБЕТ НАШЕГО УЕЗДА»**

«Леди Макбет Мценского уезда» на сцене не частый гость. На памяти – постановка Андрея Гончарова с Натальей Гундаревой в

главной роли, да еще замечательный спектакль «Наваждение Катерины» Минусинского драматического театра в режиссуре Алексея Песегова. Кама Гинкас тоже поменял название на «Леди Макбет нашего уезда», хотя это изменение не кажется принципиальным: криминальный сюжет, взятый Н. Лесковым из хроники, мог сложиться в любом уезде. Очень подробную повесть Лескова Гинкас сократил, психологические нюансы (обузив произведение) убрал и поведал зрителям страшный русский сказ про губительную страсть Катерины Измайловой.

Сергей Бархин выстроил на сцене уходящий вверх ржавый помост, обравив его стенами цвета засохшей крови – не то дом, не то двор. В начале спектакля – тракт, по которому топчут суконные шинели. Просто шинели, без голов, без лиц. Они то становятся выше, будто взбираются в гору, то ниже – словно идут по равнине. Таким образом, в экспозицию вынесен финал произведения: этап, которым завершится жизненный путь героини. И только после этого скорбного зачина двинется в путь сама история. Быт грубый: по всей сцене – хомуты, колеса, мешки. «Скука русская», смертная царит в купеческом доме. Все в нем подчинено воле хозяина, Бориса Тимофеевича. Валерий Барин играет его человеком тяжелым, молчаливым и лицемерным. Ему подчиняются беспрекословно – точь-в-точь, как Кабанихе в «Грозе» Островского. Ему важно только, чтобы все было чинно, тихо, все ритуалы соблюдались неукоснительно. Поглядишь снаружи – достаток, порядок, посмотреть изнутри – пустота. На стенах висят золотые богатые оклады, но без лиц. Православный распев несется откуда-то сверху, но над языческим миром он не властен.

На глазах честного народа, хора, который почти не покидает сцену, все видит, все слышит, все знает, да безмолвствует, мается от скуки героиня, ждет любви и радости. Поет народную песенку: «Я хорошая, я пригожая, только доля такая. Если б раньше я знала, что так замужем плохо, расплела бы я русу косоньку да сидела бы дома».

Озорная девочка обута в кирзовые сапоги, но не замечает их тяжести, и пляшет, и скачет

*Pro настоящее*

*ЭМ*



Е. Боярская –  
Екатерина Львовна.  
И. Балалаев – Сергей.  
«Леди Макбет  
нашего уезда».  
Театр Юного Зрителя.  
Фото Е. Лапиной

по сцене, и поет, и все надеется обратить на себя внимание мужа, подольститься к свекру. Бесплезно: хоть кричи, хоть топочи, хоть заголяй подол, хоть кусайся и волком вой – никого не тронешь, из сонного, похмельного состояния не выведешь. Но внимание на нее обратит работник Сергей, ленивый, наглый, расчетливый и трусливый (таким его играет Игорь Балалаев). Неопрятный: жрет соленые огурцы, руки о штаны вытирает. Зачем ей такой? Видно, плоть изголодалась. Его сальный взгляд «взвесит» призывное поведение хозяйки так, как взвешивает – на глаз – вес домашнего скота. Соблазняет она – его, он на ухаживания ни минуты не тратит, и несет ее не на руках, а через плечо, как овцу, и не в постель, а к телеге, засланной овчинными тулупами. В жизни Катерины Львовны появится страсть. Больше скучно ни ей, ни тем, кто рядом, уже не будет. Будет страсть как весело. В спектакле создан образ мира, в котором люди принимают за любовь похоть, а свободу понимают как возможность творить беззаконие.

Никакого натурализма. Убийство мужа не показано, оно рассказано (Гинкас опять раздает актерам текст повествователя, разбив его на реплики). Катерина Измайлова с лютой

ненавистью хлещет кнутом тулуп, скинутый Тимофеем Борисовичем, а потом и вовсе впиывается в него зубами, будто хочет перегрызть глотку. С племянником ведет разговор о Библии под стук молотка: по ее воле ребенку уже сколочена кроватка-гробик.

Зрители, видевшие Елизавету Боярскую в других ролях (в петербургском МДТ или в кино), вряд ли могли предположить в этой прелестной, с дивными ямочками на щеках, актрисе такой мощный трагический темперамент, представить, как может скрежетать, шипеть, выть ее красивый, глубокий, низкий голос. Боярская на глазах зрителей проживает, по сути, несколько жизней и характеров: наивной резвой девочки, нежной влюбленной девушки, высушенной плотской страстью женщины, бесчувственного чудовища, тупого животного.

Измайлова становится в один ряд с героинями других спектаклей Гинкаса, женщинами-убийцами, детоубийцами и самоубийцами – Геддой Габлер и Медеей.

В «Леди Макбет нашего уезда» режиссер вновь, с маниакальным упорством, исследует крайности, самые дикие ситуации, когда стихийное, темное, иррациональное извращает красивую и сильную личность.

**РАМТ. «ЛАДА, ИЛИ РАДОСТЬ (ХРОНИКА  
ВЕРНОЙ И СЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ)»**

Режиссер Марина Брусникина предложила РАМТу повесть Тимура Кибирова, прекрасного современного поэта, раз в кои-то веки написавшего прозу. Автор предстает перед нами нежным лириком, наделенным, однако, превосходным чувством юмора. Как в его прозу, так и в стихи вплетены цитаты из классической литературы, а также народные шутки-прибаутки, которых Кибиров – коллекционер и большой знаток. Некоторые относят его творчество к постмодернизму, но постмодернизм – это глумление над людьми и решительное нежелание отличать доброе от злого, а у Кибирова нет ничего подобного. Внутренне он связан с традицией европейского гуманизма и великой русской литературы.

«Лада, или Радость» – история деревни Новые Колдуны, в которой случилось чудо. На жителей снизошла, можно сказать, благодать в, не совсем обычном для таких случаев, образе приبلудной дворняжки Лады. В этой роли – Нелли Уварова. Лада одета в платьице, как самая обычная девочка, но ножка частично закрыта носочком, а частично обнажена, будто это лапка – наполовину коричневая, наполовину белая. Иногда Лада подвывает, вернее, подпевает людям на свой, собачий, манер, иногда рычит, иногда ластится.

Зрители сидят на большой сцене, друг напротив друга. Их разделяют деревянные волнистые подмостки, выстроенные Николаем Симоновым. В них угадывается силуэт мостков, переброшенных через речку. А в речке (то есть в люках) здешний народ купается (водой поливают друг друга из брызгалок, спасательным кругом служит автомобильная шина). Зимой мостики преобразуются в горки, с которых все, натянув тулупы и переобувшись в валенки, весело катаются.

Летом в деревню приезжают горожане, в их числе – девочка Лиза, настоящая на том, чтобы родители пустили в дом дворнягу Ладу. Зимовать же остается всего три человека. Ладная, маленькая, шустрая хлопотунья баба Шура (Татьяна Матюхова), когда-то счастливая, любящая и любимая, потом потерявшая

одного за другим сына и мужа. Игривая, сварливая и энергичная Сапрыкина, что называется бой-баба (Наталья Чернявская). Огромный, бездельный мужик Жора (Тарас Епифанцев), балагур и пьяница, который своими словами вообще не изъясняется, только цитатами из стихов и куплетами песен, которых помнит великое множество. Алексею Блохину досталась роль кота Барсика, существа сладострастного, нагловатого и ревнивого. И он же играет тихого, улыбочивого, не говорящего по-русски, гастарбайтера по прозвищу Чебурек, положение которого, по меткому замечанию Лады, «хуже собачьего». Роли молодого врача и деревенского Тополя, большого мудреца и книгочея, достались Виктору Панченко.

Актеры не показывают «этюды на животных», не изображают котиков, собак или деревня, только набрасывают легкие, ироничные эскизы. Один сидит на шкафу и разматывает клубок ниток, – знакомьтесь, это кот. Второй стоит на возвышении, раскинув руки, то есть ветви – стало быть, это тополь. Здесь не играют человеческие характеры, но представляют типы – деревенских баб, старух, мужиков, какими мы их себе воображаем, когда настроены на оптимистический лад. По форме и по настроению эта постановка близка тому, что в картинной галерее называют «наивным искусством». Но в этом, на вид простом, добродушном, жизненнолюбивом спектакле речь идет о вещах нешуточных: о предательстве, ревности, смерти, любви и такой верной дружбе, когда можно «отдать душу свою за други своя», как это делает маленькая Лада, защищая от волков свою хозяйку: *«Укрепи дрожащую тварь! Смерть, где жало твоё? Вот душа моя! Победить мы не в силах, но будет ничья. И враги не пройдут, как встарь»*.

Благодаря благородной – не по крови, но по манерам – Ладе, в людях простых и грубых нравов всколыхнулось все самое доброе, разумное и чистое, что было заложено матушкой-природой, и пролился на Новые Колдуны «слабый свет», и воцарилось в них «бестолковое человеческое тепло», и наметилась, наконец, программа выхода из кризиса: *«... страдающий от несчастной любви лирический герой*

## Pro настоящее



Сцена из спектакля  
В центре Н. Уварова –  
Лада.

«Лада, или Радость  
(Хроника верной и  
счастливой любви)».

РАМТ.

Фото М. Моисеевой

Булнина, вздохнувший в конце стихотворения: «Хорошо бы собаку купить», – обозначил этим, помоему, не безнадежное отчаяние, а единственную в этом случае разумную и конструктивную программу выхода из кризиса»<sup>2</sup>.

Можно сказать (перефразируя реплику Сатина), что Лада действовала на народ, как кислота на ржавую монету. И выяснилось, что недостатки его вполне простительны, зато достоинства – настоящие, высшей пробы. Тимур Кибиров был дружен с Александром Башлачевым, и в его рассказе отзывается строка из стихотворения «Время колокольчиков»: «А под дождем оказались разные. Большинство-то – честные, хорошие». Только у Тимура Кибирова роль очистительного дождя принимает на себя собака Лада.

Спектакль оказывает на зрителей то же действие, что Лада – на жителей деревни: они выходят из зала светлее, счастливее, лучше, чем в него вошли. Можно

смело убрать из названия предлог «или» – этот спектакль – настоящая радость без всяких «или».

### ТЕАТР им.МОССОВЕТА.

#### «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ»

Читая «Опасные связи» в молодости, легко принять эпистолярный роман за эротическое, возбуждающее чтиво. На самом деле это психологическое произведение, выдающееся по мысли, стилю и мастерству создания характеров. Не говоря уже о том, что роман Шодерло де Лакло, написанный в 1782 году, фактически предрекал веками накопленная блестящая легкость ума и пера, языка и манер, пошла под топор, пусть не бессмысленный, но все-таки беспощадный. Недаром в финале фильма Милоша Формана «Опасные связи» четко прорисовывается силуэт гильотины. Но режиссер Павел Хомский взял за литературную основу англоязычную пьесу Кристофера

<sup>2</sup>Тимур Кибиров. Лада, или Радость.

Хроника верной и счастливой любви <http://magazines.russ.ru/znania/2010/6/ki2.html>

Хэмптона в переводе Сергея Таска (версия эта известна благодаря фильму «Вальмон» Стивена Фрирза) и прочитал ее не как трагическую историю, но как салонную безделушку.

О том, что перед нами будет разыграна альковная история, свидетельствует (еще до начала действия) оформление Бориса Бланка. Занавес заменяют два распахнутых огромных веера (они кажутся рисованными, на самом деле это фотопечать с полотен живописцев XVIII века: мифологические сюжеты с розовыми пухлыми амурами и еще более пухлыми, хотя малогрудыми, дианами и венерами на фоне идиллических пейзажей). Кариатиды обоих полов подпирают боковые порталы и держат в руках большие старинные фонари. За занавесом – подвижная конструкция на поворотном круге, которая позволяет быстро «переезжать» из одного интерьера в другой (на ней установлены лестницы, широкие кровати, витые перила, шторы, скамьи, канделябры) и действовать на разных ярусах. Господствуют ядовито-зеленые, а также розовые и голубые тона. Все это кажется довольно аляповатым, хотя задача художника ясна: стилизовать манеру живописцев рококо Буше и Фрагонара, в

свое время работавших в театре. Известно, что Буше декорировал колонны и статуи цветочными гирляндами, использовал в сценографии всевозможные орнаментальные мотивы. Стало быть, отсюда берет свое начало жеманная, избыточная, декоративная театральность Бланка. Одна из главных тем живописи рококо – любовные интриги. Они же становятся главным (вернее, единственным) содержанием спектакля.

Действие начинается за карточным столом и заканчивается репликой «продолжим игру». Все персонажи, включая Вальмона, выведены в спектакле марионетками, помимо воли участвующими в интриге Маркизы де Мертей. Сама она к финалу жива-здоровая и с оптимизмом (несмотря на траурное платье) смотрит в будущее. Но даже в этом случае допустимы разные толкования отношений героев. В одном варианте маркиза и Вальмон любят друг друга, но стремятся доказать превосходство над избранником. В другом – маркиза мстит Вальмону за его увлечение Президентшей, как мстила бы любому мужчине, задевшему ее самолюбие. В третьем она может быть холодной, расчетливой женщиной, интригующей из



А. Яцко –  
Виконт де Вальмон,  
О. Кабо –  
Маркиза де Мертей.  
«Опасные связи».  
Театр им. Моссовета  
Фото С. Петрова



страсти к интриге как таковой. То же самое касается Вальмона. В романе вообще нет статичных персонажей. В спектакле, за исключением Вальмона, только они и есть.

Маркиза Ольги Кабо – пустая, холодная, глумливая дама, к тому же, вульгарная (всем показывает свои ножки аж до самых... подвязок таким образом, который больше подходит трактирной служанке, чем знатной французской аристократке). Сесиль Анны Михайловской – милая, жадная до плотских утех, игривая барышня. К ее соблазнению маркиз не прилагает ни малейших усилий. Сцены ее решены в характерном ключе, исполнены мило. Но чувства Сесиль – доверчивость, увлечение, влюбленность, смятение, раскаяние – вынесены за скобки. Дансени Нила Кропалова – светливый и бестолковый тинейджер. Говорят, что влюблен в Сесиль, показывают, что состоит в любовниках маркизы, в финале сообщают, что он покинул Париж. Про него преимущественно говорят, показывают, сообщают – собственных его чувств и переживаний мы не увидим. На роль Президентши выбрали молодую прехорошенькую актрису Юлию Хлынину. Благодаря парикю и гриму она сделалась чрезвычайно похожа на Мерилин Монро в самых несерьезных ее ролях. Таким образом, мадам де Турвель – символ добродетели, верности и порядочности – выглядит кокеткой, женщиной легкого поведения.

Александр Яцко, единственный, кто – назвал всему спектаклю, поперек ему – пробует создать сложный, объемный характер: сильного, циничного, уставшего от жизни человека, который внезапно и совершенно неожиданно для себя полюбил, испугался собственной слабости и молвы, загнал себя в тупик и сознательно напоролся на шпагу Дансени, превратив дуэль в самоубийство. Но – за что он мог полюбить Вальмон ТАКУЮ Президентшу? И чем могла ему, умному и сильному, угрожать ТАКАЯ Маркиза Мертей?

Впрочем, в этом спектакле, помимо А. Яцко и интригующего сюжета (с которым явно знакомы не все зрители), есть другие приманки. Главная из них – пятьдесят костюмов Виктории Севрюковой, выполненных из добротных

тканей и по моде второй половины XVIII века. Мужские фраки, камзолы, кюлоты с вышивками, пышной отделкой, манжетами. Корсеты, чулки с подвязками, туфли на высоком изогнутом каблучке, рюши из кружев, броши, веера, высокие сложносочиненные парики. Самостоятельный аттракцион – сцена переодевания Маркизы. Тесьмой на талии Ольги Кабо завязывают двойные фижмы полукупольной формы, поверх надевают юбки, затем шнуруют корсет, накидывают платье. Таким образом, мы совершаем экскурс в историю костюма XVIII века и ритуала облачения. К несомненным прелестям постановки следует отнести физическую привлекательность актеров, женщины – женственность (и Ольга Кабо, и Юлия Хлынина, и Анна Михайловская, и старейшина труппы – Ирина Карташева), мужчина – мужественен. По меткому замечанию Марины Дмитриевской, *«теперь в человеке все должно быть ужасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»*. «Опасные связи» театра Моссовета – приятное исключение из нового правила.

#### ТЕАТР им. ЕРМОЛОВОЙ. «ГАМЛЕТ»

За пять минут, проведенных в кассовом фойе театра, я дважды слышала вопрос: «Это нормальная версия пьесы или осовремененная?». Билетер привычно отвечала: «Не бойтесь, нормальная». И не обманывала. «Гамлет» В. Саркисова – вполне, с точки зрения формы, традиционная постановка, но театральным «нафталином» ее не назовешь. Новизна ее, во-первых, в том, что взят перевод Андрея Чернова. Сравним, например, по первому монологу Гамлета.

У Пастернака: *«О женщины, вам имя – вероломство! Нет месяца! И целы башмаки, В которых гроб отца сопровождала В слезах, как Ниобея. И она... О боже, зверь, лишенный разумья, Томился б дольше! – замужем! За кем! За дядею, который схож с покойным, Как я с Гераклом. В месяц с небольшим! Еще от соли лицемерных слез У ней на веках краснота не спала! Нет, не видать от этого добра! Разбейся, сердце, молча затаимся»*.

У Чернова: *«Ведь не истек и месяц! Лютый зверь Скорбел бы дольше... Ты ж не можешь дольше. За брата моего отца идешь, Который*

на отца похож не больше, Чем, скажем, на Геракла я похож. Что может быть постыдней этой роли? Что в низости своей поспорит с ней? Она с глазами, красными от соли, Ныряет в ворох брачных простыней. Какая скорость!.. Здесь добра не будет. На всем кровосмешения печать. Ну разве что и правда – замолчать, Чтоб сердце лопнуло?.. И будь – что будет!».

Перевод Чернова более жесткий, разговорный. Тот же принцип, что в переводе, соблюден в сценографическом решении Александра Орлова. Его основной элемент – колонны дворцового зала, окрашенные в тона гобеленов и с соответствующими живописными сюжетами (колонны подвижны: они поднимаются, затем опускаются и «погребают» под собой тех, кому смерть суждена сюжетом). Костюмы Андрея Климова выполнены из современных тканей и не вторят историческим образцам, но намекают на них силуэтом. В спектакле принимает участие Духовой оркестр Олега Меньшикова: звучит живая музыка (трубы, валторны, тромбоны, тубы, ударные и даже волынка).

Режиссер Валерий Саркисов тщательно разобрал пьесу с актерами, и она – в который раз – открыла свойства и мотивы, которым театры прежде не уделяли много внимания. Самым выбором молодых, статных и энергичных исполнителей ролей Гамлета и Лаэрта (Александр Петров и Сергей Кемпо) подчеркнута сходство их положения (месть за убитого отца). Лаэрт здесь ревнует Офелию к Гамлету не просто как брат, он явно ее домогается. Поведение его оправдано текстом: «На всем кровосмешения печать». Офелия Маргариты Толстогоановой – совсем не беспорочная крошка, она только следует наказу Полония *«предстать перед Гамлетом невинной»*. И ей, и фальшивой, светской Гертруде Агриппины Стекловой, предавшим Гамлета, очень удобно убеждать себя в том, что он сошел с ума, ведь это снимает с них ответственность (*«предательство с любовью несовместно»*).

Единственный персонаж, кто не верит в утешительную версию (бедный мальчик, он у нас спятил) – это Клавдий (очень сильная работа Бориса Миронова). Да ему и нужды нет искать себе оправданий: для него, мощного,



А. Петров – Гамлет.  
«Гамлет».  
Театр им. Ермоловой.  
Фото О. Аносовой

агрессивного, грубого вояки, убийство – пустяк, дело житейское. Актера, прогневившего его в сцене «мышеловки», он стаскивает со сцены, едва не придушив. Гамлет застаёт Клавдия за молитвой и, как считается, откладывает убийство, потому что не хочет спасения души своего врага. По логике спектакля получается, что Клавдий от веры далек, он искренне полагает, что молиться значит «жить двойной жизнью», да еще предъявляет претензии к Создателю: «Я такой, каким ты меня сотворил. Так чья вина?». Гамлет же, каким он выведен в спектакле, убить может или случайно, в истерике (как Полония), или – как в самом финале – когда выхода уже нет.

Гамлет Александра Петрова – никакой не средневековый принц, не мечтатель-книгоочей (когда книги попадают ему в руки, отбрасывает

их за ненадобностью), а вполне современный юноша, взвинченный, взрывчатый, темпераментный, эмоционально лабильный.

Горацио (Евгений Шляпин) не одобряет выходки Гамлета с подменным письмом, считает, что цель не оправдывает средства. Призрак выполнен в технике старинного театра – это фигура рыцаря в латах и шлеме, голос отделен от нее и доносится откуда-то сверху. Лаэрта ужасно раздражают поучения отца, хлопотливого рохли Полония (Сергей Бадичкин): ясно, что слышит он их в сотый раз, и кодекс беспринципности давно вызубрил. Не меньше раздражают бродячих актеров наставления режиссера-любителя, Гамлета: они и без него знают, что им – Гекуба. Спектакль, сыгранный ими для разоблачения Клавдия, вынесен за кулисы. Мы слышим голоса актеров, а наблюдаем за реакцией тех, на кого рассчитано представление. Клавдия, например, театр не занимает, он живо интересуется только бутафорским оружием. Точно так же, за кулисы, вынесена дуэль Гамлета с Лаэртом (об этом можно сожалеть, она была бы эффектна в исполнении Петрова и Кемпо). Гертруда знает, что в вино подмешан яд, и выпивает его осознанно, пытаясь спасти сына. Умиравший Гамлет встает на постамент, но на этот раз колонна не опускается, не накрывает его собой, из нее льется свет, Гамлет смотрит вверх – туда, откуда он исходит. Он улыбается, он счастлив.

В этой постановке – масса интересных подробностей, проблема его – в том, что невозможно ответить на вопрос, почему именно сейчас В. Саркисов поставил «Гамлета», что именно в его версии созвучно нашему времени. Интересны детали, психологические нюансы, мотивировки, но общий смысл не ясен.

#### **ТЕАТР НАЦИЙ. «ГАМЛЕТ|КОЛЛАЖ»**

«Гамлет» Робера Лепажэ можно назвать чудом в кубе. Сам режиссер и команда приехавших с ним специалистов (сценография Карла Фийона, свет Бруно Матта, видеохудожник Лионель Арну) – это раз. Евгений Миронов, который играет все роли (от Гамлета до Офелии) – это два. А три – то, что столь сложный технически спектакль наши специалисты ведут без единой помарки. К тому же, действие



Е. Миронов – Гамлет.  
«Гамлет|Коллаж».  
Театр Наций.  
Фото Р. Должанского

действительно происходит в кубе, с которого словно бы неведомым галактическим ветром снесло пару стен и крышу. Куб висит на сцене, между небом и землей, и кажется одиноким небесным телом, приютившим одинокое тело человека. Решение это эффектно и одновременно образно: между бытием и небытием, жизнью и смертью, на краю бездны находится и сам Гамлет. Благодаря молниеносно меняющимся видеопроекциям куб преобразуется, позволяя увидеть оббитые плюсом стены средневекового замка; кабинеты; библиотеку; озеро, в котором тонет Офелия; дворцовые залы и галереи. Видеодекорации создают иллюзию абсолютной реальности, одновременно сбивая зрителей с толку. Только что дверь казалась нарисованной, как вдруг взяла и открылась. Кресла, вроде бы, тоже созданные

компьютерной программой, но в них можно сидеть. То, что выглядело плоским, оказывается объемным и наоборот. Если бы два часа Театр Наций показывал не спектакль, а только возможные трансформации «коробочки», то и в этом случае рекламаций не было бы, только восторг по поводу невиданного зрелища. По форме «Гамлет|Коллаж» абсолютно оригинален и необычен, а по сути – старый добрый театр. Лепаж вливает старое вино в новые мехи, ни один «авангардист» не назовет его спектакли «отстоем», и ни один «консерватор» не назовет из «постдраматическим театром». Текст пьесы купирован, но фабула сохранена, а спецэффекты не подавляют актеров.

Евгений Миронов – актер уникальный, поскольку одинаково убедителен там, где требуется переживание и там, где достаточно представления. И в театре, и в кино он неоднократно демонстрировал способности лицедея, умеющего почти мгновенно менять маски. Но в кино помогает монтаж, а «Рассказы Шукшина» населены разными актерами, и у Миронова есть время на то, чтобы уйти со сцены, переодеться, перегримироваться, и вернуться в другом образе, практически неузнаваемым. В обстоятельствах, сочиненных Лепажем, он на сцене один и покидает ее от силы на несколько секунд (не считая пары эпизодов, когда его место занимает безмолвный двойник, Владимир Малюгин). Понятно, что по обратную сторону куба дежурит целая бригада костюмеров и гримеров, но ощущение чуда от этого знания никуда не девается. Видим Гертруду – светскую диву, чем-то напоминающую Жаклин Кеннеди (сходство придают косынка, черные очки, прическа); рыхлого пузатого Полония; Клавдия – военная выправка налицо, но стар и трудно волочит негнущуюся ногу... Гамлету Миронова не так сложно переселяться в их тела, потому что их тел, собственно, не существует. Все персонажи пьесы – фантомы, все (не один Отец) – призраки, порождения ума, распавшегося вместе с распавшимся веком, по милости распавшегося века. В какой-то момент начинает казаться, что даже декорации созданы (как в фантастической повести А. Платонова «Эфирный

тракт») усилием воображения одинокого, то ли запертого в психушке, то ли сосланного на необитаемый космический остров, чело- века. *«Гамлет разлучен с собой. Но кто же действует? Его безумье»*. Этот безумец создал целый мир, населил его вымышленными персонажами, сочинил сюжет, сам поставил спектакль, сам его оформил и сам сыграл все роли. «Гамлет|Коллаж» – гимн театру, его гениям, жертвам, безумцам.

Смущает в этом спектакле разве что перенос действия пьесы в 60-е годы XX века.

Эпоха заявлена в костюмах, в реквизите, во фрагментах из фильмов и музыкальном оформлении (от Шостаковича до Роллинг Стоунз), но весь этот «антураж» не имеет никакого отношения к истории человека, заблудившегося в виртуальном мире собственных фантазий.

#### **ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «КАНТ»**

Современного литовского драматурга Мариуса Ивашкявичюса мы знаем в первую очередь по спектаклям Малого театра Вильнюса «Мадагаскар» и «Мистрас» в режиссуре Римаса Туминаса. Главный герой «Мадагаскара» – реальный человек, географ и путешественник Казимерас Пакштас. В начале XX века он пришел к выводу, что, имея дело с русскими, немецкими и польскими соседями, его соотечественники никогда не станут независимыми, и призвал их искать «запасную Литву» для эмиграции. В «Мистрасе» Ивашкявичюса пересеклись дороги еще более знаменитых людей: Мицкевича, Шопена и Анджея Товьянского, считавшего Польшу страной-Мессией, которая искупит грехи рода человеческого и воскреснет.

«Мистрас» сложнее для понимания, чем «Мадагаскар»: нужно быть хорошо знакомым с обстоятельствами места и времени, с биографиями действующих лиц и с той суммой идей, которые определяли образ эпохи. С «Кантом» все ровно наоборот. Лучше сразу забыть о том, что главное действующее лицо пьесы – великий немецкий философ. Иначе, вместо того, чтобы получать удовольствие от собственно театральной игры, будешь искать смыслы и

*Pro настоящее*



Сцена из спектакля  
«Кант».  
Театр  
им. В. Маяковского.  
Фото А. Качкаева

вспоминать то небольшое, что удалось понять про систему взглядов Канта. Напрасный труд. Пьеса, переведенная Георгием Ефремовым, впрямую не касается ни мировоззрения Канта, ни его научных достижений. О его капитальном труде немного болтают, но не в торжественной манере, а насмешливо – как слуга Мартин, когда протирает книгу от пыли: «Чисто критика разума».

Драматург застал философа за обедом. Осень 1784 года. Сергей Бархин выстроил на сцене театра амфитеатр-шестигранник на 140 мест. В каждом секторе – по четыре ряда скамей, ряды отгорожены друг от друга высокими спинками, отчего весь павильон похож на университетскую аудиторию. Правда, все сиденья и спинки обшиты алой тканью (имитирующей бархат), как в императорском театре. По центру, в чаше шестигранника стоит стол: ярким световым пятном – белая скатерть на красном фоне. Стол сервирован на пять персон. Красиво, по этикету, но без излишеств, что логично, коли действие происходит в протестантском Кенигсберге. За стол под музыку Шуберта в минималистской аранжировке Гиедрюса Пускунигиса садятся мужчины в старинных камзолах и париках (костюмы Натальи Войновой). Заправляют салфетки, прикрывают брюки скатертью. Слуга вносит супницу.

Начинается обеденный ритуал. Над столом взлетают, словно танцуя над ним, руки (как в «Белом акте» из «Серсо» Анатолия Васильева).

Профессор университета имел обыкновение обедать в компании нескольких знакомых, причем – согласно биографам и тексту пьесы – серьезные беседы не приветствовались («эта комната не для работы, а для общения»). Гостями Канта были представители разных профессий: в пьесе это богослов, проповедник королевского дворца (Игорь Костолевский), судейский (Александр Андриенко), начальник полиции (Виктор Запорожский) и личный врач (Юрий Коренев). За обедом прислуживал один человек. Анатолий Лобоцкий играет слугу Мартина и занимает то место, которое обычно отводилось в старинных пьесах шутам: смекалистый, нахальный, битый жизнью, своей выгоды он не забывает, к господину относится с иронией, хотя ему верен, вечно возвращает самого Канта и его гостей с небес на землю, снижает их возвышенные речи своей народной мудростью.

Общеизвестно, что Кант был человеком чрезвычайно педантичным, и жители Кенигсберга сверяли по нему часы. Часы на сцене висят, но постоянно останавливаются, что сулит Канту и его товарищам неисчерпаемые возможности для рассуждений о времени



и вечности. Стулья скрипят и разваливаются, и в этом бытовом безобразии собравшаяся на обед компания тоже усматривает приметы времени, некстати расшатавшегося. Куда-то запропали перелетные птицы: а все потому, что вместо них теперь летают люди («мы летаем, а птицы сидят, смотрят»). Гости воспринимают происходящее с позиции своей профессии (один – с точки зрения вреда для здоровья, другой – отклонения для веры, третий – несоблюдения законности) и по логике несносных характеров. Они потешают нас беседами, лишены всякого смысла. Сотрапезники извлекают из себя «внутреннее я», якобы отделяющееся от тела, развивают «волю» и пробуют ее усилиями поднять на воздух суповые тарелки. Строго говоря, они не сильно отличаются от героев толстовских «Флодов просвещения» с их спиритическими сеансами. На этом поприще немецкие товарищи добиваются ощутимых результатов: стол начинает вращаться (если бы он так не поступил, то зрители моего сектора видели бы Канта Михаила Филиппова только со спины), а в доме появляется незваная гостья – юная леди (Юлия Соломатина). Представляется она чьей-то родственницей, приехавшей из Шотландии. Кант неожиданным визитом раздосадован (в его планах подобного не значилось), но все же соглашается пустить ее в дом «как тему», чтобы «потом обдискутировать». Супа ей велит не давать (все рассчитано так, чтобы осталось на другой день), спасибо, хоть в вине не отказывает. Леди говорит с акцентом, морщит лобик, помогает себе жестами, постоянно путает и перевирает слова, что создает дополнительный комический эффект («передышать» вместо «передохнуть», «помять» вместо «память»). Мужчины распушают перья: поднимаются с мест, застегивают сюртуки на все пуговицы, обступают барышню, соревнуются, кто быстрее подаст ей стул. Незадолго до финала милостивая гостья исчезнет, и выяснится, что она всех надула, ничья не племянница, и вообще неизвестно кто. Ее имя – Фоби – «обдискутируют» и произведут от слова «фобия».

Если развить эту идею, Фоби действительно воплощение страхов и предубеждений самого

Канта и его приятелей. Представителей других национальностей они не щадят, рассказывают анекдоты о французах и англичанах и отказываются от сыра, если он произведен не в Германии, считают женщин глупыми, иностранцев вредными, любые естественные влечения – животным инстинктом. А тут в одном лице – женщина, иностранка, да еще смутный объект желаний. Зачем она приходила, почему силилась понять мысли Канта о человеке, никто так и не узнает, а в книге посетителей она оставит только анекдот про индуса: собственно, то небольшое, чему могла научиться за этим обедом.

Из нежелательных гостей, нарушивших чинное застолье, еще две сестры милосердия из лютеранской миссии. Они пылают патриотическим огнем, ратуют за уничтожение бедности и разводят особую породу кур, несущих огромные яйца, которыми можно накормить всех голодных (тот же тип утопии, что и в «Мадагаскаре»). Пришли они к Канту в поисках пропавшего петуха-производителя. И никто в зрительном зале не сомневается (как выяснится, зря), что именно его – в готовом виде – подаст к столу на второе сообразительный слуга. Ибо исчез тот самый петух, который долгими днями донимал Канта несвоевременным пением и стал объектом его наблюдений: «петух поет не по часам, потому что выбился из природы». Повадки петуха Кант изучает в паузе между другими исследованиями: «совесть закончил, думал к любви приступить». Но приступает к любви не он, а миссионерки. Старшую (Светлана Немоляева) поцелуем расколдовал, как спящую красавицу, слуга: маленькая, сухонькая, ворчливая, суетливая, она внезапно распрямляется, снимает головной убор, который скрывал светлые легкие волосы, и через минуту превращается в себя – молодую, влюбленную, нежную. А ее напарнице, совсем молоденькой девочке (Вера Панфилова), даже превращаться не приходится: достаточно просто снять головной убор. «Любовь, – говорит Кант, – это отказ от желания, петух не отказывается, вот и не дожидается любви». В этой системе отсчета самыми любящими оказываются священники и сестры, давшие обет безбрачия. Комедия

же, обещавшая стать абсурдистской, делает резкий крен в лирику.

Впрочем, был еще и мелодраматический эпизод – единственный пространственный монолог Мартина о том, как во время войны его держал на прицеле мушкетона русский солдат, и о том, что человек, считающий, что обречен на смерть, может заново прожить всю свою жизнь за несколько секунд. С этим рассказом, как и с отдельными репликами других действующих лиц, а спектакль очередной раз входит существенная для философской системы Канта категория времени.

Можно сказать, что и в пьесе, и в спектакле использован эффект Дэвида Линча. Читателей и зрителей все время водят за нос. Им обещают то притчу, то мистику, держат в напряжении, в ожидании детективного поворота событий или хотя бы финала, который разъяснит смысл трехчасового действия. Ан нет! По всему тексту разбросаны указания на то, что глубокого смысла искать не стоит («Все слова хороши, а мысль не излагается», «Умные мысли – после глупых, и очередь не доходит»). Попытки объяснить анекдот, которые предпринимает судья, портят все дело: шутка перестает быть смешной. «Поучает только то, что смешит. Где смех, там и мораль». Мораль растворена в отдельных наблюдениях: «Не знаем, ради чего живем, но хотя бы держаться достойно». Ни тебе интриги, ни тебе философии, ни звездного неба над головой, ни нравственного закона внутри нас. Зато есть воздух жизни – нелепой, обаятельной, не выполняющей обещаний. Кант в начале спектакля беспокоился, что птицы не улетают, яблоки не падают, и видел в том свидетельство конца времен. В конце спектакля мы слышим стук падающих яблок.

«Кант» Миндаугаса Карбаускаса – легкая, изящная, парадоксальная комедия, сыгранная – очень музыкально и точно по нотам – превосходным актерским ансамблем. «Театральный театр», от которого получаешь эстетическое и физическое удовольствие. Хочется вторить проповеднику–Костолевскому: «Господи, Господи, как приятно, как приятно».

Но ведь могла же пьеса называться, допустим, «Обед»? А ее герои могли зваться Хозяин,

Проповедник, Судья, Полицейский. Почему Кант? Первое объяснение: его любовь к обеду – ритуалу позволила драматургу и режиссеру упаковать зрелище в необычную театральную форму (ведь ставят же режиссеры «Гамлета» не из содержательных соображений, а потому, что в труппе есть актер на главную роль). Второе объяснение: имя Канта использовано для привлечения внимания, для антуража, ставка сделана, извините за жаргон, на «бренд». Третье, оно же – последнее и самое обидное: нас не дурачили, мы действительно – дураки, и не знаем о Канте того, что известно авторам спектакля.

#### **МХТ им. А.П. ЧЕХОВА. «№ 13Д»**

«Номер 13» – по пьесе британского комедиографа Рэя Куни – десятилетие не сходил с афиш МХТ и был, что называется, хитом его продаж. При том, что от стоимости билетов глаза вылезали на лоб даже у бывалых театралов. Говорят, что поначалу два-три показа «№ 13» обеспечивали всей труппе месячную зарплату. В год премьеры сценографа Александра Боровского и актера Леонида Тимцуника номинировали на «Золотую Маску», и в прессе разразился скандал: как это, мол, коммерческую вещь без уныния и зауми, сделанную не для критиков, а для зрителей, можно было номинировать на национальную премию? Англичане нисколько не стыдились того, что в 1991 году пьеса получила премию им. Лоренса Оливье.

Пару лет назад спектакль из репертуара МХТ изъяли: то ли актеры от него подустали, то ли Евгений Миронов, который играл одну из главных ролей, к тому времени возглавил Театр Наций и потерял интерес к постановке. Но в 2013-м МХТ пригласил Владимира Машкова, чтобы восстановить «13-й номер». Свои резоны худрук театра Олег Табаков объяснил тем, что в Москве играют мало комедий, и тем, что этот спектакль прямо связан с традицией психологического театра. Эти соображения легко опровергнуть: комедий на московских сценах хоть пруд пруди (и не только Островского или Шекспира, но и того же Рэя Куни). А от заветов Станиславского «Номер 13» довольно далек: в нем нет никакой психологии, это комедия

истерически-смешных положений, чистая актерская буффонада, усиленная всякими специальными эффектами (Александр Елисеенков), если техника подведет, пиши пропало – от нее зависит очень многое. В пятизвездочной шотландской гостинице ничего не работает: если пожелаешь включить свет, нет смысла давить на выключатель, лучше топнуть ногой, тогда заодно еще и музыка заиграет, и окно самовольно захлопнется. Концентрация постановочных трюков, пожалуй, даже чрезмерна, но они безотказны, как и старинные клоунские репризы. Секретарша бежит по номеру в белье, но сумочку, по офисной привычке, держит под мышкой. Живые и веселые диалоги публика принимает «на ура». Особенно – обнаружив параллели с современностью (любовница: «Я – простая секретарша, а вы – депутат»). Парламентарий: «Так это и есть демократия»). Владимир Машков говорил, что время изменилось, и сейчас сильнее работают вещи, которые в прежней версии были не так заметны. В первую очередь это касается любовной интрижки политика. Тут нет заслуги Куни (пьеса не изменилась), нет и заслуги режиссера, коррективы действительно внесло время: началось с Клинтона и Моники, продолжилось гостиничной историей директора МВФ Стросс-Кана, совсем недавно случился скандал с президентом Франции Олландом и т.п. Так что члену палаты общин есть, чего бояться.

В новом спектакле появились и новые персонажи. Четыре китайки, горничные: одного роста, одинаково одеты и загримированы, всегда улыбки, говорят на птичьем языке, клиентов не понимают и норовят убирать, когда их просят убираться. Изменился финал, не содержательно, но изобразительно: прежде просто опускался занавес в шотландскую клетку, но с эмблемой чайки, а теперь показывают маленький и смешной видеоролик: в нем чайка перелетает с континента на континент, из города в город, спешит занять место на занавесе. Почти во всех ролях заняты другие актеры. Депутата играл Авангард Леонтьев, сейчас в этой роли – Игорь Верник (на премьере нельзя было назвать эту замену адекватной, но возможно, дело в волнении, которое постепенно пройдет). За секретаря, которого играл Е. Миронов, теперь



И. Верник – Ричард Уилли,  
С. Дужников – Ронни.  
«№ 13D».  
МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото Е. Цветковой

вполне убедительно отвечает Сергей Угрюмов. Ревнивым мужем секретарши был Игорь Золотовицкий, теперь – Станислав Дужников. Пиону, влюбленную в Секретаря, играет Ирина Пегова (не всякий день увидишь актрису такого уровня в эпизодической роли). От прежнего состава остались Сергей Беляев (Управляющий гостиницей) и Леонид Тимцуник. Он играет частного сыщика, которого в начале спектакля по сюжету пришибло неисправной оконной рамой, посему большую часть действия он выполняет невообразимо пластически сложную роль – мертвеца. И делает это столь совершенно, что зрители вообще не понимают: это живой актер или его подменили куклой.

В нынешнем МХТ наберется еще десять составов актеров для «Номера 13», одного только Леонида Тимцуника заменить решительно некем.

#### **ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА». «КОМЕДИЯ ОШИБОК».**

Роберт Стурау ставит Шекспира в семнадцатый раз, «Комедия ошибок» – третья в шекспировском цикле «Et Cetera». Она последовала за «Шейлоком» и «Бурей». Сюжет заимствован из «Менехм» Плавта, но вместо пары близнецов тут их – четверо. И путаница, стало быть, четырехугольная. Прежде такие пьесы играли как комедии положений, но в последнее время режиссеры – один за другим – обнаруживают в них признаки тревоги. В 2004-м Деклан Доннеллан (в копродукции с фестивалем им. Чехова) поставил с российскими актерами «Двенадцатую ночь». Английский режиссер призвал на помощь бога меланхолии, имя которого поминает в пьесе шут Фесто: сквозь пальцы утекает время, а с ним – любовь и сама жизнь. Еще раньше (в 2001-м) на Театральную Олимпиаду из Тбилиси в Москву приехал Театр им. Шота Руставели с той же «Двенадцатой ночью» в постановке Стурау. В ней одновременно разворачивалось два сюжета: один – площадной, карнавальный, второй – библейский,

начинающийся в Рождество (двенадцатая ночь – последняя в цепи рождественских праздников) и заканчивающийся Голгофой. В финале на фоне распятия, под стук молотков, герцог Орсино говорил, что прекрасную Иллирию ожидают безоблачные дни.

Фальшивый хэппи-энд (хоровое, мюзик-холльное пение, бравурное и жизнерадостное) венчает и «Комедию ошибок», да так нарочито, что поверить в него нет никакой возможности.

По логике режиссера, до оптимистичного финала все персонажи добираются, отчаянно пострадавшие. Отец Эгеон (Вячеслав Захаров), отправившийся на поиски сына, рискует собственной жизнью, поскольку в Эфесе принят закон против жителей Сиракуз. По той же причине Антифолос и Дромио Сиракузские вынуждены скрывать, откуда они прибыли. Антифолос Эфесский – наглый, хамоватый богач – из-за бесконечной путаницы приходит к выводу, что ему изменяет жена, обманывают и обворовывают друзья и слуги. Мало того, его, ни в чем не виновного, обвиняют в преступлении и засовывают в темницу, из которой он выходит (так играет Владимир Скворцов) другим, сильно поумневшим человеком. Антифолоса Сиракузского (тот же В. Скворцов) – аристократичного, манерного и



Л. Дмитриева – Эмилия.  
«Комедия ошибок».  
Театр «Et Cetera».  
Фото О. Хаимова

сентиментального – обознавшись, осыпают подарками, лестью и благодеяниями, в него влюбляются женщины, но все это время сам он проводит в стойкой уверенности, что сошел с ума или потерял память, а все происходящее – только галлюцинация. Положения-то комические, только вряд ли кому-нибудь захочется в них оказаться.

Рефреном звучат в спектакле разговоры о времени: *«Что такое время? Не знаю. Почему оно меняется? Люди меняются, а с ними и время. Время никогда не станет умнее»*. Видимо, Роберта Стуруа занимает и беспокоит то, что ни время, ни люди не становятся умнее. Они так же доверчивы, ревнивы, подозрительны, трусливы, бестолковы, алчны, и все так же агрессивны по отношению к чужестранцам.

«Комедия ошибок» – безрадостная сказка. Георгий Алексис-Мехишвили построил на сцене павильон, стены которого в разных сценах окрашиваются всполохами ярких, беспокройных цветов. В минималистской музыке Гии Канчели каждая нота отделена от следующей паузой, и возникает ощущение, что они осторожно, пугливо крадутся друг за другом. Мелодия ведет себя так, будто вывихнула себе сустав. Но при этом сохраняет память об изначальной гармонии. Привратники, безмолвно стоящие у городских ворот, похожи и на клоунов (благодаря гриму), и на сексотов (благодаря костюмам). На все ложатся тени нашего времени, в котором, как говорит сам Стуруа, *«от быстрой смены политической жизни, от бесконечных поворотов в человеческих судьбах, люди потеряли ясность – их мышление стало нелогичным и спутанным. В Эфесе царит страх и бюрократия. Не*

*будь этого страха, герои скорее бы догадались, в чем дело»*<sup>3</sup>.

Однако, противореча самому себе, Стуруа настаивает на том, что действие «Двенадцатой ночи» происходит не в Англии, Грузии или России, а в театре. Милая девушка-конферансье вводит нас в спектакль. Время от времени она появляется на сцене, чтобы оценить происходящее, а непосредственно перед финалом сообщает, что досмотреть спектакль зрителям не удастся, потому что в театре нет электричества. Тема эта недавно была актуальной и болезненной в Грузии, но даже там ситуация переменялась, а уж московскому зрителю вовсе непонятно, о чем речь.

Кроме того, складывается впечатление, что режиссеру не хватило времени на репетиции. Владимир Скворцов, Вячеслав Захаров, Кирилл Щербина и Наталья Благих поняли задачу и с ней совладали, но остальные актеры пребывают в счастливом неведении и играют обыкновенную комедию положений: кричат, гримасничают и мельтешат.

#### **ТЕАТР МУЗЫКИ И ПОЭЗИИ п/р ЕЛЕНА КАМБУРОВОЙ. «ВОТ ВАМ, В СОТЫЙ РАЗ, РОССИЯ...»**

Спектакль Олега Кудряшова с жанровым подзаголовком «Оратория-путешествие для солистов, народного хора и дворовой утвари в 4-х частях» рассчитан на 50 зрителей. Сцена неглубокая и вытянута по ширине. Почти все мизансцены фронтальные. Убранство не слишком оригинальное: так часто оформляют студенческие или экспериментальные спектакли, если нужно условно определить Россию как место действия. Колонны выкрашены под верстовые столбы (*«только*

<sup>3</sup> В театре Калягина выходит спектакль «Комедия ошибок» <http://mirnov.ru/rubriki-novostey/kultura/25974-v-teatre-kalyagina-vykhodit-spektakl-komediya-oshibok>



*Pro настоящее*



Т. Пыхонина,  
Д. Куличков,  
Н. Терещенко.  
«Вот вам, в сотый раз,  
Россия...».  
Театр музыки и поэзии  
п/р Елены Камбуровой.  
Фото М. Гутермана

*версты полосаты попадаютя одне»). На перевернутые ведра положены широкие доски – скамьи. Сверху свешивается ткань, похожая на грубое сукно. Без дела валяются массивные деревянные колеса. И спектакль начинается зачином из гоголевских «Мертвых душ», спором, как далеко докатится колесо: до Казани или до Москвы. Судя по путевым запискам маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (строка из которых вынесена в название спектакля), оно не доедет и до соседнего села, ведь дороги никуда не годятся. Роль самого де Кюстина в спектакле отдана Дмитрию Куличкову (актеру Театра О. Табакова). Белообрый, с рыжеватыми ресницами, в светлом костюме, с дорогими перстнями на пальцах, он протирает скамьи и стулья, прежде чем на них присесть, белым носовым платком, говорит с акцентом, сам пробует определить, какие ударения поставил неверно, и исправиться, все чаще пьет спиртное и постепенно проникается невольным восхищением тем народом, быт и нравы которого сперва дерзко презирал. Де Кюстин рассуждает о его кротости, о вечном страхе, в котором его держат правители, о том, что у русских как будто два лица (одно, когда они оказываются в Европе, приятное и улыбочивое; другое, когда возвращаются на Родину, угрюмое и недовольное), и – о русской песне, в которой человек «изливает жалобу небу». Стало быть, второй, уже не литературный, но*

музыкальный пласт спектакля – те самые русские песни, что примиряют французского путешественника с реальностью. Правда, это не одни только дорожные жалобы да плачи, есть и частушки, и плясовые, и разные по настроению обрядовые. Исполняются они ансамблем из пяти человек (Наталья Бородина, Андрей Зверев, Андрей Мартынов, Татьяна Пыхонина, Наталья Терещенко), из которого иногда выделяется солирующий голос. Поют завораживающе красиво, и в самом музыкальном материале как будто заложено многообразие черт русского характера и умение быстро переключать эмоциональные регистры от беспредельного минора до безоглядного мажора. К маленькому хору временами присоединяется голос самой Елены Камбуровой, хотя ее партия в спектакле значительнее. Она выступает от имени русских поэтов XX века, в первую очередь, Анны Ахматовой. Строки «Реквиема» («я была тогда с моим народом»), видимо, призваны служить контрапунктом стороннему взгляду наблюдателя-иностранца, хотя такое сопоставление кажется довольно умозрительным (пояснение, что «Реквием» написан ровно через столетие после книги де Кюстина не может спасти положения). В начале спектакля Камбунова сидит ровно на противоположной стороне сцены, словно расположена на другом полюсе от маркиза, и ее черный (с красными вставками) костюм контрастирует с его белым нарядом.

## Театральный дневник

В отличие от него, ерничающего, насмешливого, она печальна, серьезна, сурова. В партнерские отношения ни с Куличковым, ни с «хористами» Камбурова не вступает, существует сама по себе – то в стихе, то в родном для нее жанре вокально-драматической миниатюры. Практически вся вторая часть спектакля («Деспоты и бунтари») и значительная часть четвертой отданы ей. Она играет сцену юродивого из «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, исполняет «Заклятие о земле русской» Максимилиана Волошина на музыку Олега Синкина, балладу «Поле Куликово» (Виктор Соснора – Геннадий Маслов), «Смерть Ивана Грозного» и «Конец Пугачева» (Давид Самойлов – Сергей Никитин). Делает она это грандиозно, на разные голоса, будто на сцене не одна Камбурова, а несколько поющих актеров. Но все эти композиции выдающаяся певица-актриса уже исполняла раньше в программе «Да осенит тишина». К тому же, она «заваливает» действие на себя. Знакомство с другими работами театра позволяет распространить этот вывод за рамки конкретного спектакля: постановки, в которых участвует Камбурова, вне зависимости от числа исполнителей на сцене, превращаются в ее моноспектакли. Она слишком самобытная, сильная личность, чтобы вписаться в предлагаемые обстоятельства. Сама себе и обстоятельства, и героиня. К тому же, не похоже, что Камбурова склонна подчиняться режиссерам, приглашенным ею в театр. Получается одна история про постепенное привыкание маркиза де Кюстина к России, вторая – про национальный характер, выраженный

в песнях, третья – про деспотов и бунтарей, про трагедию народа и всей «святорусской земли». Вокальный монолог («*встань, Русь! подымись, Оживи, соберись, сраться – Царство к царству, племя к племени*») звучит страстно и патетично, но завершается спектакль не им, не колокольным набатом, не скорбным плачем, не яростным призывом, а озорной и обнадеживающей репликой маркиза, которой нет в его книге. Внимательно оглядев по-прежнему валяющееся без дела колесо, он говорит: «*А может все-таки доедет?*». Хотелось бы верить.

### СТИ. «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

Спектакль, как принято в СТИ, начинается в фойе. Все мирно пасутся возле стола с водочкой-селечкой, но в этот момент раздаётся истошный крик: «*Помогите!*» и, лавируя между перепуганными зрителями, к лестнице рвется высокий худой человек в черной шляпе и длинном пальто, а за ним бегут, угрожая ружьями, люди в военных шинелях. Первые слова, которые мы услышим в самом спектакле, будут все те же: «*Спасите, помогите!*». В комнату через балконную дверь ввалится и упадет замертво тот самый человек в черном – еврей, убитый петлюровцами (в 1919 году, во время отступления петлюровских войск из Киева, военный врач Булгаков видел страшное убийство еврея у Цепного моста и описал его в рассказах «В ночь на 3-е число», «Я убил», «Налет» и в «Белой гвардии»). Жанр спектакля определен Сергеем Женовачом как «*сны и кошмары начинающего литератора*»<sup>4</sup>.

С кошмара он и начинается. Кому привиделось?

<sup>4</sup><http://www.sti.ru/press.php?nid=310>

Определенного ответа на этот вопрос не получится: самому Булгакову или Максудову, Алексею Турбину, доктору Бакалейникову или доктору Н. Автору, повествователю или персонажу в лице одного актера, Ивана Янковского. Ровно в тот момент, когда стихла мелодия вальса («Однако из-под полу по вечерам доносился вальс, один и тот же, ... и вальс этот породил картинку в коробочке, довольно странные и редкие»), и ей на смену пришел неприятный, пилящий звук (композитор Григорий Говерник), а человек в черном забился в окно, герой приготовился к самоубийству: встав с постели, перекурив на балконе, надев чистую белую рубаху, подсел к столу, достал из ящика пистолет и приставил его к виску.

Страшный сон, получается, спас его от верной смерти. Следом за преследуемым евреем, в квартире появляется человек в темных очках, коричневом пальто и шапке-пирожке. Смутно напоминая Черта из «Братьев Карамазовых», он передает «начинающему литератору» привет от Достоевского, уверяет, что и Гетман, и Петлюра – только миф, помогает затолкать труп под кровать и сам скрывается под нею. А тихая комната с суконными обоями цвета шинелей, кремовыми шторами и лампой под зеленым абажуром (художник Александр Боровский), которую только что навели рыжая Елена и Николка Турбины, превращается в «нехорошую квартиру». И отовсюду (гони их в дверь, они в окно) лезут подозрительные типы: издатель Рудольфи с предложением об издании романа, писатель Ликоспастов в кожаной тужурке и неизвестный молодой человек, высывающийся из ящика письменного стола, в серой кепке и с простертой к народу рукой (возможно, сам Владимир Ильич). Персонажи романа постепенно заполняют комнату, держат в руках журнал «Родина», читают, что там о них написано. Своевольно обживаются в писательской келье. Елена ложится прямо к нему в койку, Шервинский подсаживается на краешек постели прямо в бурке, целует Елене руки. Писателя перестают замечать, навязывают ему свои правила и нравы. Наблюдая за ними, автор сознает, что взялся за пьесу.



И. Янковский – Максудов  
«Записки покойника».  
СТИ.  
Фото А. Иванишин

И действующие лица «Белой гвардии» перевоплощаются в персонажей «Театрального романа», то есть в труппу Независимого театра, которой достанется пьеса «Черный снег». Августы Менажраки нет, зато поликсен торопецких аж трое: барышни одинаково одеты, говорят одно и то же и с одинаковой интонацией, но изредка конкурируют за право первой реплики. С этой минуты начинается, строго говоря, третий спектакль: не трагический, не фарсовый, но сатирический. Его заводит блистательная Ольга Калашникова, она же – Людмила Сильверстовна Пряхина (смесь мещанства, религиозного ханжества, фальшивого кокетства, самовлюбленности и дурной театральности).

Отыграв свой номер, она выходит на поклонны под аплодисменты зрительного зала.

Следом за нечистой силой в квартиру литератора, таким образом, вломился Театр. Постель писателя занимает Иван Васильевич (играет его, как и Черта, Сергей Качанов, в программке он значится «*кошмаром начинающего литератора*»). Иван Васильевич спит, то есть бодрствует, и просыпается ровно в ту минуту, когда писатель заносит над ним ногу, чтобы тихонько сползти с кровати, не потревожив основоположника. Дискуссия о том, допустимы ли в театре выстрелы, проходит под дулами массовой петлюровцев: они наставляют ружья поочередно то на одного, то на другого. Выйдя на балкон, Иван Васильевич принимается рассуждать о театре (текст дополнен фрагментами книги «Работа актера над собой» и записями репетиций К.С. Станиславского), сила его фантазии оживляет неодушевленные предметы и раздвигает границы пространства: шторы распахиваются, как занавес, балкон уезжает вдаль, и если до сих пор действие происходило на авансцене, теперь оно захватывает всю площадку целиком, а стены комнаты оказываются боковыми порталами. В них образуются прорезы, в прорезях, как на фотографиях портретного фойе, возникают лица администраторов и актеров Независимого театра, а иногда и их уши: надо, надо подслушивать. Когда Бомбардов поясняет Максудову, что основоположники не допустят, чтобы пьесу играли молодые, из прорезей торчат кукиши. Когда Максудов кричит, что Пряхина вообще ничего играть не может, у «портрета» Пряхиной начинает дергаться глаз. Тем временем на сцене творятся всякие театральные чудеса: вместо черного снега идет ослепительно красивый дождь, под ним бродят мужчины в черных фраках и белых рубашках, а на реплике «*уплывает и затрашный день*» натурально уплывает мебель из квартиры литератора. Иван Васильевич приступает к репетициям и донимает актеров не только «переживанием зарева», как в «Театральном романе», но и репетициями сцен Елены–Шервинского–Лариосика.

Под его чутким руководством, подчинясь совершенно невразумительным требованиям, эти бедолаги (чудесные пародии в

исполнении Марии Курденевич, Дмитрия Липинского и Глеба Пускепалиса) пять раз проходят одну ту же сцену, играют при этом все хуже и хуже, грубее и грубее, топорнее и топорнее. Зрители умирают от смеха. Зато писатель физически не может вынести превращения людей, созданных его воображением, в театральные пугала, страдания его прорываются в крике-рефрене: «*Когда же выйдет МОЯ пьеса?!*».

Придя к выводу, что она никогда не выйдет, Максудов возвращается в исходное состояние: правда, теперь лежать лицом к стене ему приходится не на кровати, а на полу (кровать-то реквизировали в интересах театрального искусства). Но застрелиться опять мешают: на сей раз не военные, а театральные кошмары. Основоположники хором убеждают его не стреляться, а заколоться шпагой, сами охотно показывают, как это можно красиво изобразить, и вот уже сцена усыпана мертвыми телами. Декорация серого шинельного сукна ветшает, коробится и облезает, обнажая остов, на котором крепилась. Давняя история истаивает на наших глазах. Как и сказано в романе: «*Все это недавно было... Прошлое раскрылось, осыпалось, улетело*». Но на авансцене остается лампа под зеленым абажуром. Возможно, караулит следующую жертву, уже из другой эпохи, в которой снова будут кошмарные сны и театральные наваждения, и такие же живые «Записки покойника». Или просто напоминает о том, что завтра репетиции начнутся снова.

Спектакль СТИ приятно описывать (в нем много материи, вещества театра, постановочной и человеческой культуры), но весьма сложно анализировать. Постановка не дает ответов на возникающие вопросы. Почему все же в названии – «Записки покойника», а не «Театральный роман», если большая часть действия покоится именно на театральной истории? Несколько лет назад на телевидении Олегом Бабицким и Юрием Гольдиным была сделана блистательная экранизация романа, в ней Игорь Ларин действительно сыграл Максудова человеком, которому снится страшный сон о судьбе пьесы в Независимом театре, а все его сотрудники выведены зловещими

монстрами. В этом случае выбор названия был полностью оправдан. У Женовача ничего подобного не происходит, более того, Максудов только формально – главный герой. В театральной реальности его очень быстро теснят со сцены ожившие персонажи его книг, сами они скорее смешны, чем страшны, и И. Янковскому остается реагировать на их реплики, в его роли не предусмотрено развития, только фиксация состояний в разных сценах: подавлен, удивлен, растерян, сердит. Можно, конечно, считать, что Женовач просто предпочел первое название («Белую гвардию» в МХТ в 2004-м он тоже ставил по первой редакции), но это объяснение умозрительно. В истории взаимоотношений Максудова с Независимым можно увидеть кафкианское блуждание по кругам ада, а в самом писателе – жертву системы (не только Станиславского, но самого общественного строя), но Женовач тему в начале и финале наметил, а вести ее через весь спектакль не стал. Часть действия происходит в воображении Максудова: в лихорадке он бредит о привычном ему мире штор и абажуров, который разлетелся вдребезги, а сам он потерял и то, чему присягал, и то, что любил. В новом мире он, строго говоря, не жилец, а тут его – полумертвого – еще волочат по всем кругам театрального ада. Зловещая фантазматика, однако, длится недолго. Ад оказывается совершенно узнаваем, материален, истерически смешон, и образ этот никак не вяжется ни со снами, ни с кошмарами. Здесь мы проведем большую часть времени. А в финале нас ждет кольцевая композиция: Максудов вновь готовится к самоубийству.

Второй вопрос, почему режиссер включил в афишу то же самое сочинение, что совсем недавно появилось в репертуаре Мастерской Петра Фоменко? Возможно, хотел как-то поспорить с интерпретацией театра-побратима? Но спора не вышло. Там тоже использовали принцип *«играя одно произведение, играй всего автора»*. И к финалу был добавлен фрагмент из «Мастера и Маргариты». И то, что «Черный снег» – это «Дни Турбиных», а Максудов – отчасти сам Булгаков – было показано. И Рудольфи, на вид обычный человек,

выходил посланцем нечистой силы. И коллеги-писатели представляли мелкими бесами. И сатира на основоположников ничуть не более нежная. Фактически те же эпизоды романа отзываются чрезвычайным оживлением зрительного зала: никак не теряют актуальности споры о том, должны или нет своевременно уходить на пенсию худруки-старожилы, до каких пор артисты пенсионного возраста будут закрывать дорогу на сцену молодым конкурентам, и надо ли сочинять новые пьесы, если так много хороших уже написано. Наконец, вечнозеленый вопрос: жизнеспособна ли «система Станиславского», можно ли, основываясь на его теории, воспитать выдающегося артиста? Ответ Булгакова-Максудова известен: *«И никакая те... теория ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, руки у него белые, голос сиплый, но теория ему не нужна, и этот, играющий убийцу в черных перчатках... не нужна ему теория!»*. А как отвечает на этот вопрос Женовач из его спектакля не понятно.

Правда, старейшины Независимого театра к финалу «Театрального романа» у «фоменок» уже полностью зависят от воли писателя: Максудов рассказывает и расставляет их по сцене, как безвольных кукол, по собственному разумению. У Женовача, наоборот, начинающий литератор становится объектом манипуляций персонажей его книг. Есть еще одно – принципиальное отличие. Елена Сергеевна Булгакова говорила, что ее муж ненавидел театр и при этом любил его – относился к нему так, как относятся *«к любимой женщине, которая от вас ушла»*. И в спектакле Мастерской Фоменко намного слышнее это объяснение в любви, без которого нет «Театрального романа» (*«ни до этого, ни после этого никогда в жизни не было ничего у меня такого, что вызывало бы наслаждение больше этого»*). А Женовача, судя по жанровому определению, данному в программе, «сны и кошмары начинающего литератора» волновали больше всего остального. Но из спектакля это никак не вытекает. Игровое, веселое начало стало теснить трагическую историю отношений художника и власти, художника и общества.





Сцена из спектакля  
«Возвращение домой».  
Частный театр.  
Фото М. Гутермана

Кажется, что изначально Женовач сочинил спектакль о мытарствах юного героя-писателя, но в процессе репетиций поддался обаянию сатирических, театральных сцен, увлекся этюдами, текстами самого Станиславского, и отступил от первоначального замысла, отчего и вышла стиливая череспосолица. Иными словами, роман навязал ему свою волю, как Независимый театр – Максудову.

#### **ЧАСТНЫЙ ТЕАТР. «ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ»**

Владимир Мирзоев в пятый раз обращается к драматургии Пинтера. «Возвращение домой» написано в 1964 году, с тех пор постоянно идет в театрах Европы. 1973-м годом датирована первая, знаменитая экранизация (режиссер Питер Холл). Сюжет метафорического послания Пинтера поддается пересказу. На Севере Лондона в одной квартире проживает семья из четырех мужчин. Это два брата и два сына старшего, деспотичного Макса. В этот дом после длительного отсутствия возвращается из Америки, чтобы познакомить семью со своей женой Рут, старший сын Макса – Тедди. Мужское царство, в которое со смерти матери и бабушки, вход женщинам был строго воспрещен, возбуждается. В итоге Рут остается с ними, а Тедди снова уезжает в Америку. Из фрейдистской пьесы прямо вытекает, что в основании

тирании лежат сексуальные комплексы. Владимира Мирзоева проблема «власть–секс–насилие» интересовала, начиная (по крайней мере) со спектакля «Мадам Маргарита». Но тут Мирзоев решил припречь к Пинтеру политику. Телега, как вы понимаете, далеко не уехала.

Довольно увидеть декорацию Анастасии Бугаевой, чтобы понять: Лондона не будет. На сцене выстроен зал старинного дома, превращенный в коммуналку (такие часты в Питере, хотя есть и московские примеры). Былая роскошь соседствует с нынешней ветхостью: высоченные потолки, колонны, дворцовая хрустальная люстра, антикварная тяжелая деревянная мебель, обшарпанные стены. Все это вместе складывается в образ «сталинский ампир» («сталинский вампир», как шутили при советской власти). Смутное подозрение, что дело происходит в наших краях, подтвердится, как только на сцену выйдет Максим Суханов (Макс), откроет чемодан, достанет из него череп, посыплет его песочком, положит назад и заговорит – с грузинским акцентом. Чуть позже прибывший домой Тедди (Максим Виторган) скажет: «ключ подходит, значит, замки не меняли». На этом спектакль можно заканчивать, нет смысла дальше тянуть резину: это не Тедди вернулся из Америки в Англию, а все мы, никуда не выезжая, вернулись в свое прошлое, во времена сталинского тоталитаризма. Мысль,

## Pro настоящее

постоянно тиражируемая теми людьми, которые считают себя либералами, очевидно ложная: не то, что при Сталине, а и при Брежневем ничего такого безнаказанно показано быть не могло. Во втором акте, для несообразительных, эффект усилят: люстра переместится ближе к авансцене, и теперь с нее, вместо хрустальных подвесок, свешиваются крюки, на один из которых нацеплена говяжья туша. Тем самым проиллюстрируют, что Макс – бывший мясник, и в свое время даже вел переговоры с иностранными мясниками (аналогия понятна: Сталин с Гитлером, Молотов с Риббентропом). В финале Суханов приклеит нос, надеет парик, серый френч, закурит трубку и предстанет в портретном гриме Сталина (которого, кстати, играл в «Детях Арбата» и в фильме Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2»). Режиссер буквально разжевал и положил в рот зрителя свою интерпретацию пьесы Пинтера. Вроде бы, и без того путаная пьеса усложнена дополнительной метафорой, но, по сути, все упрощено и спрямлено, драматургу навязан прямой и грубый смысл. Экранизации и европейские спектакли следовали Пинтеру: иррациональное поведение проявляло себя в реалистических обстоятельствах. Из этого контраста – страшное в заурядном – рождалось ощущение жути (как в психологических триллерах). В спектакле же никакой пропасти между *«обыденностью и входом в закрытые пространства подсознания»* (формулировка Нобелевского комитета, наградившего Пинтера<sup>5</sup>: сама квартира и все персонажи сразу подаются как фантазмагорические. В пьесе действуют обыкновенные люди:

пенсионер-мясник, его брат – таксист, его сыновья – мелкий сутенер и будущий боксер, профессор философии, его жена Рут.

В спектакле брат – слабоумный (Александр Яцентюк играет его так, как играют подобных персонажей в десятках постановок, хоть в «Киллере Джо», хоть в «Людах и мышах» по Стейнбеку, хоть в пьесах МакДонаха), в сыновьях у отца народов: подонок с задатками маменька Ленни (Кирилл Леднев) и дурачок-простак (Сергей Беляев), Рут – грациозная нимфоманка (Виктория Чилап). Единственный нормальный человек – Тедди. Полюбовавшись на столь счастливую семейку, интеллигент и блудный сын, вкусивший воздуха свободы, полагающийся не на эмоции и не на инстинкты, а на интеллектуальный расчет, бежит из отчего крова во второй раз. Все это про Тедди сказано словами, но Максимом Виторганом не сыграно (во всяком случае, пока не сыграно). Итак: людоедское логово для Пинтера – метафора, у Мирзоева она воплощена весомо, грубо, зримо, напрягать воображение зрителям не придется. Это логово – тоталитарный режим, из которого мы никогда не выберемся, потому что сами – плоть от его плоти. Можно попробовать «свалить», да и то не факт, что поможет: ведь тянет же Тедди под отчий кров, и Рут не хочет назад, в свободную Америку.

Этот тяжеловесный спектакль стоит смотреть только ради Максима Суханова. Ничего нового не увидите, но за тем, как он умеет быть одновременно немощным и мощным, милым и жутким, обаятельным и отвратительным, как в его светлых детских глазах пляшет какая-то бесовщина, и сам он

<sup>5</sup>Цит. по: Пинтер// Сергей Журавлев: литературный дневник <http://www.proza.ru/diary/sergzhuravlev/2013-07-03>

кажется то страшным великаном из детской сказки, то самим Дьяволом, можно наблюдать бесконечно. Мерцающая природа этого актера совершенно уникальна, и – пока следишь за ним, действительно берет жуть. Но ровно до тех пор, пока он не переоденется Сталиным.

### ТЕАТР НА ТАГАНКЕ. «ГОЛОС ОТЦА»

Актеры: Алексей Граббе, Александр Лырчиков, Анастасия Захарова, Маргарита Радциг, Дмитрий Бутеев, Сергей Подколзин, Иван Рыжиков, Игорь Ларин, Юлия Стожарова, Никита Лучихин, Александр Силаев, Александр Марголин и другие. К списку нужно сделать пояснение. Театр на Таганке переживает тяжелые времена. Все знают, что в 2011-м Любимов ушел из театра по причине конфликта с актерами. Его место занял Валерий Золотухин, за полтора года при нем театр выпустил 9 спектаклей:

Занусси, Мирзоев, Федотов, Смехов. Но чуда не произошло: обыкновенные спектакли.

Потом умер Золотухин. Был шанс, что в театр придет новый сильный лидер, который предъяснит оригинальную художественную программу, как это сделал в 1964 году сам Любимов. Увы. Вместо этого департамент культуры решил праздновать 50-летний юбилей непонятно чего: сам театр существовал и до 1964 года, значит, речь идет о юбилее именно любимовской Таганки, но Любимова-то нет, он не переступает порога родного театра, мало того, все время грозит, что снимет с репертуара свои спектакли. В качестве замены всемирно известного режиссера чиновники прислали в театр некую «Группу юбилейного года».

Сцена из спектакля  
«Голос отца».  
Театр на Таганке.  
Фото А. Стернина



## Pro настоящее

Начали они «празднование» с того, что сняли со стен фойе фотографии и афиши и развесили то, что им самим показалось «выставкой»: листы бумаги, на которых написаны-напечатаны разные слова, в том числе богатое слово «парадигма»<sup>6</sup>. Актеры возмутились, снятое вернулось на свои места. Потом «Группа юбилейного года» выпустила ряд спектаклей, если это можно так назвать. Не стану на них останавливаться, скажу только, что билеты на них продаются плохо, то есть народ голосует ногами. Но группа поддержки «Группы юбилейного года» валит вину на актеров – они, дескать, никуда не годные – забывая уточнить, что этих «негодных» набрал Юрий Петрович. Но надо же на кого-то свалить вину, в противном случае окажется, что департамент выделил огромные деньги (300 миллионов, по сообщениям СМИ<sup>7</sup>) неизвестно кому неизвестно на что. И за это руководство можно призвать к ответу.

Обстановка очень тяжелая, и вот в таких обстоятельствах, при минимуме репетиций, в театр приходит Игорь Коняев с художником Алексеем Порай-Кошицем, приглашенные еще Золотухиным. Полностью опровергают слухи о недееспособности актеров Таганки и доказывают, что, при уважении к традиции Любимова, к автору, к актерам можно сделать отличный спектакль даже по столь сложному материалу, каким без сомнения является драматургия и проза Платонова. Кстати, залы полны. А текст очень живой и современный. Вот, к примеру, то самое «перформативное», которое теперь происходит в театрах и музеях.

*«Смешно и забавно тут будет! Мороженое, компот в чашках, двор*

*смеха в загородке. Я в Туле бывал и все видел. И тут же силомер и труба – на звезды глядеть: где, что и как там, отчего все произошло и куда потом денется; оказывается, мы все из тумана явились – так выходит по науке, – да пускай из тумана, нам одинаково!.. А дальше (служащий оставил на время работу и жестикулирует, полный воображения будущего), дальше – вон видишь где – буфет откроют: харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины, – что хочешь! Тут целый парад красоты будет, тут прелесть что такое начнется! А ты что стоишь? Говори – хорошо ведь получится?*

МИЛИЦИОНЕР. *Вон как. А это не вы в пригородном районе кузницу сломали, а из кузницы баню построили? А потом увидели, что кузница тоже нужна, тогда разобрали баню и опять построили кузницу? И так разбирали и строили, – то баню, то кузницу, – пока весь материал у вас не истратился в промежутках, и тогда бросили строить – не из чего стало. Это вы были, ваша организация?»<sup>8</sup>*

Он же призывает не беспокоиться по поводу «креативного» вредителя: *«Сам износится в своей суеде. Чадом изойдет и исчезнет»*. Со времен написания повести сколько воды утекло, а реформаторы эти все никак не изойдут и не исчезнут.

Платонова часто ставят в России. Обычно режиссеры навязывают ему свое представление: чем обернулись утопические мечты. И Платонов выходит мрачный, депрессивный, и жизнь его самого, и его героев выходит бессмысленной, и вывод следует, что благими намерениями мостили они все дорогу в ад. А Коняев не стал ничего автору навязывать и сделал одновременно

<sup>6</sup>Бытов Алексей. Как ободрали Таганку // Аргументы недели, 26.11.2013 <http://argumenti.ru/culture/2013/11/301298>

<sup>7</sup>Шевелева Алла. Флейшер и Губенко выступили против «Таганка-центр» <http://izvestia.ru/news/553455>.

<sup>8</sup>Этот обмен репликами составлен автором сценической композиции И. Коняевым на основе текстов рассказа «Счастливый корнеплод» и давней названия всему спектаклю одноактной пьесы «Голос отца».

веселый и горький спектакль, в котором есть мораль и назидание. Ведь Платонов был не только прекрасным писателем, но действительно идеалистом, он действительно верил в будущее благородное человечество. И в спектакле действуют не сумасшедшие ученые, над которыми можно вволю поиздеваться, но прекраснодушные безумцы и абсолютные альтруисты. «Я был идеалистом. Я думал, что людям будет легче, если на одну лошадиную силу в час потребуется всего полтора грамма мазута» – говорит один из героев спектакля инженер Титов, Отец. Другой, агроном Матисен придумывает устройство для передачи мысли на расстояние, чтобы этой мыслью можно было увеличить удои, урожаи или потопить вражеский крейсер. А третий, Фаддей Попов – пробует удобрять почву так, чтобы из нее сами полезли полезные ископаемые.

*«Мы не знали ни счастья, ни истины, ни простого удовлетворения от своей работы и от своих страданий. Но мы тоже хотели создать великий мир благородного человечества и чувствовали себя достойными его».*

Актеры работают в эксцентричной манере – без перегиба, без пошлости, но смешат. Только, смеясь, завидуешь этим бессребренникам и альтруистам, потому что они жили – не в материальном, а в идеальном смысле – как люди. И верили в коммунистическую идею, близкую христианской, в свободу-равенство-братство, в лучшего человека, который придет после них. А мы пришли и не верим.

Очень важна для спектакля тема отношений отцов и сыновей, то есть поколений. Сын разговаривает с покойным отцом, и тот учит его, собственно, чему? Тому, что нельзя глумиться над прошлым, насмехаться над святынями, что надо уметь терпеть, что людям следует сочувствовать. Давно уже никто не ставил спектаклей с таким ясным, прямым посланием. И в этом, кстати, дань традиции того театра на Таганке, который 50 лет назад возглавил Ю.П. Любимов. Вот и нужно было назначить Коняева худруком театра: и зрители вернулись бы в театр, и конфликтов внутри коллектива не было бы.

Художник же А. Порай-Кошиц (начинал на Таганке завпостом) соорудил на сцене

хитроумную конструкцию: остов восьмиугольного тоннеля или шахты, частично сохранились деревянные доски, которыми обшита крыша и стены, частично они куда-то делись, и между торчащими ребрами гуляет сквозняк. На одной из поверхностей, той, что забрана досками, возникают проекции: едут поезда московского метро и железнодорожные составы, возникают панорамные виды московского Кремля, небольших деревень, интерьеры сельских домов, да еще и голограммы – раньше ученые писали бы и рисовали что-то на доске, а теперь их мысли прямо проецируются на экран, где оживают электрические разряды и мыслительные импульсы. Иными словами, в этой конструкции – как будто все научные разработки героев Платонова, как те, которым не суждено осуществиться (утопические), так и те, которые стали явью.

#### **ТЕАТР п/р ОЛЕГА ТАБАКОВА. «ЭММА»**

Пьесу режиссер Александр Марин написал «по мотивам» романа Флобера «Мадам Бовари» и этой формулировкой отвел от себя часть обвинений. Инсценировка выполнена так, будто никакого романа и вовсе не существует, а есть только криминальный сюжет середины XIX века о самоубийстве Дельфины Кутюрье, использованный Флобером. Сюжет этот, в отличие от книги, совершенно банален.

*«Я люблю, чтобы все было ясно»* – говорит о театре бесчувственный к искусству Шарль Бовари. Впечатление, что именно для него А. Марин и сделал спектакль «по мотивам».

Если верить результатам опросов, роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (или же «Мадам Бовари») занимает второе место после «Анны Карениной» Льва Толстого в списке из 10-ти книг на все времена. Трудно вспомнить, кто первым сочинил инсценировку, в которой поступки Анны Карениной объяснялись тем, что она принимает опий, но эта версия имела успех, благодаря чему мы получили несколько спектаклей о наркоманке Карениной. А. Марин прокладывает дорогу нимфоманке Бовари. Отношение к мадам Бовари может быть разным (как у Бодлера: «близость к идеалу человечности», «поистине великая



## Pro настоящее



О. Литвинова – Эмма Бовари,  
П. Ильин – Шарль Бовари,  
Е. Миллер – Рудольф.  
«Эмма».  
Театр п/р О. Табакова.  
Фото Ф. Резникова

женщина» или как у Набокова: «душа у нее мелкая: обаяние, красота, чувствительность не спасают ее от рокового привкуса мещанства». Но в романе есть экспозиция и подробные психологические мотивации. Набоков пишет: «Перепады Эмминых эмоций: чересполосица тоски, страсти, отчаяния, влюбленностей, разочарований – завершаются добровольной, мучительной и очень сумбурной смертью»<sup>9</sup>.

Из инсценировки исчезли экспозиция, психологическая мотивация, перепады эмоций, а смерть (жуткая в романе) на театре выглядит и вовсе «изячно»: лицо, припудренное мышьяком, микрофонная стойка, вокальный речитатив. О характере героини, взятом хоть в каком-то объеме, говорить не приходится. Молодой актрисе Ольги Литвиновой приходится

«изображать» болезненное, все более и более лихорадочное, состояние. У Флобера выросла с мечтой о сильных и красивых страстях, то есть у нее были, пусть нелепые, но идеалы. Эмма – невинное существо, наделенное «мечтательным складом ума», выданное замуж за немолодого человека и пытавшееся потом вырваться из провинциального захолустья. А тут – только меркантильные и сексуальные интересы.

Главный «рабочий» элемент декораций – большая кровать. Она тут действительно необходима, поскольку сразу вслед за первой брачной ночью (при этом Эмма гораздо более искушена в вопросах секса, чем Шарль) героиня готовится соблазнить молоденького слугу Жюстена (Максим Сачков), а роль рыцарских романов, которые она читает у Флобера, и жертвой

<sup>9</sup> Шарль Пьер Бодлер. «Госпожа Бовари». Сочинение Гюстава Флобера <http://bodlers.ru/GOSPOZHABOVARI.html>  
Владимир Набоков. Две лекции по литературе «Иностранная литература», №11 1997 <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/11/master.html>

которых становится, здесь играет фривольная книга о супружеской любви. Героиня сперва оттачивает позы на вращающемся стульчике, но определенно не прочь опробовать их на Леоне. К сожалению, тот слишком наивен, зато Рудольф идеально подходит для подобных упражнений. Похоть только растет и, как только ее бросает один любовник, она бросается в объятия другого, несколько возмужавшего Леона. Кто эти мужчины, каковы их характеры, театру не слишком интересно. Леон (Вячеслав Чепуренко) – просто смазливый юноша, сперва более робкий, затем – более самоуверенный. Рудольф (Евгений Миллер) – гротескный мачо, бабник и негодяй. Немного больше повезло Ивану Шибанову с ролью Лере. Его «подопечный» все же проделывает какой-то жизненный путь: от прощелыги, торгующего модными вещичками, до крупного паука-ростовщика. Еще чуть-чуть, и он оказался бы главным действующим лицом спектакля: интриганом, который расчетливо написал для Эммы гибельный сценарий. Однако в инсценировке и подобное решение не прослеживается.

Шарль Бовари внешне уподоблен Сергею Бондарчуку в роли Пьера Безухова, Павел Ильин от начала и до финала вязнет в образе вялого, простодушного толстяка-подкаблучника. Еще одна цитата из Набокова: *«самый скучный и нескладный персонаж книги – единственный, кто оправдан той дозой божественного, которая есть в его всепобеждающей, всепрощающей, неизменной любви к Эмме, живой или мертвой»*. В этой всепобеждающей любви, как и в трагедии разорения и смерти ему отказано, так как спектакль заканчивается гибелью самой Эммы.

Внутренние переживания мадам Бовари вынесены в вокальные номера-монологи, в них она сообщает, что думает и чувствует. Мелодии не запоминаются (композитор Дмитрий Марин), а от куплетов сочинения самого режиссера, придет в ужас самый невзыскательный театральный зритель (*«проклятье лезет под платье»*, *«муж-груш»* и так далее). В книге: *«У меня любовник! Любовник!»* – повторяла она, наслаждаясь этой мыслью, словно новой зрелостью. Наконец-то познает она эту радость любви,

*то волнение счастья, которое уже отчаялась испытать. Она входила в какую-то страну чудес, где все будет страстью, восторгом, испуганием; голубая бесконечность окружала ее, вершины чувства искрились в ее мыслях, а будничное существование виднелось где-то далеко внизу, в тени, в промежутках между этими высотами»*. А в спектакле ее песенные монологи звучат так: *«У меня есть муж. Месяц в окна луж. В час метель и стуж – сладость спелых груш. Муж, у меня есть муж. Муж домой пришел, я – гладильный шелк, Муж ложится спать, я – его кровать. Доедает суп, я – платок у губ. Холодно в ночи, я – дрова в печи, в зной – прохладный душ, у меня есть муж»*.

Жанр постановки определить невозможно. Отдельные мелодраматические эпизоды без видимой логики сменяются водевильными, а то и буффонными. Все, что в тексте Флобера целомудренно, тут подается как скабрёзность (например, *«уроки верховой езды»*), все фигуры умолчания явлены зримо (значительную часть действия О. Литвинова расхаживает в нижнем белье, раздеваясь при трех мужчинах сразу). Принадлежность декораций XIX веку опознается легко, упрекнуть художника было бы не в чем, если бы им не оказался все тот же А. Марин. Он – режиссер, видно, не сумел договориться с собой художником: первый поставил спектакль про современную гламурную похотливую дурочку, а второй зачем-то одел ее в исторические костюмы.

#### **ТЕАТР им. ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО. «БЕРДИЧЕВ»**

«Бердичев» Фридриха Горенштейна (автора сценариев фильмов «Солярис» и «Раба любви») – мировая премьера и настоящее событие. Почему у этой пьесы нет сценической истории? Когда она была написана, с ее воплощением возникали цензурные проблемы. Вторая причина, видимо, состоит в том, что это очень длинная пьеса (часов на шесть чтения вслух), а событий в ней почти нет. «Бердичев» – драматический эпос о доме, в котором властвуют сестры Рахиль и Злота, и в то же время, автобиографическая проза (так звали теток Горенштейна, которые забрали его из детдома после ареста отца и смерти



Сцена из спектакля  
«Бердичев».  
Театр  
им. В. Маяковского.  
Фото Д. Дубинского

матери). Жанровая двойственность отражена в сценографии Михаила Краменко. Вещная среда подробно и реалистична, обыкновенная квартира заполнена бытовыми предметами, но с улицы в нее «вторгается» водонапорная башня Бердичева, которая была главной достопримечательностью города 90 лет, после чего ее снесли за ненадобностью (в спектакле ее разберут на куски рабочие сцены).

Горенштейн разрешал режиссерам сокращать его пьесы, переставлять куски по собственному разумению, но просил ничего не вписывать. 26-летний режиссер Никита Кобелев прислушался к автору, текст сократил, дополнив его песнями, которые за свадебным столом поют вместе евреи и русские

В спектакле сохранены неповторимые фольклорные выражения («чтобы ты не дошел туда, куда ты идешь, и чтобы не возвратиться обратно», «чтоб он головой в землю ходил»), особенности речи, в которой именительный падеж подменяется родительным («чтоб он шел со свои помоями через моя кухня»), невероятные интонации, когда вопрос кажется утверждением и наоборот, некоторые словечки на идиш, вкрапленные в русский язык. А вместе со всем этим, забавным и смешным, сохранены вкус, воздух и атмосфера еврейского местечка.

Однако режиссер явно взял пьесу Горенштейна не потому что еврейская, а наоборот, за ее общечеловечность. Тем самым он, конечно,

вступил в заочный спор с Горенштейном. Напрощаются аналогии с нашумевшей и экранизированной книгой Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», разве что там дом стоял на одной женщине, а тут – сразу на двух. Их роли блистательно, на внешней характерности и глубоком понимании характеров, исполняют Татьяна Орлова и Татьяна Аугшкап. Ее Злота – портниха. Она тихая, улыбчивая, рабникая, женственная, доверчивая к людям, вечно старающаяся всех помирить, сердится она только тогда, когда обижают нервного и грубого подростка Вилли (Александр Паль). А сестра Рахиль – несущая конструкция, капитальная стена всего дома. Упрямая, мужеподобная, сварливая, вечно всех проклинает и заедает жизнь своих родных и соседей. Такой Бабой-Ягой только детей пугать. Однако из того, как играет Орлова, легко сделать вывод, что ее сама, когда-то энергичную, веселую, боевую заела жизнь, и среда, и война, и то, что она тащит на себе всю семью. И не оставило ей все это сил и времени на выражение любви и нежности.

В эпиграф к спектаклю я вынесла бы слова из Экклезиаста: «Род уходит, и род приходит, а Земля остается навек... Что было, то и будет, и что творилось, то творится, И нет ничего нового под солнцем. Бывает, скажут: смотри, это новость! А уже было оно в веках, что прошли до нас».

Действие пьесы начинается в 1945, заканчивается в 1975-м, в ней говорят о Ленине,

## Театральный дневник

Сталине и Хрущеве, о гражданской и Великой Отечественной войнах, о Венгрии 1956-го и Чехословакии 1968-го. В квартире появляются радиола, потом холодильник, телевизор и новый сервант. Сидят сестры (сдувая пудру с пуховки на волосы), вырастают и уезжают в другие города не только дети, но и внуки, умирают соседи и родственники, но в доме, «*построенном из библейских камней*», по существу ничего не меняется. Все так же Злота строчит на машинке, обшивая заказчиц, напевая «*пой, птишечка, пой*», волнуется за своего Вилли; и все так же хлопчет, и прокликает, и притворяется сильной Рахиль. Разве что ее старшая дочь Рузя (Зоя Кайдановская) становится все больше похожа на мать. В молодости молчаливая, делается все вспыльчивее, крикливее, будто сердится на родных за собственную, не слишком удавшуюся, жизнь.

Режиссер точно определил и выдержал жанр – трагифарс. Умело избежал сентиментальности, пафоса и ложной многозначительности. Сделал так, чтобы зал заворожено следил за тем, как прокручивают в старой мясорубке фарш на котлеты, размачивают сухари, льют молоко из бутылки с широким горлышком. Превосходно придумал свадебную сцену: гости сперва позируют фотографу (лица их приобретают все более нелепое выражение), потом поют на идиш, славословя революцию, Сталина и Конституцию. Зрители понимают только эти слова, да характерный еврейский припев «ай-ай-ай-ай». Вот и получается, что революция, Сталин и Конституция это сплошное ай-ай-ай. Зал смеется. Почти весь спектакль смеется. А к горлу подступает ком. Потому что у

многих зрителей, как и у персонажей, в войну погибла родня. Найден режиссером и грандиозный, для хрестоматий по истории театра, образ: когда Рахиль говорит о родных, погибших во время войны, она достает из платяного шкафа их, хранившиеся там, пиджаки. Складывает на табурет такой небольшой кучкой, оживляющей в памяти горы одежды, оставшейся в концлагерях. А потом вешает их на спинки стульев. Эти стулья с пиджаками так и стоят все действие спектакля, будто мертвые никогда не покидали своего дома.

Рахиль называет Вилли большим насмешником, а Вилли – альтер эго самого Горенштейна, писателя и человека жесткого, чтобы не сказать жестокого. Своих братьев по крови он в пьесе не щадит: прямо сказано, что некоторые служили в «органах» и принимали участие в расстрелах, что верили (Рахиль продолжает верить) в Сталина, что не любят, когда их называют «жидами», но сами с презрением отзываются о «гоях», что спекулировали и подворовывали, что бесконечно собачились, хотя (так написано в программке) к 1944 году во всем Бердичеве осталось 15 евреев (из двадцати с чем-то довоенных тысяч). «*Она от меня рвет куски*», – говорит Злота, вот так и рвали куски друг от друга эти 15 выживших.

Евгений Попов вспоминает, как Горенштейн впервые прочел пьесу своим друзьям и кто-то сказал: «*Слушай, Фридрих, что ты делаешь? И так про нас черт знает что говорят, а ты еще изображаешь каких-то уродов совершеннейших моральных*»<sup>10</sup>.

По этой пьесе можно было поставить драму абсурда или черную комедию. Можно было вывести

<sup>10</sup> <http://www.svoboda.org/content/transcript/25272082.html>.





на сцену галерею монстров, зловещими или сатирическими красками обрисовать «совковый» быт. Никита Кобелев, кажется, расслышал слова Злоты: *«людей надо поднимать»* и поступил в соответствии с ее наказом. Режиссер мастерски разобрал пьесу с актерами, включая исполнителей эпизодических ролей (Елена Мольченко так играет дам, которые обшиваются у Злоты, что только ради нее одной можно еще несколько раз посмотреть спектакль).

Если же говорить о недостатках, то они связаны с драматургией: в значительной части она состоит из одних и тех же реприз, которыми сестры обмениваются как рыжий (Рахиль) и белый (Злота) клоуны, ситуации постоянно повторяются, развития мысли или характеров в них не прослеживается и действие временами топчется на месте. Стоило сохранить или, наоборот, полностью изъять из инсценировки линию «Овечкис-Вилли». В спектакле Овечкис (Дмитрий Прокофьев) появляется почти в самом финале, и спор о национальном и общечеловеческом, столь важный для Горентштейна, выпадает из логики построения спектакля. Проблемы возникают еще и с главным героем. В экспозиции Вилли – взрослый человек, писатель, вспоминающий Бердичев своего детства. В первом акте – малоприятный, грубый подросток, который только и делает, что ворует варенье, хамит родным и убегает из дома. Единственная существенная характеристика дана единожды (и вряд ли ее заметят обычные зрители): когда во время свадьбы гости заводят песнь во славу Сталина и встают, юношу приходится поднимать за шиворот, но и тут он находит выход: нарочно роняет вилку и за ней наклоняется. Во втором акте Вилли снова взрослый и представлен нам как человек чрезвычайно благодушный, терпимый ко всем родным и ласковый. Какие обстоятельства провоцировали ужасающее поведение подростка, что привело к таким переменам характера – все это вынесено за скобки, а потому его реакции, в тексте психологически мотивированные, в спектакле необъяснимы.

#### **ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА. «МАШЕНЬКА»**

«Машенька» – первый роман В.В. Набокова; написан в 1926 году, в Берлине.

Дважды экранизирован: в Англии и в России. В 1997 году спектаклем «Набоков, Машенька» заявила о себе «Театральная Компания Сергея Виноградова» (приз «За лучшую пластическую режиссуру» на театральном фестивале к 100-летию Набокова). В произведении описана русская эмигрантская среда в Берлине. Действие начинается в пансионе: *«Прихожая, где висело темное зеркало с подставкой для перчаток и стоял дубовый баул, на который легко было наскочить коленом, суживалась в голый, очень тесный коридор. По бокам было по три комнаты с крупными, черными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца. Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета».*

Этому описанию в значительной степени соответствует сценография Леши Лобанова. Зритель, как и действующее лица «Машеньки» загнан в ловушку и на собственной шкуре ощущает, что значит быть запертым в маленьком и тесном помещении: как только начинается спектакль, выйти из зала практически невозможно. Стены обшиты досками и ржавым гофрированным железом, к ним прислонены панцирные сетки от развалившихся кроватей (точно такая, пока еще целая, принадлежит Ганину). Обеденным столом служит большая строительная деревянная катушка. В финале Подтягин, толкая перед собой этот самый стол-катушку, пробьет в стене брешь, и из нее в полутемное пространство ворвется свет иного мира: единственный выход для него отсюда – не в Париж, не назад в Россию, только – в смерть.

От прежней роскоши на сцене представляют обшарпанное кресло, часы с боем, зеркало, вешалка. Да еще небольшой струнный оркестр, который сопровождает все действие (музыка Олега Каравайчука и группы *The Retuses*). Некоторые монологи вынесены к микрофону как зонги. В этом есть логика: во-первых, мы – в Германии, во-вторых, с усилением звучат письма, которые герой получает





Н. Лумпова –  
Машенька,  
И. Ивашкин – Ганин.  
Сцена из спектакля  
«Машенька».  
Театр им. Моссовета.  
Фото Е. Лапиной

от брошенной им Людмилы и возлюбленной Машеньки.

Работу над спектаклем начинал Александр Суворов, но он трагически погиб, и театр пригласил на постановку Ивана Орлова. В программке они оба значатся соавторами инсценировки. Последовательность событий в ней практически сохранена. Актеры произносят не только реплики персонажей, но и текст повествователя (рассказывают о себе в третьем лице, объясняют, что думают или чувствуют их герои). Прием не нов, но он позволяет сохранить в неприкосновенности прекрасную прозу и предлагает актерам слегка дистанцироваться от персонажей, что в нашем случае необходимо, ибо большая часть спектакля разворачивается в воспоминаниях. Эмигранты, влачащие жалкое существование, по-разному относятся к покинутой родине.

*«Как вы про Россию сказали? – Проклятая. А что, разве не Правда?... Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что «богоносец» оказался, как впрочем можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла...»*, – так рассуждает пошляк Алферов.

А так – поэт Подтягин: *«Россию надо любить. Без нашей эмигрантской любви, России – крышка. Там ее никто не любит... Вот вы о русской деревне говорили, Лев Глебович. Вы-то, пожалуй,*

*увидите ее опять. А мне тут костыли лечь. Или, если не здесь, то в Париже... Страшно, – ох, страшно, – что когда нам снится Россия, мы видим не ее прелесть, которую помним наяву, а что-то чудовищное. Такие, знаете, сны, когда небо валится и пахнет концом мира.*

*– Нет, – сказал Ганин, – мне снится только прелесть».*

Ганину, главному герою, снится только прелесть. И она же ему вспоминается. Недаром эпиграф к роману взят из Пушкина: *«Воспомня прежних лет романы, воспомня прежнюю любовь»*. В Машеньку Ганин влюбился в 16 лет, встречался с ней, потом потерял из виду в чужду гражданской войны, и вроде бы забыл, а тут узнал, что она – жена соседа по пансиону Алферова, что со дня на день приедет в Берлин. И решил, что она и была единственной любовью и лучшим, что случилось в его жизни.

В романе разлука с Машенькой уподоблена разлуке с Россией: *«Судьба в этот последний августовский день дала ему наперед отвещать будущей разлуке с Машенькой, разлуке с Россией»*. Однако проследить эту параллель театральными средствами сложно. Режиссер (или режиссеры) предложил весьма неожиданное решение. На роль Машеньки выбрана актриса, не соответствующая романному описанию и зрительским ожиданиям. Надежда Лумпова вовсе не похожа на лирическую

героиню, ее Машенька одета в простое светлое платье, и обута не в башмачки, а в грубые черные ботинки на босу ногу. Это не барышня, а обыкновенная деревенская озорная, шаловливая девочка, угловатая, прелестная в своей непосредственности, с тихим голосом, очень естественной манерой поведения и речи. Она похожа на саму Россию, какой ее помнит Ганин («Завтра приезжает вся его юность, его Россия»). В этом свете иначе читается и отношение Ганина к его любовнице Людмиле: она (Вильма Кутавичуте) соткана из подражания европейским куртизанкам, героиням иностранных фильмов и дамских романов, в ней нет ничего естественного, читай, русского, все позы, жесты, словечки, реакции фальшивы.

Воспоминания о Машеньке стоят между Ганиным и Людмилой, между Ганиным и беззаветно, безмолвно влюбленной в него Кларой (акварельно, на полутонах, подтекстах ведет эту роль Юлия Хлынина). Флешбэки, лирические сцены с Машенькой созданы в основном пластическими средствами. Режиссер нашел замечательное, условное, поэтичное решение. Встречаясь, Ганин и Машенька разуваяются. Босые ноги – как символ доверчивой незащитности любви. Пластический эквивалент найден и сцене катания на лодке: Ганин и Машенька сидят напротив друг друга и покачиваются вперед-назад, а табуретки под ними поскрипывают, как разболтавшиеся уключины при взмахе весел. Эти воспоминания и в романе, и в спектакле кажутся более реальными, чем сама реальность, они интенсивнее той вяло и непонятно зачем текущей жизни, на которую обречены обитатели пансиона. Как известно, Ганин уедет из Берлина, отказавшись от Машеньки. «...потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной книги («Машенька») не утолило томления», – пишет Набоков. Томление Ганина тоже утолено. Не писанием, а воспоминанием. В первых сценах Ганин Ивана Ивашкина – помятый, вялый, нерешительный, равнодушный ко всему человек. К финалу он совершенно преобразится, станет тем, кем был до эмиграции: красивым, сильным, волевым мужчиной, способным жить не прошлым,

а настоящим. Как и в романе, этой переменной он обязан не только Машеньке, но и соседу по пансиону, поэту Антону Сергеевичу Подтягину. Тому, с кем приходил делиться переживаниями, к кому чувствовал симпатию, кто понимал, что ему не суждено больше увидеть Россию.

В румяном и крутолобом Подтягине Владаса Багдонаса самым естественным образом уживаются страдание и лукавство, физическая слабость немолодого человека и мощь убеждения, деликатность и нелепые эскапады, отеческое отношение к Кларе и желание ее обольстить, аппетит к жизни во всех ее проявлениях и лютая тоска, внешняя покорность обстоятельствам и внутреннее, яростное, неистовое сопротивление судьбе.

Ганин должен вырваться, за себя и за него тоже.

#### ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

В дневнике представлены 20 спектаклей 15-ти московских государственных театров, одного частного стационарного театра и 1 антрепризы. 5 спектаклей поставлены молодыми режиссерами (в возрасте 20–30 лет).

Почти ничего «постдраматического» (кроме «Отелло» в «Сатириконе») в репертуаре не отмечается. Все без исключения постановки опираются на прочный, как правило, классический литературный фундамент, только в одном случае (Театр Камбуровой) он сложно-составной, а в общем интересы режиссеров распределились таким образом: 8 инсценировок классической прозы (к которой мы по праву причислим А. Платонова и А. Камю), 4 Шекспира, 1 Гоголь, 2 спектакля по пьесам советских драматургов. К современной драматургии имеют отношение 3 постановки: действие одной происходит в XVIII веке, вторая – притча, третья – комедия Р. Куни.

Спектакль, как правило, получается тем убедительнее, чем более он верен духу первоисточника. Попытки перекроить и переосмыслить литературный материал или выстроить некую «инсталляцию» из разных произведений не приносят большой удачи даже опытным мастерам.