

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-2

*Продолжение театрального дневника,
начатого журналом «Вопросы
театра» в 2014 году (1-2, вып. XV)*

ТЕАТР «ШКОЛА СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ». «СПАСТИ КАМЕР-ЮНКЕРА ПУШКИНА»

«Спасти камер-юнкера Пушкина», строго говоря, – не пьеса, а лирический монолог, тональностью схожий с монологами Е. Гришковца, к которому у «Школы современной пьесы» – особое пристрастие, здесь поставлено несколько его произведений. В тексте М. Хейфеца также много примет знакомого быта, общего прошлого, песен, чувственной памяти, которая объединяет людей, ироничных и одновременно трогательных зарисовок.

Монолог разложен на пять актерских голосов. Александр Овчинников, Иван Мамонов, Николай Голубев, Даниэлла Селицка и Валерия Кузнецова (она же – сорежиссер спектакля, а худрук театра, в данном случае, обозначен в качестве его «автора») изображают с десяток исторических и современных персонажей. Они не играют Пушкина, Гончарову, Дантеса, Геккерена, они играют в Пушкина, Гончарову, Дантеса, Геккерена. Выходят в рабочей униформе, на наших глазах меняют прозодежду на костюмы (довольно условные) пушкинской поры.

Молодые герои спектакля пробуют ответить на вопрос, можно ли было спасти Пушкина, то есть не допустить дуэли и убийства, и что для этого следовало сделать. Вторая тема: как спасти наследие Пушкина от того, о чем (применительно к Маяковскому) писал Б. Пастернак в «Охранной грамоте»: «Его стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине, это стало его второй смертью, в ней он неповинен».

За сочинением М. Хейфеца тянется длинный шлейф русской иронической и абсурдистской прозы: от маленьких рассказов Хармса («входит Пушкин, спотыкается о Гоголя, падает») до «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца.

Только теперь герой, «споткнувшийся» о Пушкина, принадлежит другому времени. Детство, отрочество и юность Михаила Питунина пришлись на годы советской власти, а взросление – на постперестроечные 90-е.

Зрительные ряды художник Алексей Трегубов разделил вытянутой, огороженной досками, ямой. В нее засыпана не то земля, не то зола. В спектакле Питунин проходит путь от рождения до смерти, от песочницы до могилы.

Режиссер Иосиф Райхельгуз воспринимает историю нашего современника, которого планомерно отвращали от Пушкина, как пьесу воспитания чувств. Сперва воспитательница в детском садике мучила его чтением стихов. Самих стихов нет, одно только ритмизованное «бу-бу-бу» – как воспринимал поток непонятных слов малыш-Питунин. Потом, уже в школе, учительница бубнила другие стихи, а во дворе нависал над детьми памятник поэту (актер встает на стул, принимает узнаваемую позу и взирает на своих товарищей сверху вниз). На уроке рисования заданы пушкинские сюжеты, и бездарный по этой части ребенок принимается за картину про Попа и Балду. Насыпает могильный холм, втыкает в него табличку с надписью «поп», роль «надгробия» доверяет однокласснику, засовывает ему в рот воздушный шарик и пишет на шарике «ха-ха-ха», как в комиксах. Перед нами возникает «живая скульптура» – Балда торжествует победу над попом. В отличие от смеющихся зрителей, учительница приходит в ярость, и раздражается настоящая гроза: бьют молнии, грохочет гром, в его раскатах голос с неба отчитывает Питунина за хулиганство. А учительница волочит разрушителя на очередную лекцию про «солнце русской поэзии». Пока на мониторах, развешанных по всему периметру зала, многократно

Pro настоящее



Н. Голубев –
Витек Дубасов,
А. Овчинников –
Михаил Питунин.
«Спасти камер-юнкера
Пушкина».
Театр «Школа совре-
менной пьесы».
Фото М. Гутермана

воспроизведена картина Адриана Волкова, на которой раненый Пушкин целит из пистолета в Дантеса, ученики селятся сообразить, как он мог промазать с такого близкого расстояния. Для них самих вызов к доске пострашнее вызова на дуэль, а «Шизгара», которую они исполняют на переменах в вольном переводе на русский, куда привлекательнее, чем главы «Евгения Онегина». Их заставляют учить назизусть, и Питунин жалеет, что поэта не убили до того, как тот создал «энциклопедию русской жизни». Реальная же необходимость знания поэзии связана с естественными потребностями: возлюбленная, нежная барышня, ждет стихов – в то время как плоть Питунина жаждет совсем другого. Переживая первую любовь, Питунин, неожиданно для самого себя, задумывается о том, как можно было помешать встрече Дантеса с Геккереном или ссоре Пушкина с Италией Полетикой (каждую ситуацию актеры реконструируют, чтобы потом вернуться в исходную точку и проиграть следующий вариант развития событий).

Время в театре несется быстро, позади армия, демобилизация, родной город, неузнаваемо перестроенный, попытка вписаться в новые обстоятельства, мелкий бизнес, разорение, случайная встреча с бывшими одноклассниками, закончившими школу им. Пушкина. В тот момент, когда повзрослевший герой обнаружит,

что книги Пушкина полностью вытеснены из продажи глянцевыми журналами (как вытеснен из новой жизни сам Питунин), когда он проникнется к поэту глубокой симпатией, когда пройдет путь от ненависти к любви, когда придет к мысли, что Пушкина заслонил бы от пули собственным телом, одноклассники убьют Питунина, чтобы завладеть его квартирой.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ Петра ФОМЕНКО». «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Спектакль создан в рамках программы «Пробы и ошибки». Придумал ее, как известно, П. Фоменко, Пушкина ставивший превыше всех поэтов. Последнее, что он репетировал, – «Бориса Годунова». Перед тем вышел «Триптих» (по «Графу Нулину», «Каменному гостю» и «Сцене из Фауста»). Тогда мы впервые увидели чудесные возможности трансформирующегося пространства малого зала. Они же использованы в «Руслане и Людмиле», и кажется, что режиссер М. Крылов таким образом «поклонялся» Петру Наумовичу.

Здесь все напоминает детскую игру: актеры не перевоплощаются, но переодеваются в героев, а любой подручный предмет пущен в оборот (столы на колесиках мигом составляют в брачное ложе; на головах у соперников, словно сошедших с картины «Три богатыря», ведра вместо шлемов; лошадьми им служат

Театральный дневник



Сцена из спектакля
«Руслан и Людмила».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото Л. Герасимчук

швабры). Если в тексте сказано *«назад он скачет»*, актер дает задний ход. Фарлаф говорит, что *«прервал обед»*, продолжая есть. Понятно, что не существует на белом свете такой силы, которая могла бы положить конец его обжорству. Совершенно цирковой шпагат, выполненный Екатериной Смирновой (Людмила) на двух разъезжающихся лестницах – зримый эквивалент ее попытке утопиться. Попытка, впрочем, несерьезна, как и *«роскошный обед»* героини. В сценической версии это просто сосиска. Отлично придумано все, что связано с волшебными появлениями, исчезновениями, полетами. К примеру, обезвреженный Черномор залезает в платье с завязочками, Руслан (Игорь Войнаровский) накидывает завязочки на плечо, а Черномор, будто в заплечном мешке, трясется за ним. Меч-кладенец – простые ножницы, которыми отрезана чудодейственная черноморова борода. Шапка-невидимка тоже имеется в ассортименте: на нее нашиты лампочки, которые гаснут и загораются в зависимости от того, видят Людмилу враги или нет. Таинственные блики отбрасывает на задник блестящая металлическая тарелка. Сады Черномора образованы двумя полукружиями лестниц, которые могут «разводиться», как мосты Петербурга. Пушкин задумал *«Руслана и Людмилу»* в Лицее, писал в Петербурге, и персонажи спектакля – по воле художника

Владимира Максимова – переехали в северную столицу (на что указывают силуэты мостов, мраморные марши лестниц, колонны).

Роль Рассказчика играет сам режиссер, которому придано портретное сходство с Александром Сергеевичем. Не отклеивая пушкинских бакенбардов и не меняя платья, он также исполняет роли Ученого кота (ходит, а точнее, лазит по белой колонне-дубу) и Черномора. Кот, видимо, уподоблен автору на том основании, что песнь заводит и сказку говорит, а в Черноморе, судя по всему, должны зримо воплотиться женолюбие и сладострастие самого поэта, а также его неосознанное желание умыкнуть из-под венца чужую невесту. Взрослые зрители (особенно те, которые знакомы не только с поэмой Пушкина, но еще с его жизнеописаниями) многочисленные игривые намеки понимают, однако спектакль предназначен для детей, и шанс, что в их памяти образ *«солнца русской поэзии»* навсегда зарифмуется с *«бородатым карлой»*, а *«Сказка о Руслане и Людмиле»* – с длинным капустником, сочиненным Черномором, очень велик.

Спектакль удивительно неточен по части адресата. На афишах указано «12+». Очевидно, М. Крылов намеревался показать юному зрителю, что Пушкин был человеком задорным, своим в доску, а не хрестоматийным занудой из школьной программы. Однако, хитрая на

выдумки, избыточная по части гэгов, постановка безнадежно (на три часа) затянута и выдержана в однообразной иронической интонации. Нет спора, ее довольно и у Пушкина, но в его поэме есть много чего, помимо иронии. Больше всего жаль стихов, потому что их чарующая мелодия (то, чем можно обворожить человека любого возраста) принесена в жертву общему веселью. Сам П. Фоменко был человеком озорным, толк в театральной игре знал, но первоосновой для него оставалась мелодия стиха, и ее он никогда не корежил. В спектакле же ее не уродует один только Василий Фирсов (Финн).

ТЕАТР п/р О. ТАБАКОВА. «ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК»

Из разговора зрительниц после спектакля: «Тяжело и знала, что эта история хорошо не кончится. – Ну да, они же все – крепостные, чего же хорошего. Печально».

В девять лет Н. Лесков услышал повесть А. Герцена «Сорока-воровка» и через сорок три года сочинил «Тупейного художника» с пометкой «С-Петербург, 19 февраля 1883 года. День освобождения крепостных и суббота поминовения усопших». Описанные Герценом события происходили при С.М. Каменском, «просвещенном» театралье, сыне убитого крестьянами за жестокость генерал-фельдмаршала

М.Ф. Каменского. Он же выведен в повести Лескова.

В Орле граф Каменский содержит большой крепостной театр. Его фаворит – тупейный художник Аркадий («парикмахер и гримировщик, который всех крепостных артисток графа рисовал и причесывал») влюбляется в крепостную актрису Любу. Хозяин желает воспользоваться правом первой ночи. Аркадий и Люба пробуют бежать, их хватают, его пытаются и отдают в солдаты, ее ссылают на скотный двор.

В камерной истории любви отражаются чудовищные, извращенные общественные отношения, судьба человеческая отзывается судьбой народной. У Лескова «Тупейному художнику» дан подзаголовок «рассказ на могиле». В «Табакерке» действие перемещено в старинный театр, интерьеры которого (занавес, зеркала, порталы, механизмы) воссозданы художником Алексеем Вотяковым. С самого начала очевидно: режиссера М. Станкевича театр в его прелести интересует больше, чем народ в его страдании.

Текст Лескова взят почти полностью (за незначительным изъятием). И дополнен, благо в самой прозе упомянуто представление крепостных актеров под названием «Китайская огородница». Специально для спектакля «Табакерки» композитор Александр Маноцков



Е. Борзых – Люба,
М. Шкловский –
Аркадий Ильин.
«Тупейный художник».
Театр п/р О. Табакова.
Фото К. Бубенец

на либретто Донасьен Дю Же написал одноактную оперу, стилизованную под барочную, ту самую «*Китайскую Огородницу*». На сцене располагается оркестр «*N'Saged*» в составе: скрипка, альт, виолончель, гобой, клавиесин. С ним – пять вокалистов, в их числе исполнительница роли Любы – Евгения Борзых. Поют по-французски, но сюжет перед тем пересказан. По сюжету «*Китайской огородницы*» влюбленные бегут, пойманы и гибнут.

Оперная история окликает реальную, но внимание сосредоточено не на горестях героев, а на экзотике (ярких «китайских» халатах, затейливых головных уборах, выбеленных лицах-масках, вычурных позах, причудливых интонациях) и на старинных технологиях (действующие лица спускаются с небес и возносятся к небесам на подвижной платформе, вручную управляемой лебедкой).

Возможно, опираясь на поднадоевший, хотя бы и оправданный в данном случае, прием «театра в театре», М. Станкевич добивался того, чтобы герои Лескова на фоне персонажей «*Китайской огородницы*», по контрасту с ними выглядели более естественно, но сам чересчур увлекся ТЕАТРОМ и разными типами его условности. Лескова интересовали, в первую очередь, люди, а Станкевичу «*Китайская огородница*» удалась лучше, чем «*Тупейный художник*».

Режиссер использовал еще один шаблонный прием: актеры произносят не только реплики персонажей, но и текст повествователя. Опять же можно сказать, что он оправдан: у Лескова историю Любы со слов няньки излагает рассказчик. Но на сцене к этому методу обыкновенно прибегают для «остранения», чтобы удержать актера на дистанции от роли и не дать зрителям сопереживать героям. Допустим, этот прием работает у Гинкаса с Чеховым. А с Лесковым не работает, потому что автор хочет, чтобы его героям сочувствовали. Чтобы было не печально (см. диалог зрительниц), а трагично.

Читаешь Лескова – история из давнего прошлого, рассказ, написанный более ста лет назад, а сердце разрывается от жалости, от сострадания, от желания вмешаться, переменить участь вымышленных персонажей. Зачем же делать так,

чтобы ослабить эффект сопричастности чужой жизни, чтобы всякими театральными штучками и приемами отвлечь от главного? Все равно спектакль сильнее всего действует в тех немногочисленных сценах, в которых актерам дана возможность пожить со своими персонажами без «*очуждения*» и «*остранения*». И лучше всех здесь Алексей Усольцев (Рассказчик) и Евгения Борзых (Люба).

М. Станкевич, безусловно, хороший режиссер, и если бы не усложнял форму, вышло бы пусть простодушней, но ближе к автору и драматичнее. Впрочем, «*Тупейный художник*», при всех замечаниях, из лучших спектаклей прошлого сезона.

ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА». «СТАРШАЯ СЕСТРА»

Театру снова понадобились советские драматурги: в Москве – подряд две премьеры по В. Розову («*С вечера до полудня*» в театре им. Пушкина и «*Затейник*» в РАМТе), ставится А. Володин – в ТЮЗе и в петербургском «Балтийском доме» («*С любимыми не расставайтесь*» Г. Яновской, «*Осенний марафон*» А. Праудина). Драматурги, что подтверждается вышеперечисленными постановками, были хорошие: все у них связано с тем временем, в котором они жили, и с теми людьми, которых знали, однако спустя десятилетия пьесы ничуть не устарели. Из них, без всякого насилия и своеволия, можно вычитать смысл, который окажется важным для современного человека.

«Старшая сестра» – четвертая режиссерская работа известного актера Владимира Скворцова (после «*Скользящей Люче*» Лауры-Синтии Черняускайте в ЦДР, «*Человека-подушки*» Мартина Макдонаха в «Другом театре» Эстонии и «*Орфея*» Жана Кокто в «Et Cetera»).

Конечно, сравнения с фильмом Георгия Натансона, в котором главные роли играли Т. Доронина, Н. Тенякова, М. Жаров, В. Соломин, Л. Куравлев, Е. Евстигнеев, И. Чурикова, выдержать невозможно, и театр, принимая к постановке «*Старшую сестру*», такой задачи перед собой не ставил. Видимо, специально, чтобы решительно обозначить разницу, режиссер перенес из середины пьесы в пролог монолог

Pro настоящее



А. Кондаков – Кирилл,
Е. Егорова – Лида,
М. Скосырева – Надя,
И. Косичкин – Ухов.
«Старшая сестра».
Театр «Et Cetera».
Фото О. Хаимова

о театре. И обращает его Мария Скосырева (Надя) не к суровой комиссии, а к зрителям, ищет в них единомышленников: *«Театр?... Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем испуганием, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?»*.

Действие разворачивается в конце 60-х – начале 70-х годов XX века, на сцене – много узнаваемых вещей (художник – Мария Рыбасова). Есть «улица»: плакат с Татьяной Самойловой – Наташей Ростовской, песочница, в которой сидит потрепанная игрушечная обезьянка, старая голубятня, качели. Есть комната: лампа под абажуром, черный грузный дисковый телефон, проигрыватель с пластинками. Костюмы приведены в соответствие с эпохой (в наличии даже большие бигуди, поверх которых повязан платок). Звучат «песни нашего двора», от нахальных частушек до «Ямайки» Робертино Лоретти. Зрители постарше вспоминают: великая вещь – чувственная память. Зрители помладше знакомятся с бытом недавнего прошлого. Некоторые детали, к сожалению, неточны, к тому же актеры часто грубо ерничают, сатиру подменяют карикатурой, хотя в самой пьесе сказано: *«Зрители ценят обаяние, непосредственность»*.

Встречу со временем дополняют фрагменты кинохроники. Закадровый текст стилизован

под документ и записан отдельно, но так мастерски, что даже профессионал не ощущает подмены. А диктор ведет речь про ММКФ, про советско-американские переговоры: тональность иная, чем сегодня, а темы все – будто из вчерашней газеты.

В. Скворцов вслед за Володиным задает вопросы, на которые рано или поздно пробует ответить любой человек: стоит ли работать из-за денег и можно ли искать счастье в труде. Звучит, конечно, старомодно, так теперь мысли не излагают, но по сути, речь о том, что жизнь имеет смысл, только если она – ради чего-то или кого-то, о том, что альтруизм – неременное условие выживания. Выживания личности, семьи, общества: *«Помнишь, как мы жили в детском доме? Ты ничего не помнишь, это ужасно. Там все жили как при коммунизме. Один раз воспитатели хватились – в столовой нет корок от мандаринов. Оказывается, старшие не едят, оставляют мандарины младшим. А помнишь? В коллективе плохое настроение – трубить общее собрание! Помнишь, как ты упала, у тебя было сотрясение мозга, в день нашей годовщины. Совет решил: отставить праздник! Не может быть в одном доме горе и радость»*.

Ностальгии по советской власти нет, нет и ее обличения, хотя портреты представителей парткома выполнены жирными сатирическими мазками (то, что в пьесе сказано словами, превращено во вставной комедийный номер).

Предпринята попытка эмоционального разговора о том, что такое свобода и во всех ли нарядах она хороша? И о том, от чего счастье обязательно будет, но когда-то потом. Не сейчас.

Однако, мы имеем дело с так называемой актерской режиссурой, когда каждая отдельная сцена разобрана, решена и придумана, но в цельный спектакль, ясное мировоззренческое высказывание они не складываются, а жанр не определен: грубоватый фарс переходит в музыкальную комедию, музыкальная комедия – в мелодраму. Режиссер собирался поговорить о театре (своей к нему любви), об историческом времени, о жизни, но не определился с тем, что для него важнее. Кажется, ему стоило сосредоточиться на лирике, потому что более всего удалась в спектакле камерные, тихие дуэты Нади и Шуры (отличная работа Натальи Попенко), Нади и Колдуньи (Татьяна Владимирова), Нади и Володи (Алексей Осипов).

ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «ЭСТРОГЕН»

Режиссер Йо Стромгрэн – норвежец. Судя по информации, размещенной на сайте театра, на все руки и ноги – мастер: ставил и драматические спектакли, и кукольные, и оперные, и балетные. Прежде бывал на фестивалях в России, но с нашими артистами работает впервые. Зрелище он сочинил, по преимуществу, пластическое, внимания к словам не требующее. Состоит история (автор – тот же Стромгрэн) из пяти небольших новелл. В последней актеры изъясняются по-русски, в остальных лопочут на птичьем языке, иногда вставляя в «щебет» отдельные узнаваемые слова. Все пять историй происходят в разное время и в разных странах: в Чехии XVII века, во Франции, Китае XX-го, затем – в неопределенном будущем.

«Каждый из сюжетов связан с женщиной, которая слишком многого хочет от своего мужчины и в конце концов убивает его», – сказано в программке, но фраза не соответствует реальности. В первой, чешской истории, воинственные барышни свою охотничью добычу – *«мужичишку-дьяволишку»* – наряжают в костюм прекрасного Принца и управляют его ногами и руками, поскольку сам он пьян

до полного бесчувствия. При этом прелестные юные создания по очереди впадают в мечтательно-эротическое состояние и явно намерены оспорить друг у друга право на обладание этим чучелом.

Во французском эпизоде на территорию женского монастыря, вернее, на кладбище, расположенное подле него, рухнул парашютист. Ясно, что не простой, а американский, поскольку из его карманов сыплются чупа-чупсы. Поначалу монахини принимают его за ангела, но настоятельница убеждает подчиненных, что перед ними сам Христос. В итоге милые дамы распинают бесчувственного мужчину на кресте, дабы придать ему сходства с тем, кого в нем увидели. Иными словами, женщины всеми способами подгоняют мужчину под свой идеал. Его согласия не требуется, ибо в обоих случаях дамы общаются с безжизненными телами.

В китайской миниатюре молодой начальник за какую-то провинность распекает рабочих угольной шахты. Они ужасно нищие и совершенно голодные, а он кормит их баснями, точнее, патриотическими песнями, которые безостановочно льются из радиоприемника. Важный руководитель не в курсе, что работает на шахте одни женщины, а догадаться об этом невозможно, благо все они – в униформе, в касках, а лица перепачканы углем. Из недогадливого начальника работницы сделают утку по-пекински. То есть опять превратят мужчину, на этот раз живого, здорового и трезвого в то, что понадобилось им в эту минуту. Пошел, так сказать, на корм.

За Мужчину отвечает Игорь Теплов, за женщин – Анна Бегунова, Анна Кармакова, Анастасия Лебедева, Эльмира Мирэль, Екатерина Клочкова, Наталья Рева-Рядинская.

Две первые пластические зарисовки одновременно лиричны, остроумны и драматичны, третья, китайская – комическая. А следующая – футуристическая сценка – примитивный капустник. На землю (один чахлый кустик и скелет ящера) прибывает космический корабль. Из него выбирается женщина. Надевает черный шлем и становится похожа на Дарта Вейдера из *«Звездных войн»*. Под мелодию *«Калинки»* открывает вентиль, и из-под крышки

корабля вылезает ядерная боеголовка с надписью «СССР».

После того, как женщины повсюду навели свои порядки, они остались одни (видимо, боеголовка не сработала). Без мужчин. К финалу стали догадываться, что не только некого любить, но и детей делать не с кем. Нашли какого-то одного, чудом уцелевшего, в котором еще теплились признаки жизни, и решили его перезагрузить, то есть вернуть ему прежнее мужское достоинство. Постскрипту неожиданно сентиментален, и ко всему, прежде происходившему, не имеет ни малейшего отношения: оказывается, все испортила возможность выбора, мужчины и женщины должны больше доверять друг другу.

Зрители, обсуждая спектакль в Сети, путают название. То «Эстроген» напишут, то «Эстрагон». Эстроген – женский половой гормон. Эстрагон – имя героя Беккета «В ожидании Годо». Похоже, режиссер собрался сочинить абсурдистскую притчу о гормонах, но с задачей не совладал. А финал получился откровенно поучительный, что решительно неуместно в комедии абсурда.

Видимо, понимая, что его обвинят в нарушении правил жанра, Йо Стромгрэн прослоил спектакль интермедиями: молодой мужчина,

судя по всему, альтер-эго автора (Николай Кисличенко) общается со своим единственным другом – большой собакой. Это Назар Сафонов, студент Школы-студии МХАТ, вдетый в «собачий» костюм. Собака лежит, сидит, стоит на авансцене и внимает своему хозяину, но маска в зависимости от наклона головы как будто меняет выражение, и реакции кажутся смешными или трогательными.

С несчастным животным герой беседует о философии Хайдеггера, о деконструкции и прочих высоких материях. «Стать понятной – это самоубийство для философии», – размышляет герой. Вроде бы, режиссер насмехается (и правильно делает) над современным театром с его претензиями на «интеллектуальность», то есть сознает всю глупость подобных теорий, но действует в полном с ними соответствии. Очевидно, решив, что сама по себе антифеминистская история слишком проста, чтобы признать ее настоящим искусством, Стромгрэн прослоил весь спектакль подобными многозначительными монологами. Или, выражаясь его языком, «перелел два типа деконструкции». По странно-му стечению обстоятельств минус на минус не дал плюса.



Сцена из спектакля
«Эстроген».
Театр им. А.С. Пушкина
Фото С. Ясира


ТЕАТР им. Владимира МАЯКОВСКОГО.
«В.О.Л.К.»

На международном фестивале «Твой шанс», который ежегодно проходит в ТЦ «На Страстном» и представляет дипломные работы театральных вузов, ГИТИС показал спектакль Мастерской Олега Кудряшова «В.О.Л.К.». Учебная работа стала самым сильным впечатлением уходящего года и вошла с нового сезона в репертуар Театра им. Маяковского.

Оторопь берет от изучения репертуара отечественных вузов. Включает он в себя, как правило, произведения, которые не по зубам драматическим театрам: «Васса Железнова» Горького, «Расточитель» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова... Умный выбор литературного материала, между тем, половина успеха всего предприятия.

Олег Кудряшов и педагоги его курса обучают не только студентов, но и многоопытных режиссеров тому, как подбирать настоящую современную литературу и формировать оригинальный репертуар. Четыре года назад, задолго до фильма Александра Велединского и спектакля пермского театра «Сцена-Молот», они показали блестящую версию книги А. Иванова «*Географ глобус пропил*» (режиссер – Екатерина Гранитова). Теперь режиссер-педагог Светлана Землякова открыла еще одно новое для театра имя, Василия Ивановича Аксенова. Писатель родом из Сибири, живет в Петербурге. Чтобы избежать путаницы с Василием Павловичем Аксеновым, его называют Аксенов-Яланский. По его книге – классическому роману воспитания «*Десять посещений моей возлюбленной*» (лауреат журнала «Москва» за лучшую публикацию 2011 года) – и поставлен «В.О.Л.К.» («*Вот Она, Любовь, Какая*»)

Поскольку действие происходит в селе Ялани, можно сказать, что это деревенская проза, но никакой принципиальной разницы между собой, горожанкой, и этими деревенскими, мне обнаружить не удалось. Дело не столько в месте, сколько во времени действия: самый конец 1960-х – начало 1970-х годов.

Молодые играют молодых (хотя у каждого – по несколько ролей, приходится перевоплощаться и в стариков, но временно). Герой,

17-летний Олег Истомин, выясняет отношения с родителями, друзьями и недругами, со своей любимой и с той, которая могла – с большим правом – занять это место, но не сложилось (в дипломном спектакле главные роли прекрасно исполнили Павел Пархоменко, Мария Фомина и Анастасия Мытражик). И, конечно, с самим собой: «*Изжить хочется в себе эту жалкую, щемящую, неведомо из чего выросшую во мне мещанскую сентиментальность... Не для сильного духом и деятельного мужчины такое состояние, а для слюнтяя. Я на пороге нового. Твердой волей, направляемой ясным умом, или ясным умом, поддерживаемым твердой волей, следует устремиться в светлое, прекрасное и неизведанное будущее, а не киснуть в трясине настоящего*».

Жизнь Ялани вовсе не пасторальная: небогатая (мотоцикл – роскошь), трудовая, в свободное время не слишком трезвая, порою страшная. С самого начала над героем нависает как проклятие пример его родственника, героя-десантника, которым гордилась вся семья, а он покончил с собой из-за несчастной любви, да таким способом, что лучше не вспоминать. Но в спектакле нет и намека на ту осточертевшую «чернуху», которая в последнее время стала обязательным (для т.н. «драматургов») атрибутом русской провинции. Здесь никто не сводит запоздалые (лет на 40) счеты с советской властью, и юмор – это именно юмор, а не презрительная ухмылка столичного сноба.

Перед нами не просто замечательно талантливая и профессиональная, но еще очень человечная и душевная работа. Важно, что такое отношение к жизни с восторгом принимает молодая аудитория (ровесники тех, кто на сцене).

В этом спектакле музейная аутентичность (афиши фильмов «*Вертикаль*» и «*Доживем до понедельника*», маленький киноэкран сельского клуба, настоящий «ИЖ-Юпитер», проигрыватель с пластинками, клеши с нашитыми на штанины электрическими лампочками) сосуществует с волшебными метаморфозами привычных предметов. Поскольку комбайн на сцену не выкаатишь, уборочная страда весьма убедительно представлена игрой с венниками-снопами.

Pro настоящее



Сцены из спектакля
«В.О.Л.К.».
Театр им. Владимира
Маяковского.
Фото С. Петрова

«В.О.Л.К.» – прекрасный драматический спектакль, но если вы назовете его музыкальным, тоже сильно не ошибетесь. Актеры поют, играют на всех инструментах, очень точно стилизуя исполнительскую манеру под 1970-е. Почти все герои раскрывают характер в песне, и то, что показывают «кудряши», ошеломляет разнообразием мелодий и ритмов, от «забойного» рок-н-ролла до этнической архаики. Исполнение изумительное, порой – виртуозное: например, когда деревенские старики запевают духовный стих, а один из них, татарин – мусульманскую молитву, и потом две разные мелодии сливаются в народный плач.

В спектакле воссоздана музыкальная атмосфера. И не только музыкальная. Точно переданы интонации, повадки, говор сибиряков, пластика... Помните, как, отклоняя корпус назад, заложив руки в передние прорезные карманы, ходили юноши в брюках-клевш, как бдительно женские руки придерживали у бедер мини-юбки, как нежные барышни, насмотревшись «Ангелики – маркизы ангелов», укладывали грудь в лифы простеньких платьев по образу и подобию бюста Мишель Мерсье.

Можно бесконечно и с наслаждением пересказывать сцену за сценой: как потешно пьяный герой бодается с рулем мотоцикла (будто



это рога быка), как разучивают и бьют степ, как аппетитно готовят и едят, как хор молоденьких девочек с большим чувством поет про пролетевшую молодость, как (с характерным для тех мест говором) старики обсуждают охоту-рыбалку-Сталина... и Бога. О Боге старшие много спорят, младшие над ними насмеваются. Тогдашним младшим нынче около 50-ти лет, и многие считают себя верующими. А те, кто в 1970-х издевался над псевдонародными песнями, плачут, когда «кудряши» исполняют «Гляжу в озера синие».

Конечно, современные студенты не могли видеть тогдашнюю танцплощадку или почтовое отделение, все эти «вкусные», апеллирующие к чувственной памяти, подробности

найлены и подсказаны наставниками. Но чтобы услышать подсказку и так органично вписаться в чужое время, нужен талант и мастерство.

На всех занятых в спектакле актеров (а их 17) радостно смотреть. Они умеют – без видимого шва – сшить смешное с трагическим, эксцентрическое – с лирическим, легкомысленное – с серьезным (про смерть ровесника: *«он теперь никто, ничто, что-то у меня не может с эти согласиться»*, про гибель русской деревни: *«Разваливается вот только Ялань моя, жалко. До слез. Дома пустеют. Люди уезжают. Кто куда»*)

Кажется, от Гарри Поттера мы слышали, что самое трудное в магии – манипуляции со временем. Молодые актеры показывают, для чего существует театр, как в нем – из литературы, музыки и движения – рождается магия, способная оживлять минувшее, возвращать утраченное, менять оптику. Они уже волшебники, их хорошо учили.

ТЕАТР «ТЕНЬ». **«КукКафе “У. ШЕКСПИРА”»**

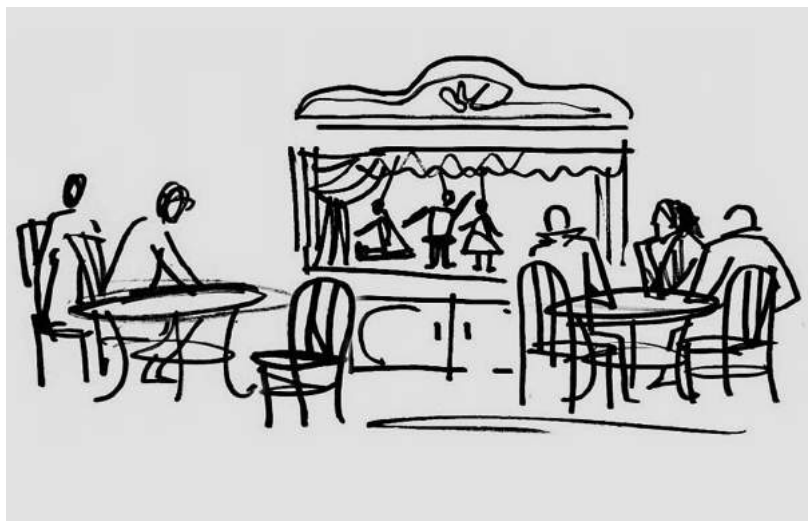
В современной американской пьесе «37 открыток» героиня вообразила, что получает от сына весточки, которых он никогда не посылал. У. Шекспир послал нам не то тридцать семь, не

то тридцать восемь пьес, и в год 450-летия драматурга их решили поставить в московском кукольном театре «Тень».

Театральный проект называется «КукКафе “У. Шекспира”». Значит, Кук – от английского «cook» (готовить), и от слова «кукольный». «У. Шекспира» можно прочесть как инициал с фамилией, а можно как название заведения общественного питания.

В небольшом зале расставлено пять столиков, за каждым из которых может разместиться не больше трех посетителей. Меню КукКафе составлено блюдами литературной кухни, то есть пьесами английского барда. В продолжение вечера каждый столик может заказать одну из пьес и посмотреть спектакль с остальными гостями. Таким образом, в течение вечера дается пять представлений. В антрактах между ними зрителей кормят не искусством, а по-настоящему. Каждому блюду дано «шекспировское» название: «Буря», «Ведьмы», «Мальволио». Каждое из них подают весьма оригинальным способом.

Над спектаклем тоже работали оригинально. Объявили в Интернете конкурс на лучшее десятиминутное переложение шекспировских пьес. Получили от участников тексты, отредактировали, сделали декорации (в комнате стоит большой деревянный буфет, он же – сцена,



М. Краснопольская
«КукКафе
“У Шекспира”».
Театр «Тень».
Рисунок с сайта

створки – занавес), подобрали музыку, изготовили кукол, пригласили знаменитых людей (не только актеров), чтобы их голосами заговорили персонажи. Например, Сергей Юрский представляет трех Шекспиров: автора хроник, комедий и трагедий.

Куклы во всех спектаклях друг на друга не похожи. Одни сделаны из тряпочек, другие – из деревянных «болванок» с вырезанными лицами, а в «Бесплодных усилиях любви» (как в детской игре «пирамидка») на палочку набрасывают кругляши разного размера и цвета, и они прямо на наших глазах принимают облик персонажей, одетых в исторические костюмы.

Действуют во всех миниатюрах тростевые куклы и – невидимые зрителю – молодые актеры (всего двое). Они – мастера своего дела, то есть умеют одушевлять неживую материю.

Каждый спектакль длится по пять-семь минут, в беглых и остроумных адаптациях психологические нюансы исчезают, но фабула и мораль сохранены. В «Ричарде Втором» подданные клянутся в любви к тирану, истребившему всю их родню, зовут его «солнышком», вскорости устраивают заговор, убивают монарха, венчают на царство Болингброка, называют солнышком и втихомолку примеряют на себя его корону. Механизм политических интриг обнажен и весьма нагляден.

А в «Укрощении строптивой» обнаружена и визуализирована связь ренессансной комедии с площадным балаганом, в котором Петрушка (Панч) столетие за столетием колотил-дрессировал сварливую жену. Тут Катарина (Кэт) по приказу мужа кувыркается, подтягивается, отжимается, как солдат на плацу, и волочит на себе осла вместо того, чтобы ехать на нем (для этого маленького спектакля все голоса записал один Валерий Гаркалин).

В «Тите Андронике» Вячеслав Игнатов обнаружил предтечу американских фильмов «страшилок». Куклы здесь созданы по подобию киноперсонажей: от Фредди Крюгера до Ганнибала Лектора.

Режиссеры семи из восьми готовых спектаклей – Майя Краснополянская и Илья Эппельбаум, создатели и руководители театра «Тень», одного из лучших театров России, постоянного

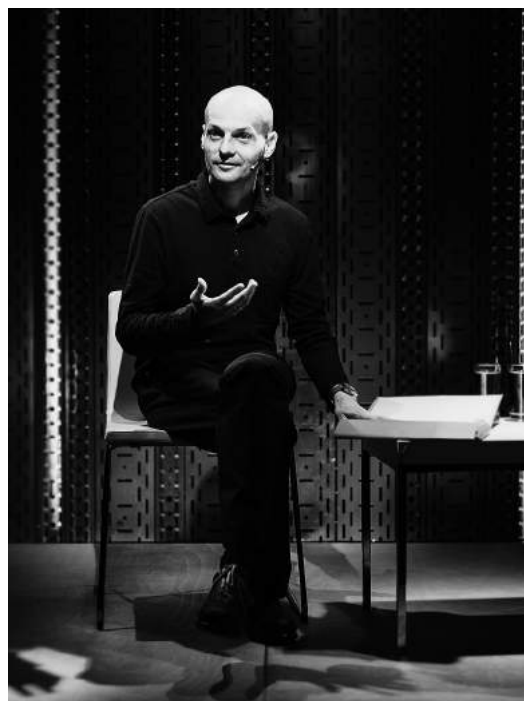
участника и лауреата международных фестивалей, обладателя девяти «Золотых Масок». Будет странно, если десятую не получит «КукКафе "У. Шекспира"».

ТЕАТР «ПРАКТИКА».

«UFO»

Прямо обращаясь к зрителям, Иван Вырыпаев (автор и исполнитель) рассказывает историю создания спектакля: он искал в интернете людей, встречавшихся с инопланетянами. Таковых обнаружилось множество, но в спектакль поместилось девять якобы документальных монологов: американского менеджера, английской домохозяйки, немецкого торговца, австралийского айтишника, петербургского программиста (живущего в Гонконге), норвежского турагента. Зритель, знакомый с творчеством И. Вырыпаева, мигом распознает мистификацию. К подобному приему драматург уже прибегал в «Бытии

И. Вырыпаев.
«UFO». Театр «Практика».
Фото И. Клейменова



номер два», когда приписывал авторство текста некоей психически больной женщине. Если же кто о «Бытии» ничего не ведал и с сочинениями Вырыпаева прежде знаком не был, все равно – по самим текстам – догадается: все монологи написаны одной рукой. Дело в том, что они, во-первых, построены по единой схеме: респондент представляется, немного рассказывает о себе, потом переходит к основному вопросу, затем очень быстро прощается. Во-вторых, литературного дара Вырыпаева не хватает на девять разных речевых характеристик (там, где один персонаж употребит междометие «вот», другой произнесет «ну», там, где один скажет «фигня», другой использует слово «чепуха», но в целом невелика разница). Если же особо доверчивый или сугубо невнимательный зритель поверит в документальную основу повествования, автор как честный человек сам себя разоблачит, в финале произнесет речь от имени некоего спонсора, который будто бы дал денег на эту постановку, а потому знает имя настоящего автора – Ивана Вырыпаева.

«UFO» трудно назвать спектаклем. Полтора часа на сцене сидит И. Вырыпаев, читает текст по бумажке, не подражает голосам разных персонажей, лишь слегка меняет интонацию и темп речи. Сам он действительно похож на ET, то есть не на айтишника, а на инопланетянина из одноименного фильма С. Спилберга. Высокий, очень худой, с прозрачным взглядом и мягким обволакивающим обаянием, характерным для людей, много занимающихся восточными духовными практиками (кстати, в театре по утрам проводят занятия йогой). Слова, которые произносит Вырыпаев от имени разных людей, очень похожи на проповедь. Придуманные им персонажи никаких НЛО не видели и не допускают возможности встреч с инопланетянами. Они ощущали контакт с некоей силой неясной природы. Они его переживали. И это переживание изменило их самих к лучшему. С ними случилось нечто чудесное, на них снизошла благодать.

Каково мистическое откровение, о котором повествуют персонажи? Один впервые в жизни

почувствовал себя в полной безопасности, другой услышал абсолютную тишину, третий поставил знак равенства между собой и миром («я и есть мир»), четвертый осознал связь со всей Вселенной, то, что отвечает не только за себя, но и за нее. Пятый решил, что главное – оставаться самим собой (и не важно, как тебя зовут, кем ты работаешь, богат ты или беден). Шестой – что нужно принять мир таким, каков он есть. Седьмой, что нужно быть благодарным за все сущее. Восьмой рассуждает о жизни как о тропинке, которая ведет человека через холодный космос к настоящему дому, и о соприкосновении с энергией Вселенной, то есть с Богом.

Со спектакля выходишь спокойным, умиротворенным, будто после сеанса медитации, а потом задумываешься: неужели для того, чтобы сделать такие мудрые выводы, непременно нужно чудо, и почему для того, чтобы жить в соответствии с этими простыми правилами, не хватит ни встречи с НЛО, ни проповеди в театре «Практика».

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ЛЕТНИЕ ОСЫ КУСАЮТ НАС ДАЖЕ В НОЯБРЕ»

Русскому театру отчаянно не хватает умения играть комедии. Получается обыкновенно или вовсе не весело или, что много хуже, смешно засчет телесного низа и пошлых шуточек. В этом контексте спектакль по пьесе И. Вырыпаева «Летние осы кусают нас даже в ноябре» – настоящее событие. Искушению объяснить его уникальность иностранным участием (режиссер Сигрид Стрем Рейбо – из Норвегии) поддаваться не стоит, поскольку сами «фоменки» – превосходные комедианты. Они блистательные характерные актеры, если под словом «характерность» понимать не агрессивный наигрыш, не систему внешних (мимических и пластических) приспособлений, но изящную, легкомысленную игру. Режиссер делает ставку исключительно на их возможности, из спецэффектов – небольшой экран с титрами-комментариями, сопровождающими все действие, трюк один-единственный: сумка героини Ксении Кутеповой, из которой она

Pro настоящее



Т. Моцкус – Марк,
К. Кутепова – Елена,
А. Колубков – Йозеф.
«Летние осы кусают
нас даже в ноябре».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото Л. Герасимчук

извлекает все необходимое для жизни, почти как Винни из «Счастливых дней» Беккета (сумка не бездонная: актриса, как заправский фокусник, ее незаметно подменяет).

Завязка детективно-мелодраматического свойства: муж уверен, что супруга принимала в гостях соперника. Жена уверяет, что принимала, но не соперника, а его же брата. Друг семьи утверждает, что брат мужа тем же вечером гостил у него, и никак не мог одновременно находиться в обоих домах. Свидетели жены твердят, что брат был у нее, свидетели друга, что у него. Зрители невольно оказываются «коллективным» мужем: как и он, заслушивают показания разных людей, и верят то одним, то другим.

Итак, пьеса на троих. Жена Ксении Кутеповой – обворожительная домохозяйка, светлая и легкомысленная, «слабая, незащищенная». Врет талантливо, может убедить кого угодно и в чем угодно; на словах религиозна, в жизни заповеди нарушает легко. Друг в исполнении Алексея Колубкова – увалень-философ, большой правдолюбец, человек неуравновешенный, желчный, временами впадающий в депрессию, склонный видеть все в дурном свете. Муж у Томаса Моцкуса, напротив, рациональный господин, абстрактных рассуждений не понимает, доверяет только фактам,

ищет разумного выхода из положения, однако, взаимоисключающие утверждения супруги и друга доводят его до полного нервного истощения. Они выясняют отношения друг с другом, но ни в чем не могут согласиться, конфликт начинается с бытового повода, но только провоцирует героев на диспут о вещах, куда более серьезных, чем измена жены. Если невозможно понять, кто где был такого-то числа такого-то месяца, да и был ли вообще, то чего стоят доказательства существования Бога или его отсутствия? Если нельзя установить истину в банальном житейском споре, можно ли найти ее вообще и стоит ли искать? Каждому персонажу дан монолог. Выходя за пределы детективно-любовного треугольника, смешные герои принимаются рассуждать о существовании Бога и о возможности Спасения, о том, как несправедливо устроен мир, что считать грехом и так ли необходим человеку опыт или вполне достаточно веры. Даже рассуждения о роли женщины выходят на иной уровень обобщения: женщина не должна выбирать себе мужчину, как слуга не должен выбирать себе господина, как люди не должны выбирать себе Бога. Кстати, на этих словах Ксения Кутепова вытряхивает из своей волшебной сумки целую кучу мужской обуви – выбор у нее был значительный и нелегкий.

В форму комедии облачены «проклятые вопросы» (как у Беккета в «Ожидании Годо» или в тех же «Счастливых днях»). Пробуя на них ответить, люди размышляют о том, что мешает им чувствовать себя счастливыми, что в миро-здании устроено не так. «Все, что есть самого ценного, уплывает от нас». «Рай – на другом берегу, и он недостижим».

Вывод самих авторов, насколько он считается из спектакля: надо не домогаться истины, а верить в то, что она существует; не проверять друг друга, а доверять друг другу; не спорить, а сойтись на чем-то, с чем всем легко согласиться, хотя бы на том, что на улице идет дождь. Просто признать, что он идет, выйти на улицу, попрыгать в луже. Поиграть. И будет вам счастье.

Действие заканчивается детской игрой в «брызгалки». Кабы не она, завершилось бы все драматически. А так – раз в кои-то веки – на российской сцене получилась комедия.

ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «С ВЕЧЕРА ДО ПОЛУДНЯ»

Это драма В. Розова в 1969 году была поставлена Г. Товстоноговым в БДТ. В 1981 году Константин Худяков экранизировал пьесу (Кима играл Леонид Филатов, Нину – Людмила Савельева, Жаркова – Всеволод Санаев, Аллу – Наталья Фатеева, Груздева – Эдуард Марцевич). В 2013-м, после

значительного перерыва, она появилась в афише Нового драматического театра (режиссер В. Долгачев). Годом позже РАМТ проводил лабораторию к 100-летию В. Розова, режиссеры показывали эскизы будущих спектаклей. Из такого эскиза и вырисовался спектакль Рузанны Мовсесян, идущий в Филиале Театра Пушкина.

История из жизни трех поколений интеллигентной московской семьи. В доме писателя Жаркова, где он проживает с дочерью Ниной, сыном Кимом и внуком Альбертом, появляются гости. Ученый из Сибири (так в спектакле, в пьесе он критик) – друг Жаркова; бывший возлюбленный Нины Лева Груздев и бывшая супруга Кима, ныне жена влиятельного дипломата – Алла, которую Ким все еще любит, но панически боится, что она заберет сына и увезет за границу. Все эти люди, кроме Аллы, собираются вместе вечером, а ночью – как бывает не только в литературе – у них открываются старые раны, и они принимаются ворошить прошлое. Конфликт разворачивается на всех уровнях и по всем осям координат: по вертикали (между дедом и сыном, сыном и внуком), по горизонтали (между мужьями и женами, бывшими возлюбленными, старыми друзьями), но главное, что действующие лица состоят в конфликте с самими собой. Старого писателя мы застаем в тот момент, когда он приходит в довольно верному выводу, что потратил жизнь



Н. Рева-Рядинская – Нина,
А. Заводюк – Ким,
С. Кудряшов – Альберт.
«С вечера до полудня».
Филиал Театра
им. А.С. Пушкина.
Фото
М. Митрофановой

не на то, к чему имел настоящее призвание и талант. Кима – когда он осознает, что ему не стать не только чемпионом по бегу, но и хорошим тренером. Нина, которая не может оправиться от предательства бросившего ее возлюбленного, убеждается в том, что ей его не вернуть. Не считая «гостей», то есть этого самого возлюбленного Груздева, Аллы и старого ученого, наши герои – неудачники, лузеры. И такая же судьба, очевидно, караулит Альберта, которому предстоит принять самостоятельное решение: остаться с отцом или отбыть в Англию с матерью. Но все они, если следовать режиссерской логике, проявляющей себя деликатно, ненавязчиво через разбор пьесы с актерами, благородные люди.

Мы наблюдаем в реальном времени течение как будто подлинной, а не театральной жизни. Кажется, что Ким не может быть иным, чем Андрей Заводюк, что перед нами не актеры Владимир Николенко и Виктор Васильев, а настоящие писатель и ученый, и это впечатление – от всех, включая самого молодого актера – Сергея Кудряшова. Дело тут не в точно схваченном типажном сходстве (хотя и оно есть), но в том, что исполнители хорошо понимают людей, чьи роли им достались, подробно следят за происходящими в них переменами, переживают с ними и за них, не отделяют себя от персонажей. Поставлен спектакль со множеством вкусных психологических нюансов, подробностей, подтекстов. Хотя он намного «розовее» пьесы Розова.

Для нее существенно, что под окнами сталинской высотки находится зоопарк, герои засыпают и просыпаются вместе с его обитателями. Они гадают, тот же слон трубит, что десять лет назад, или его дети; слышат они клекот орлиный или другой птицы; ревет в клетке бегемот или еще какое страшилище. Похоже, что драматург склонялся к тому, чтобы уподобить своих героев обитателям зоопарка.

Звуки животной жизни вторгаются и в спектакль, но совершенно очевидно, что эта параллель не интересовала Р. Мовсисян, она доверилась названию «С вечера до полудня» (кстати, среди поздних пьес В. Розова есть «Гнездо глухаря» и «Кабанчик»). Речь, конечно, идет не о

том, что действие происходит в определенное время суток, но – метафорически – о том, как к финалу рассеивается мрак, сгущавшийся в доме и в душах героев.

В спектакле, как и в пьесе, все происходит в интерьерах одной квартиры (художник Мария Утробина). Сцены в гостиной, кабинете, спальне, прихожей идут без перестановок, накладываются одна на другую. Актеры почти ни на минуту не уходят «за кулисы». В правом углу, в кабинете, писатель и ученый спорят о литературе, в то же время в гостиной выясняют отношения Нина и Груздев, а в спальне Ким разговаривает с Альбертом. Голоса одних стихают, на первый план выступают другие.

Помимо «достоверных» шкафов, столов, вешалок, диванов ближе к авансцене стоит престелный макет высотки на площади Восстания (А. Томская, Д. Звенков). Внешне дом надежный, крепкий, красивый. Но хрупкий, как макет. Кукольный дом. Фасад благополучной жизни, как выясняется, изрезан трещинами. Ключевые сцены разворачиваются за длинным, многоуважаемым обеденным столом. Что как не этот стол, должно связывать людей с традицией и объединять друг с другом? Однако, именно за ним происходят самые острые конфликты и самые жаркие дискуссии. Одна из них – о крахе семьи в традиционном значении слова. Его приветствует рациональный, прагматичный, ни при каких обстоятельствах не поддающийся эмоциям Груздев Денис Баландина. К нынешнему времени уже окончательно ясно, что «семейный» сценарий двинулся по пути, намеченному Груздевым. Второй, как выяснилось, еще более актуальный вопрос дискутируют до сих пор: нужно ли право свободного выбора детям, не разумнее ли вверить их судьбу опытным старшим.

Герои спектакля нервны, раздражительны, в какой-то мере эгоистичны, но научены уважать чужое мнение, прислушиваться к другим, помогать в беде, не терять достоинства. Однако даже такие – интеллигентные, совестливые, великодушные – они заставляют страдать своих родных: та же Алла причиняет боль Киму, потому что его не любит, но от этого ей и самой больно.

Когда она рассуждает о будущем справедливом обществе, думаешь о том, что справедливости нет даже в отношениях двух людей, ее нет в семейных отношениях, стало быть, и общества такого не будет. Вывод этот кажется, прямо скажем, неутешительным.

**ТЕАТР им. Евг. ВАХТАНГОВА.
«УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ»**

«Улыбнись нам, Господи» я трижды видела в исполнении актеров Вильнюсского Малого театра на фестивале «Балтийский Дом». От него невозможно было оторваться. Римас Туминас поставил спектакль в 1995 году, он долго держался в репертуаре, но умер один из актеров, и режиссер из этических соображений не стал вводить другого. Замечательно, что теперь «Улыбнись нам, Господи» перенесен на сцену прекрасного московского театра, но не хочется кривить душой: литовская версия была значительно лучше, потому ли, что копия всегда бледнее оригинала, потому ли, что блестящие российские актеры играют намного тяжелее, серьезнее, чем их

литовские коллеги. Спектакль изменился так, будто полотно Марка Шагала переписали художники-передвижники. На премьере замечательные актеры играли сами по себе и сами за себя. Их герои – по сюжету – проходят большой путь. Актерам тоже предстоит его преодолеть, чтобы сложился настоящий ансамбль – такой, какой был в Литве.

Спектакль поставлен по двум книгам «Козленок за два гроша» и «Улыбнись нам, Господи» бывшего вильнюсца Григория Кановича, давно живущего в Израиле. Стиль Кановича удивительно свободно сочетает в себе эпическое, философское, лирическое и ироническое. Своеобразные притчи насыщены афоризмами, речь героев восходит к традиции Шолом-Алейхема.

Е. Князев – Шмуле-Сендер Лазарек,
С. Маковецкий – Эфраим Дудак,
В. Добронравов – Хлойне-Генех,
В. Сухоруков – Авнер Розенталь.
«Улыбнись нам, Господи».
Театр им. Евг. Вахтангова.
Фото В. Мясникова



Название одного из романов взято из детской песенки: *«Пой, мама, пой! Козленка, козленка отец мой купил, Два гроша, два гроша всего заплатил. Козленка, козленка кот черный сожрал. Кота за околицей пес разорвал. Тяжелая палка разделалась с псом. Сжег палку огонь. А потом, а потом... вода из бочонка огонь залила. Вол выпил всю воду. Ну и дела! А резник пришел и зарезал вола. А резника смерть навсегда унесла. А тут появился наш праведный бог. Он смерть придушил и с собой поволок».*

Три старых еврея пускаются в путь, чтобы добраться до Вильнюса и там просить помилования для сына одного из них, покушавшегося на генерал-губернатора. В книге рассказ о путешествии перемежается рассказом о следствии и суде над Гиришем, а также историей его отношений с братом по отцу, который служит в жандармском управлении. Туминас эти сюжеты отсек и сосредоточился не на детях, а на отцах: *«Жизнь, думал Эфраим, есть любовь, и в каждом ровно столько жизни, сколько в нем любви. А Гириш? Разве он кого-нибудь любит? Он любит справедливость. Но как можно любить справедливость и не любить человека – своего отца, своего брата...»*

Трое жителей местечка – болтливый, мудрый и суетливый бакалейщик Авнер (Виктор Сухоруков), молчаливый, похожий на ветхозаветного пророка, каменотес Эфраим, в котором *«самом было что-то от камня»* (Сергей Маковецкий), унылый подкаблучник водовоз Шмуле-Сендер (Евгений Князев) и примкнувший к ним в пути жулик и воришка Хлойне, неутомимый рассказчик анекдотов (Виктор Добронравов). В пути герои тоскуют по лучшей жизни, по справедливости, по тому, чтобы все люди стали братья.

С ними происходят разные незначительные события, но дело не в них, а в том, о чем и как они разговаривают и к каким выводам приходят. Простой сюжет рассказывается как притча о вечной дороге: *«Стоит еврею сделать остановку, и на него сразу же все беды обрушиваются. Но пока еврей едет, нет на свете человека счастливее, чем он. Даже если он едет на похороны».*

В спектакле есть своего рода рефрен, неоднократно повторяющаяся сцена: четверо

спутников, все – в темных пальто и сношенной грубой обуви – выстраиваются по росту, закладывают за согбенные спины одну, потом – вторую руку, и дождавшись первых тактов музыки, медленно, с усилием переступая с ноги на ногу, чуть разворачивая корпус – вправо-влево, вправо-влево – бредут по сцене. С одной стороны, это движение похоже на основной ход еврейского танца, с другой напоминает прогулку по тюремному дворику, в нем – одновременно смешное и трагическое, национальное и наднациональное, каждый характер отдельно и общая судьба людей.

Фаустас Латенас, одному ему известным способом, преобразует песню *«Shtilar, shtilar»* Александра Тамира. Известный израильский пианист, профессор Иерусалимской академии музыки и танца, он родился в Вильнюсе в 1931 году. А в 1942-м написал песню *«Тише, тише»* для музыкального конкурса в еврейском гетто. Иногда ее так и называют – *«Песня вильнюсского гетто»*. Фаустас Латенас переплавляет красивую непритязательную мелодию в музыку какой-то вселенской, космической церкви. Земное и небесное – в музыке, земное и небесное – в образе мира Адомаса Яцовскиса. Левая стена зашита ржавыми листами железа, к ней прислонены сельскохозяйственные инструменты, а справа – двери храма. Когда они – единожды – распахнутся, в глаза ударит ослепительный свет.

Если позволено использовать в театре жанровые определения, связанные с кинематографом, то *«Улыбнись нам, Господи»* – «дорожная история». Большая часть ее действия происходит на телеге. Выдающийся художник Яцовскис собрал ее из тех предметов, которые героям жаль было оставлять дома, а жаль было, кажется, всего. Поэтому в центре сцены громоздится гора из коричневых деревянных шкафов, полочек, сундуков, мешков, а к ней приставлено пианино, а на нем женский портрет. Пианино по совместительству исполняет роль лошади. Мелким шагом пятится, словно удаляясь от нас, массовка, чуть покачиваются фигуры на телеге – и рождается иллюзия движения. Так устроен весь спектакль, в котором высочайшей степени поэтическая условность воспринимается

как правда жизни. *«Огонек горит в печке каменной. И тепло в избе. Учат ребе малышню при пламени. Учат "а" и "б"». Вот и Туминас учит нас «а» и «б»». Он поставил спектакль про то, что самый маленький, нелепый, жалкий человечек может оказаться стойком. Про мечту: «чтобы любви... хватало для всех: для коз и волков, лошадей и деревьев, русских и евреев, литовцев и поляков, персов и японцев, изгнанников и скитальцев, новобранцев и подсудимых и даже для подневольных надзирателей и конвоиров; столько, чтобы ее ни у кого не надо было вымалывать и ездить за ней за тридевять земель». Про то, что главное в жизни – дети: *«Будь он, Эфраим, богом, он сделал бы так, чтобы у родителей никогда не отнимали детей – ни за какую провинность... Можно, думал Эфраим, отнять у человека и тук его, и курдюк, и елей, и опресноки, но детей... Детей пусть не трогают, пока они сами не вырастят своих детей. И да пребудет так из века в век до скончания света!»**

Премьере сопутствовала выставка однофамильца автора Марка Кановича. В фойе театра экспонировали листы иллюстраций к книгам Григория Кановича: на одной изображен человек, из головы которого растут то ли ветви, то ли крылья, то ли длинные уши шутовского колпака. Таковы, в большинстве своем, и персонажи спектакля: на вид – смешные, нелепые клоуны, по сути – философы и поэты.

**ТЕАТР им. Евг. ВАХТАНГОВА.
«РЕВНИВАЯ К СЕБЕ САМОЙ»**

Тирсо де Молина – представитель испанской ветви маньеризма. В изобразительном искусстве этот термин подразумевает взвинченность линий, напряженность поз, перегруженность композиции. Характерные особенности стиля режиссеру известны и им в работе использованы. Александр Коручеков – мастер острой, гротескной формы, но у него она всякий раз соответствует строю принятого к постановке произведения. Поэтому в спектаклях Коручекова отражается не он сам, но авторы разных пьес, стало быть, его постановки не похожи одна на другую. *«Ревнивая к себе самой»* – спектакль чрезвычайно зрелищный и

музыкально изысканный. В полукружии алого задника сцены-арены (художники – Тимофей Рябушинский и Мария Данилова), в костюмах (черные платья, гребни в волосах, кораллового цвета стена), пластике (изломанном танце тел), в мелодиях – ироничный образ условной Испании.

Актеры молоды и необыкновенно привлекательны. Они отлично справляются с амплу традиционной комедии положений, то есть с прекраснодушными героями, соблазнительными женщинами, простаками, злодеями, доверчивыми стариками, но умеют и нечто большее: рассмешить, оставаясь лириками, и – напротив – тронуть до слез, как будто валяя дурака. Актеры телами рисуют взвинченные линии, мастерски держат вычурную форму, в то же время наполняют ее психологическим

Ольга Лерман – Магдалена.
«Ревнивая к себе самой».
Театр им. Евг. Вахтангова.
Фото В. Мясникова





содержанием. Тем смыслом, которого прежде, кажется, никто в спектаклях по Тирсо де Молине не открывал.

Конечно, в «Ревнивой» много от ренессансной комедии и от комедии положений. Однако, зритель, незнакомый с творчеством де Молины, будет до конца сомневаться в том, чем закончится история: свадьбой или смертоубийством. Любое отдельно взятое положение забавно, каждая ситуация сама по себе анекдотична, но взятые вместе, они тревожат, грозя обернуться бедой. Этим воистину маньеристским ощущением зыбкости, иллюзорности всего сущего пропитан спектакль. «*Весь мир – театр, и люди в нем – актеры*», – радостно вторим мы шекспировскому персонажу. Не задавая при этом вопроса, а так ли это хорошо?

Благородный Дон Мельчор (Виталийс Семёнов) приезжает из провинции в Мадрид. Прибыв в огромный и безнравственный город, герой немедленно влюбляется в даму, укрытую вуалью. Видит он только одну ее руку, то есть, как Дон Жуан («*чуть узенькую пятку я приметил*») соблазнен более всего собственным воображением. Мельчор прибыл, чтобы жениться, а незнакомка и есть его невеста, только ему это невдомек: рука невесты, как и вся она в целом, не производят на него никакого впечатления. Донье Магдалене Ольги Лерман остается ревновать жениха к самой себе. При этом, она так сживается со своей маской, что продолжает встречаться с ним под вуалью прекрасной незнакомки.

Благородных господ повсюду сопровождают слуги, шуты, которые комментируют их действия сообразно здравому смыслу. Первый же диалог Дона и его слуги (редкое комическое дарование у Евгения Косырева) вызывает оживление московского зрительного зала: ведь Мадрид, – говорят они, – растёт, его население увеличивается в 12 раз.

Любят «народные» персонажи преимущественно деньги, и в брачных делах деньги играют солидную роль. Сердце уподоблено украденному кошельку, а в спектакле и сердце, и кошелек это – теннисный мячик, которым легко перебрасываться. Под уздцы на сцену вывозят

большущего пластмассового белого коня в яблоках. Яблоки выпуклые, их можно крутить, тем самым включая-отключая музыку.

У Коручекова ненавязчиво проявлена преемственность литературных персонажей: слуга Вентуро – он же Санчо Панса, он же – Сганарель, он же – Лепорелло. Вечные маски и вечная тема: воображенное обладает большей притягательной силой, чем реальное. Искусство выше жизни.

МХТ им. А.П. ЧЕХОВА.

«КОНТРАБАС»

Самой знаменитой версией пьесы Патрика Зюскинда, построенной в форме монолога музыканта о своем инструменте и о композиторах, о положении в оркестре и об одиночестве, о желании славы или хотя бы признания, остается спектакль «Сатириконе» поставленный Еленой Невежиной с Константином Райкиным в главной роли. Между двумя постановками легко обнаружить общее – они идут на больших сценах (что редкость для жанра моноспектакля), главную роль играет очень знаменитый актер, он (то есть они оба) одеты по-клоунски (Райкин – в мешковатых штанах на подтяжках, Хабенский – в коротких брюках, зеленых носках и больших ботинках). Соблюдая ремарки автора, оба актера научились играть на контрабасе, они методично прикладываются к пивной бутылке и используют эстрадные приемы. На этом сходство заканчивается.

«Контрабас» в «Сатириконе» вызывал ассоциации с «Репетицией оркестра» Феллини, а сам Райкин – с Акакием Акакиевичем Гоголя, с Подпольным человеком Достоевского, с Грегором Замзой из «Превращения» Кафки. Речь шла о крушении мира, а к герою мы испытывали сострадание. В спектакле Невежиной очень ясно, про что история: Райкин – великий актер, контрабасист – невеликий музыкант, однако их объединяет жертвенное служение искусству, которое заменяет им жизнь и обрекает на абсолютное одиночество.

Константин Хабенский – прекрасный актер, технически может выполнить любую задачу и свои умения, навыки, таланты щедро демонстрирует. Ясно, что он играет в каждой отдельной сцене, можно долго и со вкусом

описывать, как он это делает, но целостной картины не складывается, будто калейдоскоп испорчен. Спектакль не скреплен общим замыслом и распадается на номера. За общий замысел отвечает режиссер Глеб Черепанов, а он то ли не формулировал задачи, то ли не сумел ее воплотить.

«В течение столетий оркестры обходились без дирижера. А дирижер, даже исходя из истории музыки, – это изобретение новейших времен. Десятилетиями. И даже я могу вам подтвердить, что мы в Государственном оркестре иногда играем, совершенно не глядя на дирижера. Или глядя мимо него. Иногда мы играем, не обращая внимания на дирижера – так, что он этого и сам не замечает. Оставляем его там впереди размахивать так, как он себе хочет, а сами развязываем себе руки». Замените слова в пьесе Зюскинда («дирижер» – на «режиссер», а «музыкант» – на «актер»), и получите спектакль МХТ: актер играет, глядя мимо режиссера.

Хабенского мы видим, в основном, в героико-романтических ролях (Алексей Турбин в спектакле МХТ и в телесериале «Белая гвардия», Грин в «Статском советнике», Колчак в «Адмирале»), в ролях злодеев (Калигула или Клавдий), в ролях «лишних людей» (Зилов в «Утиной охоте», Служкин в «Географ глобус пропил»), а также светлого мага (Антон Городецкий из «Дневного» и «Ночного» «дозоров»). Между тем, в годы учебы он играл Ломова в чеховском «Предложении», канатоходца Матто в «Дороге» по Ф. Феллини, Чебутыкина в «Трех сестрах». А слава навестила его, когда еще студентом Петербургского института Хабенский вышел в спектакле Юрия Бутусова «В ожидании Годо» в эксцентричной роли Эстрагона. Иными словами, в нем сперва (в Петербурге) воспитывали, а потом (в Москве) истребляли характерного актера. Черепанов, и это его несомненная заслуга, позволил ему вернуться к фарсу, к гротеску, к эксцентрике. В программке даже значится определение «трагифарс», но это преувеличение: ничего трагического в спектакле нет, персонаж Хабенского не вызывает ни малейшей симпатии, стало быть, и никакого сожаления.

Как только занавес раскрывается, наверху распаивается дверь, из которой бьет слепящий луч. В контровом свете человек в черном тащит вниз по лестнице огромный футляр. Когда дадут полное освещение, мы попадем в серый бункер, стены которого обшиты матрасами (художник – Николай Симонов). Еще один матрас до поры прячется в футляре, чтобы чуть погодя занавесить тяжеленную, с металлическими засовами, дверь, единственный выход из подземелья. Контрабасист уверяет, что матрасы нужны для звукоизоляции, но первая ассоциация – все же не звукозаписывающая студия, а палата сумасшедшего дома с «безопасными» стенами (кстати, в такой же камере начинается действие «Гамлета» Лепаж). Забегая вперед скажем, что обшивка, то есть матрасы, один за другим упадут, обнажая темное пространство сцены в тот момент, когда герой изобразит попытку самоубийства (почти так падает декорация в «Записках покойника» в СТИ, когда Максудов подносит револьвер к виску). Конечно, всегда можно сказать, что идеи носятся в воздухе.

Итак, контрабаса в футляре нет, герой держит его в шкафу, из чего прямо следует, что вернулся он не с концерта, и возможно, вовсе не музыкант, а только грезит несбывшейся мечтой и ругает контрабас за то, что не сумел им овладеть. Как ругал бы за то же самое женщину. Во всяком случае, первые сцены Хабенский разыгрывает как коверный: пробует стянуть пальто через голову, запутывается в нем и бродит по сцене вслепую; приколачивая матрас к двери, бьет молотком по собственному пальцу, издает популярный у клоунов писк и долго носит палец впереди себя. Впоследствии герой постепенно разоблачается до трусов и майки. Видимо, это метафора обнажения души или душевного стриптиза.

К сожалению, ни одна заявленная режиссером тема не доведена до конца, все они брошены на полпути. Без видимой причины наш герой впадает в лихорадочное возбуждение и принимается читать стоящему на столе граммофону лекцию о своем инструменте, потом – все так же возбужденно, но уже публиче – о прекрасной певице, меццо-сопрано,

в которую влюблен. В этот момент клоунская маска исчезает, и в персонаже явственно проступают знакомые всем по американскому кино черты маньяка. Способствуют тому некоторые фрагменты текста, биографические подробности, которыми обыкновенно оправдывают действия серийных убийц: «доминирующий отец, служащий, немusикальный; слабая мать, флейта, увлеченная музыкой; я, ребенок, безумно обожающий мать; мать любит отца; отец любит мою маленькую сестру; меня не любит никто – это субъективно». Внимательный зритель довольно быстро сообразит, что Контрабасист делается все больше похож на героя другого произведения Зюскинда, на Парфюмера. В спектакле он утверждает, что живет в шумном центре большого города, в доказательство приоткрывает окно (отодвигает матрас), но там – полнейшая тишина. То есть у нашего

героя – слуховые галлюцинации (в пьесе ничего подобного: «Он подходит к окну и открывает его. В окно врывается варварский шум автомобилей, строек, мусоровозов, отбойных молотков и тому подобного»).

Парфюмер сходил с ума из-за запахов, Контрабасист изводит звуки. Намерение режиссера понятно: играя одно произведение, играть всего автора, но параллель не слишком убедительна: Парфюмер создавал запахи, которым люди поклонялись как Богу, а герой Хабенского не создает ничего. Контрабас он таскает по сцене, душит шарфом, седлает его как велосипед и делает вид, что крутит педали, но не играет на нем. Звуки же извлекает из подручных предметов: лестницы-стремянки,

К. Хабенский – Контрабасист,
О. Воронина – Меццо-сопрано.
«Контрабас». МХТ им. А.П. Чехова.
Фото Е. Цветковой



спинки стула, медного таза, пилы, бутылок с водой, бокалов – всеми техниками Хабенский владеет вполне.

Как мы помним, Парфюмер становится убийцей – божественные запахи он синтезирует из тел своих жертв. Стало быть, и горе-музыкант должен оказаться маньяком-убийцей. В финале он откроет дверцу холодильника, в котором, помимо батареи пивных бутылок, хранится тело возлюбленной меццо-сопрано в алом концертном платье, а сам заберется наверх, втащит за собой громоздкий футляр и прикует себя наручниками: одну руку – к футляру, другую – к батарее. Правда, к этой минуте зрители, в самом начале спектакля догадавшиеся, что режиссера интересуют не музыканты, а маньяки, о своей догадке успевают позабыть (сам режиссер тоже вспомнил об этом замысле ближе к финалу). К тому же, у спектакля есть постскриптим: закрывшийся было занавес снова открывается, на сцене опять появляется Хабенский с контрабасом и с Ольгой Ворониной.

Они исполняют «*Lascia ch'io pianga*» Генделя, он очень старательно, она – нарочито(?) фальшиво. Возможно, так материализована на сцене мечта, которой не суждено было сбыться. Мечта музыканта, хотя спектакль был не про него, а про маньяка.

Хабенский не может два часа играть то паранойю, то шизофрению, а потому следом за «клоуном» и «маньяком» примеряет разнообразные маски: вот Моцарт в атласном камзоле и парике, а вот Вагнер, похожий на Сальери, согбенный, злобный, вечно что-то жующий старикан (о них рассуждает Контрабасист). А вот музыкант-неудачник: ничтожный, жалкий человечек, снедаемый завистью к великим, пытается их опорочить, копясь в их личной жизни. И маленький обиженный мальчик, которого родители заставляли играть на «неуклюжем» и «неэлегантном» инструменте («ребенок имеет право на свободу»). А вот философ рассуждает об оркестре: «это отображение человеческого общества. Потому что здесь, как и там, тот, кто безоговорочно выполняет самую дерьмовую работу, сверху до низу презирается всеми остальными». А вот

карикатурный диктатор (похожий на Артуро Уи) сидит на верхней ступеньке стремянки, и напялив на голову тевтонский шлем (один рог у шлема обломан и используется для распиития спиртных напитков), рассуждает о том, что нацизм и музыка несовместимы. И уж совершенно отдельным номером идут монологи о положении госслужащего в оркестре.

«Я как член Государственного оркестра являюсь квази-служащим ... У меня определено количество рабочих часов в неделю и пять недель отпуска. Страховка на случай болезни. Раз в два года автоматическая прибавка к жалованию. Затем пенсия. Я имею все гарантии... Знаете -- это иногда меня так пугает, я... я... я иногда боюсь выйти из дому, настолько я всем гарантирован... Даже наш дирижер не имеет всех этих гарантий. Главного дирижера можно уволить, а госслужащий не подлежит увольнению. У нашего дирижера контракт на пять лет. И если ему его не продлят, тогда он вылетит... Или директор. Директор всемогущ – но он может вылететь... Но я не вылету никогда. Я могу играть и пропускать все, что я хочу, я не вылету... От этого просто впадать в отчаяние. Конечно ж, я могу уволиться. Конечно. Я могу прийти и могу сказать: Я увольняюсь. Это было бы необычно. Так поступали очень немногие. Но я смог бы это сделать, все было бы по закону. И я стал бы свободным... Да, а потом!? Что я буду делать потом? Тогда я окажусь на улице...»

В последнее время очень широко обсуждается проблема штатного расписания и перехода актеров на контракты, так что, эта тема в спектакле – самая актуальная, она вызывает настоящий отклик зрительного зала.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ГИГАНТЫ ГОРЫ»

«Гиганты горы» поставлены Евгением Каменьковичем и Полиной Агуреевой по последней, незавершенной пьесе Луиджи Пиранделло (1936 г.) в переводе Елены Касаткиной. Как известно, в ранней драматургии Пиранделло преобладали бытовые комедии. Позднее они уступили место философским пьесам, в которых автор исследовал противоречия между искусством и жизнью,

искусством и моралью, рассуждал о бунте против действительности и бегстве в страну иллюзий. Искусство или жизнь – основной вопрос пьесы «Гиганты горы».

«В свое время Вахтангов, – пишет модный нынче А. Луначарский, – идя по линии известной пресыщенности театром, поставил очаровательную «Турандот» ... Актеры играли не пьесу Гоцци, а ...какую-то труппу виртуозных любителей, затеявших подурочиться и посмешить публику вокруг пьесы Гоцци». Цитата вполне подходит новой работе Каменьковича, правда, с существенной поправкой: тут затеяли не дурачиться, а философствовать.

...На виллу «Отчаяние», где обитают странные персонажи (не то эскаписты-затворники, не то призраки), попадает труппа комедиантов. Виллу при содействии мага Котроне они немедленно превращают в репетиционную базу. Актеры хотят готовый спектакль представить на публике, а Котроне пробует их – безрезультатно – уговорить не выходить из сна, не возвращаться к людям (почти как у Бродского: «не выходи из комнаты, не совершай ошибки»).

Чтобы извлечь сюжетный стержень из этой пьесы, надо перерыть тонны словесной руды. Зато урок ясен заранее, прямо проговорен и многократно, как заклинание, повторен. «Человек никогда не бывает более правдив, чем когда он выдумывает правду». Это дифирамб театру и искусству вообще. Драматурги и режиссеры часто льстят себе, убеждая других в том, что творчество превыше всего, художественная правда выше житейской, а жизнь сценического духа выше жизни человеческого. (Часто творцы иллюзий действительно в это верят. Константин Райкин в книге Наталии Колесовой «Воспоминания о Фоменко», например, признается: «Для меня повседневная человеческая жизнь это какой-то гербарий и тень».) Чтобы уверить зрителя в том, что жизнь его в сравнении с искусством ничего не стоит, нужна самая малость: великое искусство. Сам Фоменко, наверное, занял бы сторону бродячих актеров («сказка должна жить среди

Сцена из спектакля «Гиганты горы».
Театр «Мастерская Петра Фоменко».
Фото С. Петрова





людей»). Фоменко, – говорит Галина Тюнина (в той же книге «Воспоминания о Фоменко») «волновал зритель, который придет сегодня, и хотелось бы, чтобы он пришел и завтра и чтобы он что-то понял, а для этого он не должен чувствовать, что Театр – это высокое элитарное искусство, которое недоступно человеческому пониманию».

Спектакль, однако, поставлен убежденными сторонниками Котроне: искусство – ради искусства, оно внеморально и принадлежит только посвященным. У Пиранделло история заканчивается тем, что спектакль показывают неким гигантам горы, он приходится им не по нраву, и они убивают актрису, графиню Илсе (Полина Агуреева). Котроне, стало быть, прав: публика невежественна и агрессивна. Не искусство требует жертв (как думает Илсе), их – по версии Котроне – требует невежественная публика. Трижды пьесу Пиранделло ставил Джорджо Стрелер. Последний раз – в 1968 году, незадолго до того, как контркультурная молодежь выкинула его из театра Пикколо. Великий режиссер предчувствовал этот трагический финал. Вряд ли подобная участь в ближайшее время постигнет худрука «Мастерской» Евгения Каменьковича, но его спектакль заканчивается почти прямой цитатой из постановки Джорджо Стрелера (1968): «В центральной части сцены – яркое светлое прямоугольное пятно – натянутая простыня, служащая здесь театральным занавесом, подсвеченным с внутренней стороны. За ним в глубине сцены, скрытый от глаз зрителей, находится зал театра, заполненный великанами и их слугами, перед которыми актерам и предстоит сыграть пьесу... Заполнив все пространство авансцены, восемь актеров долго, спокойно, тщательно готовят себя к священнодействию – к спектаклю; они гримируются, одеваются, надевают свои маски, постепенно превращаясь в некое подобие огромных марионеток (в спектакле театра Фоменко есть куклы в человеческий рост – **М.Т.**) ...Каждый акт творца, каждый выход актера к зрителям – это священнодействие, жертвоприношение. И это всегда путь на Голгофу. Актеры с Ильсе на руках спускаются в зрительный зал и

проходят через него (точно так – и в постановке Каменьковича – Агуреевой – **М.Т.**) (Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., ГИИ, 2012 г. / sias.ru/upload/iblock/661/skornikova.pdf)

К сожалению, основной конфликт произведения театром не уточнен. Львиную долю энергии зрители тратят на бесплодную попытку понять, что происходит между персонажами, о чем они без умолку говорят друг с другом. На самом-то деле, внимания заслуживает само зрелище. Художник Мария Митрофанова придумала образ, имеющий прямое отношение к смыслу пьесы. На самой сцене, по бокам – установлены горки, словно на детской площадке, ведь Котроне уподобляет идеального актера ребенку. Задник кажется объемным изображением луны, и с него на сцену спускается Котроне Федора Малышева. Он и его люди одеты в белые балахоны. Видимо, по логике режиссера (связанной с логикой пьесы) все они – посланцы Луны.

Исключительной эффектностью зрелище обязано автору кукол и масок Ирине Бачуриной. Спускающиеся на сцену с колосников куклы одеты в старинные, тронутые тленом белые платья. Они безвольно висят на тросах, но передвигающиеся между ними актеры задевают их, куклы шевелятся, покачиваются, вращаются, и возникает иллюзия, что они – живые. Некоторые маски выполнены в портретном сходстве с актерами, поэтому зачастую сложно отличить человека от марионетки (Котроне, почти как Гордон Крэг, считает, что возможности актера уступают возможностям марионетки). Визуально одна из тем пьесы (проницаемость границы между реальностью и иллюзией, явью и сном) раскрыта с неподражаемым мастерством. Но режиссера, кажется, больше увлекло другое послание: «спасутся только художники...если ты отстаиваешь принципы высокого искусства, то толпой ты будешь растерзан». В контексте нынешней тошнотворной конъюнктуры («ватникам» не понять высоколбых творцов) оно производит неприятное впечатление. Да и не припоминаются за последние 50 лет имена творцов, растерзанных толпой.

ТЕАТР им. Владимира МАЯКОВСКОГО.
«БЕСПРИДАННИЦА»

Начнем с цитаты режиссера: *«Жизнь человеческого духа – с моей не до конца материалистической точки зрения – все-таки проявляется только через жизнь человеческого тела».* Почерк Льва Эренбурга легко узнаваем: в его спектаклях все приведено к физиологическому или психопатологическому знаменателю. Говорят, что по одному из своих многочисленных образований Эренбург – врач. То есть он в подробностях знает, чем одна стадия алкоголизма отличается от другой, как сходят с ума, как сводят счеты с жизнью, каковы симптомы различных заболеваний. Все это, основываясь на сильно сокращенных и перемонтированных классических пьесах, режиссер сообщает несведущим по медицинской части зрителям. Эмоциональное впечатление подменяется сильным раздражителем.

Защитники Эренбурга скажут, что он следует не букве произведения, но его духу. Однако, «дух» Островского, Чехова или Горького в спектаклях Льва Эренбурга веет совершенно одинаковым способом. Иногда кажется, что критик, посмотревший пару его постановок, может выпустить третью вместо него, никто не заметит подмены. Допустим, в его версии

«На дне» Клещ моет в корыте Анну, а у Луки случаются эпилептические припадки. В *«Вассе»* героиня моет в ванне своего мужа, а припадки – у ее брата. *«Гроза»* начинается сценой в бане, а в *«Вассе»* ею открывается второй акт. Есть глаголы, которые подходят для описания поведения персонажей всех спектаклей Эренбурга: пьют, дерутся, испражняются, насилуют, кусаются, плюются. Общий тон постановок всегда взвинченный, истеричный. Спектакли распадаются на серию актерских этюдов, за их каскадом теряется сюжет, характеры – и, в конечном счете, смысл происходящего. Но остается претензия на создание образа народа: все хотят, чтобы им было весело, но срываются в истерический загул, никто не знает, пустятся ли они в пляс или в мордобой. Такая мифологическая Россия, которую мы давно уже потеряли.

Все те же методы, в несколько смягченном варианте, действуют и в *«Бесприданнице»*. У одного персонажа – подагра, другой хромает, представлены все стадии опьянения, разные типы истерики и способы свести счеты с жизнью (Лариса Огудалова Полины Лазаревой и топится, и стреляться пробует, и вены вот-вот себе порежет, да еще над сценой веревка болтается – не ровен час в петлю полезет). Нюансы Эренбурга не волнуют, все в его спектакле



П. Лазарева – Лариса Дмитриевна Огудалова,
О. Киселева – Харита Игнатьевна Огудалова,
Ю. Лахин – Мокий Парменыч Кнуров
А. Фатеев – Сергей Сергеич Паратов.
«Бесприданница».
Театр им. Владимира Маяковского

весомо, грубо и зримо, выражено средствами театра мимики и жеста. То есть все, что герои должны чувствовать, обнаруживает себя в непосредственных физических действиях. Шанса что-то домыслить, додумать режиссер зрителю не оставляет. Пространство спектакля совершенно лишено воздуха, зато много суеты, беготни, крика и топота. Тексту навязывают значение, которого автор не предполагал, для этого пьесу насилюют: произвольно сокращают, перекомпоновывают, дописывают своими словами. Действие начинается (за вычетом пения с пантомимой) тем, что разбойничьего вида типы пытаются Паратова (Алексей Фатеев), прижимают ему руку утюгом и приговаривают: если денег вовремя не отдаст, то же самое проделают над Ларисой Дмитриевной. Строго говоря, прямо в эту минуту спектакль можно заканчивать, поскольку весь драматический конфликт упразднен: Паратов женится на богачке вынужденно, чтобы добыть денег и спасти Ларису. Но сказать ей об этом отчего-то не решается. Жертвенная особь. Правда, это свойство, открытое в Паратове режиссером, в дальнейшем никак себя не проявляет. Вожеватов (Всеволод Макаров), в свою очередь, так любит Ларису, что не берет денег, которые ему целыми сундуками пихает Кнуров (Юрий Лахин), который тоже так любит Ларису, что ему для нее ничего не жаль. Видно, чтобы скрыть истинные чувства, в самом начале спектакля они разыгрывают Ларису не в «орла-решку», а в «двадцать одно». Кнуров выведен настоящим убийцей-рецидивистом (бритвы в его руке боится даже бесстрашный Паратов), вдобавок – бывшим любовником старшей Огудаловой (намек на то, что Лариса вот-вот станет жертвой инцеста, не назовешь тонким). Вожеватов представлен такой расфранченной обезьяной. Досталось на орехи и Робинзону (Игорь Евтушенко) – он оказался гомосексуалистом, влюбленным в Паратова и страдающим из-за отсутствия взаимности. По версии Л. Эренбурга Робинзон виноват в кровавой развязке, ведь именно он – из ревности – «заложил» Ларису, сообщил Карандышеву, куда и с кем отправилась его молодая жена. Это ж надо до такого додуматься! Впрочем, тема модная, значит, надо,

даже выгодно – додуматься. Лариса Полины Лазаревой в спектакле – девушка прямая, внешне спокойная, все время унижает ни в чем не повинного Карандышева (Алексей Дякин). Кстати, он в Ларису не стреляет, пистолет у него сам выстреливает (как ружье Ленского в «Евгении Онегине» Дмитрия Чернякова в Большом театре).

Ничего, из-за чего стоило бы бушевать таким страстям, в этой Ларисе нет. Впрочем, любовь актерами, послушными режиссерской концепции, только задекларирована: Карандышев моет руки прежде, чем дотронуться до Ларисы.

Во множестве по спектаклю рассыпаны «капустные» фокусы. Карандышев приходит в дом Ларисы с бутафорской воблой, а Паратов – с осетром, Кнуров в самые неподходящие моменты не может разогнуться из-за подагры. Музыкальным лейтмотивом служит романс «Колокольчики мои», и кажется, что строки «Конь несет меня лихой, а куда – не знаю» имеют прямое отношение к режиссуре. Отдельные выразительные пластические этюды (Вожеватов, в котором внезапно проснулось что-то человеческое, баюкает Ларису; Кнуров, в котором тоже внезапно проснулось, отогревает ее ноги дыханием; сцена танца-драки Паратова и Карандышева) положения не спасают.

ТЕАТР им. А. С. ПУШКИНА. «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО»

Евгений Писарев – редкий талант, поскольку умеет ставить комедии на большой сцене. У него к этому есть вкус и необходимое чувство меры. Актер, которому он часто поручает главные роли – Сергей Лазарев – известен далеко за театральными пределами, он занят в шоу-бизнесе, и ради него в театр приходит та часть молодых зрителей, которая без него туда бы не попала. Они получают от всего увиденного искреннее удовольствие, поскольку для них все, включая сюжет, – в новинку. Старшему поколению, конечно, сложнее, в голову все время лезут сравнения с эталонным спектаклем Театра Сатиры, в котором Фигаро играл Андрей Миронов, Альмавиву – Александр Ширвиндт. Кстати, сам Писарев «поклонился» той постановке в своем



спектакле: использовал в нем тот же лейтмотив – из Моцарта. В спектакле вообще очень много музыки. В своеобразных аранжировках (музыкальный руководитель Игорь Горский) звучат мелодии из *«Женитьбы Фигаро»*, фрагмент 40-й симфонии и *«Маленькая ночная серенада»* Моцарта. Поют драматические актеры не слишком уверенно, если не считать Анны Кармаковой и Евгения Плиткина (оба заняты в московских мюзиклах). Ради этих двоих досочинены роли «духов». Они обеспечивают не только вокальное, но и пластическое сопровождение спектакля, а заодно – прелестный фокус в начале спектакля. На сцене, по всем лестничным маршам расставлены скульптуры, казалось бы, одинаково-бутафорские, однако, две оказываются живыми. Эта пара – духи времени: они оживут, когда Фигаро заведет часы, а мы, послушные его воле, вернемся во времена Бомарше, не только драматурга, но и придворного часовщика. Фигаро как альтер эго драматурга? Пожалуй, так. Доказательством тому – его монологи. Даже знаменитый монолог пятого акта, который обычно сокращали, сохранен в целостности.

Сцена из спектакля *«Женитьба Фигаро»*.
Театр им. А.С. Пушкина. Фото В. Лебедевой

Монологи подаются с авансены в зал, как с трибуны, будто в них содержится острое политическое высказывание. На самом деле, в нынешней общественной ситуации они не работают. Да и в пространстве конкретного спектакля такое решение кажется лишним: совершенно очевидно, что Писарева социальное не волновало. Ему хотелось сделать красивый спектакль с молодыми, обаятельными актерами, с роскошными декорациями и костюмами, на прекрасный поэтический текст и чарующую музыку. Режиссер в одном из интервью ссылается на опыт руководителя Камерного театра Александра Таирова: *«Он был в стороне от того, что происходило вокруг, и от того, что делал, например, Мейерхольд, который существовал в активном диалоге с улицей и властью. А Таиров у себя в Камерном создавал свое время, чересчур изысканное, и противопоставлял его существующему. Я себя ни с кем не сравниваю, но это мое отношение ко времени: кто-то хочет идти с ним в ногу, а*

кто-то – делать что-то противоположное». Эту позицию очень хочется поддержать, но «Женитьба Фигаро» кажется не изысканной, а громоздкой, как и впечатляющая декорация Зиновия Марголина. Это тяжеловесная конструкция – парадная лестница во всю ширину, глубину и высоту сцены, на каждом пролете установлены скульптуры, а между ступенями – зарешеченные окошки (пару раз по ходу действия они даже приоткрываются). К сожалению, постановщики задействовали не все пять «этажей». Актеры передвигаются, в основном, по трем. Вторая проблема состоит в том, что декорация статична, одна – на оба акта, и диктует однородные фронтальные мизансцены.

Хороши исполнители второстепенных ролей Базиль (Александр Матросов) или Дон Гусман Бридуазон (Сергей Миллер). Замечательна Виктория Исакова в роли манерной, жеманной и малахольной графини. Александр Арсентьев в роли Альмавивы показался однообразно и деланно наивным. Сюзон у Александры Урсуляк получилась грубоватой и поднаторевшей в интригах, а Фигаро Сергея Лазарева – не слишком веселым, подозрительным, желчным человеком. Двум героям, Фигаро и его невесте, жизнь не оставила прямых путей, заставила пробираться к цели окольными путями, обманывать, подслушивать, хитрить и изворачиваться. Такая интерпретация могла быть интересной и добавить драматизма, но она возникла, видимо, помимо воли режиссера. Или Евгению Писареву просто не удалось примирить комическое с драматическим.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

В этом выпуске нашего театрального дневника шестнадцать спектаклей. Почти все постановки – государственных (федеральных или муниципальных) репертуарных театров, кроме одной дипломной работы, хотя студенты и преподаватели, которые сделали спектакль «В.О.Л.К.», тоже из государственного вуза, а сам спектакль включен в афишу Театра им. Маяковского. Вот такой у нас «капитализм».

«Репертуар» дневника, в сравнении с прошлым сезоном, получился разнообразнее и современнее, целых семь спектаклей

поставлены по произведениям ныне живущих авторов (трое – иностранцы). Однако действие в них происходит либо во времена далекие, теперь почти былинные, либо в некоторых условиях обстоятельствах. Специфики XXI века в них не больше, чем в инсценировках классической литературы. Конечно, в «UFO» театра «Практика» фигурируют айтишник и программист, однако для сюжета это не существенно, «уфология» зародилась в 40-е гг. прошлого века, а в России массовое увлечение инопланетянами характерно все для тех же 70-х.

Не слишком радостная тенденция: в большинстве своем режиссеры не могут (или не хотят) внятно рассказать человеческую историю, подменяют ее коллажами (в которых отдельные сцены не складываются в единство сюжетное или даже жанровое), трюками и бесконечно эксплуатируемым приемом «театра в театре». Эти игры для узкого круга подрывают взаимопонимание со зрителем. Очень не хотелось бы, чтобы на сцене утвердился аналог т.н. «фестивального кино», которое снимается не для людей в кинотеатрах, а для знакомых «экспертов» и приставленных к культуре чиновников.

Вторая проблема безусловно связана с первой: режиссеры стараются избегать открытой эмоции и прямого высказывания. Помню времена, когда российские рок-музыканты больше всего на свете (включая КГБ) боялись упреков в пафосе и сентиментальности. Когда Вячеслав Бутусов в нарушение этого табу пел «Я хочу быть с тобой», аудитория Зеленого театра Подольска веселилась и издевательски, на бабий манер, хором стонала: «ой». Тогда, во второй половине 80-х многие люди не желали слышать ничего из джентльменского набора брежневской эстрады про любовь, комсомол и весну (любовь и весна пошли под нож вместе с комсомолом), потому что настаивали на стилистических разногласиях с советской властью. Сейчас этот страх кажется анахронизмом: вот уже третье десятилетие в «тренде» – стеб, игра на понижение, открытая наприязнь к серьезному эмоциональному переживанию.