

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ВОСЬМОЙ АЛЕКСАНДРИНСКИЙ

Восьмой театральный Александринский фестиваль начался с отмен. В афише стояли два польских спектакля. Потом появилось объявление, что их не будет – «не по творческим причинам». А по каким же, кроме политических? Так впервые за восемь лет к берегам Александринки близко подступила злободневная политика. Почти в те же дни было распространено сообщение, что второй Зимний театральный фестиваль Льва Додина (блестяще прошедший в начале 2013 года) откладывается с 2015 на 2016 год – то ли режиссер очень занят, то ли мешают «геополитические» факторы. Тут же прозвучал озабоченный голос Сергея Шуба, директора театра-фестиваля Балтийский дом: «Это очень тревожный сигнал. Потому что Лев Абрамович – это лидер нашего театрального сообщества. Он – выдающийся режиссер. От его слова много зависит... Меня печалит то, что он, как человек мудрый, предвидит, что через год будет хуже». Сам Театр-фестиваль «Балтийский дом» с потерями в участниках провел весенние «Встречи в России», но осенью воспрял духом и в заключительные дни XXIV фестиваля не только показал все запланированные спектакли, но и объединил тех, кто приехал в Петербург, призвав театральных деятелей пренебрегать политическими препятствиями ради искусства.

Внешние мировые проблемы вызвали беспокойство внутри петербургского театрального мира. Самое же примечательное заключается в том, что так или иначе политическое напряжение вторглось в плоть показываемых спектаклей. Тех, что остались в афише Восьмого Александринского. Возникает впечатление, что они, независимо от воли авторов, поворачиваются той стороной, которая всего нужнее и выгоднее для общения театра с аудиторией, с миром. В этом смысле показательны две венгерские постановки. Одна из них «Йоханна на костре» (оратория Артура Онеггера, в первоисточнике «Жанна д'Арк на

костре»), вторая – «Человек крылатый» (авторы Э. Ленард, О. Жуковский и М. Сенаши) – настоящие фрески, редкий жанровый прецедент. В обеих сюжеты исторические, там и там современность оказывается мрачным комментатором истории, в которой находит подобие и предостережение.

Неожиданным было явление на драматической сцене филармонического сочинения – оратории. Это произведение задумывалось для сцены и на сцене было исполнено в годы Второй Мировой войны. История связывает ораторию, кроме имени композитора, с именами Поля Клоделя и Иды Рубинштейн, исполнившей заглавную роль в 1938 году. Но затем театр отступился. В наше время, буквально в последние годы интерес к «Жанне д'Арк на костре» Онеггера возрос, ее исполняют и у нас, но в концертных залах и в концертных костюмах. Казалось, что оратория окончательно перешла из театра в мир музыки. А тут, в спектакле Аттилы Виднянского, вместо концертных костюмов – разноцветье одеяний, декорации, движение. Театр вернул себе театральное по замыслу сочинение. Огромные массовые сцены с участием хористов и солистов всех возрастов, полноценная декорация, машинерия, сложные мизансцены, богатый реквизит. Есть комедия и гротеск. Тема фрески – жертва, принесенная людям, во имя людей. От Йоханны все отвернулись (в сюжете суд и казнь), ее предали все – от короля Карла до самых близких, – она совершает подвиг христианского служения, несмотря на обвинения в колдовстве. Символом подвига становится огромный меч, который Йоханна едва поднимает с полу и только ей он подчиняется, как бы ни были малы ее силы. Автор этой монументальной фрески – Аттила Виднянский, режиссер из Венгрии, в творчестве которого ощутимы традиции венгерского, польского, русского и украинского театров. Космополитическая

«техно-оратория» (так она обозначена в программе фестиваля) показывает нечто вроде мирового сражения злых и добрых сил. Ангельски светлая Йоханна и гротескный «свин» Кошон, свидетели с головами тупых баранов, кроткая мать Йоханны, теряющаяся в толпе сражающихся, судьи и короли, – все это приходит в движение, распадается на эпизоды, сливается в фарсовых танцах, организуется под музыку в процессии и марши. Режиссерский текст плотен и многослоен, он напоминает дерево с разветвленными отростками и густой листвой. Виднянский предлагает театр, суммирующий многообразие течений, которыми полна реальная история и история театра. Его привлекает не линейная проекция, а объемная форма. Когда с решетки чуть ли не во все зеркало сцены, она же интермедийный занавес, кидают в костер листки от застрявших в металлических прутьях книжек, чтобы раззадорить большой костер, в голове проносятся сравнения с варварскими кострами XX века, и эта аналогия сменяется следующей, такой же молниеносной и тоже наполненной

памятным для зрителей смыслом. Объемная форма театрализованной оратории содержит немалые трудности восприятия. В ней напластаны потоки намеков, сходств и сравнений. При ограниченном времени спектакля (чуть более часа) он по-своему энциклопедичен – и интерактивен. Йоханна спускается со сцены, проходит по залу перед оркестром, прежде чем взойти на костер. Ее судьба закольцована историей, в которую вовлечены и зрители.

Также эпизодична и вместе с тем целостна структура второго спектакля Виднянского, привезенного в Петербург на Восьмой Александринский фестиваль. Это «Человек крылатый». Композиция из фрагментов, на этот раз относительно недавней истории, посвящена тому, что в начале шестидесятых у нас называлось «вечной мечтой человечества» – космосу. Этот космос и знаком, и незнаком. Он русский-советский, со всеми поправками в прошлое и будущее. От отчужден от почвы, на которой взрос, и в то же время через детали, музыку,

Сцена из спектакля «Йоханна на костре». Национальный театр, Венгрия



Фестивали



Сцена из спектакля
«Человек крылатый».
Национальный театр,
Венгрия

вкрапление не русских элементов, эта земля и страна, увиденная в своей многострадальной сущности, открылась трагикомической фантазмагорией.

Сама земля, почва пошатнулась под ногами, потому что небольшой амфитеатр со зрителями, выстроенный прямо на сцене Александринки, почти сразу же двинулся по своей орбите, давая возможность мгновенно переходить от эпизода к эпизоду. Вращение публики вокруг спектакля не новейший сценический прием. Виднянский дал ему точный импульс, совпадающий с темой космоса и советской мифологией. Кого только не увидели зрители: Сталина, Королева, забытых героев космической эры! Персонажей фольклорного происхождения; космонавтов в полном облачении; просто русских-советских, современников всех этих побед и поражений; наконец, «чрево» ракеты, некий срез громадного кабачка, запеленутого в серебро и объединяющий в одно интерьер зала Александринского театра (уж сколько раз мы видели подобные архитектурные соединения-пейзажи!) и «полетный» амфитеатр со зрителями.

Человек летающий – это общечеловеческий порыв в иные миры, а, кроме того, способ убежать (улететь) от земных бед и неискоренимых ошибок земного общежития. Спектакль Виднянского дает это понять, как и то, что платить за освобождение надо дорогой ценой:

человек, влетающий в переплет реальной политики, человек летающий может стать человеком висющим – этим заключается одиссея космонавта (Гагарина), который в финале покачивается на крюке, не умея самостоятельно спуститься на землю. «Чтение», то есть восприятие спектакля Виднянского затруднено аффективной динамикой его режиссуры. Его воображение листает страницы сценической книги с такой быстротой, что зритель за ним не успевает. Круговое движение амфитеатра дополняет зрелище ускорением. Такая режиссура и такие спектакли рассчитаны не на медленное «чтение» или погружение, а на спонтанное впечатление, усвоение не умом и логикой, а исключительно чувствами, глазами. На бессознательное поглощение движущихся картин, сменяющих друг друга резко, быстро. В то же время внутри эпизодов-фрагментов ритм меняется: возникают темповые остановки. Чередование медленного и быстрого по-прежнему требует к неординарной активности, к стремлению включиться в «бег» по пересеченной персонажами и событиями «местности».

О спектакле, который открывал фестиваль, говорим после гостей. По традиции это премьеры Александринского театра. На этот раз – «Воспоминания будущего». Глухое и не призывное для афиши название объяснено с помощью программки и основательного буклета, составленного А.А. Чепуровым.

И выясняется, что новая постановка Валерия Фокина, десять с лишним лет налаживавшего связи академической пустыни (которой становился Театр драмы им. А. Пушкина) с жизнью, в премьеру 2014 года обращена к образованной, более того, подкованной театрально публике. Даже когда подстрочное название спектакля – «Маскарад» по драме М.Ю. Лермонтова – расшифровывается, тайны еще не раскрыты. А эти тайны заключаются в том, что «Маскарад» Фокина – творческая реконструкция «Маскарада» Всеволода Мейерхольда, поставленного в Александринке в 1917 году и с перерывами, в трех редакциях шедшего до конца тридцатых годов. Зачем же нужен был такой изнурительный ход – а ведь были подняты архивы Александринки, эскизы Александра Головина, записи монтаровок и репетиций, извлечены все сохранившиеся до наших дней костюмы, занавесы и реквизит того прославленного, вероятно, самого знаменитого спектакля в истории русского театра? С одной стороны, проведена реконструкция «Маскарада» 1917 года на научной основе (руководил ею А.А. Чепуров) – и не в театроведческих исследованиях, а на сцене. С другой стороны, мейерхольдовский спектакль для режиссера – отправная точка для движения вперед, в будущее. Туда направлен руководящий режиссерский жезл.

«Маскарад»-2014, заодно угодивший к 200-летию М.Ю. Лермонтова, отдает сцену обновленной традиции. Поэтому поначалу здесь

пусто. Голый планшет, «пустое пространство» в бруковском понимании. Чем оно должно заполниться? Знаками слияния прошлого и настоящего. Момент этот наступает тогда, когда, словно по волшебному сигналу музыки (а не сигналу компьютерной программы) зеркало сцены заполняется узнаваемыми очертаниями кулис, занавесей из того, многократно описанного и проиллюстрированного спектакля 1917 года. Тут же первое, холодящее, впечатление «узнавания» сменяется открытием, знакомством, ибо головинские декорации переработаны современным художником Семеном Пастухом. То же и одновременно не то же представляет собой сценография «Воспоминания». Семен Пастух упростил, сохранив общий контуры, рисунок, отказался от плотной узорчатости головинского письма, от пастельной энергии его гаммы, и придал кулисам и занавесам характер мужественный и лаконичный. Внезапное явление этих декорационных элементов среди полной и мрачной пустоты ошеломляет красотой – редкой гостьей на современной сцене. Затем также неожиданно и с тем же эффектом сценического величия из люков поднимаются шкафы с костюмами – нет, с масками, с персонажами маскарада! В сочетании с всепроникающим музыкальным аккомпанементом (музыка Александра Бахши) начало спектакля само по себе спектакль. Если шкафы – принадлежность музея, старины, то выходящие из них на свет божий театральные



Сцена из спектакля
«Воспоминания
будущего».
Александринский
театр.
Фото Е. Кравцовой



маски – обитатели театральных подмостков, дополненные масками новой, сегодняшней улицы, сегодняшнего города. И вот что удивительно: маски каких-то рэперов и типов новейших субкультур, органично сливаются, сходятся с вечными Арлекинами и Коломбинами.

На планшете первым появляется актер Николай Мартон, представитель классической традиции Александринского театра. Не персонаж, а как будто человек из зала с полиэтиленовым пакетом в руках. Он достает бауту – маску венецианского карнавала, надевает ее, встает в позу театрального героя, скрестив руки на груди – и сигнал к маскараду подан.

Сюжет лермонтовской драмы о ревнивец и убитой им жене рассказан, хотя он имеет второстепенное значение. На первом плане – театр, его традиционные и новые возможности. Новый спектакль Фокина представляет собой уникальный и, кажется, доселе, во всяком случае, за последний почти век, неизвестный опыт реконструкции, имеющей самостоятельную художественную ценность. История воссоздаваемая в обновленном, поразительном по красоте зрелище, реконструкция в сочетании со свободой замысла: такой спектакль – праздник для знатоков и открытие для неопитов театра. Благо, что сохранилось, хотя далеко не все, но много документальных материалов – эскизы, костюмы, элементы декорации и реквизит.

Сейчас, после премьеры ясно, что особый интерес и в то же время трудность для всей постановочной группы представляло исполнение – как играть драму, в истории накрепко связанную с великими именами, и, конечно же, с именем Юрия Михайловича Юрьева, не только сыгравшего Арбенина в постановке Мейерхольда, но и долго, после гибели режиссера, даже в послевоенное время хранившего роль в своем концертном репертуаре. Голос Юрьева-Арбина записан, подробные записи мизансцен сохранились и были взяты на вооружение, но театр живет не «археологией», он жив актерским существованием. Не придет оно, сегодняшнее актерское искусство, в противоречие со строем и тоном мейерхольдовского спектакля? И нужно ли в исполнении

возвращаться в далекое, «юрьевское», то есть академическое, классическое прошлое?

Сегодня актеры не так играют, как в 1917 году. Напевной декламации, патетических интонаций, выпренных поз и жестов не услышишь и не увидишь. Русская актерская школа прошла через почти вековой этап «переживания». Не повлиял ли он на качество исполнения? Не лишил ли актера красок? Может быть, сегодня актеры стали играть хуже? Эти вопросы не так уж риторичны. Фокин попытался развернуть театр к представлению, доказывая, что эта, казалось, исчерпанная манера исполнения, жизнеспособна и многообещающа. Этот разворот сделан с решительной прямоотой. Роль Арбенина в Александринке исполняют двое – Дмитрий Лысенков, актер скорее характерный и эксцентрический, и прилащенный из Малого драматического Петр Семак, ученик Льва Додина. В репертуаре Семака были неожиданности – например, роль Ставрогина в «Бесах», и все же он по преимуществу «социальный герой», его темы из «Братьев и сестер», из «Дома». На сцене Александринки, в гриме и костюме явно «под Юрьева», Семак демонстрирует нечто для себя невообразимое: игру твердо поставленной пластики, почти скульптурную, сценическую речь мрачно-трагическую! И делает это, ничуть не скрывая, что ему достались две роли в одной, что он не только современный Арбенин, а еще тот, из 1917 года. Для индентификации с подлинным Семаком, к тексту Арбенина из драмы Лермонтова добавлен небольшой текст Владимира Антипова. Это как бы отступление к самому себе, сноска на Семака из МДТ. Сопоставление сценических стилей, театральных эпох достигает кульминации, когда к Арбенину–Семаку присоединяется Неизвестный–Мартон. Для Николая Сергеевича Мартона юрьевская традиция совершенно органична. Хотя он учился вне Петербурга, его приход в Театр драмы им. А. Пушкина в 1962 г. объясним внутренней связью с классической традицией. Ей он и следует в течение полувека в Александринском театре. Рядом с носителем традиции в «Воспоминаниях будущего» оказывается ее имитатор. Причем, в это понятие – имитатор – не следует вкладывать негативного

смысла. Семак, возможно, реализует наисложнейшую актерскую задачу. Он идет не от себя, не от переживания за героя, а от перевоплощения в другого исполнителя, в традицию. Не исключено, что «проба» Арбенина открывает для него еще не изведанные им пути актерской техники, движение назад, к тому, что Мейерхольд называл «театральным традиционализмом».

Словом, премьера в Александринке и есть «театральный традиционализм» в настоящем его облике и образе. «Будущее», присутствующее в названии спектакля, обозначает перспективу для развития не только Александринского театра, ибо нет будущего без прошлого. Связывая их, Валерий Фокин, как мне кажется, находит свой вариант выхода из кризиса, в котором находится современный русский театр.

Лондонский театр «Глобус», завершивший Александринский фестиваль на основной сцене, как и Александринский театр обращен в прошлое. Куда более древнее, чем начало XX века. Когда ведущие из спектакля «Сон в летнюю ночь», объявили, что они привезли из Лондона все, кроме солнца, они были более, чем правы. «Солнце» – фигура речи, намекающая на то, что над зданием «Глобуса» в конце XVI века не было крыши. (Но свет в Александринке во время действия все-таки погасили). Лондонцы привезли с собой некую архитектурную долю «Глобуса» – фасад с установленными на первом плане колоннами, балконом

для музыкантов и занавеской между просцениумом и задней сценой. Сочетание интерьера Росси в Александринке и фасада шекспировского «Глобуса» выглядело как «свидание» знаменитых театральных эпох. Может быть, время прошлого в английской постановке несколько смещено к XVIII веку, но в целом это реконструкция традиционного спектакля. Объем шекспировского текста и композиция сохранены. В исполнении никакой стилизации, но и никакой явной новизны. Не различима какая-то особая режиссерская концепция, обязательная для современной постановки Шекспира, или концепция, сочетающая традицию и новизну в духе того глобального переосмысления, которое проделано в русском «Маскараде» Фокина. Назначение такого театра как «Глобус» – быть театром-памятником. Вот и вся концепция. Впрочем, ведь и Александринка могла ограничиться архивной миссией. Разница между общими устремлениями современной режиссуры и постановкой в «Глобусе» сильнее всего проявляется в щепетильности по отношению к шекспировскому тексту. И дело не в том, что режиссеры, купирующие или ломающие тексты в своих постановках, менее уважительны к великому первоисточнику. Дело в том, что сегодня шекспировская поэзия в ее изначальной полноте звучит какой-то несоразмерной с реальностью роскошью. Информационная революция сбросила с корабля современности,



Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь». Шекспировский театр «Глобус», Великобритания

Фестивали



Д. Лайт – Оберон,
М. Теннисон – Пак.
«Сон в летнюю ночь».
Шекспировский
театр «Глобус»,
Великобритания

так сказать, лишние слова (а как вернула их – увидим дальше!). Поэтому монологи и диалоги, длинные объяснения в зал, остроумие метафор и тропов по большей части пропадают зря. Урия Гип говаривал: юмор, обращенный ко мне пропадает зря. Увы – и Шекспир сегодня пропадает зазря. Упрощенный язык коммуникаций повлек за собой упрощение художественных высказываний. Талантливые и талантливейшие мастера театра принимают происходящее с языком как коммуникативную драму – и отвечают на нее «исправленным» под время Шекспиром. И новыми переводами, и безжалостными купюрами.

Формат спектакля тоже узаконен новой «властью» информации, и диктуется кинематографическим форматом. Отсюда вытекают впечатления от «Сна в летнюю ночь». Доминик Дромгул, директор «Глобуса», натренированный на новой драматургии, бросился, как он сам выражается, в «сплошного Шекспира». «Сон в летнюю ночь» – пример режиссуры средствами архаики. Это настолько «правильный» спектакль, что публика Александринки не испытывала ни малейшего раздражения или затруднения в восприятии. Все текло как по маслу – и фантастические, и афинские эпизоды. Публика, в отличие от профессионалов, просто соскучилась по гладкой сценической речи,

по ясным и наивным, как в комедии Шекспира, сюжетам. Современные зрители устали от авангарда, или, скажем прямо: от режиссуры. Реакция зрительного зала на «Сне в летнюю ночь» – еще один сигнал театру, слишком далеко оторвавшемуся от «народа».

«Сон в летнюю ночь» – «театральный традиционализм» по-английски. Англичане настолько верны модулю – спектаклю XVI века – что даже объединили Тезея и Ипполиту с Обероном и Титанией одними и теми же исполнителями, ибо так делалось в театре, труппа которого при Шекспире насчитывала всего около 12 человек.

Разумеется, наибольший успех выпал на долю ремесленников, репетирующих, а потом и играющих «превеселую трагедию» «Пирам и Фисба». Эта линия «Сна в летнюю ночь» во всех постановках становится «гвоздем» программы и выгоднейшим полем для комических талантов. И на этот раз сценические очерки простаков-лицедеев были чрезвычайно симпатичны. Неторопливый ход репетиций, а потом оглушительно нелепый их спектакль отмечены массой находок (начиная с деревянной обуви, в которой компания ремесленников исполняет нечто вроде вступительной джиги) и грубоватым, в соответствии с социальной фактурой персонажей, юмором. Самодеятельный спектакль разыгрывался на дополнительной сценической

площадке, где едва помещались любители-ремесленники и их сценический скарб. Комизм обеспечивался теснотой – все по очереди падали с пратикабля, – а также «нарочным» непрофессионализмом – то апломбом у Основы-Пирама, то скороговоркой у Фисбы.

Фарсовый апофеоз спектакля враз перекрыл его длинноты. В историях четырех влюбленных был свой юмор, и он нарастал по мере путаницы, устроенной Пэком. На одежде и по внешнему виду молодых людей было видно, что они долго бродили в лесу, устали, потеряли и прежний облик, и многие детали костюмов и даже представление о приличиях. Драки перемешивались со словесными атаками Елены и Гермiony друг на друга и превращались в мизансцены-узлы из четырех сплетенных тел. В традиционно идиллические отношения Тезея и Ипполиты англичане внесли хорошую порцию комического конфликта (а, может быть, и не комического). Во всяком случае, взрослая пара царя и царицы с их семейными дрязгами смотрелась как неизбежное брачное будущее молодых пар.

Спектакль англичан действительно заставил задуматься о театре и его связях с литературой – даже такой архи-сценической, как пьесы Шекспира. Кто и когда ставит «все» его тексты? Никто. Либо текст сокращается до минимума с введением новейшей лексики, как у Фокина в «Гамлете», либо текст в значительной степени переводится в ведение музыки, как в «Макбете. Кино» Бутусова, делается выразимым через нее более, чем через слова, реплики, поэтизмы. Тут нет пренебрежения или недооценки. Тут есть согласие с состоянием слова в мировой практике, насквозь лапидарной, лишенной поэтического дыхания.

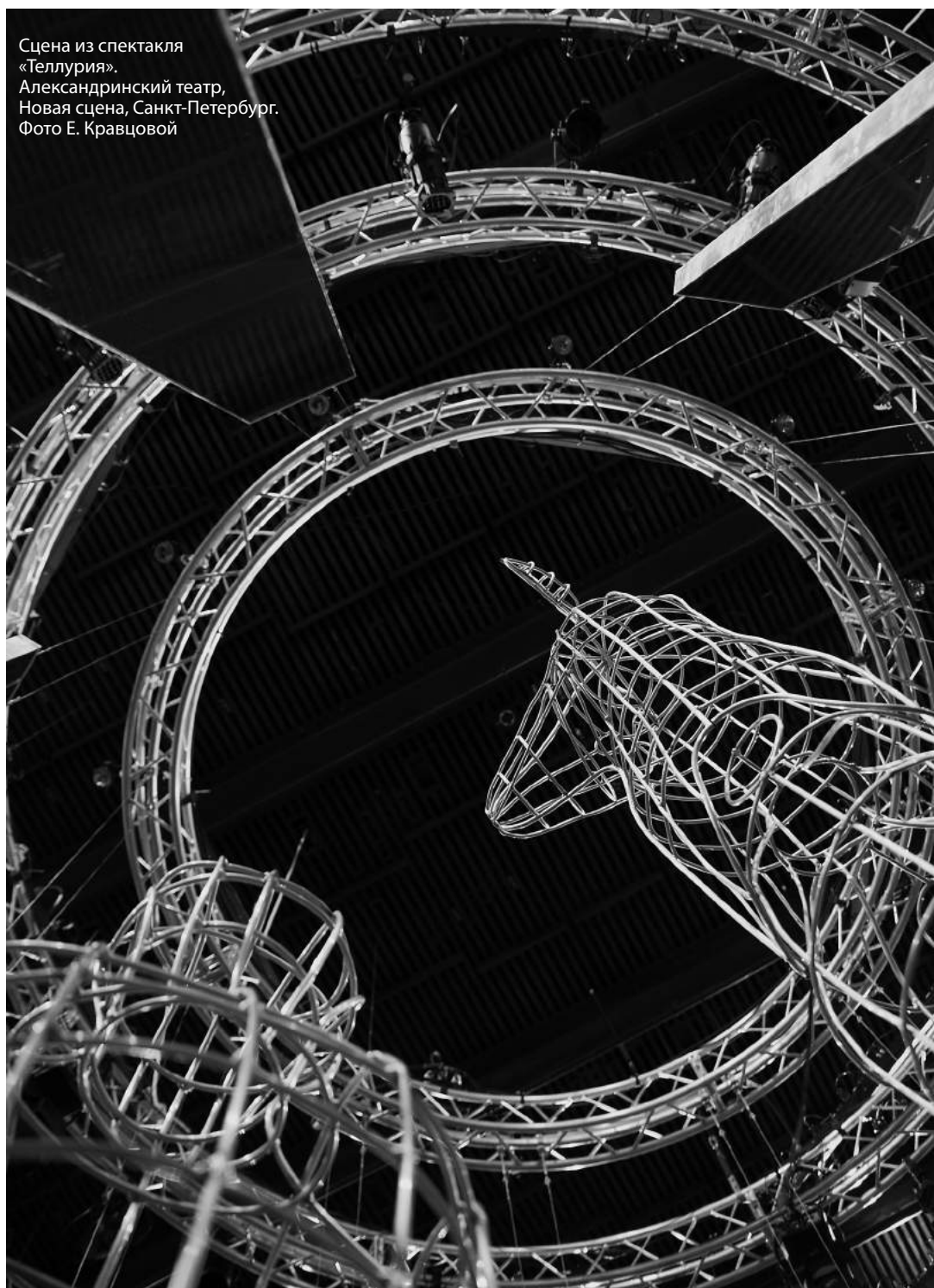
И еще один неожиданный поворот впечатлений: «превеселая трагедия» Пирама и Фисбы вдруг повернулась той стороной, которая самим Шекспиром как раз в те же годы без малейшей иронии и насмешки развернута в «Ромео и Джульетте». И переговоры Пирама и Фисбы через «дыру в стене», которая в трагедии повышена до конфликта родов, и мнимая смерть одного из любовников, повлекшая за собою самоубийство другого, – все это сразу в двух

регистрах – дурашливо-фарсовом и поэтически-трагическом некогда сомкнулось в одном поэтическом сознании. В духе современной режиссуры было бы поменять эти пьесы местами. Играть «Пирама и Фисбу» наподобие эскиза, либретто для актерской и режиссерской импровизации, а «Ромео и Джульетту» снизить до трагифарса. Ведь шекспировскую трагедию о любви сейчас в репертуар берут неохотно.

Лондонский спектакль, несмотря на скептицизм, что неизбежен в подобном послушании, охранении традиции, настраивал на общие оценки современного театра, на контрастные сравнения. Еще больше контрастов готовила вторая, Новая сцена Александринского театра, тоже участвовавшая в фестивале и специально предназначенная для открытий и экспериментов. Там в рамках «Мастерской Новой сцены» была развернута небольшая off-программа («Конец игры» по С. Беккету в постановке давнего друга Александринки Тедороса Терзопулоса, и спектакль Николая Рощина «Старая женщина высиживает» по пьесе Т. Ружевица). В основную программу фестиваля на Новой сцене вошли: французский спектакль «Swam Club» компании «Вивариум студии» в режиссуре Филиппа Кена и два спектакля главного режиссера Сцены Марата Гацалова. Одна его постановка приехала из МХТ и уже заслужила немало комплиментов (это «Сказка о том, что мы можем, а чего нет» по прозе Петра Луцика и Алексея Саморядова), другая – спектакль Александринки, инсценировка романа Владимира Сорокина «Теллурия».

Вот уж где обошлось без ущемления «слов»! Из пятидесяти глав романа на сцене показаны по меньшей мере половина – в виде ли чтения (имитирующего репетицию), в виде ли монологов и диалогов с разной степенью включения игровых приемов, в виде аккуратных, не мешающих течению текстов пантомим. Главным же приемом стало раз-общение зрителей. Поэтическая истина «в театре царствует сосед, и сам становишься соседом» к спектаклю Гацалова не применима. Соседство отменено в принципе. Публика рассаживалась на вольно расположенные кресла на округлой площадке. Так некогда поступал Анатолий Васильев

Сцена из спектакля
«Теллурия».
Александринский театр,
Новая сцена, Санкт-Петербург.
Фото Е. Кравцовой



в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора». Гацалов идет дальше: круговая панорама зеркал по низу и зеркала на вертикальных планшетах настолько изменили ракурсы, что нет нужды оборачиваться, настраиваться на центр, искать глазами актеров. Зрители смотрят спектакль сквозь зазеркалье, и таких точек для каждого «кресла» было множество. На верхней круговой панораме, разумеется, шел видеоряд, но он настолько привычен в современном театре, что отошел на второй план по сравнению с конструкцией зеркальных отражений. Можно сказать, что режиссура продемонстрировала «прямой эфир» собственного спектакля, потому что уходящие в глубину отражения были чем-то вроде мониторов. В финале верхняя круговая полоса опускалась на несколько минут, перекрывая выходы из зала, и это была, прямо скажем, страшноватая шутка о прогрессе как тупике.

Философы говорят о зеркальном отражении как о опосредованном познании, даже о познании через образ в зеркале. Оба жеста режиссера – зеркала и одиночество зрителя, фактически тет-а-тет с зеркалом, значит, не только с Гацаловым-Сорокиным, но и с самим собой, – были способами сценического познания романа. Он, этот роман, сложен, и как бы ни не относиться к писателю, это литература, сопротивляющаяся инсценизации. Для театра не столь важны 50 языков, которыми написаны 50 глав, важнее тот *vinegret* (из словаря Сорокина), который лежит в основе «вавилон» реальности. Спектакль Гацалова и строился, как мне кажется, в согласии с Сорокиным, антиутопистом, хронистом, фантастом, историком и лингвистом. Не каждому режиссеру удается добиться адекватности с литературой. Гацалову удалось передать самое существенное. Отношение к «вавилону» не бесстрастно – отчуждающие зеркала не скрывают какой-то скептической и мужественной тревоги. Полное собрание речевых клише, которыми изобилует роман и которые сохранены в спектакле (с добавлением видовых, телевизионных), образуют потоки лишних слов. Ими перенасыщена жизнь, ими она отравляется, они сами – зеркала и образы реальности. В первый эпизод

спектакля выбрана глава о государстве. Она исполняется (А. Лушниковым) в трех разных жанрах-интонациях – как охранительная речь чиновника, как церковная проповедь и как народная песня-баллада. Это голоса, не складывающиеся в сумму общественного единства. Его не было, нет и не будет. В этом романе Сорокина схож с романом Татьяны Толстой «Кысь». Только здесь монофония переключилась на полифонию, и мир вокруг дико заголосил. Состояние церебрально опасной какофонии запечатлено в звуковом решении «Теллурии» (композитор Владимир Раннев). Потери прошлого, потери настоящего и потери будущего режиссерски обозначены сильно. В этой связке времен вдруг почувствовалась переключка с «Воспоминанием будущего» на основной сцене Александринки. Там ведь тоже «сегодня» слушало прошлое и настраивалось на вопросы к будущему. Мне спектакль в раззолоченном российском зале, с креслами, в безупречном порядке обращенными к сцене, с костюмами, сценографией, трагически ясной мыслью и эстетическим пафосом памяти, конечно, ближе. Но опыт Марата Гацалова настолько свеж и действенен, что не хочется его пропускать, отбрасывать за отсутствием адекватных слов и мыслей. Поколение режиссеров в вязаных колпаках (чем и отличается их облик – когда-то режиссеры ходили в костюмах-тройках, потом – в свитерах, потом – с шарфами на шее, теперь в шапках) атакуют старый театр. Это их право. Это их литература, их зеркала, их высокие технологии. Их будущий мир. Поэтому участие в фестивале академической сцены с ее оглядкой на великое прошлое, и Новой сцены, с ее стеклянной архитектурой (вызывающе прозрачной и конструктивистки деловой), с ее новыми людьми и новым театром, и есть настоящее равновесие.