

Марина ТИМАШЕВА

## «Я ХОЧУ БЫТЬ, ВСЕГО ЛИШЬ...»

*Сергей Женовач последние годы работал только над инсценировками прозы, но сейчас вернулся к драматургии и поставил «Самоубийцу» Эрдмана. Премьера спектакля состоялась через несколько дней после убийства Б.Е. Немцова.*

Конечно, Немцов – политический деятель, красивый и благополучный человек – не похож на заурядного Подсекальникова, да и сама анекдотическая вымышленная коллизия не идет ни в какое сравнение с настоящей трагедией, но на хорошо знакомые реплики («*в чью пользу стрелялся*» «*идеологический покойник*», «*вся интеллигенция пойдет за гробом*», «*важен не покойник, а сервировка покойника*», «*его смерть – сигнал бедственного положения отечественной интеллигенции!*», «*он умер за свободу торговли!*», «*за свободу творчества!*», «*за свободную любовь!*», «*покойник и сейчас живет всех нас и далеко вперед ушел по пути прогресса!*») легла ужасная тень этого убийства.

Смех и – одновременно – страх: то, что и должен чувствовать зритель на спектакле по пьесе Эрдмана. Конечно, время по-своему распоряжается текстами: когда пьеса была опубликована и впервые поставлена (конец 80-х годов), сама сюжетная коллизия казалась небывальщиной, своего рода анекдотом, уморительной пародией на ту главу «Бесов», в которой Петруша Верховенский убеждал Кириллова оставить предсмертную записку определенного содержания; опасность же таилась в нападках на советскую власть и марксизм, смысла которых в 2015-м году молодые зрители часто не понимают.

Впрочем, Сергея Женовача не столько интересовали счеты с властью, злая эрдмановская сатира и обличение пороков, сколько живой человек – все его «*глупости и мелкие*

В. Евлантьев – Подсекальников.  
Фото А. Иванишина



злодейства». Нелепые, преувеличенные реакции на любое незначительное происшествие. Мечты, которым не дано осуществиться, и ощущение пропавшей, впустую растроченной жизни. Соблазнительные женщины, которые мужчин не понимают (и чувство это взаимно), а все же их любят и жалеют. Внезапно – по воле режиссера – сознаешь, что пьеса Эрдмана располагается не только в том списке, в который входят сатирические произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина, Зоценко, Ильфа и Петрова, но и в том, в котором значатся пьесы Антона Павловича Чехова. А в персонажах «Самоубийцы» начинаешь видеть чеховских «недотеп». Главный из них – Подсекальников. Помните, как пробует свести счеты с жизнью Платонов у Чехова?

Если бы Вячеслав Евлантьев сыграл ТАК в прежние времена, он бы проснулся знаменитым (теперь для того, чтобы проснуться знаменитым, нужно устроить пиар-скандал или угодить в полицию). Совсем молодой (выпуск ГИТИСа 2013-го года, мастерская С. Женовача) актер редкостной одаренности (по моему глубокому убеждению, только характерный актер может сыграть подлинную трагедию), Евлантьев позволяет залу вдоволь понасмехаться над слабостями своего героя (рыхлого белотелого мещанина, трусливого болтуна, обжоры, иждивенца), чтобы провести его по всем кругам очень веселого ада, показать и мечтателем, и семейным деспотом, и возможным диктатором, и самовлюбленным демагогом, и несчастным заложником облепивших его «лиявок», и вывести на финальный монолог, который в прежние времена вызывал еще большее презрение к этому жалкому ничтожному мещанину. В этот момент актер отбрасывает прием, позволяющий дистанцироваться от персонажа, и кажется, что слова рождаются здесь и сейчас, что это не выученный, а выстраданный самим Евлантьевым текст:

*«Что такое общественность – фабрика лозунгов. Я же вам не о фабрике здесь говорю, я же вам о живом человеке рассказываю. Что же вы мне толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, вы думаете, о чем спрашивает человек,*

*вы думаете, человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?” И он прав, этот человек... Я говорю не о том, что бывает на свете, а только том, что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Как угодно, но жить. Когда курице отрубают голову, она бежит по двору с отрубленной головой, пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить. Товарищи, я не хочу умирать: ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну. В жизни вы можете быть мне родными, любимыми, близкими. Даже самыми близкими. Но перед лицом смерти что же может быть ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота. Я влюблен в свой живот, товарищи. Я безумно влюблен в свой живот... Товарищи... международное положение... Какие это в сущности пустяки по сравнению с положением отдельного человека».*

Как-то вдруг, через международное положение,ходишь в положение Подсекальникова как в свое собственное, и больше не находишь ничего смешного ни в том, что ему никак не удастся застрелиться, ни даже в самих его рассуждениях. Когда намучаешься от того, что окружает, когда не на шутку напугаешься того, что может произойти со страной и миром, слова Подсекальникова хочется присвоить, подписать именем собственным.

Трусливо соглашаясь со всем, что говорит доведенный до полного изнеможения «маленький человек» В. Евлантьева, одновременно стыдишься этого «мещанина», недовыдавленного в себе раба, сходства с Подпольным человеком Достоевского («Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»). А это, как выясняется, очень сильное и противоречивое чувство, которого я не испытывала прежде в театре. Скорее всего, Эрдман и не предполагал подобной реакции, но талант преодолел идеологию, ведь не случайно Н.Я. Мандельштам



писала: «Эрдман, настоящий художник, невольно в полифонические сцены с масками обывателей (так любили называть интеллигенцию, а "обывательские разговоры" означало слова, выражающие недовольство существующими порядками) внес настоящие пронзительные и трагические ноты. Но в первоначальный замысел (анти-интеллигентский, анти-обывательский) прорвалась тема человечности. Отказ героя от самоубийства тоже переосмыслился: жизнь отвратительна и непереносима, но надо жить, потому что жизнь есть жизнь. Это пьеса о том, почему мы остались жить, хотя все толкало нас на самоубийство»<sup>1</sup>.

Женовач поставил спектакль не столько по Эрдману (хотя даже не делал купюр), сколько по Н.Я. Мандельштам.

При этом, не считая финала, спектакль, полнится всякими веселыми, фарсовыми, буффонными придумками. По центральному проходу в партере бродит духовой оркестр, играет, так сказать, на танцах и похоронах (в музыкальном оформлении Григория Гоберника звучат 20–30-е годы прошлого века, уникальные стиливым разнообразием). Задом к залу, потешно поводя бедрами, мамаша подсматривает в замочную скважину за дочерью и зятем. Распластывается за внезапно открывшейся дверью, прячется, будто и не человек, а плоскость, лишь бы ее не уличили в подсматривании. Семейная ссора за дверью и глухой стук то «рухнувшего фикуса», то побитой посуды. Появление в дверном проеме миролюбивой и терпеливой красавицы-жены в ореоле прекрасных золотящихся в луче света волос. Тем смешнее будет, когда Подсекальников сообщит ей, что она скверно выглядит и должна вымыть голову. Нет, ну кто бы говорил? Не тот ли рыхлый тип в трусах-семейниках, прикрывающий их подушкой, сам похожий на подушку? А Маргарита Ивановна, которая «сидит с ним (с Калабушкиным – **М.Т.**) в трауре». Сидит она во втором ярусе не с ним, а на нем, недвусмысленно к нему льнет, и не в трауре, а в нижнем белье – очень соблазнительная дамочка с очень низким (а как же без него даме-вамп) голосом. Обыскивает Калабушкин Подсекальникова так, будто его домогается, а не пистолет ищет. Ну, и смущению

Подсекальникова предела, сами понимаете, нет. Замечательный вставной номер с появлением духового оркестра в центральном зрительском проходе и попытками героя овладеть трубой. Ах, как старательно он выполняет все теоретические инструкции и как учится устанавливать язык в правильное положение, как сплевывает – снова и снова – кусочек газеты, обрывок портрета Сталина, как, наконец, извлекает из гигантского инструмента жуткий малопримечательный звук, и как сияет от сей незначительной удачи его лицо – как сама металлическая труба в луче света. Труба продолжает обвивать тело Подсекальникова уже и после того, как он уразумевает, что сказке не стать былью, мечте его о карьере музыканта в оркестре не суждено сбыться. Трубу можно использовать как телефонную трубку: один говорит в раструб, другой – в мундштук. Она же напоминает похоронный венок, как бы перепоясавший человека, когда восторженный Аристарх Доминикович заведет песню о пышных похоронах. И потом, ближе к финалу, поставленный на попа гроб в котором стоймя стоит «покойник» и, чинно сложив на груди руки, слушает панихидные «песни» по себе. И, нисколько не смущаясь присутствием покойника, дамочка в очередной 1001 раз убеждает Олега Павловича в том, что он хочет ее тела, а он давно уже хочет видеть ее тело в гробу и безмолвно шевелит губами, поскольку все ее слова он давно выучил наизусть. Но это еще цветочки, ягодки пойдут, когда на гроб, как на трибуну, будут карабкаться разные товарищи, норовя при этом спихнуть с нее (то есть с него – гроба) предыдущего оратора.

А. Боровский предложил лаконичную и образную форму – два яруса дверей, обшарпанных, настоящих, собранных по всей России («на 38 комнаток всего одна уборная»; уборная тоже есть, а звук спускаемой воды служит рефреном к действию). Двери все обшарпанные, разноцветные, будто в подтеках краски, и составленная ими картина напоминает почти уничтоженную временем церковную фреску. За дверьми можно прятаться, в них можно исчезать, ими можно прихлопнуть того, кто горазд подглядывать в замочную скважину, в сцене прощания



Сцена из спектакля.  
Фото А. Иванишина

с Подсекальниковым дверные проемы «поработают» рамами, в которые вписаны портреты участников диковского пира. А за дверьми открывается пустое темное пространство: конкретная вечность за конкретным бытом.

Помимо всех прочих достоинств, сценография весьма функциональна. В ней легко разворачивается серия блистательных актерских этюдов, собранных властной режиссерской рукой. Тут не характеры, конечно, а маски, гротескные, но не зловещие, скорее забавные. Калабушкин А. Верткова, скрывающий недюжинный мужской темперамент под видом тихого и неприметного соседа с вечно прилизанными волосами. Дамочка Марии Шашловой, насмотревшаяся немых фильмов и подражающая героиням. Высокопарно вдохновенный Аристарх Доминикович Григория Служителя. Холерный, ледяной, гангстерского вида Олег Леонидович Ивана Янковского. Заполoshная мамаша Анастасии Имамовой...

И необыкновенно женственная, плавная и томная Евгения Громова в роли Марии Лукьяновны – покорная, все прощающая, искренне любящая своего бесполезного мужа. Особенно важен в структуре спектакля немой юноша Глеба Пускепалиса, именно его глазами мы смотрим на всех остальных персонажей в

сцене прощания с Подсекальниковым: он задает человеческое измерение, в его улыбчивой кротости – укоризна.

В модном теперь театре принято отвергать все, что связано с гуманизмом, с сочувствием к человеку, с сопереживанием, с катарсисом (все это заклеено словосочетанием «*добрый театр*», над ним положено глумиться). У «женовачей» спектакль получился современный, но не модный. В нем – такая радость игры, которая переплавляется в радость жизни. Тут С. Женовач словно бы вернулся во времена «*Владимира Третьей степени*» (первый спектакль того курса П.Н. Фоменко, которым начался его театр), и снова сделал озорной спектакль. Кстати, когда актеры перевернули поднос, а ливерная колбаса, на вид совершенно натуральная, и не подумала свалиться на пол, то есть оказалась муляжом, вспомнился второй том «*Мертвых душ*» в режиссуре Петра Наумовича: там был тот же фокус. Критика тогда писала, что «*Мертвые души*» Фоменко поставил в стиле С. Женовача.

<sup>1</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Сogласие, 1999. С. 388.