

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-3

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ДНЕВНИКА,
НАЧАТОГО ЖУРНАЛОМ «ВОПРОСЫ ТЕАТРА» В 2014 ГОДУ (1–2, ВЫП. XV)

В этом выпуске нашего театрального дневника 15 спектаклей. Из них 12 – государственных (федеральных или муниципальных) театров, один – театра репертуарного, но частного, два – продюсерского центра. 7 наименований – русская классика XIX века. 3 принадлежит советскому XX веку: от Николая Эрдмана до Иосифа Бродского. Одна постановка представляет Великобританию того же времени. Из XXI века – мюзикл «Тодд», «Загадочное ночное убийство собаки» (современная американская драматургия) и «19.14».

Что до содержания, прослеживается любопытная тенденция. Советский опыт пересказа классики – «гляди-ка, Мань, намекает!» – казалось бы, навсегда стал достоянием истории. Если любое мнение можно высказать прямым текстом, зачем лишний раз беспокоить тень старика Эзопа? Однако, вышло иначе: в служителях Мельпомены внезапно пробудился общественный темперамент, который выражается не прямо, как у Аристофана или Брехта (такой политический театр требует точного знания и честного определения реальных проблем, жизненно важных для большинства), а именно в стиле позднего СССР. Ветераны встрепенулись, почувствовали, что их умения и навыки еще могут послужить – если не Отечеству, то им самим.

Во многих постановках отмечаются общественно-политические намеки. А еще в одном случае, собственно, спектакля как такового нет, один большой намек на ужасы российской действительности, но он принадлежит постановщику младшего («постдраматического») поколения, который умениями и навыками вовсе не обременен.

В основе многих сценических интерпретаций лежит представление о том, что в современной РФ каким-то образом воспроизводится брежневский (а для некоторых даже сталинский) СССР. Аналогия, на мой взгляд, безосновательная, чтобы не сказать: нелепая. Однако ее вдальбливают в сознание.

«Похоже, настал «День сурка», возвращающий с некоторыми вариациями нас в эпоху брежневского застоя. Некомпетентные люди тогда принимали или не принимали работу профессионалов, решали их судьбы от имени народа, партии и правительства, губили живой театр... Невозможно представить себе, что весь этот морок вернулся снова. Но, похоже, что так»¹:

Театр, охотно принявший на веру подобные заклинания, никто не запрещает, да и возможности такой нет при рыночной экономике. Единственное, чем грозит министерство культуры непослушным питомцам, – что их (может быть) отодвинут от бюджетной кормушки. Но об этом все молчат, а рассуждают исключительно о возвышенных материях, «об честности высокой...» Получается, что ни на сцене, ни, тем более, в кабинетах худрука и директора никаких бунтовщиков. «Свободолюбие» не отражается на привычном комфорте. Тем приятнее, должно быть, чувствовать себя смельчаками и диссидентами.

Двусмысленная шутка из капустника Богомолова-Епишева на церемонии вручения премии СТД РФ «Гвоздь сезона»: «десять лет мы вели эту церемонию и надеемся, что нам что-то за это будет». До сих пор «за это» были: приглашения в крупнейшие театры, гонорары, премии и хвалебные рецензии в центральных СМИ, а вовсе не то, что было Николаю Эрдману при Сталине или даже Венедикту Ерофееву при Брежневле.

Если же завтра, не дай Бог, действительно случится общественная беда, никто не поверит людям, которые долго и попусту кричали: «Волки, волки!»

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

им. А.С. ПУШКИНА. «ВИШНЕВЫЙ САД»

Сама мысль об очередной сценической версии «Вишневого сада» должна вызывать у критика зубную боль: текст давно вызубрен (хоть иди в суфлеры), возможные варианты прочтения, казалось бы, исчерпаны (пьесу ставили как трагедию, комедию, фарс, трагифарс, мелодраму, играли ее в реалистическом, условном и авангардном ключе, все действующие лица перебивали плохими и хорошими, виноватыми и совершенно безвинными, пуды любви ложились на плечи разных персонажей – разве что конфигурации интимных отношений становились все более прихотливыми). Стало быть, вся надежда – не на концепцию, а на режиссуру, что растворяется в актере, и на самих актеров.

Так поступил с «Вишневым садом» в прошлом сезоне Лев Додин. Разобрана пьеса превосходно. Много ироничного, смешного, озорного, воздушного. И все люди – так, кажется, и у Чехова – не дурны и не безгрешны: в чем-то одном – прекрасны, а в другом – отвратительны. Ни одна «петелька» не спущена, все нюансы осязаемы («есть, за чем следить», как говорил Товстоногов). Если и допущена легкая вольность, так она не противоречит духу пьесы (Гаев клянется честью, что не допустит

продажи имения. В пьесе Фирс входит после того, как произнесена эта фраза, в здесь – немного раньше. И его реплика, обращенная к Гаеву: «Бога вы не боитесь» – не к тому, что давно пора спать, а про то, что клятву тот не сдержит). Играют спектакль прямо в зале МДТ, можно сказать, среди зрителей (во всех проходах и перед сценой), приближая к нам героев, располагая их среди нас, располагая нас – к ним. Посередине зала – бильярдный стол. Гаев подходит, примеривается, щурится. Имеющий глаза – увидит и метафору: люди – как бильярдные шарики. Судьба их гонит, «бросает с места на место». Играет ими. Хлоп: «белого дуэтом в угол». Звучит зловеще.

Слышнее всего в спектакле слова Раневской (К. Раппопорт): «Над нами должен обвалиться этот дом – мы слишком грешили». Память перебрасывает мостик к фильму Ларса фон Триера «Меланхолия» (там Джастин считает, что небо должно покарать людей). И у Додина речь не только о вишневом саду, об имении, о России, но обо всем мире, который вот-вот обвалится. Ведь и мы много грешили.

Но вернемся в театр им. Пушкина. Действие происходит на дощатом помосте-погосте-эшафоте (художник – Александр Лисянский). Выглядит так, будто дом сперва опрокинулся



Сцена из спектакля.
«Вишневый сад».
Драматический театр
им. А.С. Пушкина
Фото В. Лебедевой

навзничь, а потом врос в землю. Персонажи ходят по фасаду дома, впечатанного в землю. Помост (этот самый фасад) изрезан люками разного размера. Один из них закрыт парадной дверью, и из него – как из преисподней – поднимается вернувшаяся в Россию Раневская в сопровождении свиты. В другой люк, как в могилу, уляжется Фирс Михаила Жигалова (ему закроют глаза, о нем – вопреки авторскому финалу – не забудут).

Чуть смещена вправо от центра сцены вертикаль: две мощные деревянные балки, напоминающие фрагмент несущей конструкции дома, а также – крест и крестовину виселицы (Раневская узнает итоги аукциона и накинет себе на шею веревку).

В конце спектакля поют «Грешницу» Алексея Толстого. Напомним, что в третьем действии пьесы есть авторская ремарка: *«Начальник станции останавливается среди залы и читает "Грешницу" А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют»*. Ю. Доманский в книге *«Чеховская ремарка: некоторые наблюдения»* пишет: *«... чтение "Грешницы" – не более, чем избитый номер, пошлый с точки зрения хорошего вкуса... особенно показательно, что декламирует именно начальник станции»*². На сцене, однако, «Грешницу» исполняют хором. Запеваёт Раневская–Виктория, хор присоединяется: *«и пала ниц она, рыдая перед святынею Христа»*.

Итак, дом уже не обвалится (вопреки тому, что полагает Раневская), потому что он давным-давно рухнул. Россия в обвале. Не станем спорить. Однако, что в таком случае играть аж три часа? В пьесе Фирс говорит: *«Жизнь прошла как будто и не было»*. Он старый, и говорит о себе. Театр настаивает – жизнь прошла у всех. Вот и Гриша выступает на равных с другими тенями прошлого (гриши уже являлись в других спектаклях, и в кино: такие же чистенькие мальчики в отложных матросских воротниках – давний штамп, отсчет им, наверное, следует вести с «Объяснения в любви» И. Авербаха). И в сцене предотъездной суматохи все актеры усажены в ряд на авансцене, и лица их подсвечены снизу

фонариками так, что персонажи кажутся умертвиями (мизансцена с подсветкой тоже давно кочует из одного спектакля в другой). Шарлотта показывает фокус, гипнотизирует присутствующих: они что-то колют себе в вены и безвольно, матерчатými куклами, повисают на трубках аппарата для переливания крови (сверху спускаются пластиковые пакеты, заполненные темно-красной жидкостью). Ту же картинку мы видели в *«Заратустре»* Кристиана Люпы и у Терзополуса в *«Вахханках»* аж тридцать лет тому назад. У постановщика спектакля Владимира Мирзоева образ этот в дальнейшем никак не развивается, остается гадать, в чем его смысл. Возможно, вишневый сад – кровеносная система, с которой связаны обитатели дома, и без которой им не будет жизни? Но сада на сцене нет, ведь все уже умерло, прошло и накрылось деревянным домом. Символы и «коды» беспорядочно разбросаны по всему спектаклю (босые ноги, капельницы, петля на шее), будто картинка для запоминания. Единого жанрового решения режиссер не предлагает (то комедия, то драма, то фарс). Стилевого – тоже. Хотя колорит, световая партитура, отдельные групповые мизансцены (в частности, первое появление Раневской и «свиты») схожи с почерком Римаса Туминаса и Эймунтаса Някрошюса (правда, если у Някрошюса ведьма виснет на Макбете, такое поведение вполне оправдано. А вот зачем, к примеру, Варя взбирается на закорки Лопухина?) А почему Раневская приезжает из Парижа в кожаной тужурке? И на Пете – такая же (костюмы Аллы Коженковой). Допускаю, что в Париже их носили модницы, но у нас другая система ассоциаций, которую невозможно не учитывать. Что общего у Раневской Виктории Исаковой и Комиссара из *«Оптимистической трагедии»*? Тужурка.

Актеры, надо сказать, очень активны: они совершают сто восемнадцать действий в минуту, словно китайские виртуозы-музыканты, только мелодии не слышно, потому что она рождается внутренним действием – тем, что происходит в человеке и между людьми, а не механической суетой. Дважды мелодия все же прорывается: в финальном монологе Лопухина (его играет приглашенный из театра им. Ермоловой очень

одаренный молодой актер Александр Петров), и у Исаковой, когда она держит паузу, дожидаясь известий с аукциона. Хорошо придумана и исполнена Сергеем Миллером роль Епиходова: тут он как «реплика» Соленого – угрюмый, полностью лишенный чувства юмора, опасный. Еще хорош оркестрик (ксилофон, голос, гитара, скрипка – Максим Войтов, Иван Жук, Геннадий Лаврентьев, Маша Логофет), который сопровождает действие (иногда, увы, уступая свои права фонограмме).

Как всегда в спектаклях Мирзоева, много эротических сцен. Все мужчины – параллельно и последовательно – состоят в интимных отношениях со всеми женщинами: Яша и Епиходов – с Дуняшей; Лопехин, Петя и Яша пристают к Раневской; к Шарлотте пристраивается Симеонов-Пищик. Лопехин и Дуняша (у Анастасии Мытражик она – воплощение ленивой женственности), дожидаясь приезда Раневской, готовились к соитию, да помешал Епиходов, нарочно уронивший цветочный горшок.

Виктория Исакова и Вера Воронкова – Шарлотта часто разговаривают как актеры кукольного театра для маленьких детей, с соответствующими «петрушечными» интонациями. А во втором акте, когда все ждут известий с аукциона, исполнители одеты в пляжные костюмы старого фасона, что делает и мужчин похожими на клоунов. Как примирить между собой два образа: оживших мертвецов вишневого сада и клоунов, спасающихся от реальности бегством в легкомысленные игры? Не получается примирить. Понять не получается. Логика причинно-следственных связей не обнаружить, символы исчезают в полдень, много физического, пластического действия, музыки, танцев и «картинок». Можно списать все режиссерские причуды на *«постдраматический театр»*, им теперь вообще все можно оправдать. Но Владимир Мирзоев считает (судя по анонсу на сайте театра), что *«Вишневый сад»* – *«пьеса катастроф. Только рушатся в ней не высотные здания, не транспортные средства, а судьбы людей, родившихся на переломе двух эпох»*³. С этой идеей невозможно не согласиться. Только на сцене она никак себя не проявила.

Уверенно можно сказать одно: на орехи досталось русскому народу. Как все помнят, в пьесе единожды появляется Прохожий. Тут он не *«подвыпивший»*, а сильно пьяный, в шапке-ушанке и трусах-«семейниках». Возможно, Мирзоев не знает, что так выглядели десятки прохожих в спектаклях, поставленных на волне перестройки и активного сведения счетов с большевиками. И вот этот штамп снова с нами – грядущий *«ватник»*. По всему видно, что именно он (в компании собутельников) погубит не только Раневскую, но и Лопехина, и весь сад, и всю Россию.

На моем спектакле случилась говорящая накладка. Премьерный зал живо воспринял высказывание и решил (из солидарности с позицией режиссера) проводить Прохожего аплодисментами. Однако, пришлось они на реплику Лопехина (актер не сообразил переждать): *«Всякому безобразию должно быть свое приличие»*. И вышло, что безобразие – не Прохожий, а реакция московского светского общества.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «СОВРЕМЕННАЯ ИДИЛЛИЯ»

Восприятие спектакля Евгения Каменьковича, поставленного по книге очерков Салтыкова-Щедрина, во многом зависит от того, каких взглядов на ситуацию в обществе придерживается зритель, готов ли, как теперь модно, сравнивать 2015-й с 1937-м годом, уверен ли в том, что совершает гражданский поступок, поддерживая крамольное высказывание, каковое предполагается самим выбором *«Современной идиллии»*.

История двух молодых либералов, которые, испугавшись репрессий, взялись прислуживать «режиму» (в лице квартального), угодничать, не зная меры, совершенно на этом пути оскотинились, а потом усовестились и решили бежать, впервые была инсценирована в начале 70-х, и в 1973 году спектакль *«Балалайкин и К°»* был представлен театром *«Современник»* в режиссуре Георгия Товстоногова с Игорем Квашой, Валентином Гафтом, Петром Щербаковым, Олегом Табаковым, Авангардом Леонтьевым, Роговцом Суховерко, Ниной Дорошиной (сохранилась телеверсия). Прекрасный публицистический,



Ф. Малышев – Глумов,
М. Крылов – Рассказчик,
И. Войнаровский –
Кшепицьюльский.
«Современная
идиллия».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко»
Фото С. Петрова

чрезвычайно смелый спектакль был разрешен благодаря положению в обществе и хитроумию автора инсценировки – Сергея Михалкова. В 2001 году спектакль в афише «Современника» восстановили. Вместо Олега Табакова Балалайкина играли в двух составах Илья Древнов и Валерий Шальных. Рассказчика по-прежнему играл Игорь Кваша, Глумова – Валентин Гафт. Но история, по свидетельству В. Максимовой, серьезно изменилась: «Ракурс "социально-масочный" в новом спектакле сменил на человеческий». В «Современной идиллии» Театра Петра Фоменко нет ни того, ни другого: в ней действуют маски комедии дель арте, то есть Пьеро, Арлекины и Коломбины.

«Все подчинено и отдано человеку – актеру», – писала В.А. Максимова про возобновленного в «Современнике» «Балалайкина»⁴. В спектакле Е. Каменьковича все подчинено стихии самой театральности. В «Современнике» были исторические декорации (интерьеры XIX-го века), здесь же – сказочные, фантазмагорические (что ни в коей мере не чуждо эстетике Салтыкова). И чего тут только не придумано по части «изобразилки» (сценография Марии Митрофановой, костюмы Евгении Панфиловой).

Действие спектакля начинается с того, чем заканчиваются литературное произведение – с

истории Премудрого Пискаря, который собрался бежать от судьбы (то есть от перспективы попасть в уху), но был отловлен и осужден. По центру сцены организован неглубокий пруд, огороженный двухметровыми зелеными сетями для ловли рыбы. Из воды торчат пни. Во втором акте на этом месте появится каток. Экс-глава Департамента культуры Москвы С. Капков очень любил их повсеместно заливать, но это – побочная ассоциация, метафора основательнее: скользкий путь благонамеренного конформиста.

Актерам приходится нелегко: в первом акте они то шлепают по воде, то перебираются с одного пня на другой. Больше всего досталось исполнителям ролей «пальто горохового цвета» – они поставлены на высокие котурны (сперва кажется, что на ходули), головы упрятаны в костюм, будто их нет вовсе, а над воротом качаются пустые шляпы-котелки (трюк не новый, но впечатление производит). Во втором акте котурны заменили на коньки (лучше всех на них катается М. Крылов). Над прудом-катком нависает установленный на сваях экран. Временами на него проецируют эпиграфы, титры, лозунги. Скоро выяснится, что за ним, как за театральным занавесом, скрыт объем целого павильона, то есть сцена на сцене (сцена над сценой). Действие, таким

образом, происходит на двух уровнях: на улице и в доме, в котором, как в башне из слоновой кости, возвышающейся над грязной реальностью, скрываются Рассказчик и Глумов, дожидаясь лучших времен. Оформление павильона, как и состояние костюмов, отражает перемены, происходящие с бывшими либералами: поначалу аккуратная гостиная петербургского дома «облезает», обои отклеиваются от стен, а халаты замусоливаются так, что напоминают пескариную чешую и свиную щетину разом. Две «идеально благонамеренные скотины», беседующие теперь только о жратве (Ф. Малышев и М. Крылов накрывают лица, как косметической маской, тонкими ломтиками бекона), доводят жильё до такого же состояния, что и самих себя. Зрелище эффективное, но наблюдение неточное (обычно бывает иначе: чем конформнее скотина, тем богаче и гламурнее дизайн ее хлева).

Не меньше зрения занят слух – по преимуществу, песнями группы «АукцЫон»:

«Запрещено искать рассвет

— Проснешься через десять лет.

Запрещено искать закат

— Очнешься десять лет назад...

Нельзя искать, запрещено!

А за окном опять темно».

Пророчество «АукцЫона» датировано 2009-м годом, но пока никто ничего искать не запретил – ни ему, ни театрам Российской Федерации. На первый взгляд кажется, что песни Л. Федорова дополняют (или усиливают) месседж, на самом же деле они иногда работают на атмосферу («Там дам даром или делом / Сталом былом опустелом / Тылом жиллом или ходом / Малым ходом с парходом, / Где там летом самолетом, / Ничего там никого там»), но больше похожи на вставные эстрадные номера. Песни оттягивают внимание и отвлекают от сути происходящего на сцене.

Зрелище волнует глаз, пение радует слух (прекрасно поют И. Войнаровский и М. Санторо), артисты довольно свободно носят маски итальянской комедии (Коломбина, она же Фаинушка – Моника Санторо; Пьеро, он же Пискарь – Михаил Крылов; Арлекин, он же Глумов – Федор

Малышев), но вышеперечисленным список достоинств постановки, боюсь, исчерпывается.

Колдуя над жанром театральной фантазматогории, сочиняя изобразительные средства и игровые приемы, создатели спектакля в какой-то момент исключили из состава волшебного зелья само произведение Салтыкова-Щедрина. Вода осталась, а ребенка выплеснули. Грандиозный текст оказался принесен в жертву увлекательной форме. Но это – только часть проблемы.

Перемены обстановки есть, но перемен в главных героях не происходит (пьеро и арлекины не меняются, ведь это маски), значит, с ними невозможно отождествить себя, чего «Современная идилия» Салтыкова-Щедрина настоятельно требует. К тому же в ней, помимо фарсового, есть трагическое измерение, а спектакль, похоже, такого даже не предполагал.

Многое, конечно, купировано – видимо, Каменькович избегал слишком уж очевидных параллелей с современностью (про купца, жертвующего на собор Корчевского уезда, или про замещение иностранных вин отечественными: «*Политическая точка зрения была еще яснее. Прежде всего кашинское виноделие развязывает руки русской дипломатии. Покуда его не существовало, на решения дипломатов могли оказывать давление такие вопросы: а что, ежели француз не даст нам лафитов, немец – рейнвейнов, испанец – хересов и мадер? Что будем мы пить? Чем гостей потчевать? А теперь эти вопросы падают сами собой: все у нас свое – и лафиты, и рейнвейны, и хереса. Да еще лучше, потому что «ихнее» вино – вредительное, а наше – пользительное»*).

Дело не в перестановках и сокращениях (они довольно корректные). Вся инсценировка кажется беспомощной: нет в ней драматургического стержня, сквозной истории, она распадается на отдельные фрагменты (клипы), и зрители теряют нить театрального повествования. К тому же, никогда еще в Театре Петра Фоменко так скверно не обращались со словом: видимо, попытки динамично доложить текст превратили его в кашу из неразличимых звуков. Иногда вообще невозможно разобрать, что тарыхтят все эти люди – уж лучше бы пели.

Текст неразборчив, внятного сюжета нет, нет и ясного высказывания. Вряд ли режиссер мечтает о том, чтобы интеллигенция перестала «годить» и бодро ринулась в очередную революцию, у режиссера – в отличие от Салтыкова-Щедрина – на сей счет имеется негативный исторический опыт. А соображение, что не надо годить, прислуживаться, быть конформистом, кажется совершенно безвредным и безопасным.

Чтобы ставить Салтыкова, нужно обладать яростным общественным темпераментом: ненависть, направленная против совершенно конкретных человеческих типов и социальных явлений, должна перехлестывать линию рампы. Нужно иметь вкус к бичующей сатире (*«резко осуждающее и негодующее изображение свойств и качеств отдельных типических лиц или более или менее обширной группы лиц и явлений»*), и каждая третья реплика должна вызывать не смешок, а гомерический хохот зрительного зала – от узнавания поименованных пороков, ситуаций, персонажей. А еще она должна вызывать стыд от узнавания в этих персонажах самого себя. Если же публика лениво посмеивается, когда речь идет о подорожании икры (*«задаром, потом – по сорок копеек, потом – по два с полтиной»*), то цель не достигнута.

Чтобы ставить Салтыкова, нужно совершенно точно знать, кто тот враг, которого надо корчевать (даже если он засел в тебе самом). И корчевать его следует нещадно, не ища извилистых тропок, не эстетствуя, не нагромождая формальных приемов, отвлекающих от смысла произведения.

Впервые произведение русской классической литературы показалось мне вызывающе несовременным. И при царе, и при советской власти государство было идеологическим (православным или марксистским), сверху предписывался свод догматов, обязательный для почитания всеми, кто хотел жить сколько-нибудь комфортно, тем более – делать карьеру. Тогдашние либералы противоречили господствующей идеологии. С точки зрения социалистов (близкой Салтыкову-Щедрину) противоречили плохо, недостаточно принципиально,

были склонны к компромиссу. А с точки зрения чиновников, отступали от священных истин все-речь, и этого нельзя было допускать. Либералы, пострадавшие от режима и напуганные им до смерти – так было у Салтыкова в XIX-м веке. В XX-м эта схема продолжала работать в СССР.

Сейчас само противостояние кажется имитацией: можно матерно ругать страну, народ, мэра, губернатора, премьера и президента, и занимать при этом пять государственных должностей, получая из бюджета огромные деньги. И еще повышать самоуважение за счет мнимой оппозиционности, которая никак не отражается на благополучии (вернее, отражается в лучшую сторону, поскольку *«ласковое теля двух маток сосет»*).

Те, кто сейчас называет себя либералами, вовсе не бунтари и никогда ими не были. Это так называемый креативный класс, вот уже лет двадцать пять совершенно неотделимый от власти.

ТЕАТР «САТИРИКОН». «КУХНЯ»

Двадцатичетырехлетний британец Арнольд Уэскер написал *«Кухню»* в 1957-м году. Работал он о те поры в ресторане и хорошо знал «закулисную» жизнь предприятия общественного питания. *«Кухня»* проходит по ведомству *«драматургии рассерженных»*. Подтверждением тому, что Константин Райкин увлечен этим направлением служит тот факт, что на малой сцене «Сатирикона» идет *«Оглянись во гневе»* Джона Осборна в постановке Якова Ломкина.

Итак, пьеса протеста (перевод Валентины Ряполовой). Социальная проблематика. Сильный, искренний антибуржуазный запал. Взгляд на мироустройство с «левых» (в старом значении слова) позиций. Вот молодой герой Пол рассказывает о своем соседе, водителе автобуса, с которым у него были самые добрососедские отношения, пока он, Пол, не вышел на демонстрацию за мир. То, что давние знакомые, приятели, даже друзья, могут насмерть рассориться из-за политических убеждений, теперь приобрело – увы – невиданную актуальность.

Но в остальном пьеса кажется устаревшей: расстановка сил в ней продиктована определенным временем (после второй мировой



Сцена из спектакля
«Кухня».
Театр Сатирикон

войны), а «левые» взгляды за прошедшие годы мутировали до неузнаваемости. Похоже, впрочем, что постановщика спектакля Константина Райкина социальная проблематика, столь существенная для автора, занимала не слишком. Увлёк его образ кухни как модели всего мира, а также вопрос о том, имеет ли смысл ТАКАЯ жизнь **ВООБЩЕ** (Уэскера волнуют обстоятельства жизни конкретного маленького человека, которые необходимо изменить).

Самое интересное в спектакле – сценография Дмитрия Разумова, хотя решение похоже на версию «Кухни» в *Olivier Theatre* (2011). На сцене весьма документально воспроизведена кухня ресторана, разделочные столы, баки, плиты, вытяжки, кастрюли – в натуральную величину. Все жужжит, пытит, дымит, стучат ножи, крышки, звенит посуда. Все чистое, стеклянно-металлическое (в стиле хай-тек, хотя в программке сказано: «Лондон, 60-е годы»).

Свою мистическую природу кухня обнажит дважды: в самом начале, когда в плитах зажжется голубой свет, и в самом конце, когда всполох красного обнаружит ее infernalную суть. Только в финале мы вернемся к смыслу пьесы: человек живет не для того, чтобы изо дня в день реализовывать мантру «*потребляй, работай, отдохни*». Он должен еще и немножко думать («*шевелить мозгами*»). Мораль общества потребления в пьесе изложена в

финальном монологе Маренго. А в спектакле (то ли благодаря подсознательной классовой солидарности хозяина театра с хозяином ресторана, то ли благодаря блестящему исполнению Алексея Якубова) Маренго оказывается единственным человеком, который знает, чего хочет, и переживания которого понятны зрителям. Мы сочувствуем ему, а не Питеру. Хотя для Уэскера Маренго – однозначно отрицательный персонаж.

«Кухня» в «Сатириконе» – это спектакль упущенных возможностей. Можно было выйти на злободневное социальное высказывание, для этого немного переписать текст, перенести действие в наши дни, изменить национальность и происхождение работников. Можно было, наоборот, ставить строго по тексту, исследуя психологические отношения персонажей и обнажая суть их конфликтов. Но здесь только три монолога предоставляют возможность ненадолго остановиться и рассмотреть актеров (мистер Маренго – Алексей Якубов, Петер – Антон Егоров, Пол – Никита Смольянинов), все остальные исполнители пребывают в постоянном движении: спуют, бегут, толкаются, шумят и сливаются в безликую массу.

Можно было поставить фантазмагорию о мире-аде и корчащихся на его сковородках людях, на эту возможность указывает сценография, но в режиссуре она не прослеживается.

Работу на кухне легко представить серией пластических этюдов (труппа традиционно сильна в движенических дисциплинах), но актеры «заперты» между плитами и холодильниками и фактически лишены пространства для маневра. Еды, которую можно было живописно раскладывать по тарелкам, тоже нет (игра с воображаемым предметом). А какое получилось бы эффектное шоу наподобие тех, что делает «Стомп» (по ходу представления британские артисты готовят еду: ножи, половники и вилки используются актерами-виртуозами как ударные, ритмообразующие инструменты). «Сатирикон» в самом начале спектакля эту возможность использовал, но быстро от нее отказался. Звуковая партитура спектакля воспринимается как постоянный шум. На кухне трудятся дети разных народов, они разговаривают с акцентом (кроме ирландца, хотя для понимания конфликта важно, что он именно ирландец, и англичане это сразу «слышат»). Все же остальные акценты и диалекты имитированы (с поправкой на восприятие российского зрителя) чрезвычайно неточно и приблизительно, поэтому, кабы не текст пьесы, где объясняется, кто к какому народу принадлежит, невозможно было бы разгадать, кто француз, кто немец. При этом слух и так утомлен безостановочным жужжанием вытяжек, стуком молотков, скрежетом механизмов, и не воспринимает главного – слов. В «Сатириконе», видимо, плохая акустика, поэтому всегда используются микрофоны, а они делают звук безжизненным.

Текст, имеющий ценность, почти не выделен из шума, а события, которые ведут к трагическому финалу, почти не высматриваются в сценической сутолоке. Зритель вынужден мучительно догадываться о том, что происходит между действующими лицами. Позвольте процитировать статью, посвященную постановкам «Кухни» на сценах английских театров, поскольку сделанный в ней вывод имеет прямое отношение к вышеописанному спектаклю: «... чем больше усилий прикладывалось режиссерами для обновления пьесы, тем более хаотичной и поверхностной получалась постановка, и наоборот: самыми удачными оказались минималистские, верные авторскому тексту

сценические решения. Современный зритель не очень уязвим для политических выпадов, зато восприимчив к психологическим нюансам отношений персонажей, не слишком отзывчив на сексуальные провокации, зато внимателен к деталям жизни конкретного персонажа»⁵.

ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА».

«БОРИС ГОДУНОВ»

Немецкий режиссер Петер Штайн не гонится за театральной конъюнктурой: не переносит действие трагедии ни в какой посторонний век, не делает из царя президента, а из бояре олигархов, не переодевает стрелцов в омоновцев и не настаивает на набившей оскомину «историософии», согласно которой в России за четыре столетия ничего не изменилось. Обычно подобные интерпретации «Годунова» предлагают российские режиссеры (от В. Мирзоева в кино до К. Богомолова в «Ленкоме»), они сводят объем – к плоскости, характеры – к карикатурам, трагедию о «судьбе человеческой, судьбе народной» – к политической агитке.

Скажем спасибо Петеру Штайну и за то, что он не использовал имя Пушкина в качестве прилагательного к собственному «я», не сделал ни единой купюры в тексте (что само по себе уникально) и постарался представить персонажей трагедии такими, какими они в ней выведены:

*«Засветит он, как я, свою лампаду
– И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет».*

Один из главных героев «Бориса Годунова», как известно, народ. Отношение к нему немецкого режиссера сильно отличается от того презрительно-высокомерного, что принято у московских снобов «с хорошими лицами». Картину на Красной площади завершает диагональная мизансцена, нарядные бояре зримо противопоставлены простонародью. Одни чинно шествуют в кремлевские палаты. Другие волокут на плечах тяжеленный колокол. Траектории движения не пересекаются. Но старинная знать, по Штайну, понимает свою зависимость: есть нечто более важное, чем указы, приговоры и интриги. «Сильны мы... не войском, нет,

не польскую помой, А мнением; да! мнением народным». Эта реплика в спектакле акцентирована. И финал Штайн воспринял не так, как нынче модно: дескать, что народ безмолвствует, поскольку забит, бессловесен и покорен. Нет, в спектакле театра «*Et cetera*», как и в трагедии Пушкина, народ сопротивляется требованию князя Мосальского славить нового царя. В этом безмолвии – мрачное пророчество о скором конце правления «*Димитрия Ивановича*». Народ не простил Борису убийства одного царевича, не простит и новому монарху убийства Феодора.

Самозванец сознает: чтобы захватить власть, придется убивать. И этого страшится. Призыв щадить «*русскую кровь*» касается, конечно, не только монаршей власти, не только соотечественников и не только истории государства Российского, он своевременно услышан Петером Штайном. Исключительно хорош Сергей Давыдов в роли Отрепьева. Кажется, впервые исполнителю этой роли удалось вызвать в зрителях сочувственное понимание, показать, как постоянными воспоминаниями о шумных пирах, ратных станах, боевых схватках и безумных потехах юных лет Пимен (Борис Плотников) заставил юношу себе завидовать, возбудил его фантазию и – невольно – спровоцировал бежать из монастыря и затеять гибельную авантюру: «*Как весело провел свою ты младость! Ты воевал под башнями Казани, Ты рать Литвы при Шуйском отражал, Ты видел двор и роскошь Иоанна! Частлив! а я от отроческих лет По келиям скитаюсь, бедный инок! Зачем и мне не тешиться в боях, Не пировать за царскою трапезой?*».

Первые становится очевидным и редкое умение Отрепьева подлаживаться к обстоятельствам и собеседникам. С каждым человеком (будь то вольный шляхтич, донской казак, опальный дворянин или восторженный поэт) он общается на понятном тому языке, и говорит то, что его визави приятно слышать. Но одаренный манипулятор попадает в руки других, куда более искушенных в этом гнусном искусстве, людей. Темпераментный и сметливый юноша становится только функцией, «*предлогом для раздоров и войны*».

Годунов в исполнении Владимира Симонина – надежный монарх и добрый отец. Он знает, что благодарности от своего народа не дожидаться ни при каких условиях, самый благородный его поступок объясняют корыстными намерениями и обернут к его же вине. Что уж говорить о том преступлении, за которое он сам себя постоянно терзает.

Очень убедителен в спектакле Шуйский. «*Уклончивый, но смелый и лукавый*» – говорят о боярине в пьесе, «*странная смесь смелости, изворотливости и силы характера*», – пишет о нем сам Пушкин. Владимир Скворцов мастерски «схватил» все указанные черты и в предельно заостренной, но психологически точной манере представил образ, составленный диковатым сочетанием внешнего европейского лоска и разбойной «скифской» натуры.

Что до формы, избранной режиссером, то она производит странное и противоречивое впечатление. С одной стороны, придуман остроумный ход, который позволяет осуществлять перестановки декораций, не теряя ни минуты времени (действие на трех площадках – основной сцене и в двух ложах, расположенных по бокам). В оформлении соседствуют реалистично воспроизведенные интерьеры, условно обозначенные места действия (например, на сцену выезжает выгородка-келья, похожая на большой старинный фолиант, а Пимен помещен в нее, как объемная фигурка из книжки-раскладушки; также на фурки установлены: фонтан, корчма и трон). Фоном служат спроецированные на задник фотоизображения соборов Московского Кремля, характерные для современной дизайнерской сценографии (художник Фердинанд Вегербауэр). Эффектны стилизации исторических костюмов. Однако – и это другая сторона – визуальное решение многих сцен отсылает не к музейной экспозиции и не в театр XIX-го века (где еще можно было увидеть труп лошади в натуральную величину?), а к сувенирным рядам. Парики, усы и бороды (выполненные в Италии) – откровенная бутафория. Режиссура иногда вызывающе иллюстративна (чтобы не сказать: безвкусна). Например,



Сцена из спектакля
«Борис Годунов».
Театр «Et cetera».
Фото О. Хаимова

время от времени из левой кулисы в правую медленно бредет мальчик лет восьми. Тело его почти обнажено (только набедренная повязка) и выбелено, поверх «побелки» прорисованы тонкие красные линии (струйки крови), на голове – шапка Мономаха. Так выглядит призрак царевича Дмитрия. Китч достигает своего апогея, когда тот же несчастный ребенок «возносится» под купол сцены в овальной рамке, по контуру усеянной лампочками.

Возникает искушение списать огрехи на то, что режиссер и постановочная группа – иностранцы, составившие себе представление о русской культуре не по тем ее образцам, по которым следовало бы. Однако, память бережно хранит все чеховские постановки, осуществленные Петером Штайном в Германии. В них и намек не было на незнание или непонимание русской культуры. Напротив, их можно было считать эталонными, в том числе, благодаря подлинности всех деталей усадебного быта начала XX-го века. Возможно, «осозать» XIX и XX век намного проще, чем XVII. Тогда дело – в исторической дистанции огромного размера, которую воображение режиссера не сумело преодолеть.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

им. А.С. ПУШКИНА.

«ДОХОДНОЕ МЕСТО»

Начало спектакля, как почти всегда и почти во всех театрах, задерживается. Разговор сидящих рядом зрителей. Муж: «Наверное, надо похлопать. Аплодисменты их вдохновят». Жена: «Почему я должна хлопать? Пусть сперва хоть что-нибудь сделают». Занавес открывается (спасибо за него театру, это теперь большая редкость, многие по нему скучают), и можно аплодировать сразу. Больно хороша декорация Виктора Шилькрота.

Воспоминание о самой знаменитой постановке «Доходного места»: 1967 год, театр Сатиры, режиссер Марк Захаров, в главной роли – Андрей Миронов. Сам М. Захаров пишет: «Миронов–Жадов извинялся за некоторый пафос, за то, что занял много времени своими внутренними метаниями. И уходил. Это было давно, и поэтому закрывался занавес. Сейчас, конечно, занавеса бы уже не было»⁶.

Режиссер Роман Самгин, почти полвека спустя поставивший «Доходное место», – выпускник курса М. Захарова, и в его спектакле

занавес есть. Здесь вообще прочитываются не прямые цитаты – поклоны учителю.

Ремарка А.Н. Островского: *«Большая зала в доме Вышневецкого, богато меблированная. Налево дверь в кабинет Вышневецкого...; по обе стороны на стенах по зеркалу и под ними столики».*

Марк Захаров и Валерий Левенталь помещали Жадова *«в лабиринт бесконечных дверей, стульев, столов, поставленных на два круга, один внутри другого».* Герой петлял в лабиринте вращавшихся кругов в поисках выхода.

На сцене Театра им. Пушкина – интерьер начала XX-го века. Не то богатый дом, не то важная канцелярия. Стены обшиты тяжелыми деревянными панелями, вместо зеркал – огромные, в пол, окна. На сцене образуется камерное помещение, восьмигранный «стакан» – он служит то залом ресторана, то кабинетом. Хорошая сценография всегда содержит «код» спектакля и позволяет его расшифровать: мир, в котором разворачивается действие, создан из прочных материалов, можно сказать, на века, он надежен, его не разрушить, и все дороги в нем ведут по заданному пути: или пойдешь по нему или сломишь голову. Иного выхода нет. Как вы уже поняли: место действия Россия, время – любое.

(Утверждение, кочующее из одного спектакля в другой и набившее изрядную оскомину, хочется опровергнуть: пьеса Островского *«Доходное место»* в 1857 году была на шесть лет запрещена цензурой. Подобных примеров из современной театральной жизни привести невозможно).

Силуэты костюмов Ирэны Белоусовой принадлежат XIX веку, но отдельные детали, аксессуары, ткани взяты у XX, если не XXI. Жадов выходит на сцену с компанией молодых единомышленников, одетых не в казенные красные ливреи, шитые золотыми галунами, как их сверстники-конформисты, а в хипстерские укороченные пиджаки насыщенных цветов и облегающие, зауженные по нынешней моде брюки. Противопоставление юных «нигилистов» представителям номенклатуры вполне наглядно.

Казнокраду Вышневецкому идеи племянника представляются смехотворно-наивными, парирует он язвительно и совсем не глупо (*«благородная нищета хороша только в театре»*, *«добродетель с роскошью не живет»*, *«у нас общественного мнения нет»*). Текст Островского в очередной раз представляется зрителям как будто вчера написанным.



Сцена из спектакля
«Доходное место».
Драматический Театр
им. А.С. Пушкина.
Фото В. Лебедевой

Его актуальность, к тому же, подчеркнута сугубо театральными средствами. Вышневецкий Игоря Бочкина похож на бывшего московского градоначальника, то есть на Ю.М. Лужкова – полнокровный, жизнелюбивый, артистичный самодур. Когда Жадов произнесет тираду, что хочет содержать семью честным трудом, дядюшка буквально потеряет дар речи, и несколько минут будет ловить ртом воздух, как рыба, выброшенная на песок.

Жанр обозначен Островским как комедия. Сказать правду, это такая комедия по-русски, то есть ужасно смешная, но несколько не веселая. Режиссер пробовал эту ее особенность передать, но перестарался. Он, видимо, хотел представить трагифарс и насочинял гротескных интермедий. Длинной вереницей под музыку по сцене проходит массовка в карнавально-маскарадных костюмах, в масках с пороссячими пятчиками, с кроличьими ушками на голове. Образ этого хоровода не смешон и не страшен, напоминает не про «Лес» Мейерхольда (как, наверное, планировал Р. Самгин), а про постановки Н. Коляды, перенасыщенные подобными пластическими хороводами. Актеры тоже переусердствовали, в отдельных сценах вышли у них и не люди, и не социальные типы, и не маски, а грубоватые, сыгранные на жирной характерности, карикатуры (и у И. Бочкина, и у И. Бяковой – Кукушкиной, и у А. Лебедевой – Юлиньки). Впрочем, ко второму акту режиссер забросил все интермедии и изменил жанру: на наших глазах фарс превратился в мелодраму.

Финал у Островского обманчиво-оптимистичный: обстоятельства складываются так, что Жадову просто не удастся изменить принципам. Спектакль продлевает жизнь персонажа за пределы пьесы, все действие разворачивается будто бы в воспоминаниях постаревшего Жадова (в программке он значится как Пожилой господин, в этой роли – Владимир Григорьев). Весь его вид свидетельствует о том, что жизнь он прожил честную, в благородной нищете, то есть больше ни на какие искушения не поддавался, от своих убеждений не отрекся. Более того, финальная ремарка в «Доходном месте» гласит: «Полина со страху

прижимается к Жадову». А в спектакле показано, как Полина вместе с супругом покидает дядюшкин дом, и нет никаких сомнений, что она заняла его сторону, останется с ним до самой смерти, поддержит его не только в радости, но и в горе. Молодые герои спектакля оказались натурами более цельными и сильными, чем предполагал драматург.

Возможно, такой оптимистический финал «продиктовали» режиссеру индивидуальности молодых актеров. Самгин говорил, что молодежь естественнее держится на сцене, умеет соединить гротеск с подлинностью в точной пропорции. В том, что касается дебютантов – Александра Дмитриева (Жадова) и Анастасии Мытражик (Полиньки) – с режиссером невозможно не согласиться.

ТЕАТР им. ВЛ. МАЯКОВСКОГО. СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ. «ОТЦЫ И СЫНОВЬЯ»

Снова – XIX век, опять молодой герой – нонконформист, выступающий против правил и законов, установленных предыдущими поколениями, с его точки зрения (вполне обоснованной) неверных и несправедливых. Однако, если Жадов противостоит государственной номенклатуре, крупным и по-настоящему омерзительным чиновникам-взяточникам в лице Вышневецкого, то Базаров противостоит либералам в лице Павла Кирсанова. Исторические базаровы называли либералами людей, которые на словах недовольны бюрократическим порядком вещей, но пользуются всеми его благами, отказывая в этих благах народу. Базаровы считали, что подобный либерализм и бюрократический произвол – две стороны одной медали. И возмущение кирсановых злоупотреблениями чиновников воспринимали как лицемерие. Эти молодые (ранний этап развития разночинного движения) сами себя называли «реалистами» (через сотню лет, в 1968 году, в другой стране, провозгласят: «*Будьте реалистами, требуйте невозможного*»). Идеейными противники крестили их нигилистами.

Параллели с сегодняшней общественной ситуацией кажутся очевидными. Но при внимательном сравнении они очень поверхностные.



Сцена из спектакля
«Отцы и сыновья».
Театр им. Вл. Маяков-
ского.
Фото В. Майорова

Павел Петрович офицер, он воевал, а собственность получил в наследство от отца, то есть не бегал за ней по чиновным кабинетам и не кланчил денег, скажем, у Вышневого. Иными словами, ничего общего с тем, кто зовет себя «либералом» в России–2015. Да и Базаров пошел нынче не тот. Тогда людей этого типа было много: ученые, естественники, настоящие работяги, придерживающиеся левых взглядов, такие, как Н.Н. Миклухо-Маклай, К.А. Тимирязев, С.В. Ковалевская, П.А. Кропоткин, И.И. Мечников. Где они теперь?

Леонид Хейфец очень умен и образован, и все это знает. Поэтому он не стал делать собственную инсценировку «Отцов и детей», а взял пьесу Брайана Фрила. Она выполнена ирландским драматургом со всем уважением к первоисточнику, но с повышенным интересом не к общественным, а к личным отношениям. Сложно представить писателя, у которого любви было бы больше, чем у Тургенева, но у Фрила она как-то телеснее. И для спектакля отношения мужчин и женщин важнее, чем противостояние социальных групп или поколений. Кажется, что в Базарове и Павел Петрович, и Аркадий Петрович Кирсановы видят опасного соперника. И впрямь: так ли очевидно, что Фенечка Натальи Палагушкиной к нему безразлична? Скорее, наоборот. К нему небезразличны и все остальные дамы: не только Одинцова

(Наталья Коренная), но даже Дуняша. И Катя Веры Панфиловой – строгая, серьезная, точно знающая, как вить из Аркадия веревки, пробует «строить» его под Базарова – решительного, зрелого человека. И даже малохольная княгиня Людмила Иваниловой, кажется, кокетничает с юным героем.

Камерной истории соответствует малая сцена. Владимир Арефьев выстроил на ней дом, точнее, фасад (пахнет свежим деревом, льняные плотные светлые шторы на веранде, на столах – кружевные салфетки, повсюду – старинная утварь, часы, пианино, саквояжи – подлинные, XIX века) и посадил сад (слева – много-много цветов, среди них «гуляет» плетеная детская коляска). По желобу течет тонкий ручеек (он на десяток сантиметров отделяет зрителей от актеров), яркий солнечный свет заливает пространство. В нем так уютно, что хочется остаться и после спектакля. Нега. Благолепие. Любовное томление разлито в воздухе.

«Жара доконала», – блаженно улыбаясь произносит пышнотелая, лениво-счастливая Дуняша Ольги Ергинной. И мчится мужичок, кричит: «Вернулись, вернулись» (как все же похож пролог на начало «Вишневого сада», как похожи и сами имена). Сразу видно, что один из «вернувшихся» Аркадий Кирсанов, благо он в исполнении Макара Запорожского – плоть от плоти этого дома: такой же крепкий, светлый,



теплый, лучистый. Базаров – полная ему противоположность, унылый, тощий, долговязый, единственный, кто одет не в костюм, а в серый вязаный свитер. Ясно, что не «местный». Спор с Павлом Петровичем завязывается немедленно. Вальяжный, импозантный барин нервничает, тербит руки, кусает усы, говорит на повышенных тонах. Он сидит, Базаров стоит, так сказать, возвышается над оппонентом, равнодушно-спокойный, уверенный в своей правоте. Считает, что Кирсанов – помещик не из лучших. Все, что мы видим, это суждение опровергает. Все – на местах, чисто, прибрано, сытно, хозяйева гостеприимные, добрые (кто бы еще позволил слуге Петру в острокомедийном исполнении Алексея Сергеева, выступать с серьгой в ухе, да еще все путать и спорить по всякому поводу).

Павел Кирсанов Евгения Парамонова – человек безусловно порядочный, но высокомерный, манерный, выпендренный в выражении своих чувств и мыслей, старомодный, совершенно оторванный от реальности. Базаров (отличный дебют Сергея Беляева) – современный, нервный, желчный тип, который стесняется не только выражения чувств, но даже их самих, будто недостойны они практичного, делового человека. О том, что любит Одинцову, говорит едва ли не с отвращением к самому себе, будто поддался недостойной слабости. С родней норовит встречаться пореже, поскольку в отчем доме раскисает. Ему это не нравится, на самом же деле выдает в нем хорошего человека. Жизнь свою Базаров приносит в жертву другим людям. Из любви к ним, в которой не хотел признаться.

Старший Базаров у Юрия Соколова – человек мягкий, сыну подыгрывает, ума его побаивается, ведет с ним светские философические беседы, а мама Александры Ровенских подстраиваться не умеет, она за своего мальчика переживает открыто, нянчится с ним, как с маленьким. Очень сильно Соколов и Ровенских ведут сцену после смерти Базарова: тихое безумие матери и полная, спасительная растворенность в заботах о жене Василия Ивановича. И его страшное, выстраданное, против Бога: «Возропцу». Точна и сценическая метафора: по

желобу перестает течь вода. Но вскоре жизнь снова вступает в свои права, и снова журчит ручеек, и снова – жара, и разговоры ни о чем, и музыка, и томление плоти.

На премьере (возможно, эта проблема будет устранена) актеры постарше играли некоторые эпизоды так, будто спектакль поставлен на большой сцене, в паре шагов от зрителей их реакции выглядели изрядно преувеличенными. Подобная исполнительская манера создала эффект «четвертой стены», не предусмотренный режиссером.

МХТ им. А.П. ЧЕХОВА.

МАЛАЯ СЦЕНА. «19.14»

На афише написано «19.14», и спектакль начинают в 19 часов 14 минут. Хотя дело, конечно, не в точке, отделяющей одну пару цифр от другой, а в самих цифрах. Сто лет назад началась Первая мировая.

«Почему ежегодно появляется так много разнообразных художественных произведений о Второй мировой войне и почти ничего о Первой? Что вообще я знаю о Первой мировой, кроме того, что она началась с убийства эрцгерцога Франца Фердинанда и на ней впервые был использован отравляющий газ? Что такое Великая окопная война, о которой мы знаем разве что из романа Ремарка „На Западном фронте без перемен“? Пожалуй, эти вопросы и вызвали у меня интерес к столь важному и, как мне кажется, занимающему незаслуженно скромное место в нашей памяти, грандиозному эпизоду истории XX века. Однако, читая предвоенные дневники и письма жителей стран-противников, меня больше заинтересовало другое: все они были охвачены эйфорией желания воевать, ощущением войны, как некоего прекрасного приключения, которое продлится очень недолго и станет поводом для проявления героизма, борьбы с собственными комплексами и выплеска накопившихся обид к „врагам“. Сегодня, оглядываясь на сто лет назад, страшно представить, насколько быстро развеялись эти иллюзии, когда вчерашние жители прекрасных европейских столиц попали на четыре года в окопы, где царили грязь, смерть и безумие.

Кажется, человечество постоянно забывает о том, что нет ничего страшнее войны, и в вечном стремлении ее романтизировать раз за разом наступает на одни и те же грабли»⁷. Цитата с сайта театра принадлежит режиссеру-дебютанту Александру Молочникову. Все эти вопросы, темы, проблемы действительно вошли в его спектакль.

Жанр, указанный в программке, тоже полностью соответствует тому, что происходит на сцене (по нынешним временам огромная редкость). Это политическое кабаре, процветавшее в Германии 20-х годов прошлого века и столь существенное для театра Брехта-Пискатора. Последние годы оно часто посещает российскую сцену. Свидетельством тому – «Добрый человек из Сезуанна» и «Кабаре-Брехт» Юрия Бутусова, «Нюрнберг» Алексея Бородина. Но в названных постановках использованы мелодии и стихи, написанные прежде, в другой стране, по другому случаю. Московский Художественный театр вспомнил не только немецкие традиции, но и свои собственные («Летучую мышь» Н. Балиева) и заказал для «19.14» оригинальную музыку и текст. Композитор – Роман Берченко. Полноправный участник действия – Московский ансамбль современной музыки. Диалоги написаны Александром Архиповым и Всеволодом Бенигсеном (автором книги «Генацид»), а стихи – Дмитрием Быковым (рифмы ни одной секунды не царапают слух).

Либретто сочинено режиссером, которому удалось решить сложнейшую задачу: развлекающая, просвещающая. Между красным занавесом и партером стоят столики с лампами под абажурами для почетных (или богатых) зрителей. Оркестр играет «Порги и Бесс». Еды не дают. Кормят баснями Конферансье, воле которого подчинено все действие. Артем Волобуев наряжен в ярко-красный костюм, он возбужденно-весел, улыбка будто приклеена к лицу (маска Джокера). В прологе он занимает публику бестолковой болтовней на актуальные темы, вроде педофилии, и шутками над тем, над чем шутить не следует (например, геноцид армян). Можно сказать, воплощенный дух времени – аморальный постмодернист.

Занавес открывается. Над сценой проложены рельсы, по ним – направо-налево – ползает фурка, украшенная лампочками, некоторые эпизоды разворачиваются на этом, верхнем ярусе, но основная часть истории разыгрывается на дощатом помосте (мирная жизнь) или в люках (окопах). Художник Николай Симонов организовал пространство по образу вертепа. Конферансье проведет нас повсюду. Он наблюдает, комментирует, даже интервьюирует. Специальный корреспондент безбожных небес.

Стол под белой скатертью, разговор о войне во время обеда. Жена-француженка радуется, что мужа призвали... Молодая парочка занимается любовью в ванной... Немецкий



Р. Лаврентьев,
С. Райзман,
А. Быстров,
С. Иванова-Сергеева.
«19.14». МХТ им.
А.П. Чехова.
Фото О. Черноус

юноша спорит с отцом, тот горд, что пойдет воевать; парню война ни к чему, а призывают обоих. Интеллигенция утешает саму себя рассуждениями, что эта война не продлится долго, поскольку изобретено смертоносное оружие – пушки (не правда ли, узнаваемая логика, только место пушек заняли ядерные боеголовки). Все мужчины, которые только что обедали, общались с подругами, вели ученые разговоры снова встретятся в изменившихся предлагаемых обстоятельствах, на фронте. Кто по добру, а кто – принудительно, все они оказались в окопах Первой мировой.

Одинаковые генералы со стеклянными глазами орут и издеваются над новобранцами, язвят друг друга французы и немцы («*у них в культуре – отсутствие культуры*») – это про немцев, «*муравьи и те организовано работают, а на той стороне – бардак*» – про французов). Профессора философии, восхищавшиеся трудами друг друга, теперь видят в недавнем коллеге врага. Образованные люди готовятся к штыковой атаке, цитируя Шекспира: «*Дух его не отлетел еще так далеко, чтобы тебя в попутчики не жаждать*». Мертвые приходят к ним белыми призраками, с ними можно поиграть в мяч, если не надо рыть очередной окоп или прятаться от очередной бомбы.

«*Все извращенцы*, – комментирует Конферансье, – *одни здоровые мужчины убивают других здоровых мужчин*». Как в пьесе Брехта «*Страх и отчаяние в Третей империи*», так и здесь показано, как люди постепенно теряют человеческий облик. Страшный танец (балетмейстер Ирина Кашуба) шинелей в противогаззах завершится тем, что актеры тихо выйдут из шинелей, и те упадут на сцену. Жизнь кончена. Конечно, не для всех. Жан вернется. Вшивый, грязный, голодный, полубезумный мужик сидит за тем же столом с белой скатертью, за обедом с теми же дамами, только жена, которая патриотично приветствовала войну, теперь боится до него дотронуться, даже смотреть на него не решается.

Спектакль завершается зонгом Жана (потрясающая работа Артема Быстрова). Начав со спокойной констатации факта «*вот оно*

кончилось, зло», он словно мысленно возвращается в окопы, входит в раж, ввинчивается в страшную воронку истерики, клянцется: «*и больше сроду никогда*». Умудренный историческим опытом Конферансье издевательски подхватывает: «*А дальше Курская дуга и поиск нового врага, а дальше такое, что вам и не снилось*».

«19.14» – открыто, страстно, яростно антивоенный спектакль. В нем не обличают правительств и режимы, времена и страны, но заставляют думать о том, что один выстрел Гаврилы Принципа стоил двенадцати миллионов жизней, о том, как накачивается и начинается массовый психоз, о том, что можно сделать, чтобы ему не поддаться. Мы ведь последний год только об этом и думаем – театр отозвался вовремя.

Кажется, режиссер Молочников не придумал ничего особенно нового. Белая пыль сыплется с неба – символ смерти. Массовые конвульсии – ее жуткая пляска. Шинели маршируют сами по себе – знак обезличивания, расчеловечивания. Глумливый, циничный Конферансье, наблюдающий со стороны агонию. (Иногда в его монологи врывается интонация «*Дредноутов*» Гришковца, в этом есть неточность, потому что Конферансье не может быть одновременно лирическим героем). Выходы к стойкам-микрофонам с зонгами, когда надо сказать что-то серьезно и открыто. Духовые инструменты – ружья. Сигнал тревоги – гитарный риф. Все это в разных спектаклях или фильмах уже было. Но эти знакомые нам приемы (режиссер-то не мог видеть ранней Таганки!), приведенные к единому знаменателю режиссерской рукой, точно работают на историю, на ее смысл и сильно воздействуют на эмоции. Актеры, наверное, многое предлагали сами, придумывали этюды, и работают с полной самоотдачей. Играют с необходимым для предложенного жанра отстранением, но в зонгах – пусть чужими словами – говорят о том, что важно для них самих. Мастерство, талант помножены на исключительную искренность. Люди полностью выкладываются не только ради театра, но, что совершенно очевидно, ради жизни на земле, как сказали бы в прежние времена,

когда не боялись пафоса. Это свойство для нашей сцены редкое и бесценное.

Настоящее, – по известной театральной формуле, – это будущее в прошлом. Понятно, что театры (сперва РАМТ с «Нюрнбергом», затем МХТ) возвращаются к сюжетам двух мировых войн, пытаясь предупредить войну третью. Напоминают о том, что было, дабы вразумить людей, не допустить очередного повторения пройденного. Наивно, искренне, благородно. Следует заметить, что в «19.14» о роли России в событиях столетней давности ничего не сказано. Учтены не поверхностные аллюзии, но общественные настроения.

Замечание на полях: искушение уподобить все войны друг другу очень велико, но поддаваться ему не следует. Уже приведенная цитата «А дальше Курская дуга и поиск нового врага» исторически некорректна. В Первой мировой противоборствующие стороны стояли друг друга. Все они предъявляли претензии на чужую землю и имущество. Сюжетная схема Второй Мировой принципиально иная, асимметричная: с одной стороны, явное «внеконкурентное» зло, с другой – все те, кто вынужден был от него защищаться. Недаром Черчилль заявил: «Если бы Гитлер вторгся в ад, я по меньшей мере блаженно отозвался бы о Сатане в палате общин»⁸.

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ДРУГАЯ СЦЕНА». «ПОСВЯЩАЕТСЯ ЯЛТЕ»

На Второй сцене «Современника» с 2011-го года идет спектакль «Горбунов и Горчаков» Иосифа Бродского в постановке Евгения Каменьковича. Горбунова играет Никита Ефремов, Горчакова – Артур Смольянинов.

Смольянинов говорил мне, что Бродского учить сложно, потому что сложно разобраться в мысли: «*Есть энергия, за которую я цепляюсь, когда не понимаю логики поведения. После первого прочтения непонятно ничего... Как можно ставить такую поэзию, такую драматургию? С моей точки зрения, рецепт один: нужно придумывать что-то свое, параллельно, под текстом. Если представить себе, что текст – это масло, то нужно испечь хлеб. Придумать свою историю, бытовую, простую, понятную людям. Тогда текст начинает жить. Тогда он расцветает во всем своем абсурде. И в красоте слова*»⁹.

И вот на Второй сцене «Современника» режиссерский дебют Артура Смольянинова – спектакль по поэме Бродского «Посвящается Ялте» (1969). Лирико-философское размышление о причинно-следственной связи явлений, поступков, судеб «насажено» на детективный каркас. Произведение начинается словами «история, рассказанная ниже, правдива»: легко допустить, что поэт прочел криминальный



А. Гугнин, Б. Андрианов,
Н. Ушакова, Е. Брик,
А. Смольянинов.
«Посвящается Ялте».
Театр «Современник».
Фото С. Петрова

очерк в газете или же кто-то где-то (в самой поэме – следователь на палубе корабля, проходящего Ялту) пересказал его сюжет Бродскому.

В поэме звучат голоса людей, подозреваемых в убийстве. Артисты не корежат мелодии, дабы уподобить поэтическую речь прозаической, – что, к сожалению, характерно для драматического театра. Музыка помогает зрителям перевести дыхание. Иначе они не успевали бы воспринять со слуха чрезвычайно насыщенный поэтический текст. С другой стороны, та же соната №1 для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке (в исполнении превосходных музыкантов: виолончелист Борис Андрианов и пианистка Кати Сканави) воспроизводит эмоциональное состояние героев драмы, создает атмосферу беспокойства, тревоги, томления ночного города. А Шнитке фактически выступает соавтором Бродского.

На сцене темно, луч света поочередно выбирает и выделяет, заключая в круг, одинокую фигуру актера или музыканта. Сигаретный дым рисует в воздухе таинственные узоры. Артур Смольянинов отвечает за все мужские роли: друга убитого, ревнивого соперника капитана, следователя (альтер эго автора). Смольянинов не прибегает к основательным переодеваниям, перемены в прическе и костюме незначительны: вязаный жилет, комнатные уютные тапочки, очки, расчесанный напрямую пробор у приятеля-шахматиста; гладко зализанные назад волосы, военная выправка, брюки на подтяжках – у капитана. Однако умный и тонкий актер очень точно, не за счет внешней характерности, но благодаря подлинному пониманию и погружению в суть происходящего рисует узнаваемые социальные и человеческие типы: интеллигентного рохли-домоседа и бесстрашного самоуверенного военного...

Все же Смольянинов отвечает не за все мужские роли. Сына офицера – смышленного, запуганного отцом подростка – играет Евгения Брик. И она же – ту томную красавицу-актрису, из-за которой капитана подозревают в убийстве. Перемена действительно разительная: узнать ее решительно невозможно.

Все эти персонажи дают показания следователю. Его вопросы не воспроизведены, но

понятны по ответам. Из них воображение само складывает и образ жертвы. Убитый нам не видим, но его присутствие почти физически ощутимо. Спектакль ведет энергия слова, рожденная энергией мысли. Философский итог расследования – нам сложно допустить, что природа человеческих отношений зачастую иррациональна, а в поступках окружающих нас людей могут отсутствовать логика и внятный мотив:

«Ведь это – апология абсурда! Апофеоз бессмысленности! Бред!..Постойте? Объясните мне тогда, в чем смысл жизни?».

КОМПАНИЯ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО». КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «МОСКВИЧ». «ЗАТЕРЯННЫЙ МИР»

Молодой журналист Нед Мелоун (Павел Рассомахин) заявился без приглашения в гости к профессору Челленджеру (Андрей Бажин) и в результате попал в клетку вместо птеродактиля, вывезенного профессором из Южной Америки. Таким образом, с самого начала спектакля нам дают понять, что история великой экспедиции в затерянный мир мезозоя будет решена через буффонаду. Профессорская дочь Оливия (Валерия Бурдужа) одета как цирковая наездница. Непримиримый оппонент ее отца, профессор сравнительной анатомии Саммерли (Евграф Прохоров) похож не столько на богослова (с которым его сравнивают в книге), сколько на Паганеля. Члены ученого совета – нелепые старцы в шотландских национальных костюмах, лорд Рокстон (Глеб Голендер) – такой же пародийный аристократ в красном костюме и того же цвета цилиндре. Научные дискуссии между вышеперечисленными джентльменами больше напоминают перебранки коверных. Юные зрители охотно включаются в игру, когда со сцены их, например, просят поклониться, что они никому – совсем никому! ни за что! – не расскажут про живых динозавров, которых им только что по секрету показали. Шутливая отстраненность режиссерской интерпретации находит обоснование и в литературном источнике. Ведь изначально профессор Челленджер – классический образец «сумасшедшего ученого», и приключения его,



Д. Олойеде – Самбо,
В. Бурдужа – Оливия
Челленджер,
А. Бажин – профессор
Джордж Челленджер,
Г. Голендер – Лорд
Эдвард Рокстон.
«Затерянный мир».
Компания «Театраль-
ное дело».
Фото И. Кобякова

и повадки, и сами открытия – тоже не совсем всерьез. *«Он вскочил со стула. Глаза его горели сумасшедшей злобой... Эдакий приплюснутый Геркулес, вся огромная жизненная мощь которого словно ушла вширь, вглубь, да еще в черепную коробку. – Я молот чепуху, сэр! – возопил он, опершись руками о стол и вытянув вперед шею. – Я нес несусветный вздор! И вы вздумали тягаться со мной – вы, у которого весь мозг с лесной орешек!»*

Озаботившись тем, что в Москве показывают мало детских спектаклей, Юрий Грымов поставил в Культурном центре «Москвич» представление по мотивам «Затерянного мира». Целевая аудитория живо откликается на современную версию авантурного сюжета сэра Артура Конан Дойла, особенно когда на сцене с громовым топотом появляются игуанодоны (детеныш и мама), трицератопс и зубастый тираннозавр. Впечатляют и декорации Кирилла Данилова, будь то Лондон начала прошлого века или тропические джунгли Южной Америки. Конечно, главные действующие лица получились несколько меньше своих официальных размеров, иначе им было бы не развернуться даже на большой сцене. Однако, из-за кулис время от времени высовывается и проверяет, все ли в порядке, вовсе уж

чудовищная голова на длинной шее, которая могла принадлежать только кому-то из крупнейших зауроподов. Некоторые сомнения вызывает украшающий ее гребень. Впрочем, точное определение видов лучше предоставить специалистам из Палеонтологического института им. А.А. Борисяка РАН.

Спектакль, конечно, не иллюстрация к учебнику палеонтологии и даже не воспроизведение романа, а вполне самостоятельная история «по мотивам» Конана Дойла. Юрий Грымов признается: постановщики «придумали романтическую линию», чтобы стало интересно «и мальчикам, и девочкам»¹⁰. Это не единственное расхождение. Принципиально важна линия экологическая: симпатия к существам, населяющим «Затерянный мир». Они вовсе не «омерзительны», а все по-своему замечательны, и тоже имеют право на жизнь. Отсюда стремление защитить реликтовую фауну от неминуемого уничтожения ордой коммерсантов и туристов. Для начала прошлого века совсем не характерно такое восприятие природы. В спектакле его выразители – Оливия и чернокожий слуга лорда Рокстона по имени Самбо (Диллон Олойеде), который в результате из служебного персонажа (подай–принеси) вырастает в важнейшего героя. Заставляя собственного

хозяина и обоих профессоров задуматься о последствиях, он фактически определяет итоги экспедиции. Такой (более чем серьезный) поворот сюжета плохо совместим с шутовской манерой игры, и в этом можно усмотреть режиссерский просчет: неопределенность жанра. Впрочем, допускаю, что юные зрители думают иначе, и подобные противоречия смущают их не больше, чем вольные отступления от канонов биологической и географической науки.

КОМПАНИЯ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО».

КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «МОСКВИЧ». «TODD»

Премьера зонг-оперы состоялась в 2012 году в Театре киноактера, теперь спектакль восстановлен. Он был снят с репертуара по трагической причине – в июле 2013 года умер петербургский рок-музыкант, фронтмен панк-группы «Король и Шут» Михаил Горшенев.

Ему принадлежала идея сделать спектакль по мотивам старинной английской легенды, он вместе со своей группой написал музыку, сам исполнил главную роль, в постановке участвовал (и теперь участвует) «Король и Шут». Драматурги Михаил Бартенев и Андрей Усачев (напомним, они же – авторы хита последних лет, «Алых парусов») написали для спектакля оригинальное либретто. Режиссер Владимир Золотарь занял в постановке 100 человек, в том числе – из федерации паркура Street Union, они выделывают замечательные акробатические трюки. Музыкальный материал эффектный. Многие мелодии («Пирожки от Лаветт», «Добрые люди», «На краю») одно время занимали верхние строчки хит-парадов: они легко ложатся на слух и хорошо запоминаются, что безусловно важно для этого жанра.

После смерти Горшенева казалось, что спектакль будет невозможно восстановить. Если же восстановят, то к возмущению армии фанатов «Короля и шута». Однако, прогноз оказался неверным. Мюзикл снова идет на московской сцене, а поклонники рок-группы и Горшенева ходят на него по много раз, словно пользуясь возможностью снова поклясться в верности кумиру. Ария «На краю» воспринимается ими, что ясно по реакции зрительного зала, как поминальная молитва.

Существует аудиозапись мюзикла, в которой аж две партии (Священника и Судьи) спел Константин Кинчев, а в спектакле главной героиней в исполнении Роберта Остролюцкого (музыканта группы «Собаки Табака») напоминает лидера «Алисы».

«Суини Тодд» – кровавая страшилка, ужас-тик. Название взято от имени героя серии рассказов середины XIX века «Жемчужная нить». В литературном оригинале Тодд – бродяга, который грабил и убивал клиентов, а его сообщница миссис Лаветт помогала ему избавляться от тел, делая из них начинку для пирогов. Старинная история позже получила продолжение: будто бы невинный Тодд провел 15 лет на каторге и вернулся, чтобы отомстить судьбе, который пришел ему дело, и оклеветавшим его соседям. Вторая версия, пережила с 1926-го до 2007-го семь экранизаций, из которых наиболее впечатлил фильм Тима Бертон на музыку Стивена Сондхайма. В «Суини Тодде», – утверждают кинообозреватели, – Бертон нарисовал картину мира, в котором исключена даже теоретическая возможность справедливости, ни о какой этике говорить не приходится. Жутковатая пирожковая и не менее жуткая парикмахерская сделаны в эстетике мультфильма; и эти кулисы, и грим, и характеры, и события – все преувеличено, подчеркнуто, гротескно. История про полную потерю иллюзий разворачивалась на фоне темно-кирпичного, закопченного, фабричного Лондона, то есть с очевидным отвращением к индустриализации (городу нарочито противопоставлен сияющий заливной луг, который герой вспоминает в связи со своей любимой женой, считающейся мертвой). Из-за неудавшейся жизни Тодд Джонни Девпа превратился в отчаянного мизантропа (своеобразный вариант байронического героя), и нет ничего удивительного в том, что он убивает эту свою любимую жену, не узнав ее в образе блаженной нищенки. Все прекрасное обращено в грязь и тлен, а человек – враг и всем окружающим, и себе самому.

Тодд Девпа происходит из готического романа и европейского романтизма: герой наделен преступными, аморальными чертами (см. сочинения Байрона, «Монаха» Льюиса, «Эликсиры

сатаны» Гофмана и т.д.). В эпоху декаданса образ развивался в соответствующем ключе (например, граф Мальдорор у Лотреамона).

Но в российской версии все свое – музыка, слова, фабула, персонаж. У нас Тодд Потрошитель приобрел некоторое сходство с Графом Монте-Кристо. А история оказалась о том, в какой ад могут завести любого благие намерения. Что может случиться с человеком, ставшим заложником сверхценной идеи. Как мститель, начав расправу, уже не может остановиться и превращается в безумца.

Действие перенесено в Лондон XXI века. В шестиэтажном прозрачном доме-клетке располагаются музыканты: каждый заточен в своей «комнате». Декорации Сергея Скорнецкого эффектные и функциональные: задник, кулисы в стиле *street-art* (их расписал знаменитый граффитчик P183). Никакого натурализма нет и в помине. Кровь – красный свет, мясорубка,

в которой жертвы Тодда и влюбленной в него Лаветт перерабатываются на пирожки, – мусорный бак (побочное действие мюзикла – нежелание даже на пушечный выстрел приближаться к заведениям фаст-фуда). Черный юмор погашается лирикой, но российский сценарий жестче европейского.

Тут Дочь Тодда удочеряет не подлый судья, а священник (очень хорошая, мощная работа Владимира Дыбского). Он не только не препятствует, но подначивает героя мстить, потому что иначе, следуя его логике, справедливости не добиться.

В финале Тодд убивает и священника, и свою дочь, приняв ее за призрак жены (в кино и дочь, и жена остаются в живых).

Набоков сравнивал русскую литературу с баржей, перегруженной идеями.

Теперь и российские мюзиклы перегружены ученостью и философскими аллюзиями.



Е. Резниченко – Лаветт,
Р. Остролицкий – Суини Тодд,
В. Морарь – Элиза.
«TODD».
Компания «Театральное дело».
Фото Я. Каратаевой

Некоторые арии прямо посвящены проблеме теодицеи и несправедливости мироустройства.

А «*Todd*» в целом перегружен еще и финалами. Их здесь аж три. Первый – сюжетный – убийство дочери и убийство Лаветт. Второй – психологический – ария «*На краю*», из которой следует, что Тодд понял, что натворил, и раскаялся. Третий – символический – ария Девочки-Смерти: она сперва поет, что надо жить и радоваться жизни («*оставьте ваши детские страшилки и посмотрите, как жизнь хороша*»), а в следующем куплете: если радоваться не получается, умирайте скорей.

«*Todd*» – постановка эффектная, но смысл ее не прояснен. Этими словами можно заключать каждую вторую рецензию: как на спектакли антреприз, так и на постановки государственных репертуарных театров.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ФАНТАЗИИ ФАРЯТЬЕВА»

Пьеса Аллы Соколовой во второй половине 70-х пользовалась необыкновенным успехом у театров СССР. Первым в 1976 году ее поставил в БДТ Сергей Юрский и сам сыграл главную роль. В 1982 на экраны вышел фильм Ильи Авербаха с Мариной Нееловой и Андреем Мироновым.

Обыкновенно пьесу толковали как мелодраму или трагикомедию с социальным налетом. Вера Камышникова доверилась названию «*Фантазии Фарятьева*» и представила сюрреалистическую комедию с нотками меланхолии.

У Соколовой время действия обозначено со всей определенностью. В спектакле некоторые «указатели» купированы («*нельзя быть таким сытым, пока зверствует чилийская хунта*»), другие сохранены, но приобрели новую актуальность в связи с экономическими санкциями против России («*Вы не слышали, отчего нет в продаже латвийской селедки? Еще совсем недавно она была всюду, и уже сегодня – дефицит*»). А мечта переехать из Москвы «в Одессу или даже в Киев» в контексте нынешних политических событий воспринимается исключительно как черный юмор.

Читаем ремарку А. Соколовой: «*Комната в небольшой квартире. Две двери: одна в*

соседнюю комнату, другая на кухню. Одно окно. В комнате мало свободного пространства, ее загромождают вещи: торшер, диван, буфет, стол, стулья». Значит, предполагается подробная вещная среда, бытовая сценография. А в спектакле выгородка-комната по воле художника Марии Трегубовой недолго скрывает от нас свою магическую сущность. Мебели почти нет, зато есть огромное, чуть не вовсю сцену (стену), зеркало, в котором отражаются и словно умножаются на два обитатели «*небольших звукопроницаемых квартир*». Только самые внимательные зрители с самого начала подметят, что в зеркале движения и жесты повторяются не точь-в-точь, и сами люди – другого роста или веса. «*Я твердо уверен, что где-то в Галактике дальней, на пыльных тропинках, вдали от космических трасс, найдется планета, похожая с нашей детально, и люди на ней совершенно похожи на нас*» (А. Башлачев. «*Галактическая комедия*»). Мы будто заглядываем в окна параллельного мира, сочиненного не Соколовой, а самым смешным и трогательным мечтателем Фарятьевым: «*...когда-то очень давно люди из далекого мира попали на эту планету и остались здесь волею обстоятельств... Мы мучимся над мелкими, никому не нужными проблемами, мы тратим наши мысли и чувства впустую, мы от рождения смотрим себе под ноги, только под ноги. Помните, как с детства нас учат: «Смотри себе под ноги... Смотри не упади...» Мы умираем, так ничего и не поняв: кто мы и зачем мы здесь. А между тем где-то глубоко в нас живет одно стремление: туда, ввысь, домой!*».

Когда тетя Павла Фарятьева (Лилия Егорова) играет ее хрупкой, женственной, загадочной) рассказывает свой поэтический сон, обои начинают фосфоресцировать, будто принимают сигналы других миров, а Млечный путь образуется из светящихся нитей, которые тянутся от пальцев актеров к звездному небу, нарисованному на заднике видеопроекцией.

Мастерски организованный иллюзион с «зеркалом» дополняет еще одна чудесная придумка. В пьесе мама Шуры и Любы постоянно, в самый неподходящий момент, вторгается в их личное пространство, она хочет

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Фантазии Фарятьева».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото А. Харитонов

всех контролировать, во всем участвовать, все знать первой. Галина Кашковская – молодая и привлекательная женщина – одета в халат того же рисунка, что и обои (синие цветочки по желтому), и полностью мимикрирует под общий фон, сливается со стенами и отделяется от них, словно не человек, а зрительная галлюцинация. Мало того, в выгородке проделаны двери, поначалу они не заметны, и кажется, что эта мамочка исчезает и появляется из воздуха. Она обожает дочерей, но не дает им дышать. Пеленает Любу (в исполнении Веры Строковой – порывистый, ехидный, колючий подросток), как грудного ребенка, кажется заполошной квочкой, на самом же деле, все видит, все слышит, все понимает, нет нужды объяснять ей, куда подевалась старшая дочь, ведь она давно предвидела подобный финал, просто старалась убедить себя в том, что как-нибудь обойдется. Вроде бы, это та же самая женщина, что описана Аллой Соколовой, но гораздо более эксцентричная. Вера Камышникова – педагог сценической речи, она хорошо знает природу актеров, и даже если убрать все постановочные трюки, полностью перенести нагрузку на исполнителей, по существу ничего не изменится. Актеры лихо балансируют между психологическим

театром и клоунадой и представляют человеческие характеры в крайне гипертрофированном, конденсированном виде. Играют все актеры с сильным креном в гротеск (пьеса в такой версии напоминает абсурдистскую комедию «Летние осы кусают нас даже в ноябре» И. Вырыпаева, которая тоже идет в театре Петра Фоменко, с Ксенией Кутеповой в главной роли). Персонажи похожи на тех, кто свалился с Луны, то есть на всех влюбленных всего мира.

Александра Полины Кутеповой, которая хочет понравиться нерешительному Фарятьеву Рустэма Юскаева, наряжается форменным чуелом: в ядовитый фиолетовый гипюр, плюшевую юбку и туфли на шпильках такой высоты, что все силы героини уходят не на выяснение отношений с влюбленным в нее мужчиной, а на то, чтобы просто устоять на ногах. Ноги предательски подламываются – конечно, не столько по вине каблучков, сколько от душевной неуверенности героини, но внутренние переживания выражены и одновременно «осмеяны» ее физическими страданиями. Александра – шустрая девочка, уставшая немолодая женщина, лирическая, комическая, трагическая, и все это тоже одновременно. Все женские амплуа как будто проступают одно из-под другого, прорастают – одно в другом.

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ДРУГАЯ СЦЕНА».
«ЗАГАДОЧНОЕ НОЧНОЕ УБИЙСТВО
СОБАКИ»

Егор Перегудов предложил театру оригинальное наименование – пьесу Саймона Стивенса по роману Марка Хэддона (написан в 2003 году, тогда же издан на русском языке), которая прежде на российской сцене не шла. Роман, пьеса и спектакль воспитания, но не ребенка, как принято в классической традиции, а взрослых. Подросток учит их простым истинам: не убивать, не воровать, не лгать, не разорять семью. Главный герой – 15-летний аутист. Сочинение это, стало быть, весьма политкорректное. Из него следует, что психически больной мальчик лучше всех нормальных, что ему необходимы любовь, уважение и терпение, а врачи и лекарства не нужны, во всяком случае о них здесь ни слова не сказано. Театральные зрители обычно на подобные детали внимания не обращают, они подчиняются движению сюжета, логике драматурга и режиссера, а также логике чувств. Все это однозначно на стороне Кристофера, исключительно одаренного математически, лишённого образного мышления, не умеющего врать жителя одной из английских деревушек, в которых (как нам известно по сериалу «Чисто английское убийство») вечно творятся ужасные преступления. В нашем случае, правда, убита одна собака. Решив докопаться до того,

кто это сделал, Шамиль Хаматов напяливает кепку а ля Шерлок Холмс: английское название книги отсылает к сюжету «Серебряного» Конан Дойля. Кристофер разбудил спящую собаку, то есть правду, которую, собственно, и пытались похоронить близкие ему люди. К финалу первого акта зрители приходят к убеждению, что ему не следовало этого делать, потому что эта правда выйдет большим боком всем действующим лицам истории. Однако, в конце всего спектакля ни у кого не останется сомнений в том, что правда спасительна (мораль в спектакле растворена, не навязчива). Похоже на то, что именно Е. Перегудов, а не драматург, вел нас к этому выводу, и, в отличие от автора текста, не имел намерения акцентировать сентиментальную составляющую произведения (русский театр часто обвиняют в чрезмерной эмоциональности, хотя мелодраматических эффектов буквально пруд пруди именно в европейских и американских современных «хорошо сделанных пьесах»). Вместе с замечательным художником Александрой Дашевской Егор Перегудов сочинил мир, одновременно реалистический, условный и метафорический. Весь первый акт мы вместе с Кристофером заключены в черную комнату (на стенах можно писать мелом, как на школьной доске) с единственной дверью. Дверь распаивается, в ее узком проеме появляются и исчезают эпизодические лица драмы



Ш. Хаматов –
 Кристофер Бун.
 «Загадочное ночное
 убийство собаки».
 Театр «Современник»
 Фото С. Петрова

и элементы интерьеров – кабинета в отделении полиции или маленького сельского магазина. Все это вписано в дверную раму, как картинки, отпечатавшиеся в сознании Кристофера. В конце первого акта, когда состояние мальчика, скажем мягко, оставляет желать лучшего, стена комнаты двинется вперед, сужая вокруг него и без того тесную выгородку, вытесняя его на крохотный пятачок, не оставляя ему пространства для жизни (будто в «Колодце и маятнике» Эдгара По). Действие второго акта происходит в большом городе: стены комнаты «расступаются», сцена открыта полностью и почти пуста, только на заднике теперь – много дверей, казалось бы, много новых возможностей. Этот новый мир, с вагонами метро и поездами, с летящими мимо пейзажами, деревьями, стадом коров (видеопроекции обеспечивают необходимый эффект и не превращаются в самостоятельный аттракцион) мог бы напугать Кристофера, но мальчик воспринимает его, как хорошо знакомую «бродилку», а попутчиков как персонажей виртуальных игр. Скоро он устает от впечатлений, и тогда его «компьютер» начинает сбоить: по заднику-экрану бегут и наслаиваются друг на друга цветные полосы.

Путешествие заканчивается, Кристофер прибывает по месту назначения – новый друг его мамы, видимо, человек обеспеченный. Квартира у него большая: двери открываются и останавливаются ребром к залу, будто межкомнатные перегородки. Они разделяют не только комнаты, но – метафорически – людей, которые не всегда видят, слышат и понимают друг друга.

В спектакле много действующих лиц, но вне зависимости от того, сколько времени им отведено, внимание сосредоточено только на Кристофере Шамиля Хаматова (исполнители других ролей – Нелли Уварова, Сергей Гирин, Елена Плаксина, весь ансамбль – это понимают и ведут себя деликатно). Хаматов не покидает сцену ни на минуту. Его персонаж – одновременно искренний и лукавый, наивный и упрямый, беззащитный и целеустремленный, мудрый и бестолковый. Два с лишним часа чистого времени он ведет не только сложнейшую психологически, но и физически изнурительную партию. Он разговаривает ломким голосом.

Коротко смеется, хмыкает (звук в разных ситуациях окрашен по-разному). Спина Кристофера выгнута, из-за неверной осанки живот выпячен, шея вытянута вперед. Шаг мелкий, походка семенящая. Он не любит, когда до него дотрагиваются, и каждый раз вздрагивает при малейшей попытке нарушить его «неприкосновенность». Актер подробно разработал систему жестов: пальцы одной руки постоянно шевелятся, вторая рука вяло сжата в кулак. Чем сильнее нервничает Кристофер, тем суевливей он становится, то есть судить о его состоянии можно не по активной мимике, не по истеричному тону или крику, а по беспокойному танцу гибких пальцев, убыстряющемуся темпу захлебывающейся речи, по все более быстрому и мелким шагам, по тому, как он снова и снова перевешивает любимую картинку с одной стены на другую. Самое открытое проявление эмоций: Кристофер единожды погладит маму, натянув на ладонь свитер. Подобный «актерский минимализм» не дает зрителям слезливо умиляться, унижая героя жалостью («ах, бедный больной мальчик»), но действует сильно. Иногда начинаешь думать о Кристофере как о реальном человеке и за него волнуешься – как он войдет в переполненный вагон, если не переносит никакого телесного контакта ни с кем? Или каково должно быть матери, которой родной сын не разрешает себя ни погладить, ни обнять?

У Кристофера есть план на дальнейшую жизнь, на научную карьеру, и спектакль завершается многократно повторенным, обращенным прямо в зал, вопросом: «Я смогу всего этого добиться?» Народ безмолвствует.

ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «СЦЕНА ПОД КРЫШЕЙ» «ГОРЕ ОТ УМА»

На маленькой сцене Александр Яцко (режиссер и сценограф) выстроил большой дом. Вернее, создал иллюзию ононого. Зрители не могут обойти весь дворянский особняк, но познакомятся с расположением комнат и поймут, отчего здесь все со всеми случайно сталкиваются. Дверные проемы, задернутые кружевными занавесами (комнаты Софьи, Молчалина, Фамусова), располагаются по всему полукругу сцены – так, что

немудрено повстречаться на входе-выходе. Во втором акте шторы снимут, дверные проемы превратятся в арки, через цветные фильтры дадут свет и появится необходимая по сюжету бальная зала. Так может быть устроен богатый дом хоть в XIX веке, хоть в нынешнем. Костюмы Виктория Севрюкова тоже не прописала в определенном времени (на мужчинах – обуженные хипстерские брюки, укороченные пиджаки, на Репетилове – пестрая рубаша, а женские платья верны историческому силуэту, хотя в точности старине не подражают). Разночтения с эпохой не нарочиты и не бросаются в глаза. Тот же принцип – традиционное ненавязчиво и беззаботно скрещено с современным – положен в основание всего спектакля. Купюр, актерской отсебятины, особых режиссерских вольностей, нахальных концепций нет, но нет и подобия манер двухсотлетней давности, и текст (поданный без пафоса, без хрестоматийных акцентов, хотя «лицом к королю») звучит свежо. «Горе от ума» в Театре им. Моссовета – довольно удачная попытка стянуть с пьесы «грибоедовский мундир», вновь разглядеть в персонажах живые лица, сделать так, чтобы было смешно, а не уныло-поучительно, и представить не «комедию о хамстве», а человеческую комедию. Отношения людей интересуют А. Яцко больше, чем сатира на общественные нравы. Поначалу балом правит благодушный домашний тон: не случайно оба акта открываются сценами домашнего музицирования, и Фамусов (сам А. Яцко) играет в оркестре на бас-балалайке.

Горничная Лиза у Юлии Хлыниной не так, чтобы прелестное создание: упрямая, жесткая, своенравная, прямолинейная (железная кнопка, а не субретка). И Софья Александры Кузенкиной (очень хорошая работа) не слишком напоминает голубую героиню. Капризная, избалованная, дерзкая, темпераментная молодая женщина, вся в папеньку, с норовом (не по Аполлону Григорьеву с его представлением о «силе слабости»). Она ловкая и умеет лихо выкручиваться из самых неприятных положений (сон ею полностью сочинен, рассказом она отвлекает внимание отца). Фамусов любит дочку самозабвенно, все ей разрешает и все



А. Яцко – Фамусов.
«Горе от ума».
Театр им. Моссовета.
Фото Е. Лапиной

простит, ни к какой тетке, ни в какую глушь не отправит, только пригрозит. Если же речь не о делах семейных, то Фамусов – умный, осторожный, энергичный, самоуверенный человек и опытный номенклатурный работник. Когда Лиза назовет барина «стариком», зал рухнет от смеха, потому что у Яцко он полон сил, vitalной мужской энергии. В финале Фамусов-Яцко искренне не понимает, что стряслось с его Софьей, в его доме, и, если кто-то действительно близок к помешательству, то скорее именно несчастный одураченный отец (не посрамленный, а именно одураченный). Яцко оказался отличным характерным актером, а не только Казановой-сердцеедом или злодеем, каким обычно его держат в сериалах. Партию Фамусова актер ведет затейливо, весело, динамично – можно сказать, в логике легендарного спектакля МХТ: грубость природы он смягчает юмором.

Чацкий – каким он явится после 3-х лет отсутствия – молодой интеллектуал и душа компании. Артем Ешкин (приглашен из Театра им. А.С. Пушкина) представляет нам современного юношу. Его герой артистичен, он привык рассказывать о других людях, показывать их в лицах, пародируя их манеры, и его язвительные шаржи пользовались спросом у светской аудитории, и сам он пользовался успехом в своей «тусовке». Он странствовал по границам, привык к свободе слова, и никак не может взять в толк, отчего его речи, его шутки действуют на Софью не так, как прежде: она не смеется, не поддерживает его, а раздражается. Что может понравиться такой ершистой и независимой барышне в Молчалине Владимира Прокошина – не понимает не только Чацкий, мы тоже. Возможно, потеряв всякую надежду когда-нибудь снова увидеть Александра Андреевича или хотя бы получить от него весточку, она решила искать человека прямо противоположных свойств, незаметного тихоню, который держит язык на привязи. Софья крепко обижена на Чацкого, он, поскольку мужчины часто не знают, как вести себя, когда женщина дуется, старается сделать как лучше, а получается хуже некуда. Сдержанности в проявлении эмоций его не обучили, так что он легко возбуждается, выходит из себя, кричит. Проблема такого Чацкого кажется очень понятной: куда податься нормальному человеку, если он думает не так, как Репетиллов, охваченный либеральным азартом (отличная работа Александра Емельянова), и не так, как местные консерваторы? Если он не готов мириться с тем, что в России очевидно дурно, но и не склонен, задрав штаны, бежать за европейской модой («Чтоб истребил Господь нечистый этот дух Пустого, рабского, слепого подражания; Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой, Кто мог бы словом и примером Нас удержать, как крепкою вожжей, От жалкой тошноты по стороне чужой. ...Воскреснем ли когда от чужевластья мод? Чтоб умный, бодрый наш народ Хотя по языку нас не считал за немцев»). Вот вы представляете, чтобы современные либералы аплодировали этому монологу?

«Партии», которым Чацкий не захотел принадлежать, объединятся, чтобы ославить его сумасшедшим. За последние годы многие люди не на литературных примерах, а на собственной шкуре испытали, что такое травля со стороны «своих», когда любое слово расценивается как повод для атаки, и атакуют стаей. Поэтому с особой остротой воспринимается вся сцена бала с пущенной в оборот сплетней (была бы еще острее, если бы А. Яцко не переусердствовал с водевильными вставными номерами – танцами Хрюминой – Ирины Карташевой, Хлестовой – Валентины Каревой, и Тугоуховского – Юрия Черкасова). В финале – бегство Чацкого. «Карету, мне, карету!» А ехать-то куда? Куда ж нам плыть?

ТЕАТР НАЦИЙ. «ЖЕНИТЬБА»

Жанр определен режиссером и сценографом Филиппом Григорьяном как «токсичный китч». Токсичным мы зовем то, что способно отравить. Китчем – безвкусицу, дешевку, или, когда это слово используют в связи с театром, – такое представление, которое составлено из шаблонов и лишено самостоятельного творческого начала.

Спектакль от пьесы формально не отклоняется, то есть со сцены звучит текст Н.В. Гоголя, но ставка сделана не на вербальный, а на изобразительный ряд. По части видео-арта, интерьерного видеомэппинга (он создает дополнительные измерения, оптические иллюзии и заставляет «двигаться» статические объекты) придумано много и изобретательно. На заднике постоянно меняются – как бы в режиме *touch screen* – проекции с видами городов и стран, кислотные сюрреалистические изображения, психоделические распускающиеся цветы. Вырезанная из картона плоская машина в натуральную величину стоит на фоне несущихся по заднику-экрану цветных полос, которые и создают оптическую иллюзию движения самой машины. Много безмолвных персонажей, выдуманных режиссером: жена Кочкарева (вся увешана котомками из бутиков, в одном пакете прячет грудного и орущего младенца), омонцовцы, они же – алтарники, секретарши в офисе, слуги, мишка...

Женихи выведены на сцену карикатурными военными разных родов войск. Экзекутор Яичница Олега Комарова выглядит по-генеральски: толстенный грома в камуфляже и на бронированной машине. В дом невесты приходит с телохранителями. Жевакин (в пьесе – бывший моряк) представлен выжившим из ума космонавтом в белом скафандре и редко снимаемом шлеме. Анучкин (у Гоголя – отставной пехотный офицер), видимо, из диверсионно-разведывательной группы, он прибывает на сцену в гробу (грузом-200), но потом способен внезапно возникать в разных местах, буквально выползая из щелей. Похож одновременно на Фантомаса, благо все лицо вымазано зеленым. Сваха в исполнении Ксения Собчак (прежде подрабатывала свахой в телевизионных шоу), в начале спектакля напоминает раззолоченную Бабу Ягу, которая палит в конкурентов из пистолета, а в финале – инопланетянку, спешно покидающую планету Земля. (Примерно в то же время СМИ распространяли недостоверную информацию о том, что Собчак покидает Россию из-за политических разногласий и из страха за свою жизнь.)

Подколесин среди мужчин один-единственный гражданский, нефтяной магнат, в офисе он контролирует свой бизнес в режиме

он-лайн, наблюдает на гигантском мониторе за бесперебойной работой вышек, качающих черное золото. Олигарх в исполнении Максима Виторгана бесконечно вял и инфантилен: на юбилей ему дарят игрушки и сладости. Не любит принимать решения (на словах «начинаю подумывать» буквально корчится, «жениться» произносит после большой паузы, с видимым трудом – ему все это лень). Кочкарев расписывает ему прелести будущего отцовства («щенок, а уж на тебя похож»), но у Подколесина уже есть плюшевый мишка, вылитый хозяин, только меньше ростом. Мягкой игрушки и мягкого дивана ему довольно для полного счастья. Нужно было прислушаться к словам песенки, которую напевает официантка-гастарбайтер (Сэсэг Хапасова) в доме Агафьи Тихоновны (здесь – кафе с шаурмой), и не рыпаться: «что посылает судьба, принимай и не сетуй». Тем более, что и найденная Кочкаревым невеста – женщина простая, грубая, басовитая, вовсе не женственная. Во втором акте она обута в ласты на каблуке (эта модель давным-давно развлекает пользователей социальных сетей).

Кочкарев Виталия Хаева – богач (у него дорогая спортивная машина), уголовник и наркоман. Зрители старшего возраста не поняли,



К. Собчак – Сваха,
М. Виторган –
Подколесин.
«Женитьба».
Театр Наций

что это такое белое он высыпал из мешка и зачем руками разгребал этот порошок по разные стороны стола. Пришлось объяснять, что Кочкарев сам сидит на кокаине, под действием которого начинает бредить о женитьбе. Еще он пользуется розовые таблеточки размером с колесо (от них в его сознании, то есть на экране, распускаются яркие цветы, а плюшевый мишка оживает и принимается бродить по сцене) и сам колет себе героин. Если бы Кочкарев не покидал сцену, вышла бы концепция: все происходящее – сплошная галлюцинация, составленная разнородными впечатлениями энергичного брата: фильмы про фантомасов и дарт вейдеров, компьютерные стрелялки, японская аниме, телевизионные ток-шоу и выпуски новостей. Однако, эта логика не работает, поскольку Кочкарев не находится на сцене постоянно.

В «Женитьбе» Театра Наций Подколесин не выпрыгивает в окно, а выбрасывается из окна элитной высотки (на заднике-экране мультипликационная картинка: со страшной скоростью проносятся этажи и маленькая человеческая фигурка падает вниз). Возможно, что-то принял вместе с другом Кочкаревым и решил «полетать». Во всяком случае, смысл хрестоматийной фразы свахи, спешно покидающей место действия, воспринимается в контексте самоубийства иначе, чем прежде: *«Еще если бы в двери выбежал – иное дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно – уж тут, просто мое почтение!»*.

При этом в режиссерском конструкторе опять не хватило деталей: ведь первое явление Феклы Ивановны выглядело так, будто сама смерть с косой пришла к Подколесину в образе свахи. Стало быть, сваха своего добила, жениха угробила, отчего ж теперь удивляется, что он не в дверь шмыгнул?

Финал изменен: Агафья Тихоновна достается Яичнице. Взял он ее не голыми руками, а военной хитростью. На сцену выезжает бутафорский бронетранспортер, спецназовцы обыскивают тех, кто еще не успел выбраться из окна или сбежать. Если в начале спектакля по ночному небу тревожно шарили лучи прожекторов, а над домами зависали аэростаты, то теперь задник

охвачен огнем пожара. Возможно, Ф. Григорьян подразумевал, что несчастная невеста – сама Россия. Обладать ею хотят взбесившиеся вояки и уголовники (в одной сцене Кочкарев нагло домогается своей протее). Брать ее будут не уговорами, а силой. Олигархам-сибаритам дорога одна – в окно. Медийные свахи успеют унести ноги. Но и эта идея (если она мне не примерещилась в общем бреде) не проявлена, замутилена, затуманена. Всевозможные спецэффекты берут большую часть внимания на себя, и зритель, не знакомый с текстом пьесы или с ее нормальными (без галлюциногенов) сценическими интерпретациями, рискует не понять не только концепций, но даже самой общей сюжетной схемы. На том спектакле, на котором была я, зал засмеялся ровно три раза: когда услышал фамилию Яичница, когда «игрушечный» плюшевый медведь ожил (Вано Миронян) и пошел за Подколесиним, и когда стал творить пластические чудеса Антон Ескин в роли Анучкина (наподобие тех, что выделывал на рок-концертах Петр Мамонов). Гоголь без смеха – это же невиданное дело, небывальщина какая-то.

И слезы были миру невидимы, потому что не нужны постановщику: Сергей Пинегин старался вызвать сочувствие к Жевакину, и в Агафье Тихоновне Анны Уколовой в какой-то момент мелькнуло что-то человеческое, но это у них вышло явно вопреки режиссерской воле.

Когда-то Григорьян делал для фестиваля «Территория» инсталляцию «Свалка». Журналисты, специализирующиеся на инсталляциях, назвали ее беспомощной и вымученной. Теперь тотальная свалка притворилась спектаклем и отчего-то назвалась «Женитьбой». Когда закончатся зрители, которым обязательно нужно поглядеть на Ксению Собчак не в телевизоре, а живьем, и дорогостоящее шоу придется снимать с репертуара, то те же самые аттракционы в целях экономии бюджета можно будет приспособить к любому другому произведению. К примеру, сыграть «Волшебника изумрудного города». Страшилой, не меняя грима и костюма, станет Яичница, Железным Дровосеком – Анучкин, а Трусливым Львом – Жевакин (скафандр только придется переокрасить в рыжий цвет). Кстати, в этой

книжке герои переходят через маковое поле, которое открывает постановщику широкий наркологический простор.

ТЕАТР «ЛЕНКОМ». «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ»

Марк Захаров давно предпочитает свободные композиции, в которых скрещивает произведения разных авторов (например, в *«Небесных странниках»* соединил *«Душечку»* Чехова с *«Птицами»* Аристофана). На сей раз режиссер ограничил себя сочинениями единственного автора – Венедикта Ерофеева, правда, попутно присочинил кое-что от себя. За сюжетную основу взята поэма *«Москва-Петушки»*, смикшированная с *«Записками психопата»* и пьесой *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*, по имени которой и назван спектакль. *«Вальпургиева ночь»* – языческий праздник, слет ведьм на горе Брокен, который *«происходит, – гласит ремарка, – 30 апреля, потом ночью, потом в часы первомайского рассвета»*. Иными словами, автор уподобляет шабаш красному дню календаря, первомаю: *«Вальпургиево празднество силы, красоты и грации»*.

Спектакль распался на неравные части: первая – линейная (путешествие из Москвы в Петушки с остановкой в психбольнице), вторая дробится на отдельные номера, блистательно исполненные артистами *«Ленкома»* Сергеем Степанченко, Дмитрием Гизбрехтом, Виктором Раковым. Заканчивается действие смертью главного героя, о котором зрители по ходу эффектного драматического дивертисмента и думать забыли, хотя все это время Игорь Миркурбанов стоит, прислонившись к порталу в правом углу авансцены, и наблюдает за происходящим (читай: мы видим все его глазами). Поначалу Миркурбанов производит впечатление: сильная мужская фактура, *«скифские»* глаза, какая-то сумасшедшинка во взгляде, смещенность реакций. Но по мере развития действия в нем ничего не меняется: два с лишним часа актер играет одно и то же состояние, которое можно определить как алкогольную интоксикацию и глубокую депрессию. Алкогольную интоксикацию из образа Венички вычесть никак невозможно, однако, в нашем герое есть еще веселая эксцентрика,

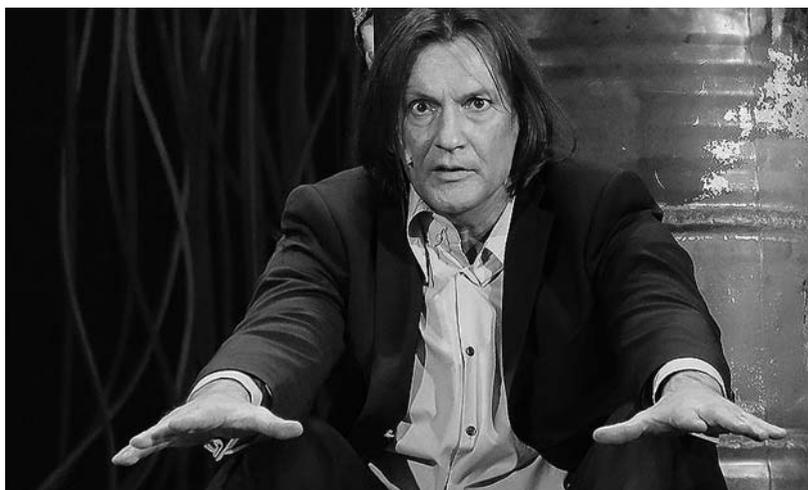


Сцена из спектакля.
В центре А. Захарова – Зиночка.
«Вальпургиева ночь».
Театр «Ленком»

лирика, эротика, а также – исключительная интеллигентность. Ничего этого в герое Игоря Миркурбанова не прослеживается. Раздражает и то, что актер – единственный в спектакле – пользуется микрофоном (судя по всему – у него проблемы со сценречью).

В.С. Муравьев, друг В. Ерофеева и гениальный переводчик, писал про *«Вальпургиева ночь»*: *«Это чистая трагедия рока: в ней... собственно, ничего не происходит, кроме дружного отравления палаты психиатрической лечебницы метиловым спиртом, – но превращается оно в пляску смерти... И как в `купе` электрички, следующей в Петушки и подвозящей Веничку к гибели, в палате становится празднично. Празднуется встреча со смертью. Метиловый спирт вкушается, как причастие, и действительность... претворяется в мистерию...»*¹¹

В произведениях Ерофеева, как в античной трагедии, зло совершается помимо воли действующих лиц, силою неумолимых законов. Смешной и несчастный Веничка попадает в их жернова. Нельзя сказать, чтобы Марк Захаров полностью игнорировал метафизическую природу произведений Ерофеева. В его спектакле она отдохнула на главном герое, зато явила себя в галерее женских образов, доверенных одной актрисе. Как известно, в дороге Веничку сопровождают ангелы. В спектакле это три молоденькие барышни в балетных пачках и с



И. Миркурбанов –
Веничка.
«Вальпургиева ночь».
Театр «Ленком»

крылышками за спиной, как у сильфид (движения крылышек разнообразны и соответствуют отношению ангелов к своему подопечному). Но настоящий ангел-хранитель – по мысли режиссера – героиня Александры Захаровой. Она «отвечает» за медсестру, спасшую Веничку из психбольницы (в пьесе Гуревич погибает, насмерть забитый персоналом), за буфетчицу в привокзальном кафе, за нищенку, распеваящую куплеты в пригородных поездах (кепка, клоунский красный нос), за графиню (кринолин, юбка сзади длинная, но впереди не закрывает колен, из-под нее торчат «треники» и кеды), за добрую женщину, которая усыновит его мальчика и в которой мы должны увидеть саму Мадонну с Младенцем. Веничка в поэме называет свою возлюбленную «*беспрерывной женщиной*», в спектакле «*Ленкома*» беспрерывной оказывается героиня Захаровой, а возлюбленная – в исполнении Полины Чекан – выглядит профессиональной стриптизершей. Марк Захаров расчленил один образ, в котором у Венедикта Ерофеева платоническое и сексуальное друг другу не противоречили, на два: чувственную соблазнительницу и Прекрасную Даму, при этом, Прекрасная Дама выведена на сцену клоунессой. Иными словами, режиссер подменил героя поэмы «*Москва-Петушки*»: его свойства принимает на себя не Веничка Игоря Миркурбанова, а «*сквозной*» персонаж А. Захаровой. Решение оригинальное и

неожиданное, оно последовательно проведено через весь спектакль.

Отдельного разговора заслуживает работа сценографа Алексея Кондратьева. Большой красный диск в центре сцены (стоп-сигнал железнодорожного светофора), повсюду – конструкции из труб (они же – светящиеся трубочки), с них свешивается моток кабеля (Венедикт Ерофеев работал укладчиком кабеля). На тех же трубах ассиметрично расположены странные горячие цифры и стрелки, указывающие разные направления движения. Реалистическое пространство одновременно кажется потусторонним и мистическим. Быт как ад, ад как быт. Это решение полностью соответствует и букве, и духу прозы Ерофеева.

Режиссерские мускулы М. Захарова до сих пор мощные. Все, что связано с построением мизансцен, ритмом, темпом, динамикой, управлением зрительскими эмоциями (мгновенными перепадами комического и мелодраматического) выстроено мастерски (молодым режиссерам остается завидовать и учиться). Но иногда кажется, что он боится отстать от «комсомола» и показаться старомодным.

Старейшины режиссерского цеха, так называемые «шестидесятники», хорошо помнят СССР, они до сих пор живут в обнимку с «*мертвым львом*», его боятся и пугают им детей. Марку Захарову близки выпады против Софьи Власьевны, поэтому в его инсценировке

сохранены антисоветские шутки и анекдоты, которые радуют (эффект узнавания) ровесников худрука «Ленкома», но молодой аудитории не понятны. Отдельные реплики в спектакле подаются прямо в зал, в расчете на мгновенную реакцию (например, «*Распускайте Думу, но не трогайте конституцию*»), а зрители недоумевают, потому что к их сегодняшней жизни этот текст не имеет ни малейшего отношения. Когда же герой произносит: «*Мне вообще не по вкусу существующий миропорядок*», то режиссер встык запускает песню «*Эх, хорошо в стране советской жить*», тем самым сводя горькое высказывание к плакатному примитиву. А слова «*Я остаюсь здесь и отсюда снизу посылаю все ваше государство*» и вовсе вызывают сопротивление значительной части зала, которая в нынешней внешне- и внутривнутриполитической ситуации решительно перешла на сторону государства.

Почему-то режиссеру показалось неушительным право автора на обценную лексику (сам Ерофеев, скорее, не согласился бы на свободную композицию из его произведений): «*Во вступлении к Первому изданию я предупреждал всех девушек, что главу «Серп и Молот – Карачарово» следует пропустить, не читая, поскольку за фразой «И немедленно выпил» следуют полторы страницы чистой воды, что во всей этой главе нет ни единого цензурного слова, за исключением фразы «И немедленно выпил». Добросовестным уведомлением этим я добился только того, что все читатели, в особенности девушки, сразу хватались за главу «Серп и Молот – Карачарово», даже не читая предыдущих глав, даже не прочитав фразы «И немедленно выпил». По этой причине я счел необходимым во втором издании выкинуть из главы «Серп и Молот – Карачарово» всю бывшую там матершину. Так будет лучше, потому что, во-первых, меня станут читать подряд, а, во-вторых, не будут оскорблены»¹². Марк Захаров, видимо, решил проявить независимость, хотя недавно принятый закон о запрете нецензурной брани в учреждениях культуры¹³ не произвел сколько-нибудь заметного действия ни на один столичный театр – в них, как ни в чем не бывало, продолжают материться.*

А тот спектакль, на котором была я, смотрел пресс-секретарь Президента В. Песков, но никаких репрессий, по счастью, не последовало.

Отчего-то вспомнилась история Алехи из пьесы Ерофеева: «*Безошибочным раздражителем вот что для него было: отупленность и галстук. И что он делал? Он ничего не делал, он незаметно приближался к своей жертве, сжимаемая ноздря, – издали, и вот то, что надо, уже висит на галстуке. Весь город звал его диссидентом, их ошеломила безнаказанность и новизна борьбы против существующего порядка вещей и субординаций*». Правда, Алеху поместили в сумасшедший дом.

¹ Анна Степанова, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Цит. по: (Не)цензурные жесты. <http://www.teatral-online.ru/news/13565/>

² Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: Министерство культуры РФ, ФБЖ Государственный центральный театральный музей им. Бахрушина, 2014. стр. 25, 27.

³ Владимир Мирзоев: «Настало время драматических перемен» <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/74927/>

⁴ Вера Максимова. Пожалеет грешника. «Балалайкин и Ко» на сцене «Современника». // Век, 30 ноября – 7 декабря 2001 года http://www.smotr.ru/2001/2001_sovr_bk.htm

⁵ Юлия Савиковская. Оглянись на гневных. // Театр. №8, 2012 <http://oteatre.info/oglyanis-na-gnevnyh/>

⁶ «Доходное место» А. Островского. Театр Самуры. 1967 год. <http://www.teatral-online.ru/news/585>

⁷ <http://www.mxat.ru/performance/small-stage/1914/>

⁸ Черчилль Уинстон. Вторая мировая война. Т. 3 http://modernlib.ru/books/cherchill_uinston_spenser/vtoraya_mirovaya_voyna_tom_34/read/

⁹ Страсти по Бродскому: «Горбунов и Горчаков» <http://www.svoboda.org/content/article/24356194.html>

¹⁰ Затерянный мир. Премьера. <http://www.wpolitics.ru/zateryannyj-mir-prem-era/>

¹¹ Цит. по: Етоев Александр. Книговодство. Выбранные места из книжной истории всех времен, планет и народов. Новосибирск, Сибирское университетское издательство, 2007. <http://rubooks.org/book.php?book=4171&page=1>

¹² Венедикт Ерофеев. Москва – Петушки. Уведомление автора http://modernlib.ru/books/erofeev_venedikt/moskva_petushki_2/read/

¹³ Федеральный закон Российской Федерации от 5 мая 2014 г. N 101-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового регулирования в сфере использования русского языка» <http://www.rg.ru/2014/05/07/rus-yazyk-dok.html>