

Елизавета КЕШИШЕВА

## РЕЖИССЕРСКИЙ И НЕ ТОЛЬКО ПОРТРЕТ ДМИТРИЯ КРЫМОВА

В 4-х ЧАСТЯХ С ЭПИЛОГОМ



**1.**  
Я поместила здесь автопортрет Дмитрия Крымова «Спящий художник. 1995. Холст, масло. 150x180» вовсе не для того, чтобы напомнить читателю, что Дмитрий Анатольевич занимался живописью.

В том, что я буду писать ниже о театре Крымова, нет ничего такого, чего бы не было в этом портрете. В испачканных краской больших и смешных руках, в сладкой дреме, приносящей цветные сны<sup>1</sup>, и в дрожании какой-то детской беззащитности, о которой – каждая

линия этой картины. А еще мне кажется правильным, что над всем тем, что я тут собираюсь писать, будет дремать Крымов.

## 2.

*Театр – это очень увлекательная игра с очень серьезным смыслом.*

**А. Эфрос**

Театр Крымова похож на необыкновенную экзотическую рыбу. Можно любоваться разноцветными переливами ее чешуи, можно бесконечно сравнивать ее со скучными пресноводными соседями, можно засунуть руки в воду и попытаться ее поймать.

А, нет.

Нельзя.

Ускользает.

Не поймать. И не описать в трех словах, и не выразить в емкой словесной формуле, что же это такое. Этот театр когда-то вовсе опасался слов, говоря со зрителем на другом, своем языке. То был язык визуальных образов, рождающихся на глазах у публики («Недосказки»). Тогда определение В. Березкина «Театр художника» во многом выражало его суть. Но очень скоро театру, который создал Крымов, стало тесно в пространстве этих слов. А мне кажется, что было тесно с самого начала.

А где, собственно, начало? Многие, вероятно, скажут, что точка отсчета (или точка-точка-запятая отсчета) – это лица героев русских народных сказок, нарисованные в три взмаха кисти на спинах студентов-сценографов Крымова в «Недосказках». С этого спектакля начинается жизнь Лаборатории Дмитрия Крымова, ставшей частью «Школы драматического искусства». Но начало было намного раньше.

Театр Крымова начинается с того, что сын скучает по отцу. То есть Гамлет-младший скучает по Гамлету-старшему<sup>2</sup>. И увидев призрак убитого отца, он, словно от сильной физической боли, съеживается, сгибается пополам, уронив голову на отцовскую грудь. И слова призрака растворяются в пространстве, теряют свое значение от того, что заслоняются полнокровным ощущением

физического присутствия отца, возможности почувствовать его запах. С этого внешне простого решения сцены из «Гамлета» начинается Крымов-режиссер. Это начало, при всей неочевидности его эстетической связи с тем, что Крымов делает сегодня, определит очень многое в характере того театрального явления, о котором пойдет речь. Во-первых – это вызов, о котором сам режиссер говорил так: «Судьба почему-то позволила это сделать. Она многое не позволяет, даже нормальное, а здесь что-то ненормальное позволила». В самом деле, большому риску подвергнуть себя было невозможно: выбором пьесы он не ограничился – на главные роли в спектакль были приглашены легендарные артисты, чьи имена неразрывно связаны с театром отца Дмитрия Крымова, Анатолия Васильевича Эфроса, – это и Ольга Михайловна Яковлева (Гертруда)<sup>3</sup>,

Сцена из спектакля  
«Недосказки»





и Николай Николаевич Волков, исполнявший в спектакле роль Клавдия и призрака отца Гамлета. Все это как бы возводило в десятую степень масштаб авантюры замечательного сценографа, успешного художника, уже не очень молодого человека и – новичка в режиссуре.

Критические статьи об этом спектакле сегодня вызывают недоумение каким-то отчаянно-злорадным куражом и надменно-резким тоном, которым рецензенты, как один, сообщали режиссеру, что он – не режиссер, и, дескать, пусть каждый остается на своей территории.

Может быть, спектакль этот был действительно несовершенен, но важно в нем то, что после, казалось, окончательного прощания с театром, во многом связанного с уходом из жизни отца, Дмитрий Крымов создает спектакль, куда приглашает актеров своего папы, и от этой встречи идут ниточки, концы которых можно найти во всех его спектаклях. Это начало печального и смешного, бесконечно изобретательного и щедрого на выдумку размышления, прихотливо петляющего вокруг двух лейтмотивов. О чем бы ни был спектакль Дмитрия Крымова – он всегда заключает в себе высказывание о театре, о его границах, а если точнее – о его безграничности и неизведанности. И в то же время каждое сочинение режиссера – это диалог с прошлым, где голос лирического героя может звучать приглушенным шепотом, как в «Торгах», или переходить в регистр почти надрывного крика, подобно второй части спектакля «Опус № 7».

Все же есть кое-что в термине «Театр художника» чрезвычайно симпатичное и попадающее в самую суть крымковского театра. А именно – его грамматическая форма. Театр (кого?) художника – эта форма придает словосочетанию оттенок какой-то личной принадлежности, авторской уникальности явления. Во многом природа этого театра определена тем, насколько личным и интимным становится высказывание художника – сама интонация спектакля обретает иной раз настолько наивно-доверительный тон, что по звучанию своему приближается к поэзии.

### 3.

*Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной.*

*А. Белый<sup>4</sup>*

Таков один из самых тонких спектаклей Лаборатории Д. Крымова – «Торги». Пьесу, которая легла в основу спектакля, написал сам режиссер, вернее, скомпоновал ее из отдельных фраз четырех чеховских пьес. «Растущий смысл» этой пьесы – наглядное доказательство того, что Крымов создал живое произведение, а не лишенную смысла постмодернистскую игрушку. Дело в том, что написана она была для тех же актеров Анатолия Васильевича Эфроса – Яковлевой, Грачева, Волкова, Ширвиндта, Калягина... Она называлась «Долгое прощание» и должна была прозвучать как негромкий постскрипtum навсегда потерянному «саду-театру». За постановку взялся Анатолий Александрович Васильев, но замысел так и не был воплощен, и тогда пьеса была предложена Адольфу Яковлевичу Шапиро, который начал ставить спектакль с актерами Васильева, и это была уже другая история, другой «сад». Но и эта работа не была завершена, и тогда судьба совершила свой драматический поворот, предложив совсем другое прочтение пьесы. Тогда, в 2006 году, само пространство театра А. Васильева, сцена на Поварской 20, стало действующим лицом пьесы – театр, который вынужден покинуть его основатель. Центральный образ спектакля – песок, из которого сооружены узнаваемые московские здания разной величины, и в центре композиции – один из таких домов с табличкой «Поварская 20» (художники – В. Мартынова и М. Трегубова).

В этом песке – все. И детская песочница, в которой заигрались чеховские взрослые дети, и зыбкость жизни, ощущение которой грозovým облаком нависает над героями спектакля даже в самых светлых его местах. Это спектакль, где тишина – тоже музыка, где найден такой тон повествования, что едва ли не с самого начала действия перед зрителем два спектакля – один



Сцена из спектакля  
«Торги»

на сцене, другой в театре собственных воспоминаний, ассоциаций, поднимающихся, как песок с речного дна.

Что происходит?

Вероятно, здесь в силу вступают те законы искусства, что когда-то превратили румбу Сарагины<sup>5</sup> в твое чувственное переживание детства, и неважно, на каком языке ты думаешь, и зовут ли тебя Гвидо, мальчик ты или девочка – язык художественного образа универсален для понимания.

Так, в «Торгах» есть сцена – она и изящнейший паравраза знаменитой реплики Раневской: «О, детство мое, чистота моя!», и нежное воспоминание о «Трех сестрах». Изпод песочного дома, как из пыльного чулана, достают четырех кукол. Три женские фигурки и одна мужская. Они длинные, в человеческий рост, у них мягкие, набитые ватой ноги в вязаных чулках, волосы – ниточки, над которыми – облаком белая пыль; на девичьих фигурах платья молочной белизны, где на каждом дрожит тончайший узор. И куклы эти оживут, когда актеры незаметно привяжут их тонкие

безжизненные ноги к своим стопам, обнимут с такой нежностью, как обнимают спящего ребенка, и закружатся с ними в недолгом танце. Красота этой сцены с ее почти старомодным теплом оттеняется ее же неказистостью, какой-то мягкой улыбкой, витающей в пространстве. В этом театре красота никогда не становится самоцелью, никогда собою не подменяет содержания.

В основе пьесы – вечные мотивы драматургии Чехова, повторяющие себя из раза в раз, как навязчивый сон, – прощание, возвращение, воспоминание о прошлом. Крымов обнаруживает это внутреннее родство чеховских пьес и из этих нитей тклет необыкновенно светлое произведение, хотя свет этот не солнечный – лунный. Это спектакль после звука лопнувшей струны, в предчувствии первого удара топора по Вишневному саду. Компания из четырех молодых людей (двое юношей и две девушки) и одной взрослой женщины уже на сцене, когда зал заполняется зрителями. Вскоре оказывается,



что они здесь – ненадолго, как раз собирались уходить, только хотели сделать фотографию на память, о чем и просят кого-нибудь из зала. И все, уходят, как-то не по-театральному гасят свет, закидывают на плечи небольшие рюкзаки и растерянно, робко бредут, кажется, вовсе и не зная куда. В зрительном зале темнота и длинная пауза. И когда напряжение этой паузы достигает предела, когда чувство пустоты покинутого дома обретает почти физическое воплощение, они тишайшими шагами вернуться в этот дом, чтобы провести в нем еще полтора часа. Боже, чего только не произойдет в эти полтора часа.

«Оказывается, они совсем не носят со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать» – открытие, сделанное К.С. Станиславским во время репетиции «Трех сестер» в 1901 году, становится едва ли не ключевым в понимании и этого спектакля. Ролей, закрепленных за персонажами, здесь не существует как таковых, здесь «все общее», и текст течет в извилистом русле внутренних рифм, пересечений и отражений.

В этом странном доме поют оперными голосами, танцуют, забыв себя, собирают деньги-сушки, чтобы выкупить имение, – и от этого разнообразия и живого богатства режиссерских, актерских, просто человеческих красок – рождается страшное сочетание молодости, даже детства, и обреченности на гибель. Но пока есть время, и они гасят свет, берут в руки свечи, в четыре жеста превращают свою одежду в вечерние туалеты и начинают петь хорал, вобравший в себя все самые нелепые, самые смешные и несущественные фрагменты чеховских пьес. И эти «где же конфеты?», обращенные в псалом, «Маковой росинки во рту не было», положенные на бессмертную *Stabat Mater* Перголези, обнаруживают один из важнейших мотивов спектакля – вечное в мимолетном. Кстати, сцена эта – очевидный «привет» легендарному «Серсо» А. Васильева, почти цитата, и диалог, возникающий между этими спектаклями, – не случайность. То, что происходило в великом театральном производстве Анатолия Васильева, тоже – ни что

иное как исполненное щемящей грусти «длгое прощание».

Все, что происходит в спектакле Крымова, – непрерывное кружение над сюжетами, которые оказываются несущественными, когда плетется тончайшая психологическая паутина взаимоотношений. Он существует скорее по законам музыкальным, нежели театральным, драматургия этого спектакля построена на смене тональностей, чередовании сновидений, где за плохим всегда следует хорошее.

Но не в конце.

Последний аккорд спектакля прозвучит на пике какого-то печального, совсем как в «Вишневом саду», веселья, когда на вращающейся, как пропеллер, палке качелей актеры почти преодолют земное притяжение, из темноты появится человек в солдатской форме, тот самый «грядущий хам», и ногой разрушит песчаный домик. А в тишину вольются звонкие детские голоса:

*«От морей до гор высоких,  
Посреди родных широт  
Все бегут, бегут дороги  
И зовут они вперед».*

Эта песня-послесловие спектакля, которую мы все пели в детстве, рождает мысль, гораздо более сложную, чем торжество плохого над хорошим. Просто время мчится, изменяется, сметает все на своем пути, и прекрасным чеховским людям приходится уступить.

И они уступают, извинительно пятясь назад.

#### 4.

Особенность спектакля Крымова – это всегда особенность взгляда художника. В «Торгах» – это взгляд на чеховских героев через разбитое зеркало какой-то общей для всех судьбы; В «Корове» – взгляд на историю через память. Память, быть может, одно из ключевых слов для понимания эстетики театра Крымова. Потому что именно памяти свойственно искажать черты предметов, людей, событий, то смягчая образ до акварельной бесплотности, то заостряя до болезненной странности. Память, как и сновидение, не подчиняется логике, а существует по своим, быть может, гораздо





Сцена из спектакля  
«Корова».  
Фото Н. Чебан

более сложным законам, не всегда подлежащим объяснению. Вот, отчего, например, в той же «Корове» А. Платонова отец главного героя, Васи Рубцова, ходит на табуретках, привязанных к стопам? И зачем корова перед гибелью своей облачается в небывалый, какой-то преувеличенно-торжественный вечерний наряд? Почему в конце концов плывет по воздуху крошечный поезд? Все эти странности в миг перестанут казаться изощренным ребусом, если ответить на один вопрос совсем другого порядка.

Почему начинается спектакль?

Спектакль начинается потому, что Вася вспоминает.

А вспоминает он потому, что его удерживает там, в этой истории, какое-то необычайно острое чувство. Быть может, вины? Или жалости? Или первой встречи со смертью? Перемещение в пространство детской памяти – это начальный импульс всего спектакля. Он начинается словом «Помнишь?», произнесенным повзрослевшим Васей Рубцовым (Сергей Мелконян), и заканчивается обещанием «Не забуду», слетающим с дрожащих губ

Васи-ребенка (Анна Синякина). В пространстве между этими словами-полюсами умяляются все логические связи, и в силу вступает закон искажения. Крымов начинает там, где Платонов ставит точку, по ту сторону смерти, когда история уже свершилась, но ожог от нее по-прежнему саднит. И трехстраничный рассказ «Корова» как будто сопротивляется движению к драматичному финалу, уклончиво отступая и спотыкаясь о детали, которыми наполнено сознание впечатлительного ребенка. Сюжет рассказа Платонова укладывается в семи предложениях, которые напишет сам Вася Рубцов в своем школьном сочинении: «У нас была корова. Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. Потом она родила себе сына – теленка, и он тоже ел из нее молоко, мы трое и он четвертый, а всем хватало. Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо. Корова стала мучиться, но скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина.



Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я помню нашу корову и не забуду». Сюжет спектакля Крымова начинается с того, что на сцену входит актриса, Ирина Денисова, становится возле висящего не веревке пододеляльника с прорезью-ромбиком, на который проецируется изображение крошечной коровы, пловучей походкой гуляющей по полю. И актриса, присев перед одеялом-экраном, позволяет коровке проявиться на ее собственной одежде и, запахнув объятия, делает ее своей, а если быть точнее – делает ее собой. Собственно театральное, а не литературное содержание этого спектакля – это моменты взаимодействия повзрослевшего Васи с ребенком, их равноправное участие в истории, когда, например, маленький Вася изо всех сил пытается закрыть глаза большому, чтобы тот не увидел погибшей коровы. Пространство этого спектакля – время, то время, когда взрослые казались большими, ну, как если встать на табуретку, и когда на рисунке поезд меньше человека, потому что человек важнее поезда. И отсюда какая-то особая, последняя искренность и нежность в игре Анны Синякиной, которая об этой роли говорила: «Я не играю мальчика, я играю детство». Отсюда такие горячие слезы, отсюда зеленый свет семафора, не горящий круглым огоньком, а заливающий все пространство зала «Манеж». Все это – особенность взгляда, повернутого зрачками в память и из памяти творящего выразительную театральную форму.

## 5.

*На свете все преобразилось, даже  
простые вещи – таз, кувшин...*

**Арсений Тарковский**

*Каждый дом, труба и окошко,  
Порт, стадион, туалет и вокзал,  
Мусорный бак, воробей или кошка,*

*Пели свое, и я все понимал.*

**Олег Григорьев**

«Без переживаний, которые должны превратиться в театральную форму, ничего не нужно»<sup>6</sup> – вот, пожалуй, единственный

закон, который в этом театре не преступают. А в остальном – он весь – азарт беззакония и свободное дыхание фантазии. Таким он был 10 лет назад в «Недосказках», таким он остается и сейчас. Той черной краской, которой в «Недосказках» художники рисовали застывшие лики героев русского фольклора, был во многом прочерчен путь Лаборатории. Говоря о театре Крымова, часто используют образ разбитого стекла, представляя спектакли Лаборатории как композицию из цветных осколков некоего большого целого.

А это не осколки – брызги.

Брызги от «Недосказок».

И черные кляксы от этих брызг – в каждом втором спектакле Крымова.

Вот сцена, где печально известного колобка старик со старухой лепят (то есть прокручивают через мясорубку) из всего, что под руку попадет, – пробегающий мышонок, палец самой старухи, пролетающая муха. В этой смешной и жутковатой сцене отражалась сама природа спектакля, который на ваших глазах создавался из ничего или, вернее, «когда б вы знали из какого сора». И была в нем еще такая существенная особенность: полотном, на котором возникали образы сказочных лиц, – были сами художники, их лица, их спины. Выводя на собственной коже эти незамысловатые рисунки, создатели спектакля как бы говорили: они живут в нас, мы – это они. Место обитания сказочных архетипов – в области бессознательного, индивидуального и коллективного – к нему в первую очередь обращается театр, где посредством художественного образа всегда рассказывают о себе. «Недосказки» сегодня видятся как такой поэтический пролог рождающегося театрального дела, где театр понят как мастерская художника, где художник – всегда отчасти герой, а герой – всегда художник.

Чтобы черное бесформенное пятно на сцене зала «Глобус» обрело форму, к нему нужно прикрепить веревки. Чтобы начался спектакль, оно должно взлететь. И взмывающая к театральному небосводу страшная когтистая лапа не оставит сомнений, что перед нами – Демон, и спектакль начнется тогда, когда он застынет наверху, определив точку взгляда: вид сверху.



Сцена из спектакля  
«Демон. Вид сверху»

Это спектакль, родившийся из пространства. Кстати, смысл названия легендарного шекспировского «*The Globe*», ставшего прообразом одноименного зала в ШДИ, – на самом деле гораздо значительнее – «Земной шар». «Демон. Вид сверху» – первый спектакль, поставленный в этом пространстве и собою как бы завершивший архитектурный замысел Игоря Попова.

И вот на сцене группа молодых людей в повседневной одежде. Кто они – актеры, сценаристы, режиссеры? Нет и нет. Облачатся в серые комбинезончики и станут на застеленном белой бумагой планшете сцены рисовать фигуры Адама и Евы. Художники?

И да, и нет.

Перед нами, то есть под нами, – дети, затеявшие игру с неисчерпаемостью собственной творческой фантазии, они пишут слова с ошибками и рисунки их гениально неправильны.

А над нами – Демон, вззирающий с высоты на земную жизнь.

Вот покидает «Ясную Поляну» Толстой, оставляя за собой следы-кляксы, вот Гоголь сжигает второй том «Мертвых душ», а вот из

смятого снежного кома бумаги появилась голова. Родилась Тамара. Ей протянуты две огромные нарисованные родительские руки, сами родители лежат на сцене – продолжением этих рук. К нарисованному велосипеду приделаны настоящие колеса и руль, и настоящая Тамара, отпустив родительские руки, начинает в упоении крутить педали. А к костюмам родителей тем временем тихонько прикрепят тонкие тросы, они запрокидывают головы, будто их кто-то зовет, смиренно поднимаются и, подчиняясь силе, тянущей их одежду вверх, протянут руки. Платье мамы, чем выше оно взлетает, тем оказывается длиннее, и папины брюки, удаляясь, становятся той же фантастической длины. И чем больше расстояние между покидающими ребенка родителями и им – тем больше видятся они великанами, и у маминой юбки, как будто вовсе нет конца, и кажется, можно, как в детстве, вцепиться рукой в подол, чтобы она не уходила, но Тамара застыла в оцепенении,





опрокинув взгляд в темноту театрального небытия. Я не стану так же подробно писать о других сценах спектакля, о нем написано много и хорошо.

Мне хотелось, чтобы вы прислушались к колыбельному звучанию этой сцены, потому что «мысль семейная» неизменно звучит у Крымова с этой щемящей нотой (вспомните «Гамлета»). И еще эта сцена не оставляет сомнений, что сам взгляд на волшебное лоскутное одеяло земной жизни здесь не имеет ничего общего с холодным и надменным взором Демона на «веков бесплотный ряд унылый», да и сама черная лапа неведомого чудовища с трудом соединяется с поэмой Лермонтова. Этот спектакль-кружение над пространством мировой культуры, пересказанный словами ребенка, нуждается в поэме лишь для того, чтобы воспарить, выбрать точку взгляда. Здесь, как и во всех других спектаклях Крымова, режиссер вступает с писателем в отношения вдохновителя и вдохновляемого, оставляя для себя невероятный простор игры. В этом «мире в миниатюре» нарушены земные пропорции, а вещи увидены как отвлеченные формы, цвета и линии. Здесь разбросанные по сцене пластинки и желтые резиновые перчатки превращаются в наваждение Ван Гога, еще до того, как имя художника зачернеет в углу.

В Лаборатории Дмитрия Крымова визионерство неотделимо от быта, а быт – визионерен. Здесь простые вещи обретают речь, нарушая смысловое тождество самим себе, и обращаются в театральную метафору.

Это все, скажете вы, очень похоже на «Театр художника».

Да.

Но все же подвести все спектакли под этот общий знаменатель не получается, хотя термин довольно объемный. Дело в том, что с каждым новым спектаклем в этом театре рождается новая форма, она как раствор, который проявляет фотографию, когда на бумаге уже существует невидимый рисунок. Но если бы можно было весь этот театр сжать до одного знака, до символа, выражающего его суть, – то я бы представила его в виде жирафа.

6.

*Ростом вверх до потолка*  
Д. Хармс

Он, этот жираф, состоит из деревянного столика на расшатанных ножках, четырех чашек, четырех блюдец, как еще не упал, сахарницы и зефира, четырех ложек, чайных пакетиков, сейчас упадет, полосатой картонной трубы, воздушного шарика, разноцветных брусев разной длины, страшно дышать, полосатой ленты с кисточкой на конце. Он на своих тонких ножках вырос до самого потолка. Неудивительно, что этот хрупкий памятник абсурду соберет вокруг себя довольно странную компанию людей, которые с маниакальной сосредоточенностью на лице станут показывать цирковые номера. Правда, цирк этот – в лилипутском виде: плюшевый тигр, напоминающий пенал, здесь сопротивляется дрессировщику – даром что привязан к палочке в его руке, а картонных трюкачей на одноколесных велосипедах подгоняют длинными ручками, как в игрушке для детей, которые учатся ходить. Появление восторженной гимнастки рядом с жирафом в этом цирке не сулит ничего хорошего. Барабанная дробь. Прыжок.

Смерть жирафа.

Начинается спектакль. Если задуматься, что в нем происходит, голова идет кругом. А происходит буквально следующее: на обломках только что погибшего во время исполнения циркового номера жирафа появляется уже совсем другая компания – траурная процессия из пяти людей, чьи неуверенные силуэты прорисовываются на фоне голубого экрана в глубине сцены. К авансцене на инвалидной коляске выплывает неведомое существо с безжизненно повисшими длиннющими макаронинами рук и ног, на ушастую голову с короткими рожками упадет бледный луч света, выхватив из темноты скорбное растерянное лицо Маши Смольниковой – вдовы Жирафа. «Мы познакомились в Гаграх» – на первые же слова, звучащие в спектакле, зал отвечает особенным, каким-то неровным и нервным смехом. Смех в «Жирафе» – это смех на похоронах,

когда смерть становится поводом для какой-то внезапной откровенности, смешной и неказистой, болезненно странной и болезненно острой. Причудливые монологи близких погибшего, составляющие основу спектакля, громоздятся один на другой, как фрагменты шаткого тела самого жирафа, и неяркий свет фонарика фокусируется на одних лишь лицах говорящих. А больше ничего не нужно в спектакле, центром которого становится речь, живое общение актера со зрителем, тем более что все тексты, лежащие в основе постановки, написали сами актеры. Смерть Жирафа Дмитрия Крымова становится для его актеров предлогом вернуться к слову, рассказать о себе, и характер этих исповедей при всей несуразности ситуации порой настолько глубок и интимен, что кажется ненароком подслушанным или прочитанным на страницах личного дневника. Логика происходящего рассыпалась, как рассыпался на кусочки жираф, как распалась на скрипучие звуки музыка спектакля. На экране, за актерами, мерцая, повторяет себя один и тот же сюжет: хоронят, несут, подняв над собой, то рыбу, то фламинго, но не успеют почтительно склонить головы – животное, пренебрегая смертью, вспархивает, исчезает. И не хочет умирать Жираф, чей фантастический образ вновь собирают на наших глазах, но уже из слов. И кажется, вот-вот взлетит, как не сумел взлететь в последнем своем смертельном номере, взлетит, как почти взлетели в последней сцене «Торгов» чеховские герои, раскрутив стрелку качелей до надвременной быстроты. Пространство этого спектакля – в зоне невесомости, между жизнью и смертью, потому что для смерти оно слишком согрето, для жизни – слишком бесплотно.

Почему я заговорила о «Жирафе»?

Это хрупкое цветастое существо, которое рождается и умирает на ваших глазах как художественный образ, а потом вновь рождается как актерское переживание и вновь исчезает, оставляя после себя ощущение: «а не помешалось ли?» – это существо очень похоже на душу крымских спектаклей. В них могут наравне существовать слово и образ, их психологизм зрелищен, а зрелище психологично.



У актерской игры в этом театре те же отпечатки пальцев, что и у режиссуры: та же нежность, та же исповедальность, та же ирония.

Этот театр, человеческий, слишком человеческий, пройдя через молчаливую образительность «Недосказок», почти сразу ощутил потребность в актере. И как ни хотели художники того самого курса-основоположника создать на сцене метафорический мир сервантесовской Испании в спектакле про Дон Кихота, – в основу «Донкого Хоты» лег не колорит – персонаж. Вот еще один исполин крымского театра: чтобы он получился, на плечи высокого Максима Мамина должен сесть Сережа Мелконян – лицо первого вовсе пропадет под стертым длиннющим пальто, а вместе они образуют, нет, не испанского идадьго, а самого настоящего русского интеллигента. Уж сколько вобрал в себя этот текст за четыреста лет (кстати, в 2015 году – юбилей романа), и этой трактовке нисколько не воспротивился.

Дон Кихот, с его особыми отношениями с предметным миром, мог стать в этом театре предлогом для умной игры, так как очень точно совпал бы с природой крымского



Сцена из спектакля  
«Смерть Жирафа»

взгляда на вещи. «Весь его путь – это поиск подобий: ничтожнейшие аналогии он пытается использовать как дремлющие знаки, которые надо пробудить, чтобы они снова заговорили» – так о Дон Кихоте пишет Мишель Фуко<sup>7</sup>. А становится поводом рассказать о том, что можно сделать с интеллигентным человеком. Для только принятого в Лабораторию Крымова Сергея Мелконяна – возможностью создать жалостливый и в то же время сверхобаятельный портрет человека, которого и по сей день можно случайно разглядеть среди пришедших на его место новых, других людей. У него сквозь старомодные очки с толстенькими стеклами глядят два огромных глаза, его движения капризны и неуверенны, его в этом спектакле будут губить несколько раз, на разные лады ползающие под ним на коленках люди-лилипуты. Оттого лишь, что такой необыкновенно большой, оттого, что «необыденное оскорбляет собственную обыденность»<sup>8</sup>. Спектакль про долговязого Донкого Хота рассказан языком ювелирных актерских нюансов и летящих по театральному залу бумажных листов, на которых

черной краской отпечаталась душа персонажа. Это – та самая «смешанная техника», к которой так часто прибегал Крымов в создании своих картин, только перенесенная в театр.

#### 7. Ой! Тут уже больше четырех частей

*...Но в памяти такая скрыта мощь,  
Что возвращает образы и множит...  
Шумит, не умолкая, память-дождь,  
И память-снег летит и пасть не может.*

**Давид Самойлов**

*Тузенбах. Смысл... Вот снег идет.*

*Какой смысл?*

**А. Чехов**

Самое ужасное, что можно было бы сделать в этом тексте – это, начав его с вопроса, в конце себе на этот вопрос ответить. То есть, враждуя и не соглашаясь с одним именем, которым этот театр пытались назвать, – придумать свое имя. Но мне искренне верится, что лучше оставлять

то, что любишь неназванным. Гораздо интереснее попытаться понять, например, почему воздух в театре Крымова так чист, почему детям в нем хорошо, почему взрослым в нем интересно, почему, меняя обличья, он всегда остается собой.

С. Мелконян, М. Маминов и  
А. Синякина в спектакле  
«Сэр Вантес. Донкий Хот»



Из этого театра никогда не уходит театр, а значит, никогда не уходит правда. Он, осознавая меру своей условности, никогда не играет в жизнь, но создает свою игру, в границах которой всегда правдив, неизменно искренен. Он не берет напрокат того, что ему не принадлежит, а всякий раз рождается заново – от скольжения кисти по белому полотну, от грохота чашек на разноцветном полу, от робкого прикосновения. Как в первой части «Опуса № 7».

Это часовое театральное действие, которое называется «Родословная», разбужено почти легкомысленным прикосновением к прошлому, когда казавшееся навек застывшим – оно вдруг отвечает на прикосновение. На сцене – люди от театра, вне времени и пространства, они окликнули прошлое – и оно откликнулось. Они своими руками создают образ еврейского народа, они же – его уничтожают, прошлое хватается их за руку, сбивает с ног, зовет и не отпускает. В тот момент, когда актеры пытаются стереть следы предков, поднимается страшная буря из вороха бумаг, и память прорывает картонную стену, мощным вихрем обрушивается на всех, кто на сцене, – и на зрителей. Зал протягивает руки и пытается ухватить этот театральный знак, этот оживший символ и так вступает в прямой контакт с тем, что происходит в спектакле. И чем дальше, тем сложнее сказать: то ли это актеры потревожили тени, то ли тени тревожат их.

В пластических переливах режиссерской мысли постепенно стирается граница между жизнью и смертью. От этой чувственной, прозрачной явственности происходящего высказывание художника приобретает особую полновзвучную силу и остроту, и боль, за этим высказыванием стоящую, ощущаешь как свою – обжигающую боль при мысли о прерванной жизни. О миллионах прерванных жизней.

И как мелодия без начала и конца, как молитва, в этом спектакле настойчиво повторяет себя мысль: «Все – мертвые и живые – вместе». Прошлое проступает на коже настоящего, как болезнь, мертвые заключают живых в феллиниевский круг-хоровод.





И кружение это создает ощущение постоянного присутствия душ, не обретших покоя. Душ, откликнувшихся и откликнувшихся – из небытия.

И если в небытие или, по крайней мере, в неизвестность уходили, просяив, герои крымских «Торгов», то страна, из которой возвращаются на сцену персонажи спектакля «Оноре де Бальзак. Заметки о Бердичеве», известна хорошо. Они попадают сюда, конечно, со страниц пьесы Чехова «Три сестры», но только если вспомнить, что между текстом и спектаклем дистанция в 113 лет. А за это время чеховские герои прошли через мириады постановок, несколько поколений наполняли их своим содержанием, черты их исказились, заострились, домыслились – и обратились в эксцентричные театральные маски.

Они не случайно приветствуют зрителей как старых знакомых – хоть мы и не сразу признаем в этих существах обитателей дома Прозоровых, даром что знаем их уже больше ста лет. Пройдет немного времени, и сквозь жутковатые, фантастические облики их начнет просвечивать печальным, неярким светом сюжет пьесы, вернее, даже не сюжет, а настроение ее. Потому что текст пьесы в спектакле будет идти своей, параллельной дорогой, и, встречаясь, они (спектакль и пьеса) будут всякий раз, рассмеявшись, расходиться. Подобно слову, повторенному много раз подряд, происходящее как бы потеряло смысл. Но очень хочется смысла. И театр продолжается.

Они слетаются, как птицы, к круглому столу. На небольшом пятачке, подсвеченные холодным светом, со всех сторон окруженные зрителями. Этот спектакль больше многих других в Лаборатории Крымова напоминает шкатулку с изящными, остроумными, явно дорогими сердцу художника находками. И чем больше они увлекают зрителя, чем очевиднее складываются в основной сюжет спектакля – тем отчетливей оставляют за собой ощущение безысходной пустоты происходящего. Здесь и грузинские песнопения, и танец с живым петухом, и чашки, плывущие по столу, и затесавшаяся в чеховскую компанию Марлен Дитрих, песню которой поет не Марлен Дитрих, и, кажется, единственный принцип, который мог

бы объяснить природу спектакля, это детское «вдруг». И, быть может, спектакль этот так бы и остался чередой блестящих номеров в талантливой игре с зачитанным до бесчувствия текстом, если бы в конце его, посреди самой светлой, самой безмятежной сцены, не входила смерть, не стуча ногами. Рассевшись по кругу, актеры снимают грим, шутят, обсуждают как бы завершившийся уже спектакль, и чеховские реплики возникают здесь как островки еще не до конца стертой с лица театральной маски. Актер, Максим Маминов – Тузенбах, хлебнул глоток кофе, которого он еще «сегодня не пил», и напиток тут же брызнул струей из его груди. Смешной, совершенно цирковой трюк повторится еще несколько раз. А дальше происходит что-то наподобие остановки на головокружительной высоте внутри карусели. Смешно, смешно, смешно – и не смешно. Мертвое простреленное тело Тузенбаха рухнет на пол, и Ирина в отчаянной схватке со смертью взвалит на свои плечи его безжизненную фигуру, и, как будто ожив на секунду, он встанет во весь свой высокий рост, но тут же обрушится на нее как тяжеленная брошенная кукла.

Чехов говорил о том, как в повседневной рутине незаметно вершится судьба человека. Крымов же показал, как вершится судьба героя, когда актер не играет. Как караулит человека беда и кажет лицо свое в момент счастливой незащитности. И фраза «Я не пил сегодня кофе» с неизменным ударением на «не», проходит сквозной линией через весь театр Крымова, как воспоминание о спектакле папы<sup>9</sup> и как предчувствие неминуемой беды, смерти, конца театра.

Этой фразой закончится и грандиозная, стоголосая, обрамленная смертью «Тарарабумбия» – спектакль-шествие, посвященный 150-летию Чехова. Есть одна замечательная фотография этого спектакля, она даже помещена на обложку книги Т. Шах-Азизовой «Полвека в театре Чехова». На фотографии этой стоит, закрыв пол-лица рукой, смеющаяся Аня Синякина. Ее смущенный жест и яркий, живой смех очень точно выражают, если, конечно, пофантазировать, – возможное



отношение Чехова к тому, какую судьбу готовила история его текстам. Чехова, который говорил, что его «будут читать еще лет семь, семь с половиной, а потом забудут», чей строгий талант бежал пафоса и официоза, быть может, именно таким смущенным смехом посмеялся бы он над тем, что произошло с его героями, над тем, во что превратились его сюжеты. Над тем, до каких размеров вырос его многоуважаемый шкаф. И как сам он, для кого скромность стала второй кожей, – как он сам отчасти превратился в такого «многоуважаемого» писателя. «Тара... ра... бумбия... сию на тумбе я» – реплика Чебутыкина, которой чаще всего режиссеры не дают прозвучать посреди трагичного монолога Ольги, оттого что она так открыто диссонирует со звучанием этого исполненного печальной надежды плача, – в спектакле Крымова это реплика, под знаком которой разворачивается все сценическое действие. На черный язык транспортера будут всходить неприкаемые героини чеховских пьес и с какой-то неясной надеждой смотреть на нас с четырехметровой высоты цирковых ходуль, а

Сцена из спектакля  
«Оноре де Бальзак.  
Заметки о Бердичеве»

за ними хлынет напористая армия писателей-Тригориных, поющих как мантру «я должен писать», а за ними – еще сотни людей, рожденных Чеховым, поздравляющих Чехова, смеющихся вместе с ним – над ним и, конечно, над собой. Но посреди этого смеха возникают моменты, представляющие во всей чистоте и глубине драматизма, когда трагическое в пьесах Чехова входит в свою прямую полновзвучную речь. Как страшный сон, который нельзя изжить, из раза в раз повторяет себя сцена: несут тело убитого барона Тузенбаха, остановившись в портале, спрашивают: «Можно, мы здесь пройдем?», – и волокут по узкой дороге – один раз, второй, пока тело бедного барона не вырастает до каких-то невысказанных размеров, а его несут, несут и несут – неизвестно куда. «Ирина! Я не пил сегодня кофе!», – прокричит в конце спектакля почти уже вытесненный уходящим со сцены полком человек. «Что, что?» – пошлет вслед ему нежным голосом Ирина и, не дождавшись

ответа, исчезнет с движущегося транспортера, а он, освободившись от всех, разгонится так, что никому уже на него не ступить, и, задыхаясь, в оглушительном реве, как бы сметет с себя следы всех, кто по нему проходил.

*«Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было...»*

*...А сколько нас было?..»*

(«Торги»)

### 8.

История искусств знает много случаев, когда живопись входила в пределы театра и спектакли превращались в подвижные картины. Вот, например, Шагал в Еврейском театре: «Актеров и спектакль он превращал в категорию изобразительного искусства»; «Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах и декорации с актерами на сцене только повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос: зачем тушится свет в зале и почему на сцене эти шагаловские фигуры движутся и говорят, а

не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах?»<sup>10</sup>

Крымов, бежавший из театра в живопись, из живописи – в театр, делает нечто по смыслу обратное, он заставляет визуальный образ ожить, куклу – задвигаться, предмет – обрести речь. У спектаклей Крымова, при всей их зрительной выразительности, чисто театральная кровь. Пространство – отнюдь не главное в его постановках, хоть и обладает оно не меньшей повествовательной силой, чем актер. Пространство – это поле игры. Оно может включить в игру актеров-зрителей, расположившихся в специальных ложах по краям сцены и активно комментирующих спектакль «“Как вам это понравится” по пьесе Шекспира “Сон в летнюю ночь”», и тогда художник станет мыслителем собственного творчества. Театральное пространство может вступать в игру в качестве полноправного участника события, как это происходит в «Поздней любви». Не могут удержать себя – и пускаются в

Сцена из спектакля  
«Тарарабумбия»





Д. Крымов

пляс софиты. Не желая быть произнесенным, бежит по стенам театра текст. Световая проводка обрушивается на сцену, а в остальное время черной тучей нависает над актерами. То, что в любом театре будет стыдливо прибрано, здесь – наружу. Вот и образ жизни захолустья<sup>11</sup> – не до приличий. Пустое, замаранное черными кляксами пространство игры то оживает, то уходит на задний план, беспредметной своей чистотой подчеркивая градус действия – это не просто поздняя любовь, эта любовь – последняя.

У него легкое дыхание и бесконечная тяга к перевоплощению: спектакль – полет, спектакль – реквием, спектакль – прощание, спектакль – шествие. Но есть и примета, в которой он постоянен.

Главный герой спектаклей режиссера Дмитрия Крымова – театр. Режиссер одновременно заворочен театром, им испуган, и бесконечно к нему любопытен. Театр Крымова настоит на смерти, а взглядом он обращен в детство. И это сочетание настолько внешне невозможно, насколько объяснимо.

В детстве мы ближе к небытию, чем в зрелые годы.

И если я знаю, что сегодня, или завтра, или через месяц, в восемь вечера, в комнату, засыпанную песком, вернутся герои «Торгов», и чего только с ними не произойдет за следующие полтора часа, пока я это знаю – мне не страшно.

### ЭПИЛОГ. 3 июля

3 июля – день рождения А.В. Эфроса. Сегодня в честь его 90-летия играется «Тарарабумбия». Шествие окончено, и в посветлевшем зале «Манеж» собираются гости. На неподвижный транспортер становится Дмитрий Крымов. Правой рукой он поддерживает картонное, в полный рост, изображение папы. После недолгой речи он поднимет глаза, улыбнется, как улыбается на фотографии рядом Анатолий Васильевич, и тихо спросит: «Можно, я здесь пройду?».

<sup>1</sup> Это «привет» спектаклю Лаборатории Дмитрия Крымова «Сны Катерины», в котором студенты-третьекурсники пытаются «реконструировать» сны Надежды Козловой, якобы прототипа Катерины из «Грозы» Островского. Очень смешной спектакль.

<sup>2</sup> Речь идет о первом спектакле, поставленном Д. Крымовым в Московском драматическом театре им. Станиславского, – «Гамлет», 2002 г.

<sup>3</sup> Правда, роль Гертруды впоследствии исполняла не менее легендарная Т. Лаврова.

<sup>4</sup> А. П. Чехов: про et contra / Сост., общая редакция И. Н. Сухих. СПб., 2002.

<sup>5</sup> Все, конечно, поняли, что тут речь идет о фильме Ф. Феллини «8 1/2».

<sup>6</sup> Дмитрий Крымов. Мастер-класс для студентов Йельского университета, январь 2015.

<sup>7</sup> Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.; Прогресс, 1977. С. 81–85.

<sup>8</sup> А. Эфрос. Профессия: режиссер. М., 2000.

<sup>9</sup> «Три сестры» А. Эфроса в Театра им. Ленинского комсомола. 1968 г.

<sup>10</sup> Эфрос А.М. Профили. М., 1930.

<sup>11</sup> «Сцены из жизни захолустья в четырех действиях» – жанровый подзаголовок драмы Островского «Поздняя любовь».