

Марина ТИМАШЕВА

## МОЗАИКА СЦЕНЫ-4

**ТЕАТР им. ЕВГ. ВАХТАНГОВА.**

**НОВАЯ СЦЕНА.**

**«ПАРАД ПРЕМЬЕР»: «МИНЕТТИ»,  
«ВОЗЬМИТЕ ЗОНТ, МАДАМ ГОТЬЕ»**

Новая сцена Театра им. Евг. Вахтангова открылась программой «Парад премьер». Начало броское, эффектное. Можно было назвать «парадом премьеров», поскольку в спектакле «Возьмите зонт, мадам Готье» заняты Юлия Борисова и Андрей Ильин, а в «Минетти» – Людмила Максакова и Владимир Симонов.

Две драматические постановки объединяет не только место (новая сцена) и не только время выпуска (октябрь 2015 года), но и визуальное решение. В первом случае сценограф Максим Обрезков, во втором – Адомас Яцовскис, однако без программки зритель ни за что не сообразит, что художники – разные. Очевидно, стилевое единство осознанно и оговорено заранее. Черное пространство залито безжизненным, лунным светом. Он расходится сверху расширяющимися лучами – иногда кажется, что сцену окутывает туман.

Зима. Холод. В «Мадам Готье» снег входит с первой же фразы радиодиктора (предупреждает об усиливающемся снегопаде) и с действующими лицами, смахивающими снежинки с воротников пальто. В «Минетти» – уже настоящая снежная буря: вихрь снежинок сильным потоком устремляется на сцену из левой кулисы, бьет прямо в лицо тому, кто оказывается на его пути. Кажется, начиная с «Маскарада», снег становится действующим лицом многих спектаклей Туминаса.

Колористическая гамма: черно-белая, не считая вкрапления оттенков теплого коричневого (в «Мадам Готье» – много чемоданов, в «Минетти» – всего один). В костюмах преобладают те же краски, но при активном участии серого и «всполохов» красного (в «Минетти» – еще лиловые ливреи и платье Дамы). Зрительно две премьеры вахтанговцев похожи, будто мы имеем дело с диалогией, главные действующие

лица которой – бывший актер (Минетти) и бывшая актриса (мадам Готье). Действие обеих частей происходит в отелях. Не так уж важно – в Остенде или в штате Масаччусетс, поскольку – в соответствии с режиссерскими интерпретациями – речь идет не о конкретном месте, а, скорее, об «отеле между двух миров» (так называется очень репертуарная пьеса Эрика Эммануэля Шмита). Наши герои попадают в некое мистическое пространство между жизнью

Ю. Борисова – Мадам Катрин Готье. «Возьмите зонт, мадам Готье». Театр им. Евг. Вахтангова.  
Фото В. Мясникова





Сцена из спектакля  
«Минетти».  
Театр  
им. Евг. Вахтангова.  
Фото В. Мясникова

и смертью, бытием и небытием, бьюлю и небьюлю. Многие подробности, помимо света, с самого начала работают на создание сюрреалистического эффекта. В «Минетти» – зеркало, множщее все фигуры и предметы (так, как оно «работает» в «Онегине»); черные высоченные шкафы, одновременно напоминающие кладбищенские склепы в «Мадам Готье», персонажи, являющиеся на сцену из воспоминаний: карнавальная толпа в «Минетти» или маленькие дети в «Мадам Готье». Два сочинения очень разного свойства – пьеса Патрика «Странная миссис Сэвидж» (полностью переработанная режиссером Владимиром Ивановым) и пьеса Томаса Бернхарда, таким образом, сведены к единому знаменателю. За знаменатель взята, скорее, Бернхард. Но дальше начинаются различия, и они принципиальны.

В спектакле «Возьмите зонт, мадам Готье» от сюрреализма и мистики остаются решение пространства, свет, цветовая гамма, флеш-беки – маленькие интермедии с участием детей, да еще телефон, по которому некий голос управляет управляющим отелем (Андрей Ильин). Джон Патрик подобных сложностей не предусматривал, у него отель как отель, ничего загробного: «Это большая комната, обставленная стильной мебелью, со множеством кресел,

обитых ситцем. Обои – светлые и приятной расцветки. Большой ковер покрывает почти весь пол». Кажется, будто В. Иванов нарезал на отрывки «Странную миссис Сэвидж», добавил метафизики от Э.Э. Шмита и подпустил ассоциаций с «Визитом старой дамы» Дюренматта (Юлия Борисова не так давно сыграла Клару Цаханассьян в «Пристани»: Клара прибывает в городишко, чтобы вершить правосудие, а мадам Готье заявляет, что «каждый должен получать по заслугам»).

Можно, конечно, оценить точность пластического рисунка Мари Бердинских (мадам Барб), посмаковать некоторые реплики, вкусно поданные Артуром Ивановым (Огюст Готье), полюбоваться обаятельной Асей Домской (Сара), но наши маленькие радости никак не повлияют на результат. Все «психологические» эпизоды актеры (и очень хорошие актеры!) играют по поверхности, на уровне текста, без второго плана, будто подробного и внятного разбора им никто не предлагал. Вместо того чтобы дать актерам рисунок эксцентрический, гротескный, пригодный для «трагифарса» или «иронической трагедии», режиссер предложил им законы бытового правдоподобия и (или) комедийной характерности. Ну, что может сделать Андрей Ильин, если ему



предстоит играть не то апостола Петра, не то площадного иллюзиониста, не то заурядного управляющего отелем (вместо вполне определенного врача психбольницы, каковым он был в пьесе Патрика)?

Хорошо сделанная пьеса (про богатую даму, которую ее отвратительные дети упаковали в психбольницу, дабы заполучить наследство) лишилась обаяния простой истории, сюжетной и жанровой определенности, ее ткань не выдержала дополнительной метафорической нагрузки. Спектакль сам завис между мирами разных жанров и художественных стилей.

Смысл театрального сочинения ничуть не глубже того, что предлагал драматург (не стоит гоняться за материальными благами, все, что нам действительно необходимо, это – любовь), и он не стоит того, чтобы переносить действие из «Тихой обители» в отель между двух миров. Не из-за чего, строго говоря, было городить огород и переписывать старую хорошую пьесу, в которой Юлия Борисова без всех этих фокусов сыграла бы прежнюю, без оккультизма, миссис Сэвидж.

Впрочем, Юлия Борисова превосходна. Дело в том, что она никогда не сбивается ни на ползучий реализм, ни на грубоватую характерность. Она демонстрирует чудеса вахтанговской школы и чудо прекрасной актерской индивидуальности: в ней заключен живой театр, она не перевоплощается и не вживается, между ней и персонажем, безусловно, есть значительный зазор, но в какой-то момент начинает казаться, что действует и говорит не мадам Готье, а сама Юлия Борисова. В умозрительном мире, придуманном режиссером, царит ее героиня: лукавая и упрямая, кокетливая и вздорная, грациозная и капризная, жестокая и сентиментальная, сильная и слабая, аристократичная и обычная, умеющая любить и ненавидеть, прощать и мстить. Ее Величество Актриса и Женщина. Обожаемая, почитаемая, блистательная.

В спектакле «Минетти» должен царить Его Величество Актер. Тот самый, реальный человек по имени Минетти, сыгравший в одной из постановок самого себя в одноименной пьесе Бернхарда. На самом же деле здесь царит

Режиссер, Римас Туминас. Он не кромсает пьесу, он жестко следует излюбленному жанру трагикомедии и «настраивает» на него весь ансамбль, он создает атмосферу Амаркорда, только не солнечного, южного, теплого, а прохладного, петербургского или венецианского. Ладно, пусть будет – Северной Фландрии, как в пьесе.

Не очень молодой, но физически мощный актер Владимира Симонова в рваных перчатках, стоптанных башмаках и торчащей из-под брюк тесемкой кальсон как будто дожидается в отеле директора театра. Сразу ясно, что ждет он того, кто не придет, что никто не назначал ему свидания и не собирался приглашать на роль Короля Лира; что он пришел в тот город, где когда-то ему было хорошо; в тот город, в котором милая девушка в сереньком платье ждала его, а не какого-то другого возлюбленного; в тот город, в котором он вместе с толпой друзей шатался по улицам и валял дурака; в тот город, в котором сыгранного им Лира признали театральные критики. Что он пришел в этот город умирать. И все, что с ним происходит, есть его предсмертная галлюцинация. Мысли его путаются, мечутся между персонажами, которых он играл, его увольнением из театра, которому он служил, рассуждениями об обществе и классической литературе. Сам он то затихает и делается похож на человека обыкновенного, то – чаще – впадает в грех лицедейства и произносит текст, будто не выбравшись из кожи действующего лица, то есть провинциального трагика, величественного и жалкого одновременно. Ерничает, фиглярствует и рвет страсти в ключья. «Когда мы воплощаем трагедию, это всего лишь комедия», – кажется, что мысль эта близка автору спектакля (можно сказать, что это очень важная, если не важнейшая, для всего его творчества тема).

Туминас действительно располагает отель между фарсовым и трагическим, театральным и человеческим, мистическим и реальным, между прошлым и будущим, между жизнью и смертью. Сумрачное пространство. Музыка (композитор Фаустас Латенас), внезапный и громкий шум волн, ветер, врывающийся в

помещение, наметающий не только снег, но еще и персонажей (супружескую пару преклонных лет, страшного карлика в черном плаще, целую толпу арлекинов, пьеро и коломбин). Одни ничем не отличаются от земных людей, другие – от масок комедии дель арте, третьи – от зловещих привидений.

Кто она, эта Дама Людмилы Максаковой, в длинном старинном платье, в туфлях на высоченных каблуках, с вуалью, прикрепленной к высокой прическе, стягивающей лицо, ограничивающей мимические возможности? Постаревшая любительница абсента (у Бернхарда – шампанского) или Смерть собственной персоной, равнодушно наблюдающая конвульсии того, за кем прислана на этот раз?

Кто он, этот Влюбленный клоун, сыгранный Максимом Севриновским на тончайшей грани лирики и буффонады? Альтер эго героя? Душа поэтического театра (М. Севриновский прекрасно читает Мандельштама, монолог Сирано де Бержерака и сцену на балконе – и за Ромео, и за Джульетту) или дух площадного балагана (когда «плачет» двумя огромными струями воды, как настоящий клоун в цирке)?

Кто он, этот тощий, маленький, на полусогнутых ножках-шарнирах человек, переставляющий тяжелый чемодан гостя с места на место (превосходная пластическая пантомима Максима Мальцева)? Неприметный, навсегда испуганный служащий отеля или ожившая марионетка?

Наверное, все они – образы театра. Как та маска работы Энсора, которую Минетти повсюду возит за собой в огромном чемодане, но никому никогда не показывает.

Спектакль едва ли не сильнее, чем с пьесой Бернхарда, связан с живописью Джеймса Энсора («пляской смерти» арлекинов, пьеро и коломбин на его полотнах) и с его мироощущением: «Я с радостью спрятался в одиночестве, где миром правит могущественная и сверкающая маска».

**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР  
ПОД РУКОВОДСТВОМ ОЛЕГА ТАБАКОВА.  
«МАДОННА С ЦВЕТКОМ»**

Театр-студия Олега Табакова открыл сезон небольшим фестивалем, приуроченным к

юбилею своего лидера. В афишу вошли только спектакли самой «Табакерки», в том числе две премьеры. Одна называется «Мадонна с цветком» (по книге Марии Глушко), вторая – «Вий».

1941 год. Молодая героиня отправляется в эвакуацию, в пути рождает, оказывается с младенчиком в чужом городе. Семье мужа лишний рот не нужен. Кормящая мать мыкается по чужим домам в поисках пропитания для себя и ребенка. Представить себе это невозможно, а выжить, оказалось, можно, и не просто выжить, но – в самых диких предлагаемых обстоятельствах – сохранить себя. Собственно об этом и говорится в спектакле про войну с женским лицом.

Книга Марии Глушко называется «Мадонна с пайковым хлебом». Театр предложил свой вариант, видимо, для привлечения публики и сделал это зря, потому что в самом тексте содержится сущностное противопоставление: героиня смотрит на изображение «Мадонны с младенцем» и сравнивает: им тепло, они сыты, сын Мадонны умрет взрослым, а мой новорожденный может умереть в любую минуту. Малыш не умрет, потому что почти все люди, которых встретит Нина на своем пути, – ангелы-хранители. Они приютили ее и спасли ребенка.

Александр Марин сделал добротную, без своеволия, инсценировку автобиографического романа и поставил спектакль, похожий на очень сильную работу выпускного курса института. Это отчасти связано с тем, что в нем заняты, по преимуществу, молодые актеры «Табакерки», и с тем, что на маленькой сцене художнику (А. Марину) особо разгуляться негде, он использует подвижные серые шкафы-ширмы, массовка выполняет обязанности рабочих сцены, потом из нее выделяется тот или иной персонаж, затем в нее возвращается, чтобы в следующей картине появиться в новом образе. Все актеры, кроме исполнительницы главной роли Юлианы Гребе (дебют студентки третьего курса и настоящее открытие сезона), играют по несколько персонажей. Она очень точна в нюансах: то наивная, доверчивая, то подозрительная, то обессиленная, то вновь обретающая надежду (окрыленная). Гребе «отвечает» за психологическое проживание и



А. Лаптева – тетя Женя.  
«Мадонна с цветком».  
Московский театр  
под руководством  
Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец

переживание, остальные действующие лица взяты довольно условным приемом, часто – характерными красками, которыми все отлично «рисуют», особенно Алена Лаптева и Наталья Качалова. Существование актеров не кажется эклектичным, режиссерский ход не вызывает возражений, поскольку рассказ ведется от первого лица, от имени Нины, а все остальные люди, населяющие сцену, приходят из ее воспоминаний (правда, к финалу исполнительница роли тети Жени Алена Лаптева сбивается на психологические подробности: делает она это замечательно, но прием, который отстраняет героиню от того времени, в котором происходит действие, не выдержан). В спектакле этом нет никаких постановочных фокусов, традиционный театр, зато он задевает за живое. История трогательная (без лишнего пафоса) и в каком-то смысле поучительная: по крайней мере, заставляет устыдиться собственного нытья по малейшему поводу. Сыграна она строго, с большим достоинством и чувством меры.

**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР  
ПОД РУКОВОДСТВОМ ОЛЕГА ТАБАКОВА.  
«ВИЙ»**

Режиссер и автор инсценировки – Василий Сигарев, благодаря которому на наших глазах

брюки превратились в шорты, живописная мистика Гоголя, – в монохромную «социалку», а сам Гоголь в унылого автора «новой драмы» XXI века. Тенденция не нова: вместо того чтобы придумать оригинальное сочинение, изменим до неузнаваемости чужое. Возьмем старый советский фильм и сотворим римейк при помощи собственных измышлений, которые все до одного противоречат замыслу автора. Перепишем «Алые паруса» Грина так, что в них появится бордель, а за нежной барышней приплывет не прекрасный принц, а пожилой чудак с геморроем. И так – повсеместно. Или вот «Вий»...

Как все помнят, на Хому Брута наслала ведьма. Спасая свою жизнь, он ее одолел. Но, уже мертвая, Панночка решила взять реванш. Отец ее, Сотник, принудил Хому три ночи провести возле ее гроба. Три ночи вокруг него гарцевала и водила хоровод нечистая сила. Хома погиб, нечисть тоже загнулась. Так у Н.В. Гоголя. А у В. Сигарева иначе: Хома вместе с двумя подельниками изнасиловал и до смерти забил невинную Панночку. Отец ее берется мстить и, одного за другим разыскивая мерзавцев, отправляет их на тот свет. В заслугу Сигареву можно поставить то, что свою концепцию простираивает он последовательно и без логических сбоев (обычно у современных авторов бывает иначе).

Некоторые идеи в их сценическом воплощении все же не слишком понятны: то ли Сотник

с четверкой жутковато-добродушных слуг инсценирует хоровод нечистой силы, дабы свети насильника с ума (Дмитрий Бродецкий, Евгений Миллер, Алексей Усольцев, Владислав Наумов передеваются с этой целью из белых рубах с шароварами в черные пальто с высокими поднятыми воротниками, над которыми торчат не человеческие, а петушьи головы), то ли ведьмаки и впрямь беснуются возле гроба Панночки, то ли все это вообще мерещится запертому в темном помещении Хома. Вия в спектакле нет. Зрители терпеливо ждут спецэффекта, но немилосердно обмануты: Хома видит Вия в собственном зеркальном отражении. Гибнет он, получается, от осознания, что сам и есть – жуткая нечисть. За этим финалом следует своего рода постскрипtum: молоденький бурсак (Павел Табаков), принимавший участие в насилии, приходит в дом Сотника с повинной, и его отпускают на все четыре стороны. Определенно судить о том, есть ли мораль в произведении Гоголя, не возьмусь, а вот за сочинение Сигарева в нравоучительном плане можно не беспокоиться: он поставил спектакль о пользе своевременного покаяния. Под его пером «Вий» Гоголя стал местами походить на «Преступление и наказание» Достоевского, хотя речь персонажей то и дело сбивается на

современный лад: «В Гоголи бы тебя, – говорит Дорош Хома, – по червонцу бы за лист имел».

Есть отдельные хорошо сочиненные сцены (например, полет Панночки на раскачивающейся над сценой клетке, в которой прячется Хома, или вставной номер, когда люди Сотника «пускаются в пляс», не вставая с лавок, и выбивают дробь кружками по столу), но в целом



Я. Троянова – Панночка.  
«Вий».  
Московский театр под руководством Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец

Сцена из спектакля «Вий».  
Московский театр под руководством Олега Табакова.  
Фото К. Бубенец



действие топчется на месте. Концепция есть, а жизни нет. У Гоголя сказано, что Хома – веселого нрава, а у Андрея Фомина он – помятый унылый тип (а что ему еще играть, если Хома – заурядный преступник, старающийся бежать от наказания?). Люди Сотника и сам Сотник, Хозяйка дома на хуторе (Яна Сексте), Панночка (Яна Троянова) – все одним миром мазаны, все однообразно отвратительны (словно по замечанию Хома: «дрянь, а не хутор»).

Декорация все два часа несменяемая, серого тона, быстро наводит тоску. Сцена обшита жестяными листами, кринки и глиняные чашки заменены алюминиевыми бидонами и кружками (как в тюрьме). На крюках вдоль стен болтаются куриные тушки, время от времени Яна Сексте щиплет из них перья, как будто жрица культа вуду.

Сигарев явно видел спектакли других режиссеров, в которых все это уже было: и куры, и лопаты, и шинели без головы (так, что кажется: ходят сами шинели). То, как Хома Брут крестится (обводя рукой лицо по кругу), живо напоминает находку Евгения Миронова в Иудушке из «Господ Головлевых», правда, там он водил рукой вверх-вниз.

О голову несчастного Андрея Фомина многократно бьют сырые яйца – не ясно, зачем, но противно. Жалко продукт. Жалко актеров: в грязи их валяли, роли с ними не разобрали, прекрасная актриса Яна Сексте то полы моет, то кур ощипывает, Розу Хайруллину (уже в который раз) заняли в бесполой и бесплотной роли (Сотника), и все приемы, все интонации она сама слепила из того, что было (и за что такая немилость мощной и разнообразной актрисе). Жалко их. А персонажам спектакля сочувствовать нужды нет.

### **МХТ им. А.П. ЧЕХОВА. «МЕФИСТО»**

Роман Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры» написан в 1936-м году. Главное действующее лицо – актер, перешедший на сторону Третьего рейха. Одной из лучших его ролей был Мефистофель. Ни для кого не секрет, что у Хендрика Хефгена был реальный исторический прототип – актер и директор Государственного театра Берлина Густаф

Грюндгенс, с которым в молодости Клаус Манн дружил, оба были социалистами, рыцарями левой идеи. После войны легко прошел денацификацию, продолжал работать, в 1963 году покончил жизнь самоубийством.

В театре теперь принято ставить спектакли по тем произведениям, которые связаны в нашей памяти с кинофильмами. Перечислю только недавние постановки – «Нюрнберг» в РАМТе по сценарию к фильму Стенли Крамера, «Морское путешествие 1933 года» в Моссовете – привет «Кораблю дураков» того же режиссера, и вот теперь – «Мефисто». По книге К. Манна снят фильм (лауреат Оскара, лауреат Каннского фестиваля) Иштвана Сабо с Клаусом Марией Брандауэром в главной роли.

Речь во всех перечисленных спектаклях идет об определенном историческом отрезке времени и о том, как люди определяются относительно фашизма. Тема примерно общая: цена компромисса, постепенное уничтожение личности, обслуживающей власть, которая открыто вывела себя за рамки человеческой морали.

Все эти спектакли можно расценивать как предупреждение (*warning*): «Если ты пьешь с ворами, опасайся за свой кошелек. Если ты ходишь по грязной дороге, ты не сможешь не выпачкать ног».

Таких случайных совпадений не бывает, из столь дружного тематического выбора можно сделать вывод, что режиссеров, принадлежащих одному поколению (Бородин, Еремин, Шапиро), что-то основательно беспокоит в сложившейся общественной ситуации, что в происходящем им видится призрак нового, Четвертого рейха, причем, скорее всего, они видят, как он бродит не по Европе или Америке, а по России.

С моей точки зрения, аналогии между фашистской Германией и современной Россией, в которой правительство можно ругать не только безнаказанно, но еще с пользой для карьеры и кошелек, – нелепы и кощунственны, но я допускаю, что беспокойство А. Шапиро не конъюнктурное, а искреннее. Тем более что его всегда интересовала социальная проблематика. Не говоря уже о «Страхе и отчаянии в Третьей империи» Рижского ТЮЗа, он и

## Pro настоящее



А. Кравченко –  
Хендрик Хефген,  
Я. Гладких – Барбара.  
«Мефисто».  
МХТ им. А.П. Чехова.  
Фото О. Черноуса

в Москве ставил «451 градус по Фаренгейту» Брэдбери («Эт Сетера») и «Рок-н-ролл» Тома Стоппарда (РАМТ) – о пражской весне и Хартии-77. Режиссера уже тогда волновали аллюзии с современной Россией: «Гавел написал открытое письмо о том, что дела у нас в Чехословакии идут хреново, общество погружено в апатию, налицо паралич духа и тенденция к самоуничтожению, то есть то, что мы зовем посттоталитаризмом».

В эпиграф к новому спектаклю А. Шапиро мог вынести политический комментарий Мефистофеля: *«Достигло крайнего размаха/ Укоренившееся зло. Все потеряли чувство страха/ Жил тот, кто дрался, так и шло./ Шло, падало, плелось, тащилось./ Пока совсем не развалилось./ Никто в том не был виноват. Всем значить что-нибудь хотелось./ Выгадывал второй разряд./ А первым это лишь терпелось./ Однако этот ералаш/ Не по душе стал лучшим людям./ Они задумали: Добудем/ Порядок. Император наш/ Нам не оплот в борьбе суровой./ Давайте выберем другого,/ Который ВЛАСТНОЮ рукой/ Нам будет обновленья знаком,/ Чтоб сочетать счастливым браком/ И справедливость и покой».*

Мысль понятна, но в спектакле высказывание вышло вялым: будто режиссер замахнулся, а ударить не решился. Если бы ему

хватило духа быть последовательным в рамках той аналогии (с моей точки зрения, ложной), которую он принимает, тогда он вывел бы на сцену человека, похожего на своих добрых знакомых, – Олега Табакова или Евгения Миронова... И провел прямую параллель между ними и Хефгеном.

А. Бородин и Ю. Еремин взяли готовые киносценарии (с некоторой правкой), а Шапиро для МХТ сделал оригинальную инсценировку. В ней часто произносят слово «русский», в немецком театре играют спектакль из мифологической жизни русского царя (на сцене показаны репетиции в кокошниках и ушанках); рассуждают о большевиках, с которыми герои солидарны, пока молоды; строятся в пирамиды, очень похожие на изображения упражнений по биомеханике Мейерхольда.

В первом акте воображение зрителя поражает количество разноцветных роскошных занавесов, общим счетом 12. Они раздвигаются один за другим, при каждой перемене места действия, и постепенно открывают пространство (в какой-то момент переносят нас из пышного императорского в революционный, со стенами белого кафеля, театр «Буревестник»). Работа художника Марии Трегубовой эффектна, не похожа ни на что из прежде виденного и метафорична: актер меняет личины, как меняются на





сцене занавесы. Никогда не поймешь, сколько их еще у него в запасе (можно было поиграть так же с разными исполнительскими техниками, но, к сожалению, фрагменты «Фауста» и «Гамлета», включенные в спектакль, играют как во МХТ, а не как в немецком театре тех лет).

Во втором акте оформление резко меняется – сцена распахнута, голый человек – на голой земле, спрятаться ему негде. Хефген все еще лицедействует, но мы видим его на просвет, на рентгене истории. Видим его «дно».

Всю жизнь наш герой помнит свое унижение: когда мальчиком пел в хоре, старался всех перекричать и всех превзойти, а учитель-дирижер велел ему заткнуться. Хендрик Хефген сделал все для того, чтобы никто никогда больше не смел с ним так обращаться. Стал одним из первых актеров Германии, пошел на сделку с режимом, и что услышал от премьер-министра? То самое: «Заткнись».

Премьер-министра Николай Чиндяйкин играет физически мощным, уверенным в своих силах, презирающим своего визави. Он искушает, испытывает Хефгена, проверяет, на какую еще низость тот способен. В его устах текст Мефистофеля («могу стереть с лица земли всю вашу обезьянью клику») звучит воистину устрашающе. Актерам только кажется, что власть зависит от них. На самом деле все ровно наоборот.

Шапиро не торопится однозначно осудить Хефгена (дело не только в том, что он изредка спасал от нацистов своих друзей, но и в том, что режиссер понимает положение Хефгена – главы театра: ему надо защищать коллектив).

Клаус Мария Брандауэр играл дьявольскую, безнравственную природу таланта: Фауста и Мефистофеля в одном лице. Хефген в исполнении Кравченко – ни тот, ни другой. И не Гамлет, которому себя уподобляет. У Алексея Кравченко получается не слишком умный человек, свой парень, для которого похвала толпы, слава важнее всего на свете. Он не злой, не циничный, чувствует (не сознает, а именно чувствует), что поступает дурно, и ищет себе оправдания. Утешает себя тем, что «подтачивает систему изнутри». Скрывается за персонажами, будто вся его жизнь – театр, нечто несамделишное. В кино (фрагмент черно-белого

фильма, искусно стилизованного под старину, включен в спектакль) играет бравого тореро, дразнит громадного быка и явно представляется самому себе таким же героическим «раздражителем» власти. Он не кажется талантливым, скорее, – заурядный карьерист, деятель, администратор, смекалистый мужик, умеющий оказаться в нужное время в нужном месте и успеть добраться до «кормушки» раньше других. В самом А. Кравченко нет той лицедейской, протейной природы, которая заставляет неотрывно следить за Брандауэром и пробовать понять, когда его Хендрик снимает маску, когда надевает, когда «играет» и когда совершенно искренен. Выбор А. Кравченко на главную роль безусловно определен режиссерской интерпретацией, но она, на мой взгляд, снижает температуру смысла. У А. Шапиро получается, что некая амбициозная посредственность продана за деньги, власть и влияние. Но от нее и не приходилось ждать чего-то иного. А тогда нет краха, крушения личности, к которому подводит своего героя Клаус Манн. Трагической история Актера становится тогда, когда речь идет о гибели огромного и подлинного таланта, подписавшего договор с дьяволом ради того, чтобы быть первым в ИСКУССТВЕ: «Свобода это – игра».

Очень тонко и точно сыграна завязка романа Хендрика и Лотты (незаметная только ее мужу – генералу). И то, как позже Лотта (Лариса Кокоева) поздравляет Nicolette фон Нибур (Александра Ребенок) с помолвкой: ясно, что готова выцарапать сопернице глаза. Чрезвычайно пластически выразительна Елизавета Мартинес Карденас в той сцене, где Джульетта уводит чернорубашечники. И очень драматически выразительно бунтует национал-социалист Миклас Андрея Бурковского: он отправляется на смерть едва ли не «ходом» еврейского танца. В спектакле много запоминающихся картин и хороших актерских работ: Артем Быстров – Отто Ульрихс, Миклас, Николай Чиндяйкин – премьер-министр, Лариса Кокоева – его жена, профессор Станислава Любушина, Гедда – Марии Зориной. Но свита в театре не может играть короля, то есть заменить главного героя.

Поэтому скажу, что плетью обуха не перешибешь, фильм Иштвана Сабо оставляет намного более сильное впечатление, чем спектакль, и при упоминании этого названия я буду вспоминать Брандауэра, а не Алексея Кравченко.

### МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «СФЕРА». «ОБРАЩЕНИЕ В СЛУХ»

Создатель «Сферы», ее основатель – недавно ушедшая из жизни Екатерина Еланская. Теперь театр возглавляет Александр Коршунов, один из лучших актеров Малого театра. О театре заговорила пресса, спектакль «Безотцовщина» (молодого режиссера Владимира Смирнова) поехал на разные фестивали, скорее всего, та же судьба ждет премьеру Марины Брусникиной – «Обращение в слух».

Брусникина часто работает с современной прозой (от Виктора Астафьева до Тимура Кибирова), открывает ее для театра, сама делает инсценировки. «Обращение в слух» сделано по одноименной книге Антона Понизовского (дебютный роман стал финалистом национальной литературной премии «Большая книга»–2013). Отзывы звучали исключительно восторженные: «Не так много книг, которые я сегодня могу посоветовать прочитать своим друзьям. Эту – буду настаивать, чтобы

прочитали» (Леонид Парфенов), «“Обращение в слух” – огромный прорыв в современной русской прозе» (Татьяна Лазарева), «Понизовскому удалось решить сложнейшую художественную задачу... Старинный по замаху и абсолютно современный по материалу русский роман» (Виталий Каплан, журнал «Фома»).

В Швейцарии, в «Альпотеле Юнгфрау» случайно встречаются четверо персонажей: супружеская пара лет 40–50-ти, молодой ученый и его знакомая. Все они – русские. В книге общение их спровоцировано не только тем, что из-за вулканического извержения они застряли в отеле на неопределенное время, но и тем, что оба мужчины профессионально занимались творчеством Достоевского. Из спектакля эта мотивация, как и долгие беседы о Достоевском, изъята, но тень его над сценой витает, поскольку «тунерзейский квартет» обсуждает вечные «проклятые вопросы», действие происходит там, откуда приехал Мышкин, а молодой герой-идеалист (так в спектакле) слегка похож на князя. Нынче он – антрополог, в рамках научного исследования изучает «русскую душу», записывает интервью с носителями этой души, то есть с простыми людьми, не горожанами, с теми, кто вырос на земле, а не на асфальте. Эти свободные повествования,



Сцена из спектакля  
«Обращение в слух».  
Московский драматический театр «Сфера».  
Фото Е. Никитченко



монологи – подлинные, их записал (по тому же принципу) сам Понизовский и включил в свою книгу. Методика похожа на ту, которую используют документальные театры.

Режиссер предложил точный ход: актеры, выступающие от лица реальных людей (интервьюируемых), сидят среди зрителей, в разных рядах шестигранного амфитеатра (так выглядит зал театра). Вычислить их заранее невозможно, даже если знаешь Надежду Перцеву или Ингу Ободину, то предполагаешь, что они просто пришли посмотреть спектакль. Свои народные истории («моя народная мудрость», – как шутит поэт Виктор Коваль) они рассказывают прямо с мест, но при этом их лица даны крупным планом онлайн на черно-белых экранах, то есть можно смотреть на живых людей, а можно – стилизованное под документальное кино.

Четверка главных действующих лиц размещается по центру зала. Они обсуждают и комментируют видеointервью, которые записал молодой герой. В книге Федя не понимает смысл некоторых слов («заточка», «монтировка», «вилы») и обращается к старшим с просьбой ему помочь. В спектакле подобной мотивации нет, поэтому кажется, что люди смотрят видеоролики и болтают просто так, от нечего делать.

Монологи реальных людей, даже рассказанные на приеме контраста, то есть живо и весело, все равно воспринимаются как страдальческие. Так кажется мне, но каждый из четырех комментаторов слышит что-то свое, в меру, скажем так, собственной испорченности. Они интерпретируют тексты на свой лад, и в результате одна и та же простая, бесхитростная житейская история обретает несколько совершенно разных толкований. Мы словно бы получаем отражения одного и того же лица в четырех разных, довольно кривых, зеркалах. Из достоверных монологов не так уж много можно узнать о личности рассказчика, зато реакция на них довольно полно характеризует слушателей-комментаторов, то есть сами они тоже отражаются в зеркалах подлинных историй, но без искажений. Житейские рассказы служат им только предлогом для того, чтобы высказать

давно сформулированное, готовое отношение к родной стране и русскому народу. Спорят в основном мужчины. Их мнения полярны: совершенно циничное у старшего члена «экипажа» и прекраснодушно-идеалистичное у младшего. К сожалению, аргументы старшего более конкретны, да к тому же актер Дмитрий Ячевский намного точнее, чем молодой коллега Дмитрий Бероев, поэтому мысли его героя понятнее и в споре он одерживает верх, что прямо противоречит логике автора книги. Если суммировать их высказывания, выйдет следующее: для Феде – страна «многострадальная», «богохранимая», для Дмитрия Всеволодовича – «пугало для всего мира, страна-пугало и народ-пугало». Для одного – народ-труженик, народ верующий, народ страдалец, для другого – народ примитивный, первобытный, инфантильный, спившаяся нация. Старший совершенно отделяет себя от России («И не мой, и не ваш этот народ, не надейтесь! Смотрите: все разное! Лица разные, кожа разная, глаза разные: у вас осмысленные глаза, у Лели вон осмысленные глаза, а не свиные, – ровно ничего общего между нами! – А как же язык? Если мы говорим на одном языке... – Ай, конечно, мы не говорим на одном языке! “ЛТП” выясняли: в вашем языке нет ЛТП, в их языке нет – что там было? – компаративной этимологии. И Достоевского никакого нету в их языке! И церковных этих... Три матерных слова в их языке, все! Мы раз-ны-е!»).

Федор уверен, что несет ответственность перед людьми и отвечает за них. Дмитрий Всеволодович Белявский твердит: «Ничего тут не сделаешь. Ни-че-го. Только валить. Мотать. И чем дальше, тем лучше». Для старшего существует эталонная европейская цивилизация, до которой русским еще карабкаться и карабкаться. Для младшего: современная европейская цивилизация несет зло, а не благо. Спор продолжается, выходя за рамки «загадки русской души», говорят о Боге: Дмитрий кощунствует, Федор религиозен. Спорят, в чем вообще разница между людьми (старший уверяет: «Все просто. Если в канаве валяется и мычит – животное. Если лакает дрянь, нюхает, не знаю, лижет, колет... – животное! – Ага. Ясно. А вы человек. – Я человек, пока я веду себя по-человечески.



Если я буду каждое утро жрать ханку – я тоже быстро стану животным»).

Иногда соглашаешься с одним оратором, иногда – с другим. Но за этими абстрактными спорами (все же Понизовский – не Достоевский) забываешь те конкретные монологи реальных людей, из-за которых ведутся дискуссии. А именно они – самое ценное, что есть в спектакле. То, насколько актеру удастся быть убедительным (тем более сидя бок о бок со зрителями), зависит от его профессиональных умений и таланта. В спектакле очень хороши абсолютно органичная Надежда Перцева (полное впечатление, что рассказывает собственную историю) и Инга Оболдина (утрирует, не скрывает актерской природы, но созданному ей образу веришь).

Название книги и спектакля пишется раздельно «Обращение в слух», как обращение в веру. «Обращение в христианство. Внутренний переворот. Не слушал, не слышал встречного-поперечного, а слышал только себя – и вот постепенно-постепенно начинаю оборачиваться к нему лицом... обращаться», – пишет Понизовский. Обращение спектакля выражено в финале прямо: «Не слушаем. Не желаем. Желаем говорить сами. Интерпретировать. Реагировать. Комментировать. Поправлять». Это послание кажется сегодня жизненно необходимым: не надо интерпретировать то, что человек говорит, не надо подходить к его рассказу с готовым идеологическим клише, нужно просто слушать и слышать.

В самом спектакле – очень много проблем. Неубедительной, лишенной образной нагрузки и нефункциональной, показалась декорация Наны Абдрашитовой. В книге дано описание вида из окна, прекрасный пейзаж, а здесь – ни малейших его признаков (хотя оставлена реплика: «Лучший вид... лучшие виды в Швейцарии...»). Интерьер напоминает не о дорогом отеле, а о том, о котором героини книги Понизовского говорят с презрением: «Самый дешевый в Беатенберге кабачок, с грубыми лавками вместо стульев и длинными дощатыми столами. В виде декора здесь были развешаны допотопные лыжи». На сцене деревянный стол, четыре скамьи, над ними нависает нечто

вроде фрагмента изразцового камина, в виде декора – не лыжи, а охотничьи трофеи, головы оленя, лося, кабана и медведя. В режиссерском решении не прослеживается уподобления четверых постояльцев этим животным.

У Понизовского в книге отношения двух мужчин и двух женщин прописаны довольно внятно, и они развиваются, а в спектакле – увы, между ними ничего не происходит. Актеры просто говорят и говорят, между словами и мотивацией нет зазора, стало быть, нет игры и объема. Текст не «посажен» на действие. Его можно слушать с закрытыми глазами. Иногда же и текста не хватает: например, из книги ясно, что привлекло Лелю к Дмитрию Всеволодовичу, чем он ее «соблазнил» – интересными и оригинальными рассуждениями о Достоевском. А в спектакль эти рассуждения не вошли. И стало решительно не понятно, что могло привлечь приятную молодую женщину к этому негодяю.

Книга А. Понизовского – роман воспитания. По мере развития дискуссии, по мере развития отношений развивается его главный герой – Федор. Взрослеет. Это книга о том, как умный мальчик становится благородным мужчиной. В спектакле с ним не происходит ничего подобного (свидетелем его духовного роста служат только произносимые слова).

Кажется, что режиссера идеи произведения волновали больше, чем живые люди, и актеры – исполнители четырех главных ролей – оказались в этой ситуации «рупорами идей».

Вышло прямо по тексту «Обращения в слух»: «Закон искусства: хочешь художественно – прости-прощай любая идея... А желаешь “идею” – рисуй лубок».

### **НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЛИТВЫ И ТЕАТР «МЕНО ФОРТАС». «БОРИС ГОДУНОВ»**

«Борис Годунов» Эймунтаса Някрошюса был представлен сперва в Москве в рамках «Сезонов Станиславского», а потом – в Петербурге на фестивале «Балтийский дом».

У этого сюжета есть предыстория. Пару лет назад Фонд Станиславского договорился с Э. Някрошюсом о совместной работе:

режиссер ставит «Бориса Годунова» в Москве с российскими актерами (благо такой опыт имеется: тот же Фонд выпустил «Вишневый сад», потом Театр Наций – «Калигулу» Камю, а в Большом театре Някрошюс сделал оперу «Макбет»). Борисом должен был стать Михаил Ефремов (напомним, что одним из самых мощных Годуновых русской сцены был его отец, Олег Ефремов). Спектакль не состоялся. По официальной версии, серьезно заболел кто-то из родных режиссера, и он не мог долгое время находиться в другой стране.

Трагедию Пушкина Някрошюс поставил на родине, в Литве, и занял в главной роли Сильвиуса Трепулиса (молодой актер, можно сказать, премьер театра «Мено Фортас», сыгравший главные роли в «Песне песней» и во «Времена года» Доннелайтиса, Рогожина в «Идиоте», Мефистофеля в «Фаусте»...).

Многие полагали, что в 2015 году из Литвы в Россию приедет политически-актуальная агитка про вечно кровавый режим. Не дождалась. В спектакле Борис не похож ни на русского царя, ни на царя вообще. Обычный с виду человек. Он молод, но нельзя сказать, чтобы силен. Кажется, что давно совершенное преступление вымотало его, обескровило,

лишило витальной энергии. Он действует механически, в силу долга и необходимости, но живет в страхе и ожидании расплаты. Он совершенно измучен совестью. Такому Борису не просто сочувствуешь, его по-настоящему жалко. На двух его монологах зрители плакали. Такого, кажется, в истории театра не было.

На первый план выступает главный противник Бориса, и это – не Гришка, а Шуйский. В исполнении выдающегося литовского артиста Арунаса Сакалаускаса этот человек наделен исключительным мягким обаянием и свой редчайший дар использует на все сто: ему, подлейшему интригану, доверяют. Шуйский не слишком многословен, но, глядя на Сакалаускаса, постоянно «слышишь» внутренний монолог циничного, жестокого, умного политика. Физически ощущаешь движение его мысли, и от движения ЭТОЙ мысли становится холодно и очень страшно.

Шуйский – предводитель, скажем так, боярства: всех этих голицыных, мосальских, басмановых, а с ними вместе и «честных людей» – дворян, как Афанасий Пушкин. Разного звания, но одного рода – предателей. Афанасий Альгирдаса Градаускаса – вторая по омерзительности фигура спектакля.



Сцена из спектакля «Борис Годунов». Национальный драматический театр Литвы и театр «Мено Фортас». Фото Д. Матвеева

*«Что пользы в том, что явных казней нет,  
Что на колу кровавом, всенародно,  
Мы не поем канонов Иисусу,  
Что нас не жгут на площади,  
а царь/ Своим жезлом не подгребает углей?/  
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?/  
Нас каждый день опала ожидает,  
Тюрьма, Сибирь, клубок иль кандалы,  
А там – в глуши голодна  
смерть иль петля».* Текст Афанасия Пушкина со сцены может быть произнесен по-разному, в зависимости от режиссерской трактовки. Някрошюс отдает его вертлявому истеричному «мажору» в модных очечках: доверия его словам нет и быть не может.

Някрошюс обладает поразительным умением передать через актеров то, что, казалось бы, можно описать только знаками или кодами. В предфинальной сцене Феодор видит из окна бояр: «Это Голицын, Мосальский. Другие мне незнакомы». Из реплики следует, что убивать царевича идут не чужие дяди, неведомые враги, а те, кого мальчик прекрасно знает, его «родня», кто его с рождения нячил, кто с ним играл. Отчего-то других режиссеров нимало не волновало это, самое жуткое, место пушкинской трагедии. Они проходили мимо слов царевича. А Някрошюс не прошел. Он возле них остановился.

Шуйский подходит к Феодору, тот доверчиво протягивает ему руку и идет с ним – долго-долго, мучительно долго – по сцене. Боярин что-то говорит (мы не слышим), что-то показывает, кажется, шутит. Ясно, что вот так они и гуляли много лет: старший вел младшего за ручку, что-то попутно ему объясняя или рассказывая забавные истории. И вот так, улыбочиво, мягко, Шуйский уведет царевича в дом, где – вместе с другими – его и растерзает.

Что самое сложное в работе над «Борисом Годуновым»? Почему не припомнишь ни одной значительной удачи, связанной с этим произведением, если не считать запрещенного спектакля Юрия Любимова: иногда – та или иная роль хороша, та или иная картина, но целое будто не дается. Проблема, как считают филологи-пушкинисты, таится в самой конструкции пьесы. Она состоит из множества картин; действие происходит то в Кремле, то на площади, то в Польше, то в Литве;

ужасное количество персонажей (61); две противоборствующие силы (Борис и Гришка) ни разу не встречаются, а главное, можно сказать, действующее лицо – убиенный отрок – на сцене не появляется; Отрепьев исчезает внезапно, заснув на поле боя; Борис входит в пьесу только в четвертой сцене и исчезает за четыре сцены до финала. Иными словами, надо искать, как обойти многочисленные преграды, чем объединить все эти места и времена действия.

Някрошюс умеет объединять образами. На сцене – диагональ лестницы, ее боковая стена, обращенная к публике, – колумбарий, видны могильные плиты с полустертыми надписями. Стена Собора или Мавзолея. Поодаль – большой макет, напоминающий сталинскую высотку. Посреди макета – часы. Не те, что на Спасской башне, но все же большой «государственный» циферблат (сценограф Марюс Някрошюс).

Николка Повиласа Будриса выходит на сцену в безмолвном прологе. Ложится на ступени. Борис, спускаясь по лестнице, переступает через него. Переступает, то есть преступает. И далее именно Николка (а не призрак царевича Димитрия) будет преследовать Царя. Николка – как совесть Бориса, чистая часть его души. Весь в белом. Против черного царя (художник по костюмам Надежда Гулятьева).

Николка прибавляет белую рубашу на палку-крестовину, а потом переворачивает перекладину и получается из рубахи тряпка, которой он моет пол. И на влажном полу поскользнется, как на крови убиенного младенца, выходящий на сцену Борис.

Ксению и Феодора – детей Бориса – играет одна актриса (Иева Тришкаускайте). Сцена Бориса и дочери сводится к тому, что он беспрестанно передает ей носовые платки (текст купирован, но ясно: она все время плачет, он утешает).

В народных сценах эффект огромной толпы создан, хотя актеров не так много: все они обуты в тяжелые деревянные «валенки», они же – котурны, они же – «испанские сапожки», они же – колодки, они же – подставки под



коленями «обрубков», безногих инвалидов. Когда эти деревяшки снимают и ставят в ряд, получается рисунок зубчатой кремлевской стены. В одном эпизоде откуда-то является ангел: щедущий мужичонка с крылышками, – хозяйственные бабы ощипывают его и набивают перышками подушки. Луч света проходит по лицу Бориса, а за ним – по лицу царевича, луч движется, как раскачивающийся язык колокола, который вскоре зазвонит по Борису и по Феодору.

Режиссер «сшивает» разрозненные листы пьесы образами-символами. Часто его спектакли действовали на зрителей именно плотностью визуального ряда, поэтических метафор. В «Борисе Годунове» их (если сравнивать с «Гамлетом», «Макбетом», «Отелло», «Маленькими трагедиями» или «Фаустом») не так уж много. Некоторые из них кажутся мне линейными, лобовыми и грубыми: как жест Гришки Отрепьева, запускающего руку в штаны и там сжимающего ее в кулак, или как тот эпизод, в котором Николка вторит П. Павленскому и «прибивает» мошонку гвоздем к сцене. Это упрощает суть высказывания и лишает его объема. В сцене Самозванца и Марины повсюду валяются разноцветные резиновые шланги. С одной стороны, такой своеобразный фонтан, с другой – шланги похожи на змей, а Самозванец зовет змеей Марину. Но физическое действие (борьба со «шлангами») мешает зрителям воспринимать текст, отвлекает внимание, и в результате из памяти стирается все, кроме того, что актеры путались в шлангах и напоминали не героев русской истории, а Лаокоона и его сыновей из античной мифологии.

По счастью, у Няркожуся есть иные умения: сколько бы символов он не вывалил на наши головы, мы все равно запомним, что происходило в этот момент с человеком (вспомним хотя бы сцену Тузенбаха – Багдонаса перед дуэлью). Так что в моей памяти останутся не башни Кремля и не кроваво-красные фонари вместо звезд на башнях, а молодой истерзанный правитель, зловещий боярин и то, как он ведет на заклятие царевича Феодора.

#### «ТЕАТР. ЧЕХОВ. ЯЛТА»

Ялтинский, седьмой по счету, фестиваль очень необычен. Жюри есть, а отборщиков нет. Сроки его проведения известны, стало быть, попроситься может каждый. Но только такой каждый, кто в состоянии оплатить проезд, проживание и питание. То есть Ялтинский театр формирует программу, продает билеты, обеспечивает все, что связано с установкой декораций и репетициями, и не берет денег за аренду. Тут важно понимать, что – не взимая этой арендной платы – театр сам себя обкрадывает, потому что – ВНИМАНИЕ – у него нет никаких иных источников финансирования! То есть он живет на свои деньги. Здание – прекрасное, большое, было построено 100 лет назад, но довольно долго в нем располагалась филармония. В 2008 году Путин с подачи Александра Калягина договорился с тогдашним президентом Украины, что здание отремонтируют на российские деньги и туда вернется театр. Ремонт сделали отличный, но на все остальное уже не хватило. То есть театр даже коммунальные платежи оплачивает сам. У него нет своей труппы. Можно сказать, что это прокатная площадка. Но директор Николай Семенович Рудник не только деловой, он очень образованный, истинно привязанный к театру человек. Поэтому как-то ухитряется в течение года сэкономить и на бережливо сбереженное провести фестиваль (то есть целую неделю театр занят только фестивалем, на котором особо заработать невозможно).

Ситуация двойственная: с одной стороны, плохо, что нет настоящего отбора, потому что рядом с отличными спектаклями могут оказаться совсем самодетельные. С другой – хорошо, что никакие эксперты не навязывают свои довольно шаблонные представления фестивальной афише. В итоге она получается по-настоящему пестрой. Фестиваль открывает, к примеру, превосходный спектакль Крымскотатарского академического музыкально-драматического театра Симферополя – высочайший уровень постановочной культуры и исполнительского мастерства (такого количества красивых людей,

## Pro настоящее



Сцена из спектакля «Аршин мал алан». Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр. Симферополь. Фото М. Розенштейна

Ара Геворкян.  
«О вреде табака».  
Театр АРММОНО.  
Армения, Ереван.  
Фото М. Розенштейна

собранных в одно время в одном месте, я вообще никогда не видела), а через несколько дней выступает совершенно самодеятельный коллектив из Непала. Симферопольцы показывают спектакль «Аршин мал алан» (помните знаменитую кинокомедию по мотивам оперетты Гаджибекова с Рашидом Бейбутовым) и получает Гран-при (да еще диплом актеру Эльдару Джелилову), спектакль непальцев «Неудачливая мать» не имел никаких шансов на премии, но все равно интересно: я думала, что привезут маски-шоу, что-то, связанное с буддизмом, индуизмом, яркое, красочное, мифологическое. Не тут-то было. Показали социальную драму о деревенских бедняках, о том, что у людей нет денег ни на еду, ни на врачей. Наверное, на маски тоже не хватило. С точки зрения эстетической – театр беспомощный, зато интересно познакомиться с реальными проблемами обычных людей.

Любопытно, что хоть особенного отбора нет, какие-то тематические совпадения очевидны. Например, тема разоренной деревни, разрушенного хозяйства – хоть в «Марьином поле» Тульского областного ТЮЗа (там, стало быть, русская деревня), хоть в «Мусульманине» Мензелинского татарского драматического театра. И там, и там – еще и про возможность встречи с любимыми по ту сторону земного бытия. И почти во всех



спектаклях идет речь о том, что у разных народов происходит все одно и то же (пусть в разное время) и что лучше было бы жить в мире с соседями, дорожить своими традициями и уважать чужие.

Случилось на фестивале событие, которое можно считать международной сенсацией. Актер из Армении Ара Геворкян играл моноспектакль по чеховскому «О вреде табака». Но он просил подняться на сцену зрителей, которые раньше курили, и с лекцией обращался напрямую к ним. Одним из участников интерактива стал турецкий актер Эрдан Топос, то есть он вышел на сцену и вместе с коллегой разыграл сценку, после чего они пожали друг другу руки. А на следующий день





на пресс-конференции журналист Наталья Добрынская спросила у них, понимали ли они, что совершили? В ответ на это оба встали с мест, снова пожали друг другу руки, и турецкий актер сказал, что считает актеров послами мира, и если они будут друг от друга отворачиваться, то от кого еще ждать разумного поведения. Пару лет назад на фестивале в Петербурге я наблюдала, как представители театров Армении и Азербайджана делали вид, что не замечают присутствия своих коллег. Так что это был сильный эпизод. Произвел впечатление.

Вторая история, напротив, грозила обернуться международным скандалом. На банкете московская актриса, выпив больше, чем следовало, решила почитать стихи (делает она это хорошо), но ее выбор пал на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, и на то конкретное место, которое касается национального вопроса: «Тьмы татар на Польшу хлынули рекою...». Выслушав стихи, коллектив Крымскотатарского театра (а они специально для фестиваля впервые играли спектакль на русском языке) дружно поднялся и уехал в Симферополь. Не то, чтобы это было сделано демонстративно, но все же обида была понятна. И что же? На заключительной церемонии, которая проходит в форме капустника (каждый театр-участник фестиваля выступает со своим номером), Крымскотатарский театр показал фрагмент своего спектакля «Аршин мал алан» с переиначенным текстом, один из героев действия говорит возлюбленной: «Мы и Пушкина читали», – и цитирует то же самое место из «Бахчисарайского фонтана». Тем самым актеры, режиссер Ринат Бикташев и худрук театра Билял Билялов показали, что не станут в ответ обижать ни другие народы, ни саму актрису, ни Пушкина Александра Сергеевича.

В том же капустнике звучали и грустные нотки. Симферопольцы сказали, что раньше «ездили на гастроли по всему миру, а теперь только по Крыму». Это – проблема серьезная. Граждане России с паспортами, выданными в Крыму, не могут получить Шенген. Демократичная Европа, принимающая так

называемых беженцев из Эритреи или Сирии, у которых хватило денег, чтобы добраться до Венгрии, но тамошняя мирная жизнь им не пришлось по душе, и они просятся в Германию, где им больше достанется, эта самая доброжелательная и толерантная тетушка Европа не выдает крымчанам виз. Люди оказались виноваты в том, что хотели говорить на родном языке, что проголосовали на референдуме за то, чтобы быть Россией. Более того, наказали тех, кто вовсе не голосовал или голосовал против. Вот вам и свобода слова со свободой выбора. В итоге актеры не могут принимать участие в международных фестивалях Европы, Америки и других стран, которые придумали все эти санкции.

А как зал смеялся на спектакле «Записки сумасшедшего» Гоголя, привезенном из Турции, услышав акцентированную актером реплику: «И оттого уже во Франции большинство признает веру Магомета». Во времена Гоголя такое могло прийти только в голову безумцу. И что теперь? А интрига «Аршин мал алан», казалось бы, архаичная, связанная с укладом начала XX века, когда произведение и было сочинено (люди не могут жениться, на ком вздумается, жених не видит жену под платком, невеста не может перечить воле отца), как выяснилось, вовсе не устарела.

Реагировал зал и на текст Григория Горина из «Поминальной молитвы» (привез Ногинский областной театр): «Просто об эту пору из Киева не ездят». Ведь не приехали – ни просто, ни сложно – из Киева, с Украины даже те, кто все годы поддерживал фестиваль в Ялте, выступал, получал награды, заседал в жюри. Задача жюри здесь, кстати, необычайная: оно определяет судьбу Гран-при, а всем остальным участникам форума достаются дипломы с различными формулировками. Иными словами, обиженных нет вовсе.