

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-5

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО. СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ.

«НА ТРАВЕ ДВОРА»

Асар Эппель – весьма репертуарный драматург. С 1987 г. мюзикл «Биндюжник и Король», для которого он написал либретто и стихи, шествует по разным городам. Примерно в то же время его экранизировал Владимир Алеников, главные роли сыграли Армен Джигарханян, Зиновий Гердт, Максим Леонидов.

Гораздо менее известен широкой публике тот факт, что в середине 1990-х гг. прошлого века были изданы сборники рассказов Эппеля, в том числе, «Шампильон моей жизни», из которого и взят автобиографический рассказ «На траве двора». Светлана Землякова – отличный режиссер, автор спектаклей «Бабушки», «Петри Феврония Муромские» (театр «Практика»), «В.О.Л.К.» (Театр им. Вл. Маяковского), заняла в ролях своих учеников, недавних выпускников курса Олега Кудряшова – Алексея Золотовицкого, Алексея Сергеева, Василия Миролубова, Валерию Куликову, Нияза Гаджиева, Евгения Матвеева, Екатерину Агееву, Веру Панфилову (с курса С. Женовача) и пару актеров «старой гвардии» – Александра Андриенко и Наталью Филиппову.

Филологи считают, что Эппель в своих книгах воплощает особый еврейский мир «Останкинской слободы», то есть нескольких послевоенных улиц: «Его реалии зачастую носят весьма физиологичный

характер, концентрация на предметном мире в произведениях Эппеля усилена... *Мрачноватый мир воспроизводится писателем сквозь призму ностальгических воспоминаний. "Фактура" эппелевского рассказа весьма натуралистична*¹.

В спектакле натурализма нет, он напоминает не про Эмиля Золя, а про книгу Федерико Феллини о Римини, его фильм «Амаркорд» и «Абсолютно счастливую деревню» Петра Фоменко: «*Мы стояли с тобой под этим фонарем, фонарем нашей памяти*». События могут быть самого скверного свойства, но взгляд автора – с большой временной дистанции – окрашивает их мягким светом. В «Амаркорде» и «Деревне» была война, у Эппеля действие происходит сразу после нее, но по прошествии времени все тяжелое и ужасное преобразуется «*призмой воспоминаний*». Преображенный мир интересует и режиссера.

Останкинская слобода тогда заселялась русскими, татарами, украинцами, евреями, корейцами. Они «*территориальных претензий друг к другу не имели*». «*Это была обыкновенная слобода, – писал Эппель, – где застревали все, кто бросился в столицу. В основном – неудачники. Мир коммунальный, но и это можно толковать расширительно: все происходит на глазах у всех. Коммунально-соборно*»².

Слобода в спектакле звучит песнями разных народов (поют очень хорошо, играет живой оркестр, на контрабасе – актриса Валерия

¹ Щеглова Е. В ритме фразы.
[http://www.jewish.ru/culture/
events/2002/12/news994173079.php](http://www.jewish.ru/culture/events/2002/12/news994173079.php).

² Интервью с А. Эппелем. Там же.

Куликова, на ф-но – Алексей Золотовицкий), но музыкальными лейтмотивами служат «Утомленное солнце» и колыбельная «Баю-бай, пусть приснится рай». Рай нам только снится: детство, дружба народов, красивые женщины (ЖЕНЩИНЫ) и настоящие мужчины (МУЩИНЫ). И нет смысла возмущаться тем, что вся эта ностальгия застит зрение и обеляет тогдашний, действительно кровавый, режим, потому что, как пишет Александр Кабаков, «мир, созданный Асаром <...> создан в голове Эппеля. <...> Стилистическая изощренность эппелевской прозы придает последней абсолютно фантастический характер»³.

Сам Эппель считал, что литература создает параллельный мир. Хороший театр – тоже. Главное в спектакле не сюжет (он довольно калейдоскопичен, складывается из мини-историй разных людей), а вкус, аромат, атмосфера времени. Землякова перевела прозу Эппеля (шутили, что писатель соединил барак с барокко) на язык сцены и предложила актерам тонкий, остроумный способ существования, который позволяет посмеиваться над персонажами, одновременно возвышая их над предлагаемыми

обстоятельствами. Лица героев постепенно проявляются, «проступают», будто на негативах в проявителе. Пьющий, пропевший-протрепавший всю жизнь на завалянке, не составивший ничьего счастья Василь Гаврилович Ковыльчук в исполнении Александра Андриенко. Ну, кто мог ждать от него бытового «героизма»? Но один поступок и он совершил – отстоял от вторжения в дом посторонних, когда к дочке Вальке вернулся с задания муж (военный летчик), и им страстно захотелось один денек побыть наедине. Видела Валька своего супруга за всю молодую жизнь раза два, но двух детей он ей все

³ Там же.



Сцены из спектакля.
«На траве двора»
Театр имени
Вл. Маяковского.
Фото С. Петрова

же «налетал». «Потаскуха», – с удовольствием говорит о ней мать. На самом же деле, Валька у Веры Панфиловой чиста, как Божья роса – редкое в ней соединение манкой женственности и совершенно детского целомудрия. Пусть менее объемны, но не однотонны персонажи Натальи Филипповой и Екатерины Агеевой: одна «обескрылила» мужа и вянет теперь без его любви; вторая, одинокая училка вечно держит перед собой палец как указку, защищаясь им (да еще менторской интонацией) от мира, которого боится. *«Что делать, если не можешь плыть против течения? Плыть по течению».*

Вещный мир 40-х–50-х гг. XX в. в спектакле представлен аутентично – кроватью с панцирной сеткой и металлической решеткой с кругляшами-набалдашниками или ржавым баком для сбора дождевой воды, все это не слишком функционально – взято, скорее, чувственным знаком времени (художник Алина Бровина). Подлинное соседствует с условным – палисадник «изображен» травой в ящике, а в роли самолетов выступают оконные рамы (актеры наклоняют их то так, то эдак, будто закладывают виражи). Хоть сейчас заноси в хрестоматии по истории театра положенную на джазовый вокализ картину воздушного противостояния американского и советского летчиков (Василий Миролюбов и Алексей Золотовицкий): наш сначала подзревает «иностранный шпиона», постепенно проникается уважением к профессионалу, наконец, когда американец, отклоняясь от курса, заходит на его территорию, нарушает инструкцию и не стреляет. На миг от мысли, что

все же нажмет на гашетку, становится страшно, будто все происходит взаправду. Тем более, что голос диктора (Алексей Сергеев бесподобно «стилизует» звучание речи другой эпохи) сообщает: «Запад готовит новую войну и под руководством США сколачивает агрессивный блок». Текст принадлежит 40-м гг. XX в., а кажется, что только сегодня слышал его в теленовостях.

ТЕАТР «САТИРИКОН».

НА СЦЕНЕ «ПЛАНЕТЫ КВН».

«ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»

Спектакль по рассказу Ивана Шмелева поставил выпускник курса Сергея Женовача (ГИТИС) Егор Перегудов. В РАМТ он выпустил «Под давлением 1–3» Роланда Шиммельпфеннига и «Скупого» Мольера, потом перебрался в «Современник», где сделал «Время женщин» по роману Елены Чижовой, «Горячее сердце» А.Н. Островского и «Загадочное ночное убийство собаки» Саймона Стивенса. «Человек из ресторана» – наименование в репертуаре не слишком оригинальное, но нельзя сказать, что заезженное (в Омске его ставила Марина Глуховская, в Москве – агентство БОГИС с Виктором Сухоруковым в главной роли).

Осенью 1920 г. Ивана Шмелева арестовали большевики. Его сына, 25-летнего офицера царской армии, расстреляли. В 1922 г. писатель эмигрировал, что не помешало Якову Протазанову снять фильм по «Человеку из ресторана» с Михаилом Чеховым в заглавной роли. В годы Второй мировой войны в оккупированной Франции Шмелев печатался в коллаборационистской газете «Парижский вестник», отчего имя его на Родине



долго игнорировали. Потом взяли (по инициативе Никиты Михалкова) славословить, а прах перевезли в Москву и захоронили на кладбище Донского монастыря.

Режиссер полностью пренебрег тем идеологическим шлейфом, который тянется за Шмелевым, и поставил конкретное сочинение, а не «всего автора». Выглядит оно реалистическим, хотя для писателя характерно «внимание к "сказу"», который строится «как рассказ лица, позиция и речевая манера которого отличны от точки зрения и стиля самого автора»⁴.

Егор Перегудов не без иронии уточняет жанр – «сказ о благородстве жизни» – и выводит на сцену Рассказчика, история излагается от лица самого человека из ресторана.

Режиссер зарифмовал свой спектакль с «Записками из подполья», которые идут в «Сатириконе» в постановке Валерия Фокина и называются «Вечер с Достоевским». У Фокина зеркало сцены перекрыто стеной. Она кажется цельной, хотя составлена щитами неприятного глухого серо-зеленого

цвета – можно сказать, цвета тоски. Щиты подвижны, иногда они раскрываются будто двери или дверцы шкафа. В «Человеке из ресторана» (художник – Владимир Арефьев) две стены тоже составлены щитами, иногда они выдвигаются вперед и вытесняют героя на авансцену. В одной из них «вырезаны» проемы, за которыми виднеется зал ресторана с несколькими столиками. Правда, цвет здесь намного теплее (коричнево-золотистый), да и герой намного симпатичнее Подпольного.

В отличие от «Вечера с Достоевским» «Человек из ресторана» – не моноспектакль, в нем занято много артистов, но действие все равно тащит на себе Константин Райкин. Его Подпольный – фигляр, существо умное и искореженное, тем более опасное, что оно наделено шквальным темпераментом, невероятным артистизмом и мужским обаянием самого Константина Аркадьевича. А в «Человеке из ресторана» Райкин свое исключительное обаяние и темперамент придерживает, сжимается в маленького человечка, каким

Сцена из спектакля «Человек из ресторана». Театр «Сатирикон». Фото Е. Касаткиной

⁴Шмелев И.С. БСЭ. М.: Советская энциклопедия 1969–1978. http://enc-dic.com/enc_sovet/Shmelv-110267.html.

Pro настоящее

по назначению судьбы он должен быть: «Ну лакей, официант... Что ж из того, что по назначению судьбы я лакей!».

Как известно, у слова «человек» в начале XX в. было второе пренебрежительное значение: так обращались к официантам. В спектакле мастерски показано, как, пройдя через многочисленные испытания, Скороходов распрямляется и превращается в человека, который звучит не так, чтобы совсем гордо, но уже и не рабски.

Очень приятно, что молодой режиссер не теряет веры в людей. Понимает, что даже ничтожный тип заслуживает внимания. Взять хотя бы омерзительного доносчика Кривого. Денис Суханов безжалостно изображает его совершенно антисанитарным типом (к сожалению, иногда напоминающим папашу Дулитла того же Д. Суханова из спектакля «Лондон-шоу»), но все же понятно, как исказили, искривили обстоятельства несчастной жизни его личность. Жаль и глупую дочь Скороходова, сыгранную Натальей Урсуляк, польстившуюся на богатство, и сына-революционера в исполнении Артура Мухамадиярова, который ошестинился на весь свет из-за тирана-учителя, свел в могилу мать, отца оставил в горестном недоумении: что же он сделал не так, если тяжело работал, детей любил и воспитывал не побоями, а уговорами. Правда, когда тот же Суханов играет директора училища (лицо лоснится, за щеки вложены перья, живот – вперед, плечи – назад), то никаких оправданий этому воплощенному самодовольству искать не следует.

Перегудов владеет пространством вполне. Сцена полностью

обжита, действие (за исключением нескольких монологов Райкина) одновременно развивается на нескольких планах. Решение отдельных сцен весьма остроумно: гусар-соперник водружает свой стул между богатым ухажером и певичкой так, чтобы тот не мог ее видеть, и – будто невзначай – стряхивает с пюпитра подаренный соперником букет. Когда заходит речь об ужине, заказанном для всего персонала, на сцене находятся всего четыре девушки-музыканта, то есть жест не так уж широк, однако платить по счетам придется: девушки уходят в один проем, появляются из соседнего и вот уже за ними выстраиваются другие актеры, они движутся по кругу, и создается впечатление, будто в ресторан пожаловала целая толпа гостей.

Неоднократно очень толково использован прием «непрямого» общения с партнером: читая нравоучение сыну, Скороходов смотрит не на него, а на Кирилла Саверьяныча (Алексей Якубов), а мы понимаем: главная его задача – произвести на соседа впечатление благородного отца и благонамеренного гражданина. На окрик же директора училища («Стойте прямо, поправьте пиджак!») реагирует не ученик Коленька, а его папенька – как часто и случается в жизни.

Бесподобный этюд разыгрывает Райкин, когда его персонаж заводит речь об экономии: берет сахар, долго с вождением его рассматривает, кладет обратно в сахарницу, потом снова достает, тянет его ко рту, с великим сожалением возвращает на место... К финалу эпизода уверенность в необходимости экономии покидает несчастного Скороходова.

Сомнения того же свойства одолевают нашего героя, когда он находит кошелек с чужими деньгами: Райкин очень медленно бродит по авансцене, останавливается, прячет банкноты в ботинок, вынимает, прячет под рубашку, обдумывает, присвоить чужое или вернуть владельцу. Выбирает второй вариант. Это решение дается ему легче, чем экономия на сахаре.

Егор Перегудов поставил спектакль гуманистический, в духе самого Шмелева, то есть не стал перевернуть автора и глумливо ему перечить.

Режиссер самолично сделал грамотную инсценировку, она от текста не отклоняется, разве что использует ретроспективный ход. В начале и в финале (прологе и эпилоге) повторен один эпизод – Скороходов приходит благодарить *«торговца теплым товаром»*. Сперва не понятно ни кто этот Николай, ни к чему весь их разговор. Таким образом обеспечена почти детективная завязка. К финалу зрители узнают, что Николай, рискуя жизнью, спас от жандармов бежавшего с каторги сына Скороходова. Спрятал, потому что Бога боится больше, чем полиции. *«Без Господа не проживешь. – <...> Да и без добрых людей трудно. – Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!»* Эта сентенция производит на нашего героя действие воистину революционное, возвращает ему волю к жизни, и он забирает домой опозоренную дочь с внебрачным ребенком. Реплика *«...еще могу шмыгать и потрафлять»* в повести относится к работе, а в спектакле Райкин произносит эти слова, качая колыбельку, то есть может баловать малыша, а не угодничать в ресторане.

ТЕАТР «ЕТ CETERA». **«УТИНАЯ ОХОТА»**

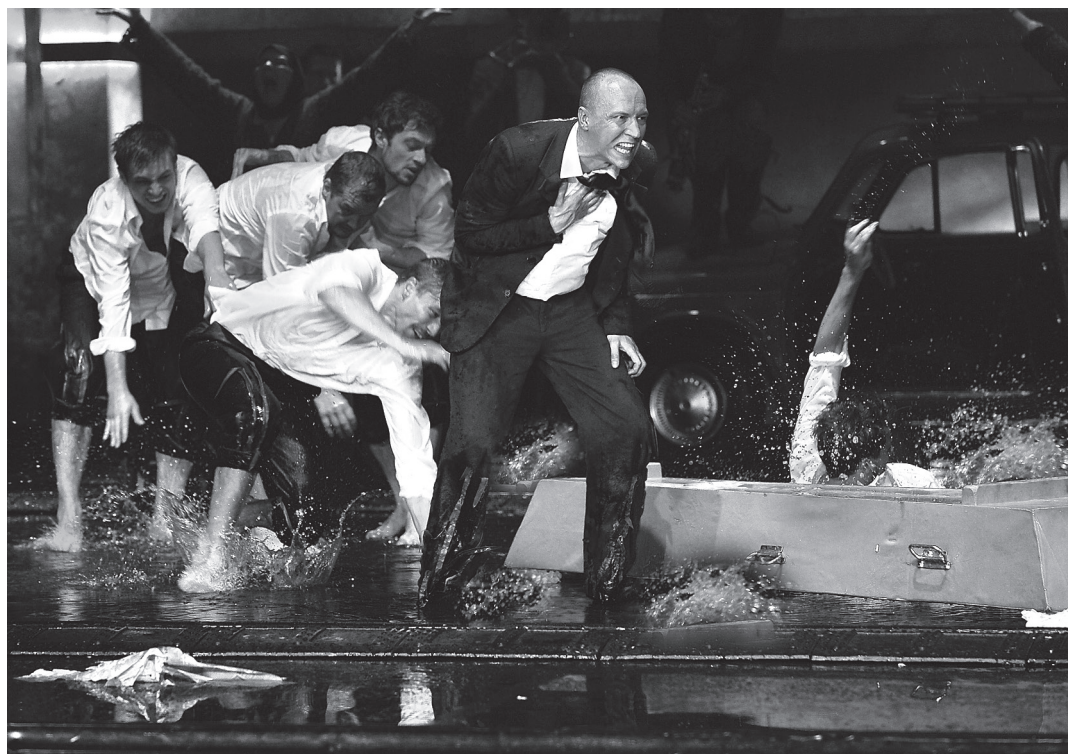
Режиссер Владимир Панков много ставит в московских театрах, но у него есть своя компания, зовется *Soundrama*, то есть звукодрама – звучащее действие. Поют и профессионалы, и драматические артисты. В спектаклях Панков звуковая среда создается из всевозможных «шумов», а также музыки самых разных эпох и стилей, частично оригинальной (написанной специально), частично – заимствованной, необычно аранжированной и инструментованной (для «Утиной охоты» писал, оркестровал и аранжировал музыку Андрей Гусев). Бессмысленно выдавать это за какую-то сверхновую идею: музыка сосуществует на равных с драматическим текстом аж с античности, саундрамой можно назвать оперы, оперетты и мюзиклы, о разработанной звуковой партитуре спектаклей мы говорим в связи с режиссурой начала XX в., сплошной саундтрек, подложенный под спектакль, который обеспечивает не только жестко заданный темп и ритм, но и настроение, много лет назад предложили театру Эймунтас Някрошюс и композитор Фаустас Латенас. Значит, дело – не в ошарашивающей оригинальности формы, а в том, сколь современным покажется нам «звук» нового спектакля и насколько естественно удастся режиссеру связать видимое со слышимым. Спектакли у Панкова часто получаются неровными: в них есть фрагменты бесподобные, но есть и очевидно сумбурные. Так – и в «Утиной охоте».

Режиссер взял весьма репертуарную пьесу Александра Вампилова.

Из наиболее запомнившихся постановок, конечно, спектакль Олега Ефремова с Андреем Мягковым, относительно недавняя работа Александра Марина в МХТ им. Чехова с Константином Хабенским. Широкой аудитории «Утиная охота» известна по фильму Виталия Мельникова «Отпуск в сентябре», в котором главную роль сыграл Олег Даль. Эта пьеса всегда служила зеркалом времени, которое отражалось в сценических интерпретациях. В Зилове всегда просматривался образ типичного представителя очередного потеряннного поколения. Его родословную вели от «лишнего» Печорина и чеховского Иванова, если же учесть, что Иванова называли «русским Гамлетом», так и от главного героя мировой сцены.

Майя Туровская: «"сверхтекущность" его [Зилова] нравственности, морали, жизненных устоев и даже личных чувств такова, что ни в чем и ни по какому поводу на него положиться невозможно. В этом секрет жизненности удивительно схваченного характера <...> и, если хотите, даже его "отрицательное обаяние".<...> Все мы многожды и по разным поводам встречались с Зиловым – на работе ли, в дружеском кругу у себя дома и даже в себе самих, – как всякий в высшей степени собирательный тип он разбросан во множестве черточек по всей жизни в целом.<...> Из материала Колесовых, Бусыгиных, Шамановых жизнь может создать и крупные личности. Из Зилова, талантливая и воспламеняющаяся натура которого лишена, однако ж,

Сцена из спектакля
«Утиная охота».
Театр «Et Cetera».
Фото О. Хаимова



Театральный дневник



всякого идеального начала или хоть маленькой причастности миру нравственных понятий, общих целей или хотя бы задач, она сделала редкостный образчик цинизма, законченный экземпляр рыцаря "до лампочки". Зилов всех вокруг себя растлевает и заражает цинизмом. Он обманывает и предает всех подряд, с каким-то даже вдохновением: своих сослуживцев и приятелей, своего начальника (и работу), шлюху-любовницу, преданную жену и наивную "невесту". Это растление такое глубокое, что оно затрагивает не только сферу общественного бытия Зилова, но и глубочайшие слои его личности, его природного, биологического существа⁵.

Марк Липовецкий: «Виктор Зилов в полной мере отвечает характеристике "героя нашего времени", представляя собой "портрет, составленный из пороков всего нашего поколения" <...> Критиками отмечалась сверткечность характера Зилова в сочетании с яркостью и талантливостью. Он **самый свободный человек** во всей пьесе – и именно поэтому он способен на самые непредсказуемые и самые циничные поступки: у него отсутствуют всякие сдерживающие тормоза»⁶ (выделено мной. – **М. Т.**)

Отношение к Зилову, как и к Печорину, помимо прочего, сильно зависит от возраста читателя. Молодым людям он кажется обаятельным, умным, раскрепощенным романтическим героем, старшим – циничным и равнодушным эгоистом. Театр обыкновенно избегает простых ответов, иначе характер получится однообразным, поэтому Зилова представляет почти всегда во всей неоднозначности натуры. Единственным на

моей памяти исключением стала «Утиная охота» Омского ТЮЗа в постановке Владимира Рубанова: Зилов в ней был дан как сволочь обыкновенная.

Владимир Панков того спектакля видеть не мог, но выбрав на роль Зилова Антона Пахомова (отдельное спасибо режиссеру за то, что открыл Москве превосходного актера), сразу заявил, что мы не увидим ни мягкости и теплого обаяния, ни благородных душевных порывов, ни жертвы, заеденной средой, ни борца с ханжеством, ни бесхребетного мечтателя. Ничего подобного. Пожалуй, Пахомов ближе всего к версии Зилова по Липовецкому, говоря языком улицы, он – отморозок, человек, полностью свободный от моральных условностей. Высоченный, жилистый, бритый наголо, чрезвычайно угрюмый, агрессивный, физически активный, крайне неприятный тип, лишенный нормальных человеческих чувств и не стесняющий себя соблюдением правил приличия, кого бы они не касались: друзей, женщин, коллег. На пиджаках, на фуфайках, на юбках у всех-всех-всех действующих лиц (кроме Зилова) красуются аппликации с изображением уток. Постоянно «крякают» специальные манки, которыми охотники выманивают уток. Вся жизнь – утиная охота. Охотник – Зилов, все остальные – потенциальные жертвы. «Звучит траурная музыка», – гласит первая ремарка. А спектакль начинается с того, что Зилов – будто оживший мертвец – выбирается из красного гроба, челюсть подвязана платочком. В финале он встрепетается, вскрикнет: «Я – живой». Но в ответ прозвучит: «Вот дурак».

⁵ Туровская М.И. Вампилов и его критик // Туровская М.И. Памяти текущего мгновения. М., Советский писатель, 1987. С. 150–151.

⁶ Липовецкий М. Маска, дикость, рок. Перечитывая Вампилова. // Литература, 2001, № 2. <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200100204>.

Pro настоящее

На программке к спектаклю: туманное седое утро, лодка, напоминающая гроб, поставленный на табуретки, возвышающаяся то ли над водой, то ли надо всем земным шаром сразу, в лодке – мужской силуэт. *«Я повезу тебя на лодке, слышишь? – говорит Зилов, – Ведь ты ее даже не видела. Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь?... Но, учти, мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда».*

Уже по программке ясно, что пьесу Вампилова будут толковать не столько в реалистической, сколько в мифологической традиции. Мир, созданный художником Максимом Обрезковым, это бетонные стены заброшенного ангара с высокими оконными проемами. По сцене стелется сизый туман, тут и там торчит пучками зеленая трава, воздух пропитан влагой, старухи (не то обычные бабуся, не то ведьмы, не то парки) хлюпают сапогами по воде и мотают пряжу в клубки.

И кафе здесь не похоже на кафе: в нем стоят школьные парты, а на них – алюминиевые лагерные кружки. Песня Федора Чистякова была бы уместна в этом спектакле: *«Школа жизни – это школа капитанов / Там я научился водку пить из стаканов / Школа жизни – это школа мужчин / Там научился я обламывать женщин».* Именно этими словами можно описать тип юродствующего не во Христе, абсолютно «отвязанного», бесчувственно и безнравственного Зилова.

В спектакле Панкова есть еще «мужской хор», то есть пятеро актеров, которые пластически вторят Антону Паховому, языком пантомимы транслируют то состояние,

в котором он в тот или иной момент находится (хореограф – Екатерина Кислова). Иными словами, таких, как Зилов, много. Это не конкретная личность, а тип, составленный *«из пороков всего поколения».*

В спектакле инфернально-му Зилову противостоят ангелоподобные женщины: Галина Анжелы Белянской (олицетворенное всепрощение и терпение) и Ирина Сэсэг Хапсасовой (чистота и женственность). В одной сцене она выходит на сцену в свадебном бурятском наряде и с большими белыми крыльями за спиной, дивно поет, вернее, подает голосом какие-то космические сигналы, и кажется, что спустилась на грешную землю, дабы спасти какого-нибудь праведника. Библейские ассоциации пьесе не навязаны, они содержатся в ее первом варианте. Там герой (тогда еще – Рябов) заводит разговор о Всемирном потопе:

«РЯБОВ. Не думаю. Это ливень. Он долго не продержится.

ИРИНА. А если он никогда не кончится?

РЯБОВ. Так не бывает. Никогда еще не было... Впрочем, однажды дождь лил сорок дней. Был такой случай...

ИРИНА. Когда?

РЯБОВ. Давненько... Да, это было неплохое мероприятие. Все затопило водой, все, к чертовой матери. Весь мир. Спаслась только одна семейка... Разве ты никогда об этом не слышала?

ИРИНА. О чем?

РЯБОВ. О потопе.

ИРИНА. Ах, об этом. Да, я знаю: Ноев ковчег, гора Арарат и что там еще?

РЯБОВ. Все. Потоп, ковчег и Арарат»

Театральный дневник



Панков дополняет Вампилова текстом из Книги Бытия: «Бог увидел, что стала земля негодной: все идут путями неправды. И увидел Господь, как много зла на земле от людей: все их мысли непрестанно устремлены к злу. И пожалел Он, что создал на земле человека, и в негодовании сказал: "Я смету с лица земли всех людей, которых сотворил, а вместе с ними и скот, и зверей, и птиц. Я жалею, что создал их. Я покончу со всеми, кто живет на земле: она переполнена их злодеяниями. Я уничижу их, а с ними и всю землю"» (Бытие, 6). В спектакле воды так много, будто хляби небесные уже разверзлись, и если следовать указателям режиссера, мы приходим к выводу, что последние времена уже наступили.

В спектакль входит и песня Виктора Цоя «Дом стоит, свет горит, / Из окна видна даль. / Так откуда взялась печаль? / И вроде жив и здоров, / И вроде, жить не тужить. / Так откуда взялась печаль?». Она повторена несколько раз и безусловно «работает» на создание определенной атмосферы, но плохо уживается с библейскими аллюзиями. Если Всемирный Потоп начался, то вопрос, откуда взялась печаль, лишен всякого смысла. Тут уж не до печали, другое слово надобно, иной масштаб.

Это многофигурный, эффектный и полный драйва спектакль, но все же кажется, что Владимир Панков взялся решить слишком разные задачи, задать чересчур много вопросов, соединить совсем разнородные жанры. И сам заблудился в густом тумане между социальным высказыванием и мистикой, жестким обличением современных нравов и библейской

метафорой, между драмой, фарсом, ужасиком и притчей:

«СЛЕПОЙ. Вам – что? Веселое, грустное, старинное или что-нибудь блатное?

РЯБОВ. Не знаю. Все равно.

СЛЕПОЙ.

Любовь моя и радость,

Зачем ты не со мной

Тюремная ограда

И сумрак гробовой.

РЯБОВ. Простите. Что-нибудь другое, если можно.

СЛЕПОЙ. Можно другое...

Всю ночь кричали петухи

И шеями мотали....

Подходит?

РЯБОВ. Извините, это совсем не подходит. Давайте-ка старинное.

СЛЕПОЙ. Старинное...

Старинное...

Все васильки, васильки...

РЯБОВ. Э, куда хватил... Ну ничего, ничего. Продолжайте.

СЛЕПОЙ (поет).

Все васильки, васильки,

Много мелькает их в поле,

Помню у самой реки

Я собирал их для Оли.

Низко голову наклонит,

Милый, смотри, василек.

Твой поплывет, мой утонет»...⁷

РАМТ.

«КОТ СТЫДА»

Режиссер Марина Брусникина обычно берет прозу и ее инсценирует (из последних работ – «Лада, или Радость» РАМТа по книге Тимура Кибирова, «Обращение в слух» театра «Сфера» по Антону Понизовскому, «Епифанские шлюзы» Театра-студии Табакова по Андрею Платонову). Но на этот раз Брусникина снизила до современной пьесы, вернее, разом до трех опусов, победивших на разных российских драматургических

⁷ Александр Вампилов. Утиная охота. Ранний вариант // Вампилов А. Избранное. М.: Согласие, 1999. http://www.libok.net/writer/4489/kniga/21294/vampilov_aleksandr_valentinovich/utinaya_ohota/read/13.



конкурсах. Сами эти конкурсы заслуживают отдельного разговора, расплодилось их – как собак нерезаных, найти там что-то стоящее практически невозможно, но нужно, иначе на следующий год конкурсу не выделят финансирования. А потом и театру на читки не выделяют. Читки – незамысловатый фокус, который уже лет 20 показывают чиновникам от культуры предпринимчивые руководители театров: пьесы-победители конкурсов дают режиссерам, чтобы те с актерами прочли текст по ролям. Раньше так тоже делали – только это был обязательный первый этап внутритеатральной работы над произведением. Зрителям его за деньги не показывали, специальных средств на него не требовали. Не то теперь, когда на эти «читки» продают билеты и получают

от министерства, департамента и регионов отдельные денежки. Затем пьесу могут поставить в театре. А могут и не поставить. Финансы-то уже освоены. И отчет заполнен: провели.

Представьте, что в ресторане вам подадут сырую картошку или вообще комья земли. Вот что-то в этом роде мы и имеем в театрах, потому что конкурсные сочинения (за редким исключением) вовсе не пьесы, а в лучшем случае полуфабрикат для актерского этюда.

На мой взгляд, таковы и три текста, объединенные Мариной Брусникиной в один спектакль. Все они написаны молодыми женщинами (Ириной Васьковской, Юлией Тупикиной и Таей Сапуриной) на одну и ту же тему – «отцы и дети», точнее, дети, матери и бабушки. Действие происходит в наши дни.

Н. Уварова – Маша,
Я. Соколовская –
Николаева,
Д. Семенова – Кочкина.
«Март».
«Кот стыда». РАМТ.
Фото М. Моисеевой

Театральный дневник

Если прочесть «Март», «Ба» и «Кот стыда» подряд, то тексты сливаются в один сплошной, в котором можно легко и непринужденно тащить реплики, перемещать эпизоды и персонажей из одного места в другое.

За последние 20–25 лет в России образовалось два инкубатора по выпуску такого рода «драматургов»: один – в Москве (им руководит М. Угаров), другой – в Екатеринбурге (Н. Коляда). Именно они поставляют для конкурсов, читок и лабораторий своих питомцев. Разница между «школами» не слишком значительная (в московских текстах мы имеем по преимуществу *«жест»* без соплей, а в екатеринбургских – с соплями). «Кот стыда» и «Март» – это, грубо говоря, чернуха с сентиментальными претензиями, а «Ба» – чуть более профессиональная работа, и если бы профессионализма набралось побольше, наверное, могла бы получиться комедия с элементами мелодрамы. Но и в том, что есть, просматривается некоторый сюжет: деревенская бабушка приехала в город к внучке, отгоняет от нее всяких никчемных друзей и сводит с новыми, хорошими. Тут, конечно, вспомнится и классика: кинофильм «Родня» (хотя там, прямо скажем, был иной уровень художественного осмысления материала). И из современного – «Язычники» Анны Яблонской (там тоже бабушка, тоже приезжает, тоже навязывает). Современные драматурги, судя по их текстам, жизни не знают, а свои истории собирают как лего – из готовых блоков чужих произведений.

Единственный плюс двух других литературных экзерсисов, пожалуй, – в искренности интонации.

В них действие отсутствует как таковое: в «Коте стыда» юная героиня ушла из дома, время от времени звонит родным, чтобы узнать, как поживает кот, иногда забегает, чтобы перехватить денег. В «Марте» дружный дуэт тещи и зятя ждет возвращения блудной дочери и жены, которая тоже иногда забегает, чтобы перехватить денег. Видимо, обе «героиньки» к родным привязаны, просто хотят быть ими понятыми и услышанными. Увы, совершенно не ясно, чем они заслужили понимание, на которое претендуют, и чем плохи «предки». Видимо, мамаша из «Марта» тем, что навязывает свои правила, а мамаша из «Кота стыда» – тем, что у нее есть любовник.

Говорят, что хороший режиссер может поставить телефонную книгу, а хороший актер ее сыграть. Спектакль РАМТа убедительно доказывает справедливость такого суждения. Брусникина смотрит на текст не как читатель, а как человек театра: есть ли что в нем играть, то есть – можно ли наполнить воздухом и объемом то, что, казалось бы, его лишено. В итоге из весьма скромного литературного материала вышел живой и остроумный спектакль о любви. Несколько раз в нем заводят песню «Летят утки»: *«кого люблю, не дожуся»*. Речь в ней идет о любви мужчины и женщины, а не бабушки и внучки, но – отдадим должное актерам РАМТа – исполнена эффектно и нужное настроение создает.

Сперва про гусей-уток поют как положено, а в финале на мелодию *«Begging»*, ударение в словах смещается: *«КОго, КОго ЛЮблю»* вместе с метрикой. Таким образом, будто подчеркивают: история конфликта поколений столь же не нова, сколь

русская народная песня, но разыгрывается она всякий раз по-новому, в новых, можно сказать, ритмах. Девять актеров заняты во всех трех частях спектакля и не покидают сцену. Одни, отступая на второй план, принимают на себя функции хора, то есть комментируют и оценивают (то отдельными репликами, то – взглядом или жестом) происходящее с главными героями. Другие, соответственно, выходят на первый план. Например, Нелли Уваровой в первой части («Кот стыда») досталась крошечная роль милой грузинской тетушки, в третьей («Ба») – энергичной подружки героини, а во второй («Март») – главная роль: блудной дочери Маши. Все три роли сыграны самым подробным и деликатным образом, все три образа типичны и узнаваемы. В свое время критики насмеялись над результатами газетного рейтинга, когда зрители (после выхода на экраны сериала «Не родись красивой») назвали Уварову лучшей актрисой наравне с Инной Чуриковой и Мариной Нееловой. Так вот, зрители много быстрее критиков поняли масштаб дарования выдающейся актрисы.

«Мартовская» Маша – будто другая Маша, из чеховской «Чайки», тот же самый женский тип, только перемещенный в современный антураж. Легко возбудимая, экзальтированная, насмешливая, эгоистичная, страшно одинокая, в поиске идеальной любви. Сделает больно себе и других не пощадит.

Изумительная Дарья Семенова в первой части играет молоденькую героиню-эскапистку, быструю, нервную, подвижную как ртуть тараторку, комплексы у нее развились, видимо, оттого, что мать очень красивая и властная. Она

рядом с мамой – как моль незаметная. Во второй части Семенова – крикливая мамаша, которая вечно исполняет одну и ту же показательную программу из поучений, лезет в чужую жизнь и разрушает ее. Кстати, очень точно подмечено это режиссером и актрисой: юная барышня из «Кота стыда» рискует с годами превратиться вот в такую чрезмерную мамашу из «Марта». Дмитрий Кривошапов здесь играет роль зятя-подкаблучника, на вид – тихоню и педанта, застенчиво прячущего глаза от всех собеседников – так, будто ему есть, что скрывать и чего стыдиться. А в другой новелле он же – слоняющийся по ночным клубам в поисках знакомств пошлый мужичонка. Не один ли и тот же это человек, по-разному проявляющийся в меняющихся обстоятельствах? У Анны Ковалевой в «Марте» – бессловесный эпизод, она – персонаж масовки, группы баптистов, склоняющих соседей к своей вере. А в «Ба» становится главным действующим лицом, то есть бабушкой-«экзорцистом», изгоняющей всех недостойных знакомых внучки разными заговорами (впрочем, баптисты тоже убеждены, что избавляют от нечистого).

В первой части спектакля бабушку играет Мария Рыщенкова. В последней она становится внучкой – красивой, слегка строптивой, в целом – любящей и покладистой. Иными словами, Брусникина тянет сквозное действие и «сквозных персонажей» через весь спектакль, ставит как бы единое произведение. Использован принцип киноальманаха, в котором короткие новеллы дополняют друг друга и складываются в цельное повествование.

Форма сочинена легкая, игровая, условная. Художник Николай Симонов «нарисовал» на заднике окно, из которого виден типовой жилой дом, на улице идет снег, но вот только в углу толпятся ярлыки с «рабочего стола» компьютера. *Window* – окошко в мир, оно же – компьютерное окно.

Всю ширину сцены (на которой сидят и зрители) занимает диван, на нем мелом нарисован и «продлен» на ковер (будто сполз) контур кошачьего тулова (так обводят следователи тело покойника). Живой кот тоже имеется: Виктор Панченко слезает с дивана, ложится на пол, лениво щурится в зал и приподнимает одну ногу так, будто это кошачий хвост, а потом возвращается в исходное положение и принимается перебирать клубки шерсти. В последней новелле Панченко играет йога: они ведь тоже гибкие, как кошки. А любовник матери, спокойно сидевший на диване, как только входит дочь, резво перепрыгивает через спинку и прячется – тоже кот, мартовский. Героиня Даши Семеновой говорит так быстро, что вообще не успеваешь разобрать, что именно она тарыхтит. Сама же она – в вечных наушниках, поэтому часто не слышит, что ей говорят другие. В этот момент «звук» отключается, и зрители воспринимают мир тем же способом, что и героиня – по движению губ.

Или вот бабушка Анны Ковалевой («Ба») пускается в утомительно-долгие воспоминания о своей молодости, все это она излагает «со слезой», с пафосом, но мизансцена построена с тем расчетом, чтобы мы видели не только «солистку», но и Максима Кери́на. Он играет друга внучки, на голову которого и обрушивается монолог

бабули. И он ее гениально слушает: сперва сидит и скучающе смотрит в зал пустыми глазами, постепенно начинает тосковать, на мгновение во взгляде появится надежда на скорое освобождение, потом глаза возводит он к небу, будто молитвенно просит Господа заткнуть разговорчивую старушонку, затем лицо исказится от ненависти, покажется, что он эту старушку пришьет (как в чеховской «Драме»). В самой-то пьесе старушка просто бубнит нечто занудно-сентиментальное, но театр дает второй план с подробными реакциями молодого человека, и монолог больше не кажется затянутым и нудным, появляется юмор, а вместе с ним – объем.

Театром в зал отправлено не назидание, но энергичное сообщение: когда мы пожалеем о том, как ругались с родителями, как обижали старенькую бабушку и насмехались над дедушкой, будет поздно – не будет уже, перед кем извиниться, у кого попросить прощения... Даже узнать, какживает кот, будет не у кого.

В одной из пьес сказано: «Родители знают своего ребенка хуже всех». Они и о себе особо не рассказывают, потому что дети не спрашивают, а дети не спрашивают, потому что не знают, что именно спросить. Пока сообразят, спохватятся, глядь, спросить уже некого. Люди стесняются прямо сказать своим близким, что друг друга любят, а зря – стесняться надо злого, агрессивного. Лучше жить дружно, говорить друг другу комплименты. Не нова эта заповедь, да и не удастся ничего изменить, сколько ее не тверди, но на время самого спектакля люди определенно становятся мягче и сердечнее. Уже немало.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. БОРИСА ЩУКИНА.

«БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Последние годы все чаще хочется писать не про постановки профессиональных театров, а про дипломные работы. Попадают и среди них неприятные «постдраматические» исключения, но пока, слава Богу, режиссеры-педагоги не самовыражаются, а организуют для учеников возможность себя показать. Они знают и ценят каждую индивидуальность и по старинке не обеспокоены конъюнктурой (за что теперь положено номинировать на «Маску») и не ставят во главу театрального угла высосанные из пальца «концепции». Олег Кудряшов, Светлана Землякова, Вера Камышникова делают отличные спектакли не только в стенах ГИТИСа, но и в московских театрах. Те же слова, благо он руководит курсом Театрального института им. Б.В. Щукина, можно отнести к Александру Коручекову, спектакли которого – «Страх и нищета в Третьей империи» (Театр-студия Олега Табакова) и «Ревнивая к самой себе» (Театр им. Вахтангова) – мы в свое время рецензировали⁸. Теперь со своими дипломниками он поставил пьесу А.Н. Островского «Бедность не порок», и можно с чистым сердцем рекомендовать этот спектакль всем, кто любит театр, вне зависимости от степени искушенности в искусстве Мельпомены.

Однажды режиссер Станислав Рубиновас объяснял, отчего в Литве не приживается так нежно любимый нами Островский. Причину он видел в том, что быт и нравы русского купечества, описанные в его пьесах, европейцам неведомы, и реалистическое их

отображение на сцене кажется им абсурдным.

Однако, если играть пьесы Островского в другой традиции – например, не в щепкинской, а в вахтанговской, то легко обнаруживается их связь с европейской традицией. Эти комедии, как порой бывает и у Шекспира, смешны отдельными ситуациями (положениями) и репликами, к ним довольно искусственно приклеены сказочные благополучные финалы (счастливые узнавания и свадьбы), но по сути веселиться не над чем, и всякий понимает, что в жизни те же самые коллизии разрешились бы самым драматичным образом. Кажется, в России этим сочинениям неявного жанра предпочитают «Грозу» или «Бесприданницу», хотя за последнее время в театре «Et Cetera» вышло любопытное «Сердце – не камень» в режиссуре Г. Дитятковского, в Малом театре – «Бедность не порок» А. Коршунова, и вот – то же название на IV курсе «Щуки». Александр Коручеков определил жанр как «святоточную комедию с участием итальянских масок» и присочинил к пьесе целый кусок: в уездном российском городе на святки выступают итальянцы с представлением комедии дель арте. Актеры, занятые в этой большой интермедии, показывают, как владеют техникой театра масок (хорошая учебная задача), но одновременно предъявляют залу научный вывод: сюжет комедии Островского не сильно отличается от сюжетов итальянской народной комедии, а герои – от ее масок: глупые отцы, старики-прелюбодеи, нежные возлюбленные и, конечно, Арлекин, который улаживает возникающие проблемы. В спектакле, по сути, показана эволюция

⁸Тимашева М. В театре-студии Олега Табакова – премьера спектакля «Страх и нищета Третьей империи». Радио Россия, Закулисье. <http://m.ruvr.ru/download/2013/05/08/14/130509-zakulisye.mp3>; Мозаика сцены – 2 // Вопросы театра/Proscenium. М., 2014, № 3–4. С. 33–34.

комедии: как маски становились характерами.

Артисты держатся в лучших традициях вахтанговской школы, в которой из правды жизни и театральности рождается «*правда театра*». Студенты-дипломники не погружаются в глубины характеров, но сквозь эксцентрику проступает глубокое и подлинное переживание.

Ничего бытового, кроме пары длинных деревянных скамей. Мастерская и лукавая стилизация народных костюмов.

Как мы помним, в доме Гордея Торцова живет на птичьих правах, да еще имеет неосторожность влюбиться в Любовь Гордеевну приказчик Митя – Юрий Цокуров. Ему-то и принадлежит первая реплика спектакля: «*Эка тоска, Господи!.. На улице праздник, у всякого в доме праздник, а ты сиди в четырех стенах!*». В постановке

заурядной актер сидит за конторкой, говорит о тоске, заодно нагоняя ее на зал. А в спектакле шукинцев режиссер дробит реплику, и после слов «*Эка тоска, Господи!*» до слуха зрителей доносится развеселая музыка, а за ней на сцену врывается красочный хоровод – топочет, пляшет, поет. Такое режиссерское решение не противоречит Островскому, но создает объем: поначалу слова Мити кажутся отчаянно смешными, свидетельствуют не столько о реальном положении дел, сколько о юношеской хандре. То же самое проделано и с явлением Гордея. Арсений Зонненштраль не прибегает к помощи возрастного грима и «стариковских» пластических приспособлений. Перед нами – здоровенный мужик, совершенно остановившийся взгляд которого обращен только на то, что ему не нравится. Ему, собственно, все

Сцена из спектакля
«Бедность не порок».
Театральный институт
им. Бориса Щукина.
Фото Е. Бекиш



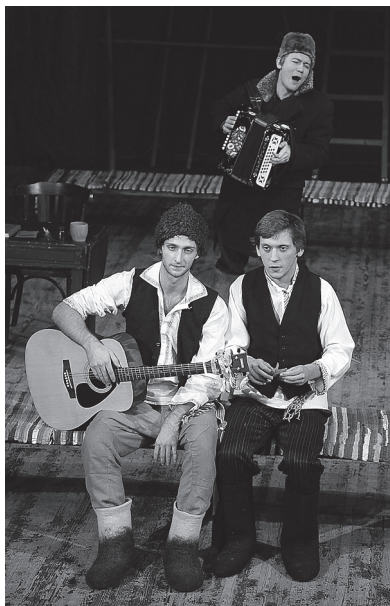
не нравится, он гневается, и чем больше сердит, тем более косноязычен. Фразу «А это еще что за глупости?» договорить до конца ему никак не удастся, он тупо талдычит: «А это еще что за...». Когда же с пятого раза справляется с задачей, зрители уже изнемогают от хохота. А тут еще «зажигает» молодой купец – Егор Строков. Его Гриша Разлюляев в стельку пьян, но чертовски активен и энергичен, ни секунды без движения, а всякое движение ведет его не туда, куда он собирался попасть, но ровно в противоположном направлении: если намеревался идти, будет возвращаться на место, если хотел сесть на лавку, ляжет на нее головой вниз. Все его «па» неподражаемы, чрезвычайно сложны в исполнении и утомительны.

Зрители много смеются, но не над персонажем. Вообще не «над», а «от» – от радости встречи с прекрасным изобретательным театром. Веселье свободно уступает дорогу серьезным и трогательным сценам, никто не иронизирует над чувствами, никто не равняет черное с белым, высокое с низким, негодяев с порядочными людьми. Африкан Коршунов – Сергей Котюх только поначалу кажется немощным, улыбчивым и обаятельным, но пальто топорщится, будто под ним спрятаны крылья коршуна, и когда, забывшись, он распрямляется – мы видим злого, завистливого, развратного хищника.

Замечательно придуман и сыгран Любим Торцов. Федор Парасюк выводит его театральное происхождение из Арлекина, Любим у него, с одной стороны, похож на неудавшегося актера, который вечно ломает комедию на



М. Васильева – Анна
Ивановна,
Е. Маляр – Любовь
Гордеевна



Сидят:
М. Бурлай – Яша
Гуслин,
Ю. Цокуров – Митя,
Стоит:
Е. Строков –
Гриша Разлюляев.

«Бедность не порок».
Театральный институт
им. Бориса Щукина.
Фото Е. Бекиш

публике, с другой – на блаженного, божьего человека.

Правду сказать, хороши исполнители всех ролей, включая эпизодические. Обучены студенты – браво педагогам! – превосходно.

Актеры сменяют друг друга за инструментами в небольшом оркестрике. В спектакле, как в старых добрых музыкальных советских фильмах, люди от избытка чувств поют. Сцена, в которой Любовь Гордеевна прощается с

Митей, одно из сильнейших театральных впечатлений (если не сказать, потрясений) последних лет. Маленькая, хрупкая Евдокия Маляр, стоя лицом к зрительному залу, почти вплотную к его первым рядам, пела «Страдаю я», поднимаясь по «лестнице чувств» народной песни, и на глазах у зрителей превращалась из нелепой наивной девочки в трагическую героиню.

Александр Коручеков со своими студентами сумел яркими театральными средствами рассказать душевную, сердечную историю. Большая редкость и ценность по нынешним временам.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР НАЦИЙ.

«ИДИОТ»

В 2001 г. вышел фильм Романа Качанова «Даун Хаус» – современная, с позволения сказать, версия романа Ф.М. Достоевского «Идиот». «Римейк не римейк, коллаж не коллаж, пародия не пародия...»; «Достоевский-трип», – так характеризовали его кинокритики⁹.

В 2015 г. в Петербург на фестиваль «Балтийский дом» прибыл из Латвии еще один трип по тому же злосчастному роману. Пятерка персонажей (остальных сократили за ненадобностью) обитала в черных телефонных будках, похожих на гробы, а в фонограмме звучало «позвони мне, позвони» из фильма «Карнавал». Философию режиссер Владислав Наставшев изъясил, зато добавил акробатики, благодаря которой можно было не скучать.

Скучать не придется и на «Идиоте» Театра Наций. В качестве главных развлекателей задействованы художники. Они перегородили сцену белой стеной и прорезали

в ней дверные проемы неправильной геометрической формы, напоминающие крышки поставленных на попа гробов.

Высокие технологии рука об руку со старыми; от имени последних – поворотный круг. На нем установлена выгородка, если встанет к нам передом, будет один интерьер, задом – другой, а ежели повернется ребром, то выйдет мост. Сто раз все это видано, но старомодную конструкцию «осовременивает» видеоарт от Ильи Старилова, известного специалиста по моушн-дизайну (так называют оживление графики средствами анимации).

Технические новации всегда сильно меняли образ театра, отнюдь не недавно Мельпомена вступила в новую эру – сценический дизайн теснит декорацию. В Интернет выложено несметное число роликов, выполненных с помощью компьютерных программ: например, человек идет по улице, а вокруг него распускаются всякие орнаменты, рвутся из-под асфальта лютые звери, да и вообще происходит все, что пожелается художнику. В Театре Наций эффекты проще, но тоже производят впечатление. Спектакль начинается с возвращения на Родину князя Мышкина: на белой стене вырастают елочки, а по полу ползут многочисленные красные кресты (Мышкин приехал из Швейцарии, где красный крест красуется на флаге, но князь, как все помнят, болен, так что это еще и эмблема скорой помощи).

Актеры выглядят ожившими мультяшными фигурками или персонажами комикса. Можно, конечно, сказать, что это традиционные театральные маски. Мышкин, хоть и в черном костюмчике, – Пьеро с бледным лицом и застывшей на

⁹ Лидия Маслова, Достоевский в прокате // Коммерсант, 13.03.2001.



щеке слезкой, Рогожин – цирковой злодей, Карабас-Барабас с длинными подвитыми усами. Настасья Филипповна и Аглая – одна вамп, другая «голубая героиня». Вернее, один – вамп, другой – «голубой герой». Обеих женщин изображают мужчины (скоро в городе, похоже, не останется театра, в котором мужчины не переодевались бы в женщины). А в роли Мышкина – Ингеборга Дапкунайте. Она делает все, что только может хорошая актриса, чтобы выявить через пластику душевное состояние своего героя. Других возможностей что-то нам передать режиссер Максим Диденко актрису лишил, поскольку текста в его спектакле почти нет.

В Ассоциации околотеатральных глобализаторов радостно потирают ручки: «логоцентричная Россия» пала под натиском некоего

«визуального театра» (как будто у Станиславского или Товстоногова были исключительно аудиоспектакли)¹⁰. Насчет всей России – это мы еще посмотрим. Но «Идиот», действительно, проходит по ведомству «драматургия минус».

Жанр определен режиссером как клоунада нуар. На нуар ни по сути, ни по стилю не похоже, если только не считать нуаром рассказ Мышкина о смертной казни, сохраненный в спектакле.

Достоевский гениален, помимо прочего, тем, что умел вписать философские, исторические, религиозные диспуты в рамку детектива и мелодрамы. Чтобы превратить его роман в комикс, приходится жертвовать целой толпой персонажей. На сцену вышли Мышкин, Рогожин, Настасья, Аглая, Лебедев и Ганечка. Двое последних – не

Сцена из спектакля «Идиот». Театр Наций. Фото И. Полярной

¹⁰ См.: Давыдова М. Прорывы к невозможному. https://expert.ru/expert/2006/47/proryvy_k_nevozmozhnomu/; Денисова С. Спектакль без пьесы. http://expert.ru/russian_reporter/2007/29/vizualnyi_teatr/u.m.n.

столько для действия, сколько для произнесения монологов. Весь текст, какой в инсценировке уцелел (не считая отдельных реплик и нескольких песенок), как раз и поместился в три коротких монолога. Каждый претендует на социальное высказывание. С первым выступает, как уже сказано выше, Мышкин, но рассказ о смертной казни, которую герой Достоевского видел во Франции, совершенно не актуален ни для Франции, ни для нынешней России. Во втором монологе Ганечка высказывается о том, что в России нет практических людей. Сперва с ним хочется согласиться, но затем в голову забирается неприятная мысль: неужели это непрактичные столько наворовали? Так что слова Ганечки тоже оказываются полным анахронизмом. С третьим монологом – про русского либерала – к публике обращается Лебедев (в романе этот текст произносит Евгений Павлович Радомский): *«Во-первых, что же и есть либерализм, если говорить вообще, как не нападение (разумное или ошибочное, это другой вопрос) на существующие порядки вещей? Ведь так? Ну, так факт мой состоит в том, что русский либерализм не есть нападение на существующие порядки вещей, а есть нападение на самую сущность наших вещей, на самые вещи, а не на один только порядок, не на русские порядки, а на самую Россию. Мой либерал дошел до того, что отрицает самую Россию, то есть ненавидит и бьет свою мать»*¹¹.

Текст этот – единственный из трех – резонирует с тем, что происходит здесь и сейчас. Он произнесен интонационно совершенно серьезно, на голубом глазу, но

артист выступает в гриме клоуна. «Либералы» покинут зал в полной уверенности, что эти рассуждения осмеяны, а «государственники», напротив, уверятся в своей правоте. Хотя Театр Наций устойчиво ассоциируется именно с тем, что теперь зовется либерализмом и вряд ли предполагал высечь самого себя.

Впрочем, авторов постановки мало волнует смысл. Они увлечены процессом постмодернистского принижающего высмеивания. В частности, всплывает прямая цитата из «Отелло» Някрошюса: в финале рабочие сцены сооружают целый газон цветов вокруг тела Настасьи Филипповны. Таким образом зачем-то спародирована одна из самых мощных трагических сцен, которые когда-либо доводилось видеть.

В остальных же случаях насмеются над тем, что само по себе уже было пародией. Настасью Филипповну, к примеру, играет Роман Шалапин, в парике очень похожий на Сергея Епишева – Патрокла из «Троила и Крессиды» Римаса Туминаса – и рецензент, помнится, описал его женоподобного воина как «здоровенную чернокудрую орясину в длинном хитоне с подведенными глазами». В спектакле «Идиот» на Шалапина вместо хитона напялена меховая шкура, а все остальное определяется теми же словами. Позже Шалапин сбрасывает шубу, остается в одних черных плавках и тащит через всю сцену крест – выходит, что Христу уподоблен не Мышкин (как у Достоевского), а Настасья Филипповна. Взялось это, видимо, из того эпизода романа, в котором заходит речь о картине «Мертвый Христос во гробе» и князь говорит,

¹¹ Достоевский Ф.М. Идиот. Часть Третья, 1. <http://www.klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/idiot.txt&page=49>.

что от нее «у иного еще вера может пропасть». От той картины, что изображена в театре, вера тоже может пропасть – но не из-за пугающей натуралистичности, свойственной полотну Ганса Гольбейна-младшего, а совсем наоборот – от очередной порции нарочитого снижения.

За Аглаю выступал Павел Чинарев – тоже «здоровенная оряси-на», но златокудрая, в вечернем с переливом платье и с густо подведенными глазами. Он в кафешантанной манере исполняет песенку на стихи Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный»:

*«Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего».*

В романе Достоевского Аглая говорит: «сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю “рыцаря бедного”, а главное, уважаю его подвиги». Но режиссером подобной эволюции не предусмотрено: над рыцарем, как и над Девой Марией, насмеются, да и только.

Не отпускает никак Ее образ создателей спектакля: следует за ними от парижского театра Шатле (где дизайнер Стариков с Олегом Куликом легко и непринужденно взялись за постановку оперы Монтеверди «Вечерня Девы Марии») до московского Театра Наций. «Если раньше была вера, но отсутствовали высокие технологии для отображения невидимой силы, то сейчас невероятно развились технологии, но утеряна вера», – сетовал О. Кулик¹².

Напрасно он так самокритичен: «и бесы веруют» (Иак.2:19), иначе не атаковали бы так остервенело все то, что придает человеческой

жизни смысл и ценность, стараясь растворить в собственной пустоте.

Конечно, можно сказать, что события в этой постановке даны глазами князя Мышкина: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею». Помещая эти слова в программке, умненький режиссер упреждает возможный удар. Но не вполне, потому что Мышкин **боялся** скомпрометировать **свою** мысль, а Диденко **не боится** компрометировать **чужую** (мысль Достоевского). К тому же, у него хорошо получается унижить идею, а вот с задачей вызвать смех он не справляется. Профессии не хватает.

Забавно, что такого рода зрелища, которые не предполагают ни малейшего напряжения (ни интеллектуального, ни эмоционального), хвалят «эксперты», склонные превозносить себя любимых над массой невежественной и неразвитой публики.

ТЕАТР

«МАСТЕРСКАЯ П. ФОМЕНКО».

«ВОЛЕМИР»

Из трех пьес Фридриха Горенштейна, автора сценариев «Солярис» и «Раба любви», сценическая история есть только у «Детубийцы». У «Волемира» ее нет, хотя предание гласит: пьеса заказана была Юрием Любимовым для Театра на Таганке. Юрий Векслер (друг Горенштейна, внимательный исследователь его творчества) сообщает: Любимов ее в 1964-м г. прочел и признался, что не знает, как с ней поступить, после чего В.С. Розов, которому пьеса нравилась, отнес ее в «Современник»,

¹² Олег Кулик спяшет перед Девой Марией // Коммерсант – власть. 24.11. 2008. <http://www.kommersant.ru/doc/1055364>.

Театральный дневник

Олегу Ефремову. Олег Табаков, Олег Даль, Андрей Мягков и другие оценили «Волемира», казалось, что премьера близка, однако ставить его не разрешили¹³.

Заметим, что недавно Е. Каменькович поставил на сцене театра «Мастерская Петра Фоменко» «Современную идиллию», которая в свое время шла именно в «Современнике» (спектакль назывался «Балалайкин и К^о»), и вот в 2016-м – еще одно название из его репертуарного портфеля. Режиссер говорит, что его внимание к «Волемиру» много лет назад привлек Петр Наумович Фоменко, но время Горенштейна наступило в России позже. Никита Кобелев поставил его «Бердичев» на сцене Театра им. Маяковского. РАМТ заявил к постановке инсценировку «Дома с башенкой».

В «Волемире» философский диспут насажен на водевильную, почти анекдотическую основу: муж, жена, любовник под кроватью. Вернее, в ванне. Пьеса начинается с этой находки (муж находит любовника) и ею же заканчивается. Жена и муж – все те же, любовники – разные.

Стало быть, жена – Галина Кашковская, рыжая томная беситя-мещанка – тянется к возвышенному, и с огромным успехом искушает мужчин, которые представляются ей незаурядными личностями. одного из них – плановика горкомхоза Волемира – не только она, но и все окружающие почитают Праведником, благо он «не то пострадал от репрессий, не то стихи пишет», а главное – переносит с места на место камни из жалости к ним (библейские ветхозаветные аллюзии довольно прозрачны). Но, следуя логике пьесы, Праведник поддался

искушению и сделался таким, как все, – обывателем.

«Я отличаюсь от гуманистов тем, что считаю: в основе человека лежит не добро, а зло. В основе человека лежит, несмотря на Божий замысел, сатанинство, дьявольство, и поэтому нужно прикладывать такие большие усилия, чтобы удерживать его от зла»¹⁴. Эта важная мысль процитирована в программке к спектаклю, но на нем самом отчего-то не отразилась. Совершенно очевидно, что драматурга интересовала история грехопадения и то, как именно противостоять соблазну: человек должен напряженно трудиться, чтобы разум победил в нем первобытные, плотские инстинкты.

Что интересовало режиссера – понять сложно, поскольку ни жесткой структуры, ни жанра в его спектакле нет. Есть очередная клоунада с массовой в масках животных, в полосатых купальных костюмчиках а ля «Каникулы Бонифация» с претензией на социальное высказывание. Ясно, что Евгением Каменьковичем овладела страсть к обличительству. Место Салтыкова-Щедрина в арсенале занял Горенштейн, которого куда меньше занимала сатира на современные нравы, куда больше – рассуждения о природе человека. Пусть так, в конце концов, Горенштейна тоже можно интерпретировать. Однако не получилось и сатиры – не считать же таковой беззубую карикатуру на «шестидесятников». Они выглядят стилистами-клоунами, пляшут то сиртаки, то рок-н-ролл, тут же запевают «Последний троллейбус», пьют за идеалы («только не путайте с одеялами»), словоблудят под Битлз и Окуджаву. Все это ни капельки не смешно, никого

¹³ Юрий Векслер. Молились и черту тоже // Независимая газета. 22. 03. 2012.

¹⁴ Фридрих Горенштейн. Интервью Юрию Векслеру. Цит. по: <http://fomenko.theatre.ru/performance/volemir/>



в нынешнем времени не обличает и не сообщает ничего нового о времени минувшем. И главное: не имеет отношения к миру, созданному Горенштейном. С театральной же точки зрения зрелище напоминает самостоятельные отрывки из институтских показов. На полях заметим, что часть труппы (актеры и стажеры) не в ладах со сценической речью.

Как-то отдельно от спектакля, сама по себе, хороша декорация Марии Митрофановой. Позади – простенький черный занавес-ширма, дважды, как в кукольном театре, проплывает над ним увеличенный в размерах бумажный корабль. Квартира же, выстроенная посередине малой сцены, напоминает огромный самолетик из газеты или детскую книжку-раскладушку, на сгибах которой – металлические «петли». В одном варианте мы видим стену, стол и табуретки из плотного материала, в другом стена раскладывается, ложится на



пол и превращается в тропинку, по которой персонажи шествуют на пляж, в Дом отдыха «Труд» или в котлетную «Якорь». Сценография функциональная, оригинальная, и в ней явлен образ литературного мира Горенштейна, в котором утопия соседствует с реальностью, быт – с условностью, социальное – с метафорическим. Как только видишь декорацию, вспоминаешь песню Новеллы Матвеевой *«Я мечтала о морях и кораллах, / я мечтала суп поест черепаший, / я ступила на*

Сцена из спектакля
«Волемир».
Театр «Мастерская
П. Фоменко»

Т. Моцкус – Волемир
Потапович (Волик),
Г. Кашковская – Жена
соседа.
«Волемир».
Театр «Мастерская
П. Фоменко»
Фото С. Васева

корабль, / а кораблик оказался из газеты вчерашней». Ее в спектакле нет, хотя использована уйма других: от уже названных Битлз и Окуджавы до песни «Стаканчики граненые» и «Какое мне дело до всех до вас, а вам до меня» из «Последнего дюйма».

На эти песни, кажется, вопреки воле режиссера, в спектакле ложится почти вся эмоциональная нагрузка. Почти, потому что, помимо них, растопить сердце зрителя может одна только Галина Кашковская в роли той самой рыжей Жены соседа, отдаленно напоминающая молодую Пугачеву. У прекрасной актрисы – молниеносные, психологически точные и в то же время острохарактерные реакции, у нее не маска, не функция, а живая женщина – соблазнительная, несчастная, навлекшая всякие беды на голову нашего праведника, «несоразмерно хорошего человека», новоявленного князя Мышкина. Его играет Томас Моцкус, но хороший артист так усердствует по части внешней пластической эксцентрики, что персонаж воспринимается как восторженный фрик, придурковатый идеалист. Симпатии зрителей, конечно, на стороне милой и теплой женщины. В логике Горенштейна это исключено. Он был человеком идейным и – в этом смысле – страстным, юмора в его произведениях много, но он никогда не распространяется на базовые ценности. Дьявольское искушение у Горенштейна не может быть человечески симпатичным и эстетически обворожительным. Идеалы с одеялами он не путал.

Спектакль вышел утомительным, приемы (не слишком оригинальные) видны, а смысл туманен. Если его все же долго, с фонарем искать, то он обнаружится в

довольно избитом послании: в нашей, товарищи, жизни ничего не меняется; что 64-й год, что 2016 – все едино. Не случайно, наверное, в спектакль вмонтирован музыкальный номер: джазовая вариация на тему басни про лебедя, рака и щуку: «Кто виноват из них, кто прав, – судить не нам; / Да только воз и ныне там».

В «Современной идиллии» тоже было сказано, что ничего не изменилось со времен Салтыкова-Щедрина. И тоже были отличные декорации, и маски комедии дель арте. И опять не получалось отождествить себя с персонажами, а формальные приемы отвлекали от смысла. Но в тексте Салтыкова не было ничего устаревшего, а в «Волемире» зачем-то сохранен антисоветский выпад, не актуальный уже в год написания пьесы: «если закрыть форточку, то у себя дома можно быть свободным, можно даже танцевать». Мне кажется, что в 1964-м танцевать уже можно было.

МХТ ИМ. А.П. ЧЕХОВА.

МАЛАЯ СЦЕНА.

«БУНТАРИ»

Жанр определен автором идеи, текста (с двумя соавторами) и режиссером – Александром Молочниковым, – как «рок-спектакль на некоторые исторические темы». Задник сцены по вертикали поделен на много ярусов, а по горизонтали расчерчен на клеточки так, что видны разные каморки-комнатки в разрезе. Художник Николай Симонов свалил в них предметы из разных прошедших времен – холодильники, раковины, стиральные доски, кровати. Действие, по преимуществу развивается не в этих каморках, а на небольшом пятачке сцены.



Дальше придется рассказывать о том, что еще свалено в кучу – уже не художником, а режиссером.

Небольшой вокально-инструментальный ансамбль (составлен актерами МХТ) исполняет рок-композицию. Через минуту его место посреди сцены займет стол со скатертью и под абажуром. За ним располагается, судя по содержанию разговора, дворянская семья. Родители беседуют с сыном Германом – Ильей Делем, который намерен вернуться из-за границ сущим вольтерьянцем. Он подбивает «предков» раздать имущество беднякам и сидит, положив ноги в кедах на стол, на голове – зеленый панковский кок. Старшие слушать его не желают, предпочитают прятаться от реальности и бегут от нее – в русский романс. На самом деле театр только обещает, что будет исполнен русский романс,

но звучит песня Сергея Никитина «Бричмулла». Юношу от ненавистной музыки колбасит. Ему по душе другие ритмы, и на экране мы наблюдаем Петра Мамонова эпохи «Звуков Му». Приятно, конечно, лишний раз увидеть и услышать талантливых людей, но повод приятен за уши: не было у рок-музыкантов распрей с Никитиным, если с кем конфликтовали, то с эстрадными «поэтами-плесенниками».

Дальше Герман бежит из отчего дома и встречает в лесу мужика, похожего не то на неоязычника, не то на молодого Дмитрия Ревякина (рок-группа «Калинов мост»), и затевает с ним спор о том, что эффективнее – эволюция или террор. Через минуту выясняется, что его визави – никакой не Ревякин, а ловко загримировавшийся террорист Сергей Нечаев. Он читает текст песни «3–4 гада мешают

Сцена из спектакля
«Бунтари».
МХТ им. А.П. Чехова.
Фото Е. Цветковой

Театральный дневник

жить», принадлежащей Михаилу Борзыкину, лидеру рок-группы «Телевизор», который от ультра-левых взглядов очень далек, и из текста песни это понятно (если слушать внимательно). Тем не менее, на сцену выходит нечаевская «пятерка»: барышня Софья Перовская, божественная эротоманка постарше, несостоявшийся студент, дворник и Герман. Звучит «Буги-вуги» Петра Мамонова: *«я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день»*, встык – текст «Катехизиса революционера». Дальше две уже знакомые нам женщины соблазняют и завлекают Ивана Иванова в темное место, где его и убьют.

Действие переезжает в Швейцарию: там обитает массовка в современных горнолыжных очках и в советских вязаных шапочках, среди них обнаруживается Бакунин. Он цитирует из Гребенщикова: *«Ах, если б вы знали, как мне надоел скандал»*. К нему присоединяются Маркс и Энгельс (на лицах актеров – некое подобие портретных гримов). Трио поет *«Где та молодая шпана, что сотрет нас с лица земли. Ее нет-нет-нет»*.

Возвращаемся в Россию, с горных склонов – прямо на бал: по паркету скользит на роликовых коньках Пушкин (Григорий Сиятвинда), какой-то офицер рассказывает о Платоне Каратаеве. Не надо беспокоиться, через минуту он уже назовется Рылеевым. Спор – все о том же, о русском народе: следует дать ему волю или держать в загоне как скот. На сцену под музыку *«как провожают пароходы – совсем не так, как поезда»* выплывает Чацкий. Хлоп – а на его месте уже Ростовцев. Смело сообщает императору Александру Павловичу: *«вся Россия теперь одна потемкинская*

деревня». Радио (должно быть, иноземное) транслирует манифест Пестеля. На мониторе фрагмент телепрограммы второй половины 80-х. А на сцене актеры передразнивают «совков», которые в эфире этого самого «Музыкального ринга» лезли с глупыми вопросами к творческим личностям.

Далее в крайне глумливой манере та же группа пародистов исполняет песню *«Дан приказ ему на Запад, ей в другую сторону»*. За ней следует монолог Людовика XVI на эшафоте (наконец хоть кто-то появился на одном из ярусов, а то было бы совсем непонятно, зачем художник городил огород). За монологом – песня «Аквариума»: *«какие нервные лица, быть беде»*.

Беда, видимо, восстание на Сенатской площади, а нервны в ночь перед ним лица декабристов. Они боятся, трусоватые парни подобрались, даром что ветераны войны 1812 г. Подбадривают себя песней Виктора Цоя и группы «Кино»: *«те, кто молчал, перестали молчать»*. Выходят на площадь, маршируют. Идет снег, звучат выстрелы, люди падают, их тела стаскивают со сцены огромными швабрами – так поступали в «Евгении Онегине» в постановке А. Тителя с телом Ленского, но все равно это лучший момент «Бунтарей», поэтичный, напоминающий про цветаевское: *«и ваши кудри, ваши бачки / засыпал снег»*.

Погрустили – и будет с вас. Герман удит рыбу с мужиком, воспроизведен фрагмент рассказа Чехова «Злоумышленник» – где мужик откручивает железнодорожные гайки, поскольку ему нужно грузило. Герман (присвоивший текст чеховского следователя) пробует втолковать, что так поступать



не следует, мужик его колотит. Мораль: народ русский добра не понимает и блага своего тоже.

Может, из-за того, что Пушкин написал сказку, в которой тоже удят рыбку, он появляется в следующей сцене – у царя. Тот пеняет сочинителю свободомыслием, «солнце русской поэзии» шутит: «Если я сяду, наступит ночь». Уходит Пушкин, приходит опять Нечаев (простите мне невольную перекличку с Хармсом). Царь при Нечаеве был другой, но играет его тот же актер – видимо, олицетворяет Власть как таковую. Его величество дает своему ненавистнику загранпаспорт, чтобы тот убирался вон, но предупреждает, что имя его не войдет в историю, потому что он взял паспорт. После чего у людей, не знающих истории, возникнет впечатление, что Нечаев так и сгинул в эмиграции.

В финале опять звучит песня Цоя: «Наше сердце работает, как новый мотор, / Мы в четырнадцать лет знаем все, что нам надо знать, / И мы будем делать все, что мы захотим, / Пока вы не угробили весь этот Мир. / В нас еще до рождения наделали дыр, / И где

тот портной, что сможет их залатать? / Что с того, что мы не много того, / Что с того, что мы хотим танцевать?» Над сценой парит Пушкин–Сиятвинда в рыжем парике, похожий на Миронова–Рассказчика (тоже в рыжем парике) из спектакля «Сказки Пушкина» Театра Наций.

Извините за долгий подробный пересказ, но надо ясно и конкретно представлять себе, какие результаты дает «освобождение» театра от драматургии.

Все фрагменты зрелища взаимозаменяемы. Или заменяемы на что-нибудь постороннее. Например, Емельян Пугачев мог бы спеть «Марсельезу». Или академик Сахаров в обнимку с писателем Солженицыным – что-нибудь одесское, из репертуара Утесова. Ни яснее, ни туманнее, ни смешнее, ни грустнее от этого бы не стало. Вспомним, что спектакль называется «Бунтари». Но по какому такому принципу Борис Гребенщиков или Петр Мамонов присобачены к Рылееву, Пестелю и ...Нечаеву? Ладно, Пестель и Нечаев – каждый по-своему – занимались общественно-политическим переустройством,

Р. Лаврентьев,
Д. Бургазчиев,
Ю. Кравец.
«Бунтари».
МХТ им. А.П. Чехова.
Фото Е. Цветковой

но Гребенщиков не занимался. Молодой Мамонов, узнай он про уподобление себя народовольцам, упал бы под стол от изумления. А уж нынешний Мамонов – глубоко религиозный человек – беспредельно от подобных сравнений далек.

По ходу просмотра в голове складывалась рецензия в стихах, на мотив Майка Науменко и группы «Зоопарк»: *«Полковник Пестель, одетый как Пушкин, спешит как всегда в казино...»*, но в песне Науменко из частного абсурда складывался общий смысл, а в спектакле нет даже намека на таковой.

Прежде тот принцип, по которому изготовлены «Бунтари», называли бы *«кстати, о птичках»*. Теперь же ему присвоено гордое звание *«постдраматического театра»*, в переводе на понятный язык – это такой театр, из которого вытрянули одну из специальностей, причем совершенно необходимую. В результате, обязанности драматурга левой рукой через правое ухо, наспех и в меру собственной испорченности выполняют другие люди. Результат налицо: проведем два часа на псевдоисторической свалке сюжетов, мыслей, персонажей, мелодий.

Григорий Заславский определяет жанр как *«травести-кабаре, поскольку травестируется здесь все, все подряд, без разбору»*¹⁵. Не соглашусь: разбор очень даже есть, и он принципиален. Предметом осмеяния становится, к примеру, не песня «Юнкерам» (*«я не знаю, зачем и кому это нужно, / Кто послал их на смерть недожающей рукой?»*), а «Прощальная комсомольская».

Пара эпизодов остроумна – на уровне капустника (трио Маркс-Энгельс-Бакунин, и обмен

репликами в сцене Пушкина с Царем). Одна картина решена как *«театр теней»* и эффектна: подпольщики совещаются, конспиративно забравшись под подсвеченную изнутри юбку-абажур боевой подруги. Две сцены – гибели декабристов и казни Людовика XVI – вызывают эмоциональный отклик. Но гораздо больше бессмысленного вышучивания тех исторических сюжетов, которые, на мой взгляд, подобного отношения не предполагают. И *«народ»* выведен на сцену именно таким, каким его положено изображать в креативном светском обществе, то есть *«совком»* и *«ватником»*.

Предыдущий, дебютный спектакль Александра Молочникова «19.14» произвел сильное и хорошее впечатление¹⁶. Ясно, что двадцатичетырехлетний режиссер пока еще не вжился в мир кривляющейся театральной мертвечины, но запах конъюнктуры уже ощутим. Между тем, обаяние молодости состоит в независимости: человек стремится противостоять поточному сознанию, которое навязывают обладатели власти и денег, и этим симпатичен, даже если делает глупости. В «Бунтарях» нет бунтарства. Напротив, полно пошлейшего конформизма да заскорузлых штампов, кочующих из спектакля в спектакль. Все знают, что именно за них можно получить премию, хвалебную прессу и хорошую должность. Сейчас бунтарем оказался бы человек, который рассказал бы про тех же декабристов или народовольцев всерьез, без осточертевшей косо́й ухмылки.

А так получается очередной анекдот, который мог бы Молчалин рассказать про Чацкого.

¹⁵ Григорий Заславский. Композиция кучи. // Независимая газета. 15.02. 2016.

¹⁶ Марина Тимашева. Мозаика сцены-3. // Вопросы театра/ Proscaenium. М., 2015, № 1–2. С. 49–52.

**ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА. ЗАЛ «МАНЕЖ».**
**«ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ
В ВЕНЕЦИИ»**

Дмитрий Крымов первым инсценировал последний роман Хемингуэя «За рекой в тени деревьев». Казалось, что время писателя, которого совершенно незнакомые люди панибратски называли «старинной Хэмом» и украшали его фотографиями малогабаритные квартиры и комнаты в коммуналках, ушло безвозвратно. Однако американский классик дождался часа, который снова сделал насущными его книги.

В романе Хемингуэя, больше похожем на долгий лирический рассказ, мало событий, зато много слов и печали. Спектакль продолжается чуть больше полутора часов, текст сокращен, но образы, смыслы, характеры укрупнились. И не только в переносном, но и в самом прямом смысле слова. На протяжении большей части спектакля актеры отделены от зрителей прозрачным стеклом: действие происходит в зале ресторана, за столиком возле окна. Сперва решение кажется банальным, но уже через минуту изменится свет, и станет ясно, что стекло не простое, а высокотехнологичное: искажает пропорции и масштаб. Конечно, мы видели подобные эффекты у Шапиро, Накрошюса, Жанти, но там они создавались на минуту, максимум, на одну сцену, а у Крымова и сценографа Александра Боровского линза оказывается постоянным художественным редактором происходящего. «Когда стареешь, – говорит герой романа, – все как будто становится меньше». В спектакле оптическая иллюзия позволяет увидеть одного

и того же человека великаном и лилипутом, у него может страшно вырасти голова или раздуться туловище. Игра масштабами сбивает зрителя с толку: когда створки окна откроются и мы увидим артистов такими, какие есть, они покажутся нам совсем маленькими.

В королевстве кривых зеркал отразится мир, изуродованный войной и искривленный ею человек. Главный герой – 50-летний полковник американской армии – едет из Триеста в Венецию и обратно, по местам недавней боевой славы, встречается с 19-летней итальянской графиней, в которую влюблен (любовь взаимна), рассказывает ей о любви и о войне: «*Ты говоришь, как Данте, – сказала она спросонок, – Я и есть мистер Данте, – сказал он. – В данный момент. Так оно теперь и было, и он описал все круги ада*». Оставим в стороне многообещающую метафору: связь американского антифашиста с итальянской аристократкой, поскольку, во-первых, роман отчасти автобиографичен (под именем Ренаты в нем выведена подруга самого Хемингуэя), а во-вторых, метафор в спектакле и без того довольно: они происходят из литературного первоисточника и конгениально переведены на язык театра.

Повествование у Хемингуэя реалистическое (с географией, пейзажами, маршрутами, предметами) и очень поэтичное: в нем сохранен воздух времени. Конечно же, нет ничего случайного в том, что основная часть действия происходит в Венеции, которую Хемингуэй любил. Город-призрак, город призраков, город, в котором умирают, город, в котором хоронят.... «*Вот если бы меня там похоронили, – думает полковник, – Я ведь так*

*хорошо знаю те места». В книге дано подробное описание путешествия Ричарда и Ренаты по Большому каналу, в спектакле они по-прежнему сидят в углублении арки за столиком ресторана, а мимо них «проплывают» макеты венецианских особняков, подсвеченные изнутри (их везет на длинной трости персонаж, обозначенный в программке как *Gran Maestro*). «Почему всегда сжимается сердце, когда видишь, как вдоль берега движется парус? – подумал полковник». Тот же вопрос задаешь себе про макеты домов – почему, когда их видишь, всегда сжимается сердце?*

Волшебное стекло спектакля тоже связано с Венецией, ее магией, ее мистикой, ее водой, витражами, отражениями. Вода, стекло, зеркала – всего этого много в книге («Вот на том островке <...> – Мурано. Днем они делают прекрасное стекло для богачей всего мира», «Девушка, которую звали Ренатой, распахнула дверцы высокого гардероба. Внутри были вставлены зеркала, и она расчесывала волосы»).

В самом начале спектакля черное «резиновое» покрытие пола залито водой, в которой мокнут обрывки цветной бумаги и топорщатся сломанные зонтики (дует порывистый ветер, мы слышим его звук – работает ручной пылесос). Ночью здесь гулял карнавал, гудела праздничная толпа, к утру осталось только похмелье чужого пира. Деловитая крупная женщина в бигудях и в халате распевается кусочками итальянских арий и одновременно руководит бригадой уборщиков, которые торопливо собирают мусор и расставляют на трибуне стулья. Вскоре их займут вошедшие в зал зрители.



Поэзия перемешана с прозой, «Casta Diva» – с бигудями, трагедия – с фарсом (полковник время от времени напяливает красный клоунский нос, он не хочет казаться страдальцем, рядится смешным, чтобы не стать посмешищем в чьих-то глазах), любовная лирика – с кошмаром: «Смерть приходит к тебе мелкими осколками снаряда, снаружи даже не видно, где она вошла. Иногда она ужасна. Она может прийти с некипяченой водой, с плохо натянутым противомоскитным сапогом или с грохотом добела раскаленного железа, который никогда не смолкал. Она приходит с негромким потрескиванием, предвещающим очередь из автомата. Она приходит с дымящейся параболой летящей гранаты и с резким ударом мины. Я видел, как она падает, оторвавшись от бомбодержателя, и описывает в воздухе причудливую дугу».

М. Смольникова – Рената,
А. Филипенко – Ричард.
«Последнее свидание в Венеции».
Школа драматического искусства.
Фото Н. Чебан

Pro настоящее

На этой войне, – так прочитывается смысл спектакля, – умерли все, включая тех, кто выжил. Ричард старается жить настоящим, но заполнен прошлым, он едет к женщине, но одет в военную форму, а по пути сворачивает туда, где полегла в 43-м пехота. Он говорит с Ренатой, но видит перед собой призрак молоденького погибшего солдата (в этот момент Маша Смольникова просто надевает фуражку и накидывает на плечи китель). Ричард и Рената вроде бы вместе, но все же – врозь; незримым барьером их разделяет «кинолента видений». Он не в силах изъять эту пленку из своей головы. Когда Филипенко – в характерной для него «джазующей» интонации – рассказывает о «*расплющенных телах*» или о румяных от мороза покойниках, зрители видят «*бедствия войны*» его глазами. И это самая сильная из всех возможных театральных иллюзий: способность актера материализовать мысль, воспоминание, литературный образ. Это умеют единицы.

Ричард–Филипенко пробует зацепиться за молодую прекрасную соблазнительную женщину¹⁷, как за саму жизнь, но любовь не может совладать с войной. *«Дерьмо, деньги и кровь; погляди только, как растет здесь трава; а в земле ведь железо, и нога Джино, и обе ноги Рандольфо, и моя правая коленная чашечка! Прекрасный памятник! В нем есть все – залог плодородия, деньги, кровь и железо. Чем не держава? А где плодородная земля, деньги, кровь и железо – там родина».*

На Филипенко – красный клоунский нос, он энергично рисует на стекле окоп, губной помадой – кровь, приклеивает кусочек пластилина – вот и кучка дерьма. Официант мыльной губкой стирает

изображение. Его можно стереть со стекла, но не из памяти.

В обычных людях, будь то гондольер, официант в ресторане или врач, герою Филипенко и нам тоже видится символическая фигура *Gran Maestro* – не метрдотеля, а Главного Распорядителя самой судьбы. У романа – открытый финал (Ричард отправляется на утиную охоту, мы слышим выстрел), в спектакле полковник кончает жизнь самоубийством (по стеклу расплывается кровавое пятно), и это единственный способ избавиться от смерти внутри.

Не стоит думать, что все в спектакле только серьезно и мрачно, мрачно и серьезно. Еще и очень красиво. Возьмем для примера решение постельной сцены: свет полностью гаснет, в крошечной тьме подрагивают красные огоньки двух зажженных сигарет. Когда свет снова включается: на щеках и на лбу Ричарда мы видим следы губной помады. Иногда еще уморительно смешно – в сцене поедания омара: деликатес (благодаря увеличительному стеклу) оказывается втрое больше посетителей ресторана: *«Омар был внушительный. Он был вдвое больше обычного омара, ...он был похож на памятник самому себе».*

Еще есть гениально сочиненная сцена, когда Рената пробует вывести у полковника, как тот относится к своей бывшей жене: *«Ты ведь понимаешь, как трудно неопытной девушке справиться с другой женщиной или с памятью о другой женщине».* На белой скатерти кинокадром проступает лицо жены. Ричард комкает скатерть вместе с изображением, но стоит выпустить ее из рук, как изображение появляется вновь, а следом за ним

¹⁷ В спектакле Марию Смольникову иногда подменяют две другие актрисы, на всех – светлые парики, одинаковые шляпки, плащи, туфельки, поэтому подмену сложно заметить. В этом, опять же, нет никакого режиссерского своеволия, а есть внимательное чтение: «он ... увидел двух красивых девушек. Они были хороши собой и одеты бедно, но с природным шиком; они с жаром о чем-то болтали, а ветер трепал их волосы, когда они взбежали по лестнице на длинных, стройных, как у всех венецианок, ногах. – Вот идет ваша девушка. Или одна из ваших девушек».

на авансцену выходит сама жена, та самая певица в бигудях, удобно устраивается за столиком перед зрительской трибуной и насмешливо внимает тому, как ее бывший заверяет молоденькую подругу в том, что «жена для него умерла». Насмешливо, потому что слишком много раз и с особым, не вызывающим доверия, жаром повторены эти слова.

На приеме у врача хозяина кабинета, как и *Gran Maestro*, играет Максим Маминов. Под хитроумной лупой он делается большим-большим, а пациент – маленьким-маленьким, что довольно точно передает состояние любого напуганного посетителя медицинских учреждений. Лицо у Филипенко спокойное, но рука все время норовит поправить булавку на галстук. А врач дразнит Ричарда, показывает, что знает о нем все, и комично пародирует его возлюбленную Ренату.

Нынче модны рассуждения о некоем театре художника, будто художник не человек, а перископ или омар с громадными глазищами, заменяющими все остальные органы чувств. Между тем, понятие – говорит сам Крымов, – было введено в оборот крупнейшим специалистом по сценографии В. Березкиным, а он имел в виду не то, что художник – главный человек в театре, а то, что в театре главный человек – Художник (с большой буквы), то есть Личность, творящая необыкновенные миры. Крымов и Боровский – Художники именно в этом смысле. Все придуманное ими в этом спектакле работает на театральное воплощение атмосферы, образов, поэзии, и – главное – живого чувства романа Хемингуэя. И еще работает на актера. Не вместо него, а вместе с ним.

ТЕАТР НА МАЛОЙ БРОННОЙ. «КРОЛИЧЬЯ НОРА»

Валерия Гуменюк перевела специально для Театра на Малой Бронной американскую пьесу Дэвида Линдси-Эбейра, в 2006 г. поставленную на Бродвее, удостоенную Пулитцеровской премии и экранизированную (с Николь Кидман в главной роли).

Пьеса полна литературных аллюзий, от «Холодного дома» Диккенса (книгу эту в России мало читали, поэтому дважды произнесенное со сцены название на смысл не работает, хотя должно бы – речь идет о ребенке, который считался погибшим, а оказался живым) до самого ее названия «Кроличья нора». Как все помнят, в кроличью нору провалилась в книжке Кэрролла ее героиня. И попала в некую параллельную реальность. Бекки из пьесы Линдси-Эбейра хотела бы оказаться в параллельной Вселенной, чтобы встретить там своего погибшего сына или предотвратить его смерть, изменив ход событий. Однако проваливается она в глубь самой себя, в переживание события, так страшно поломавшего ее жизнь, в бесконечное самобичевание (не доглядела, не уследила, не спасла), в размышления о том, что сложнее всего примириться с несчастным случаем – то есть с тем, чему нет разумного, рационального объяснения, с тем, в чем винить можно только себя, судьбу или Господа Бога. «Ты меня почитай, а я вытру о тебя ноги», – бросает Ему вызов героиня.

«Кроличья нора» – крепкая, хорошо сконструированная пьеса, в ней мелодраматическое контрастно оттенено комическим, а реалистическое, подробное, психологическое повествование венчается



Н. Самбурская – Иззи,
Ю. Пересильд – Бекки.
«Кроличья нора».
Театр на Малой
Бронной.
Фото В. Кудрявцева

сдержанно-оптимистическим, утешительным финалом. Есть над чем поплакать, над чем посмеяться и – в то же время – над чем задуматься. Например, над рассказом юного Джейсона про иные миры, существование которых допускает наука (*«надо идти в воскресную школу либо на семинар по квантовой физике»*). В пьесе содержится весьма ценное послание: когда человеку плохо, когда он попал в беду, ему не нужны советы, поучения, сравнения с теми, кому было хуже, ему нужно простое участие и сочувствие, чтобы просто обняли, приглубили, поплакали вместе. Эту мысль следует взять на практическое вооружение. Не менее полезно усвоить еще один урок: ребенку можно отказать в просьбе, объяснив свою позицию, но его нельзя игнорировать.

Действие происходит в Америке, но то же самое могло случиться в любой стране, поскольку эта история – общечеловеческая. А декорация весьма, увы, среднестатистическая. Сколько раз за

последние десять лет мы упирались в «пятую стену», выстроенную из прозрачного пластика и отделяющую зрителей от актеров, сколько раз видели выгородку из двух белых плоскостей в стиле «евроремонт» условного дома. Правда, тут по стенам пущена широкая красная полоса (она же повторяется на светлом платье исполнительницы главной роли Юлии Пересильд). Возможно, это метафора (трагедия кровавым следом перерезала жизнь Бекки и ее семьи), но слишком умозрительная.

Тяжесть пьесы неравномерно распределяется по персонажам и ложится, в основном, на плечи героини. Юлия Пересильд почти не покидает сцену, у нее очень много текста, подтекста на порядок больше. Она прекрасно справляется с отчаянно сложной задачей: не переживает, не переигрывает, не «жмет» слезу, не позволяет зрителям плакать, как не плачет сама Бекки. Она играет не мелодраму, а трагедию – на полной внутренней концентрации и необыкновенном

многообразии тончайших психологических нюансов.

Довольно взять первую сцену: мы не знаем фабулы и видим только то, что нам показывают – в гости к старшей сестре приходит младшая. По тому, что делает на сцене милая, пластичная Настасья Самбурская (Иzzi), никак не считается второй план, она (напирая на характерность, говор, заикание, вульгарные словечки: «прикинь», «блин», «вчехлять») просто произносит текст. Характер и социальное положение персонажа понятны из реплик, дурных манер, костюма: черная косуха на молниях, рваные на коленях джинсы, грубые ботинки на высокой платформе. Ни из чего не складывается впечатление, что в ее визите есть какая-то иная цель, кроме как подзаправиться, поесть нормальной домашней еды. Юлия Пересильд действует иначе. Бекки отвечает сестре механически, она погружена в собственные мысли, слушает, но не слышит, волевым усилием удерживает на лице благодатную улыбку, все время что-то переставляет, передвигает, накрывает на стол, просеивает муку, чтобы скрыть сильное нервное напряжение. Пересильд играет то, что происходит в душе ее героини: поверх слов и помимо зримых актерских приспособлений. Когда сестра рассказывает о своей беременности и Бекки помчится за коробками с детскими вещами, зрители уже сложат части пазла, догадаются, что ее собственный ребенок мертв. Актриса знает про свою героиню все: и что с ней было, и что с ней стало. В ней, будто в параллельных мирах, одновременно живут две женщины: прежняя Бекки – деликатная, женственная, легкая, ласковая, и

нынешняя – напоминающая «спящий вулкан».

В какие-то моменты вулкан просыпается, и жутко становится наблюдать, как все более и более жестоко, истерично Бекки обращается с сестрой, мужем, матерью, как требует от всех чувствовать то и только то, что чувствует она, как осуждает их за то, что им (по ее мнению) не так больно, как ей.

Столь же последовательно и подробно проходит Пересильд путь человека, возвращающегося к норме. Он начинается в момент встречи с Джейсоном – невольным виновником смерти ее сына, долговым, неловким, застенчивым юношей. Джейсон не учит ее жить, не пробует вывести из депрессии, он только винится, робеет, сострадает и делится верой в существование параллельных Вселенных.

Только что интернет-сообщество обсуждало текст физика, пережившего клиническую смерть: *«Процессы там протекают не линейно, как у нас, они не растянуты во времени. Они идут одновременно и во все стороны. Объекты “на том свете” представлены в виде информационных блоков, содержание которых определяет их местонахождение и свойства. Все и вся находится друг с другом в причинно-следственной связи. Объекты и свойства заключены в единую глобальную информационную структуру, в которой все идет по заданному ведущим субъектом – то есть Богом – законам. Ему подвластно появление, изменение или удаление любых объектов, свойств, процессов, в том числе хода времени»*¹⁸.

Что-то в том же роде говорит Джейсон. Бекки слушает его сперва отрешенно, но постепенно вовлекается, пробует сосредоточиться

¹⁸ «Ученый раскрыл тайну загробного мира». http://www.religare.ru/2_18475.html.

на его теории, вникнуть в суть. Любопытство, недоверие, внезапная надежда, вера в науку взамен покинувшей ее веры в Бога, – все прочитывается в ее лице, хотя мимически оно не активно. Лед оттаивает, по щекам Бекки катятся слезы. Как следует из пантомимы, сочиненной Сергеем Голомазовым, долгие дни она проведет за поиском доказательств. С фанатичным иступлением и невероятной скоростью покрывает всю прозрачную стену гигантской формулой, и, видимо, поверит, что решение найдено, что она увидит своего мальчика – когда-нибудь, где-нибудь они снова встретятся. С этой минуты Бекки начнет возрождаться к жизни. В последней сцене она преобразится: вместо туго затянутых в пуританский пучок волос – короткая стрижка, вместо строгого платья – модный комбинезон, лицо расслаблено. Она сидит возле матери и жмет к ней, преодолевая некоторое смущение от непривычно прямого выражения нежных чувств.

Если говорить о партнерах, то более всего поддерживают Юлию Пересильд Вера Бабицева (она играет запыленную, пьющую, болтливую, нежно любящую мать) и Марк Вдовин (Джейсон). Самбурская (Иzzi) и Юрий Тхагалегов (Хауи, супруг Бекки), как мне кажется, слегка пережимают: она – по части внешней характеристики, он – открытого темперамента.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Всю первую свою половину сезон не радовал особенными достижениями сценического искусства. За полгода с трудом набралось три постановки драматических театров, которые не совестно

рекомендовать людям в ответ на вопрос «*Стоит ли покупать билеты?*», причем один из трех (лучший, на мой взгляд) был спектакль студенческий – «Бедность не порок». При этом прошу учесть, что на сеансы эксгибиционизма и очередную, театральную серию «разоблачения мифа» о Великой Отечественной войне я времени не трачу. Слава Богу, в марте ситуация начала меняться.

В итоге мой нынешний дневник составлен из десяти рецензий, к которым легко и приятно было бы добавить одиннадцатую, сугубо положительную – на «Русский роман» в театре Маяковского, но о нем в этом номере журнала подробно рассказывают мои коллеги.

Три инсценировки прозы, два спектакля по пьесам советских авторов, представлены также (по одному наименованию) дореволюционная классическая драматургия, современная американская и современная же литовская.

Отдельную графу вынуждена вводить для того, что не является ни инсценировкой прозы, ни пьесой. На сей раз имеем две такие «инсталляции», причем одна замаскирована под инсценировку романа Достоевского. В другом случае – самом любопытном – получилось наоборот: вместо «инсталляции» из трех невразумительных драматических опусов вышел нормальный спектакль, осмысленный и человечный. Этот феномен демонстрирует огромную жизненную силу русского репертуарного театра. Соединенными усилиями режиссера, сценографа и актеров он может восполнить отсутствие драматургии. Ура! Мы победили! Только зачем? Конечно, отдельные выдающиеся атлеты бегают на

Театральный дневник



протезах быстрее, чем другие на своих двоих. Но вряд ли мы согласимся признать, что ампутация – хороший способ добиться успеха в спорте.

Наивно было бы ожидать, что мощнейшее идеологическое давление, которому уже много лет подвергается российская Мельпомена, не принесет плодов. Можно сколько угодно прятать голову в песок, изображая турнир по шахматам с людьми, которые давно играют с нами в городки, и утешать себя тем, что «*постдраматический визуальный театр*» внедряется по всей стране по какому-то случайному стечению туманных обстоятельств. Не могут же люди с дипломами и учеными степенями не знать, что искусство театра «визуально» по определению!

Все они знают и понимают. «*Театр без пьесы*» (или с такой «пьесой», которой лучше бы не было) – не художественная цель, а, как они сами выражаются, «*магистральная европейская тема*»¹⁹, т.е. средство решения совсем других, внешних по отношению к профессии, задач.

По логике вещей, в сообществе должно было сформироваться сопротивление столь грубому нажиму – хотя бы в силу творческого индивидуализма, присущего профессии. По какому праву какие-то дяди (и тети), «*кураторы актуального искусства*» будут решать, что российский театр обязан стать копией плохого немецкого, который давно надоел самим немцам?²⁰ И почему в отношении к родной стране мы должны брать пример именно с лакея Яши? Есть ведь в русской классике и другие персонажи, более достойные подражания.

Но подобные защитные реакции для театральной среды не

характерны. Если в самые трудные 90-е гг. театр оставался территорией профессиональной и нравственной нормы²¹, то сейчас в нем восторжествовал конформизм – по отношению к худшему, что есть в общественно-политической жизни. Самое забавное: наблюдать конформистов и конъюнктурщиков в оппозиции «режиму». Такой случай предоставляется всякий раз, когда Министерство культуры предпринимает робкие попытки навести хоть какой-то порядок в расходовании казенных средств. Не допустим, не простим!

Боюсь, что перечисленные беды со временем только усугубятся, и вместо спектаклей нам все чаще придется иметь дело с «*читками*», «*инсталляциями*», «*интерактивными перформансами*», «*актуальными высказываниями*» и всем прочим, о чем пишутся фельетоны, но не рецензии.

Конечно, никто пока не запретил нормальный театр – для людей и про людей, где не авангард третьей свежести самовыражается в обнимку с бородатым «экспериментом», а языком современного искусства рассказываются истории, в которых есть живое чувство, смысл и гуманизм. В этом настоящем театре самые оригинальные и технически сложные решения рождаются из литературного первоисточника, а не вопреки ему.

Зритель для такого театра не докучливый проныра, невесть как затесавшийся в элитарный калашный ряд, а уважаемый гость и главный арбитр. А артист – не манекен на срочном контракте, но полноправный соавтор. И драматургия – не предлог, но основа для коллективного творчества.

¹⁹ Денисова С. Спектакль без пьесы. http://expert.ru/russian_reporter/2007/29/vizualnyi_teatr/.

²⁰ См.: Как живут любительские театры Европы – выводы делаете сами. Программа «Поверх барьеров» радио Свобода, 15.05. 2009. <http://www.svoboda.org/content/transcript/1732405.html>.

²¹ Тимашева М. Форм Мельпомены. <http://old.russ.ru/culture/textonly/20010311.html>.