

«Геке был начальником гетто, и он не разрешал. Когда я ел муху или хулиганил, а кругом измученные взрослые спали, мама говорила: “Геке лест нит!”. Я хотел подойти к забору, обнесенному колючей проволокой, звучало – “Геке лест нит”. Я хотел посмотреть, как немецкие солдаты едят гороховый суп в столовой. Геке лест нит. Хотелось залезть на крышу – Геке не разрешал. Это было такое запретительное заклинание. Мне кажется, что и далее всю жизнь эта фраза сопровождала меня. Всю жизнь, что бы я ни пытался делать, меня одергивали: “Кама, тихо, Геке лест нит”. На разных языках. На литовском, на русском, по-английски, по-шведски, по-фински. Я хотел стать артистом – Геке лест нит. Хотел учиться режиссуре – то же самое. Хотел работать по любимой специальности – Геке лест нит. Хотел выезжать за границу, хотел, как и все, быть счастливым, хотел, хотел... Геке не разрешал. Сегодня у меня есть немало из того, что хотелось, но все это – через страшное “нет”. Впрочем, думаю, человеку надо знать, что в жизни есть многое, чего не разрешает Геке... Ты не можешь быть выше себя ростом, жить дольше, быть здоровее. Если ты родился черноволосым, ты не можешь быть блондином. Если ты родился евреем, ты не можешь и не должен быть китайцем, негром, русским или литовцем. Ты не можешь быть талантливее, чем ты есть, умнее и красивее. Ты такой, какой ты есть. И этого достаточно»¹.

Слава Шадронов

Кама Гинкас. Тайна с вариациями

«Чуть ли не первая фраза, которую я услышал в детстве, была “Геке лест нит”. По-еврейски это значит – “Геке не разрешает”».

Высказывание Гинкаса на первый взгляд не соотносится с премьерой – «Вариациями тайны». Никто не мешает видеть в пьесе Эрика Эммануэля Шмитта простую человеческую историю. Но в контексте творчества Гинкаса, в системе координат его театра история предстает отнюдь не простой и даже не совсем человеческой. Режиссер вольно или невольно лукавит, когда говорит, что видит в этом сочинении скрытые цитаты из Достоевского и Чехова. В нем он обнаруживает не столько Достоевского и Чехова, сколько себя самого. Впрочем, классиков Кама Миронович поминает не напрасно, ему общаться с ними привычнее. Начать стоит прямо с Пушкина.

Гинкас ставил его произведения. «Золотой петушок», номинально адресованный самой что ни на есть детской, малышковой аудитории, нес в себе те же проклятые вопросы, что и любой взрослый, серьезный спектакль мастера, и обозначались они с той же остротой, и воплощались в формах резких, без скидок на возраст. В двух других работах – «Пушкин и Натали» и «Пушкин. Дуэль. Смерть» – Пушкин занимает место персонажа. В спектакле МТЮЗа Александр Сергеевич, образ которого



К. Гинкас

собран со слов знавших его людей, грубо говоря, сам нарывается на дуэль, он буквально ищет смерти, сознательно выстраивает свою судьбу и следует за ней. Композиция из писем и дневников, созданная Гинкасом, это настоящий документальный театр, возведенный в масштаб (как и в «Казни декабристов») античной трагедии, где Герой вступает в конфликт не с обществом, не с историей, но с Роком.

Следующим за Пушкиным в пантеоне русских классиков естественным порядком идет Гоголь. Спектакль поставлен на большой сцене ТЮЗа. Замкнутое пространство, в котором Гинкас поселил Поприщина, желтого цвета, но это не дом, хотя бы и сумасшедший, люки в полу и потолке, лестничные скобы на стене позволяют принять его за подвал, если не за трюм подводной лодки (yellow submarine!), и это не просто «Записки сумасшедшего», но «записки сумасшедшего из подполья». Поприщин Алексея Девотченко ходил в исподнем, поверх которого накидывал пальто, курил дешевые папиросы типа «Беломор», если же говорил, что взял зонтик, надевал сапог на руку. Иногда он вырезал картинки из журналов и газет, лепил на стену портреты Путина и Медведева, Галкина и Пугачевой, а заодно и Гинкаса, королевскую же мантию делал из листов периодических изданий, концертных афиш, постеров. Поприщин-Девотченко – существо необаятельное, чтобы не сказать, отталкивающее. Сознание его не просто засорено



«Пушкин. Дуэль. Смерть».

ТЮЗ. Сцена из спектакля. Фото К. Рейнольдса

дурацкими статейками из газет, куплетами из бульварных водевилей и журнальными картинками – оно целиком из них состоит: «И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря».

Гинкас долго искал актера на роль Поприщина и остановился на Девотченко – уникальном исполнителе, которому и в жизни присуща была тяга к саморазрушению. С ним же он сделал телеэкранизацию «Записок из подполья» Достоевского, которые так явственно проступали сквозь театральные «Записки сумасшедшего».

С этими персонажами Гинкас проделывает любопытную операцию: Поприщин, которого в культурной традиции принято жалеть как жертву обстоятельств (социально-бытовых или экзистенциальных), у Гинкаса приобретает черты мерзкие, в то время как Подпольный, заведомо гнусный тип, во многом оказывается прав, и уж во всяком случае убедителен.

Герой Девотченко в телеспектакле «По поводу мокрого снега» – не просто Подпольный, он буквально подснежный: выползает чуть ли не из сугроба, нанесенного в разрушенный усадебный дом через давно прохудившуюся крышу. С виду – настоящий бомж в ушанке и фуфайке, он греется у костра, однако у него имеется старый киноаппарат,

который позволяет просматривать записи встреч с Лизой. Казалось бы, искусственный ход с кинопроекцией придает выстроенной Гинкасом ситуации иное измерение. В отличие от клаустрофобических «Записок сумасшедшего», Подпольный постоянно находится на воздухе, его обиталище открыто всем стихиям.

Полуистлевшие обои-листки на стенах с заголовками об Иосифе Виссарионовиче и Святой Руси, годные и для растопки (особенно хорошо идет газета «Союзное вече»). Подпольный играет в самоубийство – то косится на лежащую под рукой бритву, то забирается на табуретку и сует голову в петлю... – глядь, а в петле болтается муляж с табличкой на груди: «Меня нет». Различить, где заканчивается балаган и начинается исповедь, почти до самого финала невозможно. Тем более, что внимание постепенно перемещается на экран, на запись встреч героя с юной проституткой. Двойная оптика позволяет с максимальной наглядностью передать раздвоенность сознания героя.

Неизбежным кажется постоянное возвращение режиссера к Достоевскому. Только к «Преступлению и наказанию» Гинкас обращался трижды (если говорить о МТЮЗе). Категории, которые осмысляются в романе Достоевского, – преступление, раскаяние, наказание, прощение. Это происходит в первую очередь на уровне основного сюжета. Автор инсценировки «К.И. из “Преступления”» Даниил Гинк выбрал сюжет побочный и выстроил ту же историю на нем. Катерина Ивановна Мармеладова проклинает мужа-пропойцу – и прощает его, истязает детей – и любит их, оскорбляет Амалию Людвиговну – и обращается к ней за помощью.

Женщину на пределе душевных сил Оксана Мысина играет пронзительно, но совершенно несентиментально, ее героиня агрессивна, ведома ложными иллюзиями, упивается своими страданиями. Выразительные средства скупы: на покрытом белой скатертью столе – кусок черного хлеба, бутылка водки и стакан, в который дети ставят три свечки. Еще есть чемодан – он используется вдобавок и как дополнительное место для одного из зрителей. Зрители оказываются действующими лицами спектакля, гостями на поминках, людьми случайными, незнакомыми, чужими – это лишний раз подчеркивает одиночество героини, которая, не находя контакта с окружающими, ищет его в ином измерении. Отвергнутая на земле, она стучится в небеса: с потолка спускается белая лестница, героиня взбирается по ней и колотится в потолок с криком «Пустите меня!».



«По дороге в...». ТЮЗ. Сцена из спектакля.
Фото Е. Лапиной

Спектакль «По дороге в...» с подзаголовком «русские сны» построен на другой сюжетной линии романа, главный герой которой – Свидригайлов. Раскольников (Эльдар Калимулин) с книжкой «Преступление и наказание» карманного формата в мягкой обложке, скорее, не персонаж Достоевского, а внимательный его читатель. Он и под голову эту книжку подкладывает вместо подушки, и сны видит соответствующие, и не удивительно, что ему снится Свидригайлов – холеный, самодовольный, удивительно искренний в своей циничной игре.

Игорь Гордин легко переключается с реалистической игры на гротесковую, переходит с размеренной речи на скороговорку, и – также, как актерская манера – переменчив, неуловим характер героя. Здесь Свидригайлов – не просто психологический или социальный тип, но воплощение определенного мировоззрения, отношения к жизни, словно не до конца сформированного, данного в процессе размышления над сущностью человека с диалектикой звериного и божественного в нем. Подобно кольтесову убийце Роберто Зукко, Свидригайлов творит зло легко, играючи; подобно Джорджу из «Кто боится Вирджинии Вулф?», он мучительно обдумывает содеянное, порой впадает в юродство, ищет выход, перебирая подручные варианты – веревка, окно, пистолет...

Между «К.И. ...» и «По дороге в...» Кама Гинкас обратился к «Братьям Карамазовым». Из романа он выбрал притчу о Великом Инквизиторе



«Черный монах». ТЮЗ. С. Маковецкий – Коврин,
И. Ясулович – Черный монах. Фото К. Рейнольдса

и назвал спектакль «Нелепой поэмкой». О мировых вопросах рассуждают трое. Алексей Карамазов Андрея Финягина – меньше всех, он в основном слушает. Иван Николая Иванова, автор «нелепой поэмки» о Христе и Великом Инквизиторе. И сам Великий Инквизитор – Игорь Ясулович. Остальные действующие лица спектакля – сирые и убогие, плаксивые и веселящиеся, младенцы и «вечно беременные женщины» – лишены речи, хотя подлинными героинями этого спектакля – именно они, а не Инквизитор. Он уверен, что «ничего нет бесспорней хлеба». В нашем случае – «хлеба и зрелищ». Режиссер подвешивает к деревянному распятию телевизор, на экран которого пялится снизу вверх толпа: «Ты думал о людях слишком высоко. Они рабы, хоть и созданы бунтовщиками».

Казалось бы, Чехов свободен от крена в мистицизм, на что нередко пеняют Гоголю с Достоевским, он твердо стоит на земле, внимателен к частной жизни обычного человека, но у Гинкаса и он превращается в метафизика. В репертуаре МТЮЗа – трилогия: «Черный монах», «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда».

«Черный монах» – идеальный спектакль Камы Гинкаса. Универсальная для его художественного мышления специфика пространства максимально реализуется здесь в сценографии Сергея Бархина. Утыканный ломкими павлиньими перьями дощатый помост, торчащие из

него вверх палки-прутья беседки. Когда павлиний сад, разоренный, буквально растоптанный, исчезает, мотив изгнания из рая звучит очень отчетливо. Пара рабочих сцены в спецовках выносит деревянные щиты и забивает ими беседку. В финале оттуда, изнутри деревянного ящика стучится, бьется призрак, словно рвется наружу само безумие Коврина. Умиравший человек вновь обретает уверенность в собственной значимости, уникальности, избранности. И вот он уже не сумасшедший, но «необыкновенный человек, гений», каким казался некогда своей невесте Тане.

В книге «Что это было?» читаем, как в молодости Гинкас «косил» от армии и некоторое время лежал в вильнюсской психбольнице. Сам по себе факт не исключительный, но интересна житейская и поэтическая логика, с которой режиссер выводит мысль про относительность свободы: сначала пока уточняют диагноз – палата без дверной ручки, если не буйный – выпускают в коридор, а через некоторое время – на лестницу; потом прогулки в парке – но за забором из колючей проволоки. «На одном из холмов ты замечаешь красивый маленький домик, чудный коттедж. Это красный уголок, а там – библиотека. И ты заходишь, и вдруг слышишь по радио какую-то французскую музыку... Ты слышишь французскую речь, французскую музыку, и с тобой случается... истерика. Самая настоящая! Ты не псих, не больной, ты прикидываешься. Но ты не можешь остановить истерику. И прибегает главный врач, который тоже знает, что ты не больной, и тоже не понимает, что с тобой происходит. А тебя колотит всего. Ты остановиться не можешь, потому что вдруг понимаешь: никогда – никогда! – ты не будешь во Франции... С тех пор прошло много лет, я побывал и во Франции, и в Германии, и в Дании, и в Израиле, и в Японии, и в Америке. Даже в Бразилии побывал! И неоднократно. Но во мне по-прежнему нет ощущения полной свободы»².

Важнейшая тема всех постановок Гинкаса, основной мотив поступков героев – стремление нащупать предел и преодолеть его. Предел биологический, физический – и предел исторический, социальный, нравственный: «Помните библейскую сказочку про Адама и Еву? Бог сочинил такой замечательный детский садик под названием “рай”, где парами гуляли скоты, пернатые, пресмыкающиеся... и двое прямоходящих, Адам и Ева. Все там было чудно. Никто никого не ел, никто ни на кого не посягал, такая абсолютно счастливая вегетарианская жизнь. Но был запрет: можно жрать все, что угодно, но вот с этого дерева (говорят,

это была яблоня) – ни-ни. Барышня Ева уговорила Адама отведать с этого древа. И тут импотентный Адам вдруг почувствовал себя Адамом, то есть мужчиной. А Ева – Евой, то есть женщиной. Они познали друг друга, перестали быть бесплотными травоядными, стали человеками, за что были прокляты и изгнаны из рая. С тех пор мы все, “человеки”, рождаем и рождаемся в муках, терпим холод и голод, огрызаемся и грызем друг друга, пытаемся познать себя. В общем, для того чтобы стать человеком, то есть познать себя, и мир, и смысл того, для чего ты есмь, приходится переступать, нарушать Закон»⁵.

Примечательно, что в гинкасовском пересказе ветхозаветного сюжета отсутствует Дьявол, Змей, Искуситель! Люди преступают запрет сами, исходя из внутренних побуждений, обходясь без подсказок извне. Все это имеет непосредственное отношение к постановкам Гинкаса, потому что для их героев невозможно, нестерпимо пустить корни, жить в гармонии с природой и окружающими людьми.

Коврину является Черный Монах в шапочке-накладке с укутанным в черную ткань шестом – стилистически нарочито сниженный, ничуть не демонический, чучело огородное, да и только! Но для Коврина, философа, устремленного мыслью за пределы человеческого бытия, фантом из нескладной легенды (еще одной «нелепой поэмки») несет откровение: смысл жизни – в наслаждении, а высшее наслаждение – в познании. Стремление к познанию оказывается для Коврина разрушительным, оборачивается крахом и семейным, и физическим. Однако благополучное прозябание посредственности еще страшнее, и выздоровевший было герой с еще большим отчаянием – «зачем вы меня лечили?!» – гонится за призраком.

Человека у Гинкаса, с одной стороны, давит, подпирает природа, его тело, вне которого мы физически существовать (пока?) не можем. С другой, его угнетают навязанные извне законы, порядки, обычаи, нормы. Преодолевая природные и попирая социальные ограничения, человек Гинкаса (К.И. из «Преступления» и Катерина Львовна из «Леди Макбет нашего уезда», Медя и Поприщин, Раскольников и Свидригайлов, Роберто Зукко и Коврин) из последних сил тянется, карабкается (иногда по трупам) вверх – но упирается в потолок или срывается в бездну.

Действие «Дамы с собачкой» начинается в Ялте. Действие «Черного монаха» в Ялте заканчивается. Если «Дама с собачкой» кажется наименее типичным спектаклем Гинкаса (ни безумия, ни насильственных смертей, ни даже ненасильственных), то в «Черном монахе» из четырех



«Дама с собачкой». ТЮЗ. Сцена из спектакля.
Фото Е. Лапиной

персонажей один умирает, другой сходит с ума и умирает, а третий – галлюцинация, проекция большого сознания – исчезает.

Но не напрасно же оба спектакля получили сходное пространственное решение, воплощенное Сергеем Бархиным. «Дама с собачкой» тоже представляет собой модель мира, в системе координат которой вертикаль идет из бездны и упирается в потолок, горизонталь же прочерчена пунктиром. Связи между людьми неустойчивы, эфемерны, к Богу не пробиться, и остается только метаться, срываясь в пропасть, пытаться из нее выкарабкаться.

В заключительной части чеховской трилогии МТЮЗа, «Скрипке Ротшильда» – скрипкой служит... пила гробовщика. Безупречно точная предметная метафора. Сергей Бархин помещает персонажей в домики-гробики. Герои у Гинкаса обычно легко жертвуют человеческими, земными привязанностями, пренебрегают простыми радостями и обязанностями. Чтобы оценить жизнь, Якову Бронзе необходимо напрямую, непосредственно столкнуться с личной потерей.

Оглядываясь на историю освоения Гинкасом русской классики, не пройти мимо «Леди Макбет нашего уезда». Ржавые стены увешаны кадилами и иконами, в доме постоянно звучат молитвы и творятся страшные дела. Героиня Елизаветы Боярской бежит от скуки, тоски, рутины, ужаса быта и в погоне за свободой погружается в бездну зла,



«Скрипка Ротшильда». ТЮЗ. В. Баринов – Яков Бронза.

Фото Е. Лапиной

в пучину безумия. Соединение, сосуществование в герое божественного и звериного – эту тему в большинстве спектаклей Гинкаса ведет герой-мужчина, но иногда она преломляется и через женский образ.

Сергей Юрский, участник «Гедды Габлер», поставленной Гинкасом в начале 80-х в Театре им. Моссовета, оставил о спектакле развернутое эссе «Гедда Габлер и современный терроризм». Другая версия «Гедды», предложенная режиссером в новом веке на сцене петербургской Александринки, снова выводит сюжет на универсальные обобщения. Есть рамки – политические, экономические, социальные, моральные – в которых человеку тесно. Сломаешь рамки, пробьешь стену, а там – бездна, хаос и мрак.

Героев Ибсена Гинкас успеваешь подловить в момент прыжка, когда шаг с обрыва сделан, но еще не завершился падением. Неизбежность и обреченность попытки вырваться делает героя интересным для режиссера. На сцене – два аквариума. Но Гедда, какой ее сыграла Мария Луговая, ни в какой среде не чувствует себя как рыба в воде: ни с ничтожеством-мужем, суетливым, дерганным, нелепым; ни с анемичным и неверным любовником; ни с клушей-подругой, которую он предпочел. В спектакле Гинкаса приглушены не только социальные, но и психологические мотивы; режиссер рассматривает конфликт Гедды со средой как метафизический. Все очень просто: Гедда вытаскивает



«Скрипка Ротшильда». ТЮЗ. И. Ясулович – Ротшильд.

Фото Е. Лапиной

сачком рыбину из аквариума и та, задыхаясь, трепыхается – так же будет и с самой героиней.

Еще жестче поступает Гинкас с Медеей. Сергей Бархин вписал в павильон, обнесенный стеной с обкрошившейся кафельной плиткой, не то скалу, не то лестницу античного архитектурного памятника, и добавил современные бытовые предметы – плиту, утюг, коляску. Медея Екатерины Карпушиной сперва чистит картошку, затем, проклиная соперницу, разделяет куриную тушку, а в финале тем же кухонным ножом перерезает горло детям – пластиковым пупсам. Проза естественно сосуществует с поэзией, древность уживается с современностью.

Жан Ануй позволяет представить архаичный мифологический сюжет как бытовой, а Иосиф Бродский, чье стихотворение «Портрет трагедии» включено в спектакль, выводит эту актуальность во вне-временной, философский план. Трагическая героиня конфликтует с Судьбой, с богами – а под ногами у нее путается царек с протоколами и бывший муж с покупками (Креонт Игоря Ясуловича постоянно сверяется с извлеченными из папки бумагами, а Язон Игоря Гордина ходит с авоськами, полными продуктов). Гинкас сводит трагическое чуть ли не к буффонаде, а семейную драму подает аскетично: два человека разговаривают, вспоминают прошлое, подводят черту... На контрасте яркой,



«Леди Макбет нашего уезда». ТЮЗ. Сцена из спектакля.
Фото Е. Лапиной

кричащей, где-то агрессивной театральности с тихим психологическим реализмом Гинкас выстраивает свой миф о Медее – героине, которая переступила границу допустимого.

Во многих его спектаклях мы видим вселенскую катастрофу, выявленную на материале сугубо частном. Как правило, история замкнута в камерном пространстве и ограничена небольшим кругом действующих лиц. Это не касается Шекспира, к пьесам которого Гинкас часто обращается: в Красноярске ставил «Гамлета», в Финляндии – «Макбета». На сцене МТЮЗа он соединяет в одной композиции «Шуты Шекспировы» наиболее значимые сюжеты, мотивы, образы и в очередной раз выводит на сцену клоунов – только на сей раз ими становятся все персонажи, от королей до могильщиков. Трагические герои Шекспира у Гинкаса – шуты: и Ричард, и Гамлет, и Лир. Примечательно, что режиссер не взял комедии, он использовал (за исключением «Бури») трагедии, соединяя элементы по принципу бриколажа: любовное объяснение Ромео и Джульетты переходит в выяснение отношений Гамлета и Офелии, горбун Ричард оборачивается Калибаном, а мстительный Просперо – слепцом Глостером.

«С этими шутами надо держать ухо востро, иначе пропадешь от бессмыслицы», – реплика из пьесы в спектакле приобретает новый смысл. Включив в «Медею» стихи Бродского, Гинкас заглянул в лицо



«Медея». ТЮЗ. И. Гордин – Ясон, Е. Карпушина – Медея.
Фото Е. Лапиной

трагедии. В «Шутах» он всматривается в нее пристальнее – и мы упираемся взглядом в шутовскую маску.

Шутами открывал Гинкас и спектакль по пьесе Бернара-Мари Кольтеса «Роберто Зукко», одну из самых парадоксальных своих работ. Юного убийцу, задушившего родителей, зарезавшего полицейского, застрелившего ребенка, режиссер не оправдывает, но выводит за пределы человеческой системы координат, акцентируя контраст между бескорыстным убийцей, бунтовщиком без причины и живущими в двухмерном, горизонтальном пространстве персонажами, которым Зукко с маниакальной жестокостью отказывает в праве на жизнь.

Сквозь русскую и мировую классику, через античную и шекспировскую трагедию смотрит Гинкас на пьесы XX–XXI вв. Весьма отважной попыткой такого рода оказался «Ноктюрн» по пьесе Адама Раппа – история человека, что в 17-летнем возрасте случайно сбил насмерть машиной 9-летнюю сестренку. Режиссер аранжирует монолог, включает в действие остальных персонажей – родителей, сестру, подружку, которая помогает начинающему писателю издать автобиографический роман. Спектакль этот кажется важным этапом на пути к пьесе Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?». Бросаются в глаза сюжетные параллели, некоторое сходство характеров главных героев и обстоятельств их жизни (оба сыграны Игорем Гординым).



«Кто боится Вирджинии Вулф?». ТЮЗ. О. Демидова – Марта,
И. Гордин – Джордж. Фото Е. Лапиной

Почти фантастическую историю стареющей женщины, выдумавшей себе сына и на протяжении долгого времени игравшей в материнство, решить через быт и психологию невозможно. Гинкас – метафизик, а не психоаналитик – и не считает нужным объяснять взаимоотношения героев житейской логикой, гораздо больше его интересуют отношения каждого отдельно взятого героя пьесы с иррациональным началом внутри него и с окружающим космосом.

Режиссер будто ставит лабораторный эксперимент, помещая персонажей пьесы в пространство театрального фойе, с очень небольшой игровой площадкой без декорации (пара стульев, кожаные кресла и диваны, столик и мини-бар). В непосредственной близости от зрителей действуют актеры. Надрывно-эксцентричная Марта Ольги Демидовой; погруженный в себя Джордж Игоря Гордина; простодушный на вид Ник Ильи Шляги, серая во все пятьдесят оттенков Хани Марии Луговой. Легко сделать вывод, что молодая семейная пара повторит модель отношений старших товарищей.

Но в спектакле важнее другая идея: вся человеческая культура с ее поведенческими нормами, науками и искусствами (чего стоит момент, когда пьяная Хани, едва двигаясь, изображает дурацкий танец под Седьмую симфонию Бетховена) оказывается фиговым листком, едва прикрывающим бездну иррационального, в которую человек готов



«Кто боится Вирджинии Вулф?». ТЮЗ. И. Гордин – Джордж.
Фото Е. Лапиной

сорваться иногда просто от лишнего стакана виски. Режиссер словно констатирует: место человека в мире не слишком завидно, но заслуживает ли человек лучшей доли – тоже большой вопрос.

В пьесе Олби агрессия сводится, в основном, к словесным пикировкам, либо к не наносящим вреда телесному здоровью тычкам, пинкам (в спектакле Гинкаса физическое взаимодействие между персонажами больше, чем предполагает исходный текст), но мотив убийства всплывает постоянно: загадочная гибель матери и отца Джорджа определенно не была естественной. Добавьте тему нерожденных детей, и возникнет впечатление, что герои драмы последовательно уничтожают все живое вокруг и внутри себя. Природа неизбежно требует от живых существ плодить себе подобных. История настоятельно рекомендует разумному человеку обратное. Джордж сознательно противопоставляет фундаментальным биологическим инстинктам саморазрушение и/или отказ от продления рода.

Забавно, что когда десять лет назад Роман Виктюк взялся ставить «Козу» Олби, где героя, как бы выразиться поделикатнее... – влюбленного в представительницу мелкого рогатого скота, не без внутренних сомнений, но по-актерски отважно сыграл Ефим Шифрин, очевидно аллегорическая, абсурдистская пьеса обернулась своеобразной *love story*, разговором о странностях любви, о трудностях взаимопонимания.

В «Кто боится Вирджинии Вулф?» семейно-любовный конфликт лежит на поверхности, но Гинкас пренебрегает им, он смотрит как бы сразу в микроскоп и в телескоп, наблюдая одновременно и хромосомный набор, и частицу бесконечного универсума.

Благодаря режиссеру, пространная пьеса Олби приближается к «Play» Беккета – совершенному драматургическому тексту, где классический любовный треугольник выведен на тот уровень обобщения, на котором персонажи пьесы утрачивают всякую связь с телесностью (у Беккета они тел лишены – им оставлены только головы). Но абсолютная бестелесность Гинкасу тоже неинтересна. Его, насколько можно судить, волнует проблема приговоренности человека, мыслью рвущегося вверх, старающегося преодолеть гравитацию, к несовершенному, ущербному телу с его гнусными, но неотменимыми физиологическими потребностями. Тело навязывает разуму свои требования, разум едва ли способен контролировать проявления телесности.

Логичным, отчасти предсказуемым продолжением темы и сюжета «Кто боится Вирджинии Вулф?» стала постановка пьесы Олби «Все кончено». То же фойе, те же розовые стены и зеленые портьеры, кожаные кресла и диваны, даже черно-белая абстракция на стене с автографом «К.Г.» обнаруживается на том же месте. Разве что пьют не виски со льдом, а кофе из термоса, поэтому место барной стойки занимает большой стол.

В доме умирающего (внесценический персонаж, который невидим зрителям) собрались близкие – жена, давно оставленная им ради любовницы, эта самая любовница, взрослые сын и дочь, друг-адвокат, он же любовник брошенной жены, семейный врач. Долго-долго они ждут смерти того, кто лежит в соседней комнате, попутно выясняя отношения друг с другом. Гинкас не пытается добавить бытовой достоверности этому сюжету, наоборот, заостряет его, подчеркивает условность резкой, сухой, отстраненной игрой актеров (Ольги Демидовой, Оксаны Лагутиной, Виктории Верберг, Валерия Баринаова, Игоря Ясуловича).

После «Все кончено» иначе оцениваешь сцену из «Кто боится Вирджинии Вулф?», которая изначально воспринимается проходной интермедией. В ней Марта и Джордж, увлеченные изобретением новых способов ведения войны друг с другом, либо шлифовкой давно отработанных, вдруг подходят к черте, за которой – нежность, взаимопонимание, гармония... Оказывается, они все-таки пытались наладить жизнь. Но не получилось: «У нас не могло быть. – Значит – война. – Тотальная». Человек смертен, и смерть всегда рядом – общеизвестная истина,



«Вариации тайны». ТЮЗ. В. Баринов – Ларсен, И. Гордин – Знорко. Фото Е. Лапиной

не так ли? Почему же невозможно к ней подготовиться, как получается, что всякий раз она оказывается неожиданной? Смерть – единственный предел, с которым человек ничего не может поделать. А раз так, остается трепыхаться в отведенных рамках, или ломать их, жертвуя собой и окружающими.

В каком-то смысле сюжет, протянутый от «Вирджинии Вулф» через «Все кончено», мог бы логично закруглиться, выпусти Гинкас следом не «Вариации тайны», а «Что случилось в зоопарке?» того же Олби. Но трех Олби никакой театр не потянет, да и режиссера, наверное, утомляет постоянное обращение к одному и тому же автору. И вот Гинкас берет мелодраму Э.Э. Шмитта и органично вписывает ее в собственную мировоззренческую систему. Антураж подчеркивает искусственность, лабораторность среды и условность событий, в ней разворачивающихся – не позволяет привязать историю к конкретной эпохе. А виниловая пластинка с «Энигмой» Элгара, которую герои то и дело ставят на старомодный граммофон, отсылает в какое-то неопределенное прошлое.

Меньше всего в «Вариациях тайны» Гинкаса увлекают сами эти, постепенно раскрывающиеся, тайны. Довольно легко догадаться, что у героини книги знаменитого писателя был реальный прототип, что сама эта женщина давно умерла, а письма, составившие эпистолярный бестселлер, от ее имени сочинял ее муж, теперь заявившийся в гости к живущему в уединении писателю (нехитрую идею с письмами

покойницы Шмитт заимствует у своего соотечественника Анри Барбюса). Актеры с подачи режиссера ловко обходят ударные, поворотные моменты сюжета, не акцентируют их, а попутно прибирают и пафос, заложенный в пьесе Шмитта.

По сюжету герой после непродолжительной связи категорически отказался от близости с возлюбленной, предпочитая отношения на расстоянии, сегодня бы сказали – виртуальные. Спустя годы, благодаря встрече с мужем этой женщины, герой переоценивает свое прошлое: один из двух мужчин был физически близок, но не любим, другой любим, но географически далек. Драматург предлагает нам поверить, что Абель Знорко внезапно преобразился, открылся миру, любви, жизни – «душе настало пробуждение».

От Гинкаса подобного ждать не приходится. Он по сути выворачивает пьесу наизнанку и опрокидывает детективную мелодраму в жесткую экзистенциальную драму. Ситуацию, в которой гость, едва не подстреленный хозяином, сходу начинает принимать его исповедь, а стрелявший в незнакомца враз раскрывает ему свою душу, режиссер оценивает как фарсовую, а не мелодраматическую, оттого персонажи Барринова и Гордина поначалу напоминают типичных для спектаклей Гинкаса коверных, только они становятся главными действующими лицами. Герой Валерия Барринова – простака, почти деревенский дурачок. Персонаж Гордина – гротесковый интроверт, чуть ли не аутист, в круглых очках, вязаной шапочке и с охотничьим ружьем смахивающий на маньяка из дешевого триллера.

В пьесе всего два персонажа, к тому же одного пола, но этого достаточно, чтобы обозначить противоположные способы преодоления наложенных на человека ограничений: спрятаться от жизни – или погрязнуть (от слова «грязь») в ней; принять существование, как оно есть, не требовать от себя и других слишком многого, удовлетворяться тем, что дано судьбой – или, отвергая любые компромиссы, отказаться от простых радостей и обречь себя на гордое, непримиримое одиночество.

Для режиссера поставленный вопрос принципиально неразрешим. Оба пути ведут в тупик, ведь умирает человек всегда в одиночестве.

«Как мы можем быть свободны? Мы родились не по своей воле и уйдем не по собственному желанию. Нам дан определенный срок, мы его не знаем. Мы такие: вы – черноволосая, я – седой, вы – женщина, я – мужчина, я родился там, вы здесь. Вы выбрали? Нет. Я тоже. Почти никакой свободы.

— Тогда какой смысл?

— О-о, большой, огромный!! Ощутить свободу в этих пределах – белого листа, комедии дель арте, оперы или балета, в пределах комнаты или улицы... – как много свободы!

— Это ощущение доступно только человеку, который занимается творчеством?

— Только творческому человеку вообще, сказал бы я. Это шире. Тому, кто, как сказано у Достоевского, пе-ре-сту-па-ет.

— Ой!

— Ну я же не про преступление сказал! Человеку, который стремится перешагнуть через себя, преодолеть свои возможности. Я могу прыгнуть на метр двадцать, а я буду тренироваться и прыгну на метр тридцать. Я маленький, лысенький, седой, и женщины меня не должны любить, а я сделаю так, чтобы все-таки несколько из них меня полюбили. А есть люди (и их много, может быть, большинство), которые живут как положено. Можно считать это мудростью, а можно считать, что их просто нет.

— Но ведь конец один, и он известен?

— Да! Но тем не менее. Зачем люди лезут на Монблан, зачем на плотках переплывают океаны, зачем рвутся на Северный полюс, причем обязательно пешком, а иногда даже будучи безногими? Есть только те, кто преступает положенный им предел. Остальных – нет. Это и есть дело человеческое. Мы – люди только тогда, когда позволяем себе больше, чем нам позволено природой»⁴.

В книге «Что это было» Кама Гинкас не так уж часто оглядывается на свое детство, и реалии еврейского гетто преобразуются в метафоры. Они помогают уяснить мировоззренческие основания, на которых стоит театр Гинкаса, а заодно понять, чем оправдан выбор жестких, не для всякого зрителя приемлемых, выразительных средств: «...Искусство, как мне кажется, это все-таки врачевание. Или, по крайней мере, медицинское обследование с целью последующего врачевания. Какие тут могут быть гинекологические стеснения?»⁵.

¹ Кама Гинкас, Генриетта Яновская. «Что это было?». М.: АРТ, 2014. С. 216–217.

² Там же. С. 13–14.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 555–556.

⁵ Там же. С. 560.