

Марина ЗАБОЛОННЯ

## ЗЛЫЕ ДЕВУШКИ

*«Взгляни сюда: вот два изображения...  
Взгляни на этот – что за красота!  
... Теперь взгляни сюда!»  
«Гамлет» (III, 4, пер. А. Кронеберга)*

*«Гедда Габлер» Ибсена и «Злая девушка» Павла Пряжко – вот два изображения, которые нам показали в начале сезона Александринка и ТЮЗ. Казалось бы, что может быть общего? Однако именно эти проекты очертили эстетические берега нашего театра, – зависшего над пропастью между старой «новой драмой» и новой... Они будто сами напросились на сравнение: два типа театра, две режиссерские эстетики, два масштаба мышления, две героини...*

### POSTLOVE / ПОСЛЕ ЛЮБВИ

«Это что-то декадентское» – сказала бы одна чеховская героиня, как никто понимающая в театре. «И это кра-си-во», – могла бы сказать, чеканя слог, «александринская» перфекционистка Гедда Габлер, если б увидела свой спектакль со стороны. Дерзкая красotka, только что выскочившая замуж за ничтожного, но надежного ученого тюфяка, и осознавшая свою ошибку, впрочем, не первую и не последнюю в ее коротенькой жизни. С первой минуты в героине Марии Луговой ощутима непокорность загнанного зверька, способного ради свободы перегрызть себе лапу. Глядя на нее, понимаешь, откуда взялась сегодня непокорная социопатка Лисбет из «Девушки с татуировкой дракона». У этой Гедды тоже есть метка, тайна, которую она не может доверить никому. Скучно следить за метаниями женщины не первой молодости. Но перед нами одинокая девчонка со странными снами, которые так ее достают! Будь рядом доктор Фрейд, прописал бы ей морфий, а главное, объяснил проклятые сны. Колючее создание с комплексом не то Эдипа, не то Электры – задирает и провоцирует каждого, кто попадется под руку: муж-хлопотун, его добрая тетушка, добрейшая и влюбленная однокашница Теа, бывший возлюбленный Левборг... И никому невдомек, что ее корчи (чего стоит один «показ» висельника на хлипком сухом деревце, с

вывалившимся языком!) – это пляска смерти. Девушка по-военному рубит фразы (папа был генералом) и ходит так, будто не на каблучках и в алых лайковых галифе, а на котурнах и в тунике. Роль из античной трагедии, к которой она интуитивно пристраивается, пока лишь – в зародыше... как и ее нерожденный ребенок – сморщенный скорченный эмбрион, смертельно оскорбляющий все ее существо и независимость. Но ее импульсивность холодна, ребяческие выходки – на «холостом ходу»: и отчаянный бег на месте, и фуэте не дают разрядки. Того и гляди раздастся взрыв. Или выстрел. В этом природа драматизма спектакля К. Гинкаса.

«Гедду Габлер» можно сравнить с винтажными винами. В этом смысле, «новая драма» Ибсена настоялась, насытилась новыми оттенками, мотивами, интонациями, которые гурман Гинкас всласть посмаковал. Художник С. Бархин давно договорился с режиссером (в 1983-м они тоже вместе сочиняли «Гедду Габлер» в Театре им. Моссовета с Н. Теняковой в главной роли), предложив вариант среды обитания, не совместимой с жизнью. Симультанность сценографии создает космический эффект «везде и нигде», «всегда и никогда». Бархин исчерпывающе сформулировал исходное противоречие, из которого вырастает история самоубийства. Перед нами – мертвый ледяной ландшафт,

мгновенно рождающий ощущение какого-то смутного ужаса, хотя приезд новобрачных из свадебного путешествия – казалось бы, не самое страшное, что может произойти с молоденькой девушкой. Пластик, так похожий на хрупкое стекло, больше напоминает о современных апартаментах в стиле хай-тек. Но это обманка. Стилль здесь не важен. Важна бездонная прозрачность, в том числе, и стульев. Их расставит в ряд Гедда при встрече с Левборгом и Теа, сядет между ними, ласково поглаживая шею, перебирая волосы испуганной девушки... А вокруг – какие-то бюсты, обернутые в полиэтилен. Похожий на аквариум дом, в гранях которого блуждают видеопроекции из жизни фауны, наполнен снами Гедды. Они – начало спектакля, они – его конец. Осьминог выдавливает из себя белые яйца с методичностью хорошо смазанной мортиры. Прекрасное тело ныряльщицы уходит в зеленоватую глубину, человеческий эмбрион, по изображению которого Гедда отчаянно колотит ладошками, невозмутимо посапывает в своих водах... Не хватает разрезанного зрачка глаза, чтобы вспомнить «Андалузского пса» Бунюэля. Только сюрреализм Гинкаса слишком аналитичен. О своих снах Гедда членораздельно докладывает кому-то в пустоту от третьего лица («ей снились муравьи...») холодно и презрительно. Эти монологи-ремарки, придуманные режиссером, тоже отсылают нас к античной трагедии. Гедда исполняет роль Хора. Сны ее, эти «феромоны» любви, обнаруживают в девушке сбой «системы». Она будто хочет доказать, что основной инстинкт – самосохранения – не ее удел. Она выше этого! Ее супер-Эго перевешивает ее Я и Оно. Ее перфекционизм, обращенный к миру и близким, к концу становится диагнозом. Для художника, возможно, это качество – стимул к самосовершенствованию. Для человека не одаренного, но с развитым вкусом, властного и амбициозного, это выражается в стремлении иметь все лучшее. В том числе, мужа. Не случайно, говоря о том, как прекрасно держать в руках чужую судьбу, она вылавливает из аквариума рыбку и смотрит, как та бьется в ее ладонях. Но Гедда не сразу осознает, что и

она такая же рыбка в банке. Вода, как стихия, начало жизни, средство очищения, здесь повсюду. В аквариумах. В душе, откуда появляется Гедда в черном бикини и вороном парике. В стихии проливного дождя, куда уходит она навсегда.

Пластиковые панели, образующие небольшие комнаты по периметру сцены, создают иллюзию бесконечной промозглой и вязкой дали. Сизые тени пронизывают дом. Невесело смотрятся и два сухих дерева – молоденькое на авансцене и кряжистое в глубине. Да и букеты белых цветов навевают мысль о поминках, заглушая радость, которую источает всем своим существом милейшая тетенька. Звук брошенных на пол цветов, звон поющего хрустала, шум дождя, вороний гомон при утренней стрельбе Гедды, да ее внезапные обрывки скрипичных фраз – вот и вся музыкальная партитура спектакля.

О любви здесь почти не говорят, хотя мужчины – рядом. Годящийся ей в отцы Тесман искренне доволен браком. Подтянутый бонвиван (но уже «дедушка») Брак претендует на роль друга дома. Потревоженный Левборг (лет за сорок, тоже для нее «дяденька») заканчивает жизнь в борделе, во время скандала застреленный в живот кокоткой. Время сжато так, что вопреки авторским указаниям, начинает вдруг казаться, что Гедда беременна не от мужа. И тогда логичны ее издевательства над Теа на глазах у скованного Левборга. Как трагична реакция бедняжки Теа на утрату их с Левборгом общего «ребенка» – той самой гениальной рукописи, которую Гедда сожгла... И сравнение плодов любви девушек к писателю – не в пользу Гедды.

В «ледяном» доме Тесманов – все на виду. У левой кулисы – душевая. Над ней, чуть в глубине – рабочий уголок Тесмана. И похожая на северное сияние люстра с хрустальной бахромой. По центру – небольшая комната, куда Тесман и Теа, объединенные общей идеей, уйдут в конце спектакля разбирать черновики покойного Левборга. Не случайно эта мизансцена – одна из ключевых в спектакле – симметрична концовке «Дяди Вани». Охваченные общим энтузиазмом, они сидят плечом к плечу, уткнувшись носом в каракули. Будто все встало

*Pro настоящее*


М. Луговая – Фру Гедда Тесман.  
«Гедда Габлер».  
Александринский театр.  
Фото В. Сенцова

на свои места, вот только для Гедды здесь нет места. Обретение смысла жизни, а, значит, преодоление смерти и скуки, – вот что с завистью увидела в них, словно созданных друг для друга, Гедда. Это был крах. Фанатично веруя в красоту дерзкого поступка, например, самоубийства, на которое толкнула она Левборга, она потерпела фиаско и в «мысли семейной». Раскаяния в своих подлых, жестоких поступках, которые она нагородила за ночь, нет. Есть разочарование. Сжигая рукопись, она верила, что управляет судьбой мужа. Ошиблась. В ее руках – только собственная. Второй раз (первый раз было с тетушкой, поразившей ее своим беззаветным милосердием) Гедда меняет привычный тон, по-детски растерянно, на всякий случай, предлагая мужу помощь, хотя решение уже принято. Толкнув Левборга на «красивый» самостоятельный поступок, вложив ему в руку отцовский пистолет, она получает удар по самолюбию. Против такого унижения, в котором сошлись и шантаж Брака, и небрежение мужа, она знает лишь одно средство... Прильнув щекой к своей скрипке и проскрипев «Сурка», она медленно поднимается вверх за стеклом, закутавшись в дождевик, чтобы после выстрела превратиться в такой же завернутый полиэтиленовый предмет, как и те, что остались в доме от покойной хозяйки. Привыкший к стрельбе,

как ребяческой забаве, Тесман нехотя отвлекается от работы. Увидев тело в веселенькой желтой упаковке, он произносит «застрелилась» с неподражаемо будничной интонацией удивленного счетовода. Игорь Волков, находясь в привычном для себя рисунке мужа-подкаблучника, делает это (впрочем, как и всю роль) в одно касание. Ответная реплика «столпа общества» Брака в исполнении великолепного Семена Сытника («так не поступают!») уравнивает мужа и несостоявшегося любовника.

Как уродлива бывает любовь, но еще уродливей жажда красоты. Жертвоприношения ей и пафосны, и немодны. Но Саломею недаром вспоминали и Уайльд, и Бердслей. И наша Гедда, хорошенькая, маленькая злючка, проникла на территорию уайльдовских идей, чтоб однажды оттуда не вернуться...

В сочинении Гинкаса бликует судьба Ларисы Огудаловой: «Гедда Габлер» – почти сиквел «Бесприданницы». Вот только Паратов, то бишь Левборг, – не просто мот и Казанова, а талантливый литератор. Не бросивший, а брошенный. Но в буквальном смысле научно доказавший свое превосходство над избранником Гедды. Выпустивший одну книгу, о которой заговорил научный мир, а затем написавший ее продолжение, да такое, что у Карандышева, то бишь Тесмана, при беглом просмотре рукописи



перехватило дыхание. Левборг, каким его подаёт Александр Лушин, незначителен и скован. Но гениальная рукопись – это победа и над Геддой тоже. И все её разочарование, бравурное поведение при новой встрече с Левборгом, и сожжение рукописи – факты саморазрушения. Гедда проиграла. Он и в некрасивой смерти своей одержал над ней победу. Она явилась на сцену женой Тесмана, но так и осталась Габлер. Несмотря ни на что. Такое вот упрямство, максимализм, категоричность. Значительно омоловив Гедду, Гинкас заставил её пережить все перипетии в ускоренном режиме. Сжатие её биологического времени, предельное уплотнение событий, как бы абсурдно это ни показалось, напомнило о классицистском единстве места, действия и времени, даже подвинуло драму в сторону трагедии. Режиссер попытался через пьесу Ибсена проанализировать механизм подросткового суицида. Ибо в скоротечности жизни максималиста пролегает конфликт незрелого сознания с взрослым опытом. Такой психотип по разумению постановщика сегодня актуален. Умирать легко, если ты молод. И полицейская сводка происшествий это подтверждает. Тут Россия впереди планеты всей. В своем нетерпении сердца они рано уходят, оставляя на земле стариков и тех, о ком пишет сегодня молодой драматург П. Пряжко.

Если Гедда страдает идейным перфекционизмом, то героиня «Злой девушки» Оля – бытовая перфекционистка. Феминизм, нищезанство, фрейдизм, индивидуализм и т.п. – все это перегорело в прошлом веке, не оставив нам надежды на открытие чего-то нового.

### **ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЪЕСТЬ, ИЛИ ОКОЛО НОЛЯ**

Наверно, мечта – дитя несвободы. Иначе, отчего наши молодые творцы порой так неизобретательны в своих художественных высказываниях?

На читке новой американской драмы молодая девушка-режиссер в своем предведомлении сказала, что будет зачитывать лишь принципиально важные ремарки. Далее, после продолжительных пауз и топтаний на месте актеров, помимо прочих ремарок, была озвучена следующая: «Джаспер достает пачку

сигарет и закуривает». Затаив дыхание, зритель ждал, как «отреагирует» мизансцена, чем обернется ремарка. Немного помедлив, чтец запустил руку в карман, достал пачку сигарет и закурил!!! От такой режиссерской находки стало душно.

Наши театральные новаторы, мутанты чисток, чахлыми ростками пробивают бетон подвалов и чердаков. Их полуфабрикаты на злобу дня, завернутые в яркие, кричащие упаковки, здорово проигрывают, когда называют себя спектаклями. В читках есть свежесть сиюминутного порыва, драйв молодых голосов, незавершенности без претензий. Но вот совершен скачок, режиссер переступил разделительную линию. Появился заказчик в лице театра, художник, композитор, назначены артисты и... простая искренность превращается в претенциозность, философствования постановщика о новом витке экзистенциализма – оборачиваются неумением держать ритм и строить композицию...

Белорусский драматург Павел Пряжко давно прижился у наших «подпольщиков». Его ставили талантливые новодрамцы – И. Вырыпаев «Трусы», М. Угаров «Жизнь удалась». А теперь и в Петербурге нашелся фанат-режиссер, выпустивший его «Хозяина кофейни» и «Запертую дверь». Дмитрий Волкострелов после учебы в Московском университете культуры окончил (2007) мастерскую Льва Додина и даже поработал пару лет в МДТ артистом, а затем вышел в свободное плавание, создав театр POST. Его известность в кругах театральной общественности подкреплена молодежными премиями. О нем уже слагают курсовики будущие театроведы.

Так что премьера в ТЮЗе «Злой девушки» вызвала особый интерес.

В доме, куда нас пригласили – живут двое, Алена и Денис. Но по сути перформанс начался еще за кулисами театра, по дороге к лифту, на котором мы поднялись на 5-й этаж и попали в сутолоку приготовлений вечеринки. Поначалу трудно было отличить «игроков» от «наблюдателей». Правда, хорошо знакомая по додинскому курсу Алена Старостина приветливо предлагала чаю, чистила мандарины и угощала

пришедших. Когда, наконец, все расселись на приготовленные стулья, расставленные вдоль стены, двери комнаты закрыли, и гости погрузились в житейские перипетии своих современников, – еще молодых, но уже 30-летних...

Пряжко написал короткий косноязычный текст, (бытовая речь с произвольной пунктуацией имитирует верbatim), больше похожий на сценарий фильма, с рваными диалогами, длинными, обильными ремарками и рваным сюжетом о том, как мальчик привел в гости к друзьям свою новую девушку и после нескольких встреч расстался с ней. Видимо, нам надо было разобраться, почему это произошло.

Девушку звали Оля, стало быть, на вечеринке она была такая же новенькая, как и мы. И пока на кухне еще что-то готовили на стол, она начала свое выступление. В монологе она должна была показать и свою эрудицию, и тягу к искусству, и страсть к чистоте и порядку. Вот только друзей у нее нет, и на своей страничке «В контакте» сама пишет новости, сама их читает и смотрит свои фото. Но она очень довольна своей комнатой, своим компом, только буквы на клавиатуре быстро стираются. И на поверхности отпечатки остаются. Не работать же в перчатках.

Стройная, в строгом сером платье, с прической-улиткой она ведет свой монолог с удовольствием. Даже присев к пианино, стоящему у зрительской стены, чтобы скверно, но с пафосом исполнить концерт Моцарта, она не оставляет декламацию.

«Оля. Ну и дальше пошла разработка... как то тут...каждый раз можно по-разному исполнять...да что такое, порчу все!...на самом деле я сейчас плохо играю. Я не добираю глубину ноты, в руках нет. Можно ж вот так сыграть, а можно так...чувствуете разницу? Наполненность другая звука. Очень мощная мелодия. Невероятно просто. Каждый звук можно извлечь по-разному... богатый звук... очень можно по-разному ее наполнить. Удивительно. Класс. Надо с нею поработать. Аккордики. Надо чтобы звучали четко. Надо тоньше все. Чувствуете у меня сейчас лучше получается. Безумный, наполненный мир» (пунктуация – автора пьесы. – **Ред.**).



Сцена из спектакля  
«Злая девушка».  
ТЮЗ им. А.А. Брянцева

Язык автора – это конвоир, бесстрастно сопровождающий героев по их жизни, без рефлексии, без фанатизма. То, что мы привыкли называть ремаркой, закадровые авторские пояснения, здесь, как в древнегреческом театре, превратилось в Хор мальчиков и девочек, сидящих по стеночкам и внимательно наблюдающих за «героями». И если в античной драме герои страдали и гибли ради заветного катарсиса, на котурнах и в масках рассекали атмосферу средиземноморья своей неистовой страстью, то здесь и подумать об этом неприлично. Потому что героев в современной драме нет. Нет заразительности. Есть инерция бытования. И край «обетования» узнаваем. Мебель, как у всех: евростандарт. Если б это была традиционная сцена, можно было бы сказать – симультанные декорации. Но про комнату с обстановкой студии, где вместо лампы – свет знакомых по каталогам IKEA светильников, такого не скажешь. Да и сами мальчики-девочки свой досуг проводят, «как в журнале», по картинкам. Вещи тут имеют цену. Дорогой красивый купальник (плавки), «стремная» шапочка с ушками, модный комбинезон.

Участники вечеринки неторопливо пребывают на своем празднике жизни. Они почти уравниены в правах с малочисленным зрителем, имеющим возможность разделить с ними трапезу, съесть мандаринку, выпить чашку чая. Тут все просто, как мычание. Легкие люди, вроде бы приветливые, а дружить с ними не хочется.

Словно инопланетяне в человеческом облике, с ученической старательностью копирующие повадки людей. Без страстных вспышек сближений-разрывов, без душевных мук, без боли. Без любви. Ровные и скучные, как степь. Их скромное, постбунюэлевское, обаяние не заслуживает иронического тона. Может быть, в такой покорной фиксации быта – обреченность или толерантность? Дескать, все крупное уже свершилось, чужие среди нас, надо с этим как-то жить.

У Элиота было:

*Мы полые люди,*

*Мы чучела, а не люди <...>*

*Бормочем вместе*

*Тихо и сухо,*

*Без чувства и сути,*

*Как ветер в сухой траве...*

Мы Элиота догнали и перегнали. Пробил час бесполох. Мужское-женское в современном мире претерпевает сильные мутации. Оно как бы не принципиально. А значит, нет смысла говорить о войне полов. Они такие – наши современники, 30-летние. Без амбиций, высоких идей. После работы встречаются, чтоб сходить в бассейн или на каток или посидеть дома, посмотреть кино на компе. Причем, фиксируя мгновенья жизни героев, режиссер монтирует подлинность с условностью. Жизнь в интерьере гиперреалистична. Но стоит ребятам взять с вешалки куртку, переодеться и постоять в центре комнаты, – срочно включаем воображение. Мы на улице. И если подойти к стене и вытащить из рулона, закрепленного у потолка, голубой лист метра два шириной, – значит вы уже в бассейне. Если ребята держат в руках коньки и полотно белое, – вы на катке. Так сценки и будут чередоваться, показывая течение жизни.

Ребята будут встречаться и расходиться, одеваться и раздеваться, синхронно выполняющая то, о чем сообщает кто-нибудь из Хора. И не понятно, кто кого ведет, кем является Хор – комментатором происходящего или руководителем марионеток? Когда-то, во времена «большого стиля» нашей режиссуры, такой прием называли иронично «зримая песня».

Сегодня – это новаторский метод проведения перформанса.

Наша культурная память сужается, как шагреновая кожа. Она – близенькая, коротенькая, потому что всегда под рукой интернет, в котором есть все. («А л е н а . Что мне запомнилось? ... Такого нет что запом, просто я очень хорошо провела время».)

И зло у нас теперь жиденькое, меленькое. Поэтому «злая» Оля, со своей искусственностью и позерством, не вписывается в компанию. Причинно-следственных связей тут нет. Они не нужны автору. Спрашивать «зачем?» здесь неуместно. Потому что так – из микроскопических событий – складывается и протекает жизнь: из обрывков слов, фраз, дел, движений, жестов. Без знаков препинания, но с перескакиванием с места на место. Это и есть эпос серой обыденности.

Гамсун критиковал Ибсена за то, что в его пьесах характеры не являются психологическими индивидуумами. Аналитическим пьесам Ибсена этого и не требовалось. В обратной перспективе он разворачивал почти детективное исследование судьбы, в которой все предопределено, и воли случая быть не могло. Тем не менее, его пьесы не обкрадывали актера. Им всегда было что играть. В классической пьесе, в частности, и у Ибсена тоже, только настоящий актер может стать проводником-преобразователем чуждых современному зрителю ситуаций. В нашей новой драме, излагающей факты и случаи из жизни, где нет крупных личностей, где стерта индивидуальность, ценимое свойство актера – молодость и энтузиазм. Некорректно требовать от режиссера работы над образом, когда сам драматург им не пользуется.

Отчего же режиссер не пригласил в проект людей «с улицы»? Зачем ему отличная актриса Алена Старостина, не использующая здесь профессии? После ролей в трудных спектаклях Додина, где, собственно, актриса выросла и была замечена, здесь ей слишком легко. Так можно и вовсе растренироваться. Даже в капустническом литмонтаже К. Богомолова «Лир» А. Старостина выделялась своей исполнительской точностью. Потому что актриса. Но сегодня для энтузиастов мифического

«посттеатра» – это не проблема (см. «Вопросы театра» 2011, №1–2. С. 86). Ибо руководитель театра POST в современном театре отрицает и актера, и сцену. И тут режиссер «постдрамы» в своих действиях последователен.

Режиссер представляет нам невнятных безликих персонажей, словно говоря, а что делать? Других-то нет! Надо радоваться, что кто-то из них знает Клячкина.

*«На столе от лампочки круг.*

*А за кругом в комнате мрак.*

*В круге сразу видно, кто друг.*

*Кто во мраке ясно, что враг.*

*Девочка рисует дома.*

*Над домами вьются дымы.*

*И еще не знает сама, кто чужие здесь, а кто мы».*

«Это винтажное развлечение злым человеком может быть расценено как издевательство» – комментирует ремарка. И что-то важное, искреннее всплывает здесь. Обаятельно исполненная артистом Иваном Николаевым бардовская песня выглядит милым родным атавизмом.

Видимо, душевная и физическая порнография, которая вырвалась из ТВ, как из ящика Пандоры, породила новую касту людей. Их-то и представил нам Д. Волкострелов в «Злой девушке». Собственно, название пьесы вызывало недоумение: героиня как будто не источала злобы. Злая – значит, недобрая? Название пьесы оказалось информационной рамочкой, внутри которой расположился обычный отрезок жизни молодых людей. Если в начале пьесы Дима с улыбкой признавал: «Ну, да, она злая», то в конце неожиданно обнаружится перевертыш, и уже сама Оля ставит диагноз: «Ребята вы, оказывается, все – злые. Одна я – добрая». Почти как чеховское ружье... В новом социуме качественные определения – всего лишь ярлыки, ибо подтверждения данного качества (злобности) действием не предполагается ни автором пьесы, ни режиссером. Слово и дело при взаимодействии могут меняться ролями.

Как легко спровоцировать бдительного критика на глубокие размышления на пустом месте: стоит лишь пустить на стену видеоролик

из киношедевра прошлого. И вот уж ассоциативный ряд высоколобых опрокидывается в пространство чужих идей. И являются вдруг мысли, хотя за то время, пока шел спектакль, этого не случилось ни разу. Так и здесь, когда по стене побежали немые кадры из фильма Ж.-Л. Годара «Мужское–женское», подумалось: «Должно быть, нам намекают на новую волну в кино!» Мало того, что Оля сыграла Моцарта, а Дима спел Клячкина. Оказывается, и режиссер с Годаром на дружеской ноге!

Это была кода. По белой стене поплыли беззвучные кадры фильма, где герои бродили по городу, сидели в кафе, а потом камера остановилась на милом девичьем лице. Вот тогда, в унисон с изображением на стене Хор и поставит, наконец, точку: «Во вторник Дима познакомил Дениса и Алену со своей новой девушкой».

Но Годар не поддержал спектакль. Контрапункта не вышло. В фильме драматизм, как предчувствие, таил социальный запал. Там явственно ощущалась растерянность взрослеющего поколения «Sixty Eight». В «Злой девушке» герои аполитичны. Лишь на миг разрушилась их социальная изоляция. Однажды, гуляя по городу, Дима достал фотоаппарат, и... актер, вынув из сумки камеру, застыл в ожидании нужных комментариев Хора. Он стоял спиной к стене, по которой под характерное щелканье замелькали серые кадры из жизни спального района. В их длинной череде мелькнул разгон демонстрации полицейскими.

Игра режиссера в реальное время, т. е. уравнивание его со «сценическим», раздула вакуум жизни до невыносимости. Метафизика подменилась пустотой, из которой, видимо, следует ожидать нового Большого взрыва. Может, на наших глазах рождается философия пустоты?

Почему понадобилась цитата из «Мужского–женского», а не из «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани? Там есть трагическое отточие – смерть набегу. Не на последнем дыхании, а именно – в полете. Был – и не стало. Порхал по жизни музыкант, откладывая на завтра чистый лист нотной бумаги, постоянно куда-то опаздывая, в том числе и на концерт, едва успевая пробраться в оркестровую яму, чтобы в нужный момент ударить в литавры и поймать

очередной грозный взгляд дирижера... Но у Пряжко все намного безнадежнее и глуше.

Время «спектакля», не оплодотворенное ни дыханием искусства, ни информационной глубиной – не превращается в вечность, – в то большое Время, куда ушли Шекспир, Рабле и другие товарищи. Зато спектакль обладает своего рода магнетизмом. Он, как гипнолог, раскачивающий перед глазами подвес, повергает в сон. Он не грузит чьими-то проблемами (скажем, чистоты монитора), не заставляет сопереживать героям. Дурман искусства не коснется ваших нервов.

Наверно, тема ублюдков, прирожденных убийц и маньяков исчерпана. Настало время равнодушных. Ну, а наша встреча с этими милыми людьми была столь мимолетна, что запомнились лишь кремовые торшеры, красный диван, переглядывания да переминовения с ноги на ногу друзей. Ну, и мандарины, конечно, курчявая кожура которых горой осталась лежать на журнальном столике.

P.S.

Итак, перед нами два спектакля, две девушки, неестественные, т. е. отличные от окружающих. На вид почти ровесницы, хотя Оля выглядит старше. Гедда – девчонка среди стариков. Рассудительная Оля – в своей среде. Молодая актриса Мария Луговая в роли Гедды – в жесткой режиссуре, казалось бы, не допускающей вольного вздоха, изо всех сил старается оправдать свою героиню. Актриса ТЮЗа Алиса Золоткова в роли Оли ровно играет характерность, – прохладное высокомерие. У Гинкаса отщепенство героини выражено в особенной, искусственной, манере говорить и двигаться, иногда маскирующей, иногда подменяющей эмоциональную насыщенность. В то время как остальные герои изготовлены с должным мастерством и в соответствии с талантом их исполнителей. У Волкострелова героиня выделяется своим наигрышем – на фоне компании «вольнотпущенных». Обе девушки музыкальны. И если бы не режиссер, играла Гедда на фоне, как и Оля. Но Гедде понадобилась именно скрипка. И музыка для нее – средство выражения состояния души. Для Оли – это средство само-рекламы. Монолог Оли о чистоте ноутбука, его

монитора и клавиатуры, о ее исключительности и отдельности, которая не предполагает друзей «В контакте» – самый крупный вербальный кусок спектакля. Отстраненный апарт Гедды о снах, как погружение в подсознание, определяет «высоту» героини. Сновидения в «Гедде Габлер» стали смысловой рамкой спектакля. Сон, которым открывается спектакль, в конце оборачивается вечным сном, т. е. смертью. А если вспомнить, что, по Фрейду сон – это потеря интереса к внешнему миру, станет понятна режиссерская логика, его «чеховское ружье». У Пряжко такой рамкой стал зеркальный перевертыш в оценке человеческой природы (перенос его с одного лица на другое).

Видимо, у столь разных спектаклей, как эти, все-таки есть формальные пересечения. Обратившись к классике, Гинкас постарался выразить свое ощущение молодости, как «марше несогласных», молодости, коей свойственно бунтовать. В «биосфере» Пряжко–Волкострелова холостой ход конформизма сулит либо взрыв, либо мутацию. Если в «Гедде» присутствует поэзия жизни, в «Злой девушке» есть только бытовая проза. И если Гинкас стимулирует мысль, то Волкострелов ее замораживает. Там – погружение в глубину, здесь – скольжение по поверхности. Там – протестный жест героини, здесь – милое неспешное житие без рефлексии. Там – жесткая структура, здесь – россыпь механических рефлекторных жестов. Там – детская категоричность, перфекционизм, направленный на окружающий мир (кра-си-во). Здесь – взрослая обстоятельность, перфекционизм самодовольства. Утопия и антиутопия.

Для профессионалов «Гедда Габлер» Гинкаса – классическая роскошь, для молодых – «винтаж». Аудитория Александринского театра насчитывает более тысячи человек. «Злая девушка» Д. Волкострелова в комнате на тридцать человек – тест на молодость. Видевшим спектакли Товстоногова, Эфроса, Стурца, очень трудно «бежать за комсомолом». Тем же, кто предпочтет «Гедду Габлер», придется признать: время, в которое они живут, быть может, им уже не принадлежит...