

Элла МИХАЛЕВА

## В ЗЕРКАЛЕ «ГОГОЛЬ-ЦЕНТРА»

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» РЕЖИССЕРА К. СЕРЕБРЕННИКОВА

*Само театральное здание сообщает зрителю художественную идеологию раньше (а иногда полнее и откровеннее), чем это делает зрелище. Месседж, посылаемый зрителю театральным пространством, предваряющий непосредственное впечатление от спектакля, не обязательно специальная эстетическая откровенность и сознательно демонстрируемая концепция, но, подчас, – невольная, непредусмотренная театром «проговорка».*

**1.** По фойе, как правило, безошибочно опознается театр талантливый, ищущий – и театр консервативный. Театр новый, молодой – и театр пожилой, с долгой историей, но при этом активно развивающийся и стремящийся поспеть за ритмами дня. Или старый театр, где грустно под действием творчески остановившегося времени ветшает прошлое.

Визуальная инертность, эстетическая «бесхозность» театра – прокатной площадки красноречиво расскажет о «транзитном» характере афиши, самих здешних обитателей-постояльцев и их публики (возможно, оказавшейся в этом здании в первый и в последний раз), и сделает это иначе, чем театр сиротствующий (где часто меняются или долго отсутствуют творческие лидеры и художественные программы), но остающийся репертуарным.

Качество искусства и динамика сценической жизни, основополагающая идея (или ее отсутствие) и, конечно, материальное положение, отношение к прошлому, настоящему и будущему – все это укладывается в простую полусерьезную и общеизвестную максиму: «театр начинается с вешалки».

В этом смысле интерьеры «Гоголь-центра» – весьма показательный феномен и очень откровенное зеркало, причем, не только самого относительно недавно фигурирующего под данной маркой драматического организма.

Основное чувство, возникающее в фойе бывшего Театра им. Н.В. Гоголя, – сильнейший социокультурный дискомфорт. Личный культурный

опыт сознательно и бессознательно протестует против подчеркнуто специфической эклектики, демонстративно отсутствующей стилевой логики визуального ряда, диссонансов на каждом шагу. Можно сказать, что зритель, вступающий на порог «Гоголь-центра», сразу же попадает в среду тотального когнитивного диссонанса.

Оббитые до кирпича и цементных стыков стены и колонны театра, не предполагавшего в архитектурном замысле отсутствие облицовки, соседствуют с арт-объектами – например, с портретом Ю.П. Любимова, никогда не имевшего творческого отношения ни к Театру Гоголя, ни к «Гоголь-центру». Портрет исполнен именно в виде арт-объекта: не часто принятое в театрах изображение в полный рост, напоминающее фотонегатив, дополнено разъясняющей цитатой, вмонтированной рядом с «картинкой». Цитата из позднего интервью, достаточно случайная для самого Любимова, с «проболтанной» всеу формулировкой, но принципиально избранная «Гоголь-центром» в качестве не столько любимовской, сколько собственной декларации (речь идет о необходимости неких, неконкретизированных в цитате, обновлений театральной крови и смены театральных поколений).

Цитирование по сути своей – одна из форм манипуляции. Оторванные от контекста высказывания (если они не являются кратким, самодостаточным афоризмом) слова, истинный смысл и объем которых чаще всего постижим только при полном владении исходным

текстом, а нередко и большим сопутствующим комплектом «предлагаемых обстоятельств», породивших высказывание, могут равно подтвердить или опровергнуть любую мысль. Авторитетность имени, которое подпирает, как Атлант, избранную цитату, обязана придать ей несокрушимость аксиомы и снять возможность полемики.

Миновать изображение Ю. Любимова с приложенным к нему мини-монологом, якобы подтверждающим тождество его театральных взглядов и идеологии «Гоголь-центра», практически невозможно: оно (изображение) расположено не на виду, но весьма расчетливо – с тем, чтобы непременно попасться на глаза. И еще примечательная деталь: изображение это расположено прямо на уровне стоящего против него зрителя, как стоял бы рядом живой человек и оттого воспринимается не столько проявлением цеховой театральной демократии и декларацией здешней творческой родословной, сколько неким свойским, панибратским отношением, дающим право манипулятивного присвоения самого имени и авторитета Мастера в формате выгодной цитаты.

Ведущие в зрительный зал массивные деревянные двери, оставшиеся от Театра Гоголя и приобретшие неухоженный вид и ... хлипкие, пластиковые, радикально красного цвета двери с отпечатанным на них логотипом «Гоголь-центра». Полагаю, что двери Театра Гоголя не демонтировали из-за их прочности и шумопоглощающих свойств: отказаться от них было нельзя по объективным причинам, при всем стремлении ниспровергнуть прежний порядок вещей. Фактура новых дверей и их колорит вызывают ассоциации с фирменным оттенком логотипа пепси-колы, эстетикой непритязательного придорожного фаст-фуда, с улицей и словом «временка». Все это рождает сомнения в «оседлости» здешнего театрального дела и в честной основательности намерений «Гоголь-центра» надолго задержаться в этом здании. Ощущение своего рода бивуачности протекающей тут жизни укрепляет и персонал. Стоят на билетном контроле, продают программки, подают в гардеробе номерок молодые расторопные люди «службы зала», более всего похожие на представителей некоего обезличенного

Сцена из спектакля



«сервиса» по проведению мероприятий, предполагающего исключительно встречу и проводы гостей. Они знают свое маленькое дело, готовы выполнять свои узкие обязанности и улыбаться заученно-приветливой улыбкой, но их интересы, кажется, никоим образом не распространяются дальше их деловых контрактных обязательств.

Впрочем, большего для здешней «целовой аудитории», видимо, и не нужно. Помимо искусственной премьерной публики, «Гоголь-центру» требуется исключительно доверчивый и неподготовленный зритель. Например, очень молодой, не обремененный культурным и жизненным опытом человек – то есть тот, кто без колебаний и сомнений, с беспрекословной верой в интеллектуальное старшинство, примет пространство такого театра как некий высокий передовой стандарт. И столь же ученически воспримет спектакль или иное мероприятие, предложенные ему учреждением (по набору «позиций» афиша «Гоголь-центра» столь же эклектична, что и его интерьер).

Зритель чуть менее доверчивый, чем вчерашний школьник, встанет перед проблемой определения предложенного ему «Гоголь-центром» эстетического регистра.

Реципиент визуального месседжа, даже вскользь задумавшись над предложенной «картинкой», вынужден будет соединить несоединимое и логически оправдать очевидно конфликтное соседство разнородных эстетических элементов.

В наличии объединяющего разнородные части созидательного элемента, который позволил бы говорить о серьезном и осмысленном концептуальном решении, приходится усомниться. В «Гоголь-центре», вроде бы избравшем в качестве базового решения стиль лофт, нарушен основополагающий принцип этого стиля, который предполагает обживание необжитого. Экономический расчет и уважение к промышленному объекту, утратившему первичное утилитарное предназначение, как к материальной, культурной и исторической ценности – вот очевидное соображение, диктующее необходимость приспособить эти помещения под иные нужды, под жилье,

художественную мастерскую или сценическое пространство для «нового» театра.

Театральное же здание, с момента зарождения у архитектора замысла, планировалось для зрелища и для человека. В усилиях искусственной гуманизации при сохранении «негуманной» фабричной фактуры оно не нуждается за отсутствием подобных функциональных и эстетических оснований. Поэтому фальшиво фабричный вид кирпичной кладки в нынешнем фойе «Гоголь-центра» порождает не ощущение своеобразного стиля и нового гармоничного решения, а эффект умышленной порчи, если угодно, вандализма. Перед нами не выбор в пользу живого при уважении к «неживому», не «одомашнивание» и индивидуализация некоего обобщенного места, но нигилизм по отношению к предшествующему культурному коду.

## 2.

При всем задекларированном нигилизме, проявившемся в том числе в интерьерах «Гоголь-центра», в отношении сценической практики его художественный руководитель Кирилл Серебренников далек от идеи тотального отрицания. Более того, он режиссер с идеалами, что для убежденного постмодерниста выглядит непоследовательным. Эти идеалы режиссер Серебренников нашел в современном немецком театре или в некоем собирательном «европейском театре». Постмодернистские студии Серебренникова ни разу не вышли за рамки пока еще существующих европейских табу, эстетических и тематических ревизий. Основная его мишень и поле брани – отечественная культура во всех ее ипостасях: от глобально-ментального ее содержания до узких специальных проблем самой театральной отрасли, включая институт репертуарного театра.

В этом смысле, появление спектакля по поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в афише «Гоголь-центра» закономерно.

Гипотетически, поэма Некрасова, освободившаяся от советских трактовок, но тут же обросшая предубеждениями новыми, ее то диалоговая, то монологическая структура, опирающаяся на форму «говорного стиха» (по определению Б. Эйхенбаума), может

предоставить любопытные возможности для сценических версий. Но только при наличии у театра воли дистанцироваться от штампов и готовых идейных клише. Однако на риск свободного прочтения хрестоматийного и очень сильно страдающего от идеологического давления некрасовского текста, на риск беспрепятственного и непредубежденного взгляда, сулящего смысловую широту и непредсказуемость при серьезном взаимодействии с материалом, К. Серебренников не пошел.

В его сценической версии ценностный и содержательный объем поэмы устремился к иронично-утвердительному клише, исчерпанному названием произведения – «Кому на Руси жить хорошо» (с легко подразумеваемым привычно подтекстовым значением: конечно же, никому).

Продуктивность готового подхода к литературному произведению (особенно классическому) равна продуктивности работы машины на холостом ходу, поэтому при просмотре остается единственный вопрос: какими постановочными средствами воспользуется режиссер для очередного утверждения давно утвержденного? Никакой свежести ракурса, интеллектуальной работы, эволюции темы решение не предполагает. Но и в эстетическом отношении надежд на новизну и открытие К. Серебренников зрителю не оставил.

В первой же сцене первого акта постановки (всего их – три) зритель видит коннотационную разметку пространства: протянутую из кулисы в кулисы трубу (нефтяную, газовую, канализационную, иного назначения или всех сразу – не суть важно), стену-задник с мотками колючей проволоки сверху и светодиодной надписью «Кому на Руси жить хорошо». По ходу действия возникает небольшой предметный ряд, отсылающий к советскому и ранне-постсоветскому прошлому: от хрустальных бокалов до пионерских галстуков и клетчатых сумок «челночников».

Пролог спектакля решен этюдно, в стилизации под шаржированный вербатим: сошедшихся на столбовой дорожке семерых мужиков интервьюирует человек с микрофоном – то ли уличный репортер, то ли ведущий телевизионного ток-шоу. И дальше постановка вполне

линейно движется по немного перемонтированному тексту поэмы, словно перемещаясь от одной эстетически-знаковой вешки к другой. От травестированно-исполненных официозных советских шлягеров, которые поет Рита Корн, до мнимо русских народных костюмов с несколько монгольским уклоном, до жестяного ведра, как единицы измерения выпитого спиртного (в начале третьей части, наливая из ведра настоящую водку, ею угостят зрителей, считающих себя счастливыми).

Как всегда у Серебренникова, рецептура и результат тщательно и безошибочно рассчитаны. Доля шаржа и непритязательного стеба уравновешена точной пропорцией серьезного и профессионального, а над постановкой трудилась крепкая профессиональная команда, в частности, композитор Илья Демуцкий и хореограф Антон Адашинский.

Первая часть спектакля отчетливо тяготеет к капустнику, к эмоционально негативным формулировкам смысла и тенденциозной интерпретации текста, на которые у аудитории

Е. Добровольская – Тимофеевна



«Гоголь-центра» есть стабильный спрос, но во второй части все меняется. На песни в исполнении женского ансамбля и мужского солирующего голоса А. Адашинский поставил пластическую композицию. Смотрится она легко, но замысел по первому впечатлению озадачивает: пластика слишком абстрактна, ее образность словно бы независима от темы спектакля и заявленного в программке подзаголовка «Пьяная ночь». Никакой «пьяной ночи» (хоть в некрасовском смысле, хоть в буквальном) усмотреть в динамичной и эксцентричной пантомиме невозможно. Элементы «Пьяной ночи» появляются в преддверии второй части, в антракте, когда между зрительскими рядами внезапно начинает бесчинствовать (этнодно, в формате полурозыгрыша-полукапустника, как и в «вербатиме» начала спектакля) ватага расхристанных «бомжей». Они то порываются улечься спать в ногах публики, то, спустив штаны, делают вид, что намереваются справить большую нужду. А в зачине третьего акта, как у Некрасова, мужики-странники предлагают любому встречному, кто сумеет доказать свое счастливое житье-бытье, налить задаром водочки. Налив в ведро водки и взяв в руки микрофоны, актеры обращаются к публике с вопросом: «Есть ли в зале счастливые?» Естественно, таковые находятся, в наличии у них счастья более-менее мотивированно признаются, и им под одобрительный гул зала наливают.

Но все это – интермедии, сама же «Пьяная ночь» очевидной связи с общим действием не имеет. Видимо, у нее иная техническая задача: увести зрителя из того смыслового и эмоционального русла, которое задала первая часть спектакля. Пластически-музыкальный акт позволяет зрителю «забыть» любовные идеологические формулировки, которые хороши для протестного шествия, но не для театра.

Благодаря столь резкому стилистико-логическому «сбросу», третья часть спектакля начинается словно с чистого листа. Это позволяет театру изменить тональность и даже поменять смысловые знаки на противоположные.

Геометрическим и композиционным центром последнего действия, озаглавленного

«Пир на весь мир», становится монолог Тимофеевны в исполнении Евгении Добровольской (глава «Крестьянка»). Сцена, в которой героиня, раскладывая по тарелкам еду для мужиков-странников, ведет рассказ о своей жизни, решена в бытовом ключе. Веб-камера транслирует крупный план актрисы. Монолог сопровождает вокал Марии Поезжаевой (она хорошо поет, но самому монологу это ничего не добавляет). «Говорной стих» Некрасова и актерская техника Е. Добровольской представлены аудитории без дополнительных «помех», отчего сразу укрупняется жанр и масштаб самого действия, подобно тому, как камера создает крупный план самой актрисы.

Этот фрагмент спектакля положительно оценили все писавшие о нем рецензенты, причем, особенно хвалили те, кто активно поддерживает и всячески пропагандирует формат т. н. актуального искусства. Парадокс заключается в том, что сцена, вызвавшая столь единодушное одобрение, решена по законам того самого «русского психологического» и «переживальческого» театра, который сам режиссер постоянно норовит торпедировать.

И второй парадокс: лет 25–30 назад считалось, что такой – чисто актерский – театр окончательно сдал позиции под натиском более сложного по форме и содержанию театра режиссерского.

Финальные строки поэмы «Ты и убогая, / Ты и обильная, / Ты и могучая, / Ты и бессильная, / Матушка Русь!» проходят на экране титрами. Оснований для них в противоречивой по мысли структуре спектакля и сущностных совпадений некрасовского текста с ожиданиями целевой аудитории «Гоголь-центра» Кирилл Серебренников, по всей вероятности, не нашел, а на провокацию (под которой принято сейчас понимать отрицание) – не отважился.