

Михаил Пащенко

## Остров свободы

К открытию 50-го сезона  
Нового драматического театра  
и 75-летию Вячеслава Долгачева

**Каждый визит в Новый драматический театр похож на мистическое путешествие. На берегу необитаемого Лосинога острова на фоне леса неожиданно открывается солидное желтое здание с белыми колоннами (сталинский классицизм). В нем Вячеслав Васильевич Долгачев растит глубоко осмысленный актерский, реалистический театр, словно пришедший из прекрасного прошлого. Однако его театр полон одухотворенных молодых лиц, насквозь современен эстетически и эмоционально.**

Новый драматический театр возник пятьдесят лет назад (отец-основатель – В.Я. Станицын, из тех мхатовских «стариков», кому поручали ровнять дорогу молодым) – и сразу занял заметное последнее место в афише, которую ежедневно публиковала газета «Вечерняя Москва». На обочине богатейшей культурной жизни столицы СССР возник театр-фантом: все о нем слышали, но никто в нем не бывал и не представлял себе отчетливо, где он находится. В 1990-е гг., в период руководства Б.А. Львова-Анохина, некоторые постановки НДТ стали замечать. После кончины Бориса Александровича художественным руководителем стал Долгачев, до того много лет работавший в ефремовском МХАТе. Он пошел единственно открытой дорогой: сделал ставку на молодых, набирая фактически новую труппу.

Один из первых спектаклей Долгачева на этой сцене – «12 разгневанных мужчин» Реджинальда Роуза (2002) – живет до сих пор. Жизнью здоровой и полноценной. Очень крепки оказались блестяще драматургически выстроенный сюжет и режиссерская конструкция, гостеприимно открытая для новых поколений актеров.

Сюжет известен – сценарий культового фильма Сидни Люмета (1957). Присяжные решают вынести смертный приговор, но Восьмой выступает против общего мнения и переубеждает всех, кроме Третьего. В последние минуты и тот склоняется перед большинством – таков *happy end* напряженного разбирательства. Коллизия – психологический ребус. Всем предлагается утвердиться в своих сомнениях и вместо необоснованного «Да» сказать твердое «Не знаю». Каждый из присяжных проходит индивидуальный психоаналитический сеанс, чтобы найти на это силы.

Для воплощения такой драмы прежде всего нужны актеры с развитым в этом театре умением остро-индивидуально характеризовать своего персонажа. Автор пьесы кратко описывает всех действующих лиц, их социальные психотипы во вводной ремарке, для каждого исполнителя режиссер создал строгий рисунок роли, чтобы наполнить представляемую человеческую личность и выделить ее на фоне остальных.

Главные герои – самые равнодушные и потому самые несговорчивые. Полюса сформированы идеально: в сегодняшнем составе это Евгений Рубин (Третий) – тихий романтический блондин – и Олег Бурягин (Восьмой), массивный звероподобный хозяин жизни. Мизансценически один поначалу скромно стоит сбоку, второй – сидит, уверенно раскинувшись, в центре. Рубин играет тонкого психолога, умеющего



«12 разгневанных мужчин». Новый драматический театр.  
Сцена из спектакля

не только доказать свое, но и подловить каждого в момент сомнения и затем раздуть его, чтобы человек сам смог в нем утвердиться. Герой же Бурьгина выглядит чуждым какой-либо рефлексии, но постепенно актер дает нам почувствовать, что все-таки и в нем удалось зародить неуверенность в своей правоте и он не вдруг подчиняется большинству.

Вряд ли уместна аналогия с собранием св. апостолов только лишь из-за совпадения числа участников, но ничто не мешает использовать в театре композиционные приемы его изображения. Три деревянных стола могут сдвигаться в один, и тогда все двенадцать персонажей занимают за ним места: либо располагаются в ряд лицом к залу, либо разделяются, и тогда половина из них садится к залу то спиной, то вполоборота. Если же столы стоят по разным сторонам, герои либо расходятся по группам, либо собираются то слева, то справа – композиция меняется непрерывно и визуально придает дискуссии динамики.

Конечно, коллизия горячо трогает напористым и умным поиском справедливости; драматургия образцово действенна, как идеально выстроенная судебная речь, и полилогична, поскольку вовлекает в полноценную дискуссию всех действующих на сцене лиц. Опорные ее точки – моменты общего голосования и перемены во мнениях отдельных присяжных. Но ведь все это – сплошные разговоры, к тому же замешанные на юридической казуистике. Такой материал предлагает

театру лишь один путь: в параллель разворачиваемой рациональной аргументации требуется непрерывно вызывать зрителя и на сопереживание, и на совместное размышление. Этот эффект Долгачевым точно рассчитан и достигнут. Публика более двух часов напряженно следит за действием, эмоционально проходя весь непростой путь к твердому «Не знаю». На интернет-странице театра профессиональный юрист написал, что только благодаря спектаклю понял смысл термина «разумные сомнения».

Извлекая максимум из индивидуальности и техники актера, Долгачев при этом жестко конструктивен и в этом отношении настолько виртуозен, что хочется называть его формалистом. Если в «12 разгневанных мужчинах» (*12 Angry Men*) конструкцией служит сценическая партитура для многочисленного ансамбля солистов, не допускающая ни малейших отклонений, то в «Маленьком человеке» (*The Little Man*) Джона Голсуорси она совсем иного свойства. То, что там предельно жестко, здесь – крайне размягчено. Сценическая форма проникает в сам текст: пропитывает его, начиная с поверхности, проникает вглубь, расходится вширь, весь его схватывает и держит. При этом пьеса оставлена почти в полной неприкосновенности, хотя изменений никто и не заметил бы, ведь одноактный «фарс-моралите» 1921 г. мало кому известен.

Действие происходит на пограничной железнодорожной станции в Австрии. Собравшиеся в ожидании поезда пассажиры говорят на английском – оксфордском, кембриджском, американском, с жутким немецким акцентом – и немного по-немецки. И в спектакле Долгачева все произносятся на языке подлинника. Иностранная речь, сопровождаемая синхронным переводом из динамика, освоена актерами весьма основательно. Таким образом перед зрителями поставлен даже не невидимый экран, а будто бы ящик старого телевизора, глядя в который мы видим далекую, вызывающую любопытство жизнь. Вскоре появляется главный герой, чужак. Режиссер сделал его на четверть сербом. В пьесе генеалогия иная, но нарушения логики нет, так как серб в Австрии вполне уместен. Он плохо знает английский и часто сбивается на родной язык, легко понятный русскому уху, поэтому сразу оказывается по эту сторону экрана и становится для нас единственным «своим».

«Маленький человек» – последняя премьера театра (2024). Забытое произведение британского романиста, драматургия которого была неудачливой современницей пьес Бернарда Шоу... Каким образом оно

могло оказаться на сегодняшней московской афише?! Очевидно, дело в слове «мораль», вынесенном автором в жанровое определение.

В беседе героев сразу всплывает тема равенства и гуманизма в духе Л.Н. Толстого – она грозит перерасти в модный для 1920-х гг. роман-разговор в двух и более томах (вроде «Волшебной горы» Томаса Манна или «Жизни Клима Самгина» Максима Горького). Однако главный герой, Маленький человек, почти сразу проявляет этот самый гуманизм: помогает бедной женщине при посадке на поезд. Берет ее тюк и младенца, после чего всю дорогу мучается с орущим свертком, так как мамаша не успела запрыгнуть в вагон (фарсовая ситуация, возникающая после разговора о морали). Далее его поступок становится темой бурного обсуждения: сначала звучат обвинения в краже ребенка, немногим позже их сменяет благодарность добравшейся до своего чада матери и Маленького человека провозглашают буквально святым. Фарс соединяется с моралью, из чего и получается жанр «фарса-моралите».

Тщательной проработке насыщенного фона действия посвящена вводная сцена с минимумом односложных реплик. В ней режиссер знакомит зрителя с персонажами, и первые десять минут в привокзальном ресторане мы вместе с ними вовлекаемся в тягучее, полное эмоций ожидание опаздывающего поезда и заказанной у неповоротливого официанта еды. Актеры почти молча представляют нам характеры своих героев: пара сдержанных англичан, ярко одетый скандинав с натянутой на лицо улыбкой, угрюмо-агрессивный немец и заводной американец, которому предстоит стать главным спикером спектакля. Евгений Кениг в этой роли – обаятельнейший чародей-кукловод всего действия. Щелчки его фотоаппарата на мгновение останавливают действие – движения всех присутствующих и выражения лиц застывают. На фоне этой вялотекущей жизни тихий выход Маленького человека становится важнейшим драматическим событием.

Алексей Спириг делает роль мягко, на доброй улыбке, не сходящей с лица даже в самых неприятно-ошарашивающих обстоятельствах. Он стеснителен, потому что плохо говорит по-английски. Но, дублируя реплики по-сербски, он как бы ставит на каждую фразу печать внутренней уверенности в сказанном. Он не понимает, что делать с чужим ребенком, да и не умеет с ним обращаться – оттого растерян. Но при этом упорно не выпускает сверток из рук даже тогда, когда окружающие разбегаются, заподозрив, что у ребенка тиф. Сербская колыбельная, которую он напевает сначала нервно, потом ласково, – эмоциональная кульминация



«Маленький человек». Новый драматический театр. Сцена из спектакля

спектакля. Песня вовлекает зрителя в сопереживание. Ни фарс, ни мораль, по законам которых программно организована пьеса, казалось бы, не дают никакой возможности вывести диалог с залом на этот уровень.

Образ Американца в пьесе следует европейскому о нем представлению – это пафосный пустослов. Его пророчества о скором наступлении эры всеобщего братства звучат накануне Первой мировой (действие приходится на 1913 г.) – таков трагический подтекст происходящего. Но этот смысл теперь не передать без дополнительных пояснений, поэтому режиссер превратил Американца из промышленника (у Голсуорси) в журналиста. Он не только фотографирует, но и ведет записи. Таким образом, все его речи и поступки теперь связаны с его профессиональными интересами: он провоцирует дискуссию о гуманизме и как бы сочувствует Маленькому человеку не за просто так. Исходя из этого решения, режиссер придумал эпилог спектакля: на экране идет рекламный ролик, снятый Американцем. В нем любовь к ближнему объявлена истиной, которую он готов раскрыть участникам его платного курса личностного роста.

Действие всего спектакля, благодаря костюмам и манерам действующих лиц, отсылает на сотню лет назад, а финальный ролик переносит в наш день.

Так оказывается, что жизнь одних людей была и остается наполненной любовью к ближним, зато другие преобразовали гуманизм в коммерческий продукт. Добавив свой финал, Долгачев показал, какой путь прошло понимание морального долга за время, отделяющее нас от начала XX в.

\* \* \*

Сложно сделанные спектакли обычно стараешься пересматривать и, глядя второй раз, уже видишь механику, ту точность, с какой каждый раз заново воспроизводится постановочный текст. В театре Долгачева важна непосредственность работы актеров в причудливо организованном ансамбле, импровизация, в которую все вовлечены. В его театре спектакли не повторяются – они словно заново рождаются. А «12 новелл о любви (анатомия отношений)» по рассказам Чехова, выпущенные в 2008 г. на малой сцене «Мастерской», – вообще рождаются будто из ничего.

Не занятые в очередном эпизоде актеры сидят по разным сторонам на стульях, молчаливо участвуют в разыгрываемых историях и по ходу дела расставляют на сцене нехитрый реквизит: столы (они же кровати), стулья, ширмы, означающие стены комнат или дома. На длинном низком столе перед первым рядом зала – аксессуар, что оказываются иногда в руках, например, дверной колокольчик. В паузах на короткую перемену обстановки между рассказами включается музыка: то *The Beatles*, то Окуджава, то артисты сами вполголоса напевают романс чеховской поры вроде «Белых-бледных»... Все годится – лишь бы душевное.

Вот так просто, «на коленке», голыми руками создается чеховская атмосфера, узнаваемая нами безошибочно: ностальгия, тоска, печаль по каждому мгновению быстро уходящей жизни... Спектакль заканчивается сценой на кладбище из рассказа «Старость». Все актеры выходят и застывают спиной к зрителю, девушки – высоко на табуретках; поставленные на ребро столы украшены венками. «Как ни противно наше прошлое, а все лучше, чем вот это», – произносит герой, рассматривая эту картину.

В спектакле все летуче. Некоторые незатейливые истории взяты фрагментарно: одна только завязка. Одежда нейтральная, военные в современной форме, четыре девушки – в длинных платьях или легких платьицах. Все они удивительно красивы – окутаны еле уловимым флером особенного, отличающим повседневное от сотворенного, ожившего литературного образа.



А. Спирин – Огнев, Н. Гришагина – Вера.  
«12 новелл о любви» («Верочка»). Новый драматический театр

«О любви» – эти слова вынесены в название спектакля. Но речь, конечно, о пандемии нелюбви, активно изучаемой сегодняшним искусством. Выбор и композиция рассказов экстрагируют понятие «любовь» как нечто чрезвычайно нелепое. Она разрушает судьбы, провоцируя болезненные семейные неурядицы. Романтика же всегда сдобрена юмором. Военврач с офицером, слоняясь ночью по городку, ищут весомый повод потревожить прекрасную аптекаршу; та, обслуживая покупатель, тоже рада задержаться с ними, пока не пробуждается ее супруг («Аптекарша»). Трио – Олег Бурьгин, Евгений Рубин и Екатерина Демакова – все поддается тоске по эротическому мгновению и «конденсирует» будто висящее в воздухе настроение неприметного флирта.

Еврейка-винозаводчица мошеннически выманивает у наивного кредитора вексель, уничтожает его – но так завлекательно хороша, что гостю уже не до деловых разбирательств («Тина»). Наталья Мехия в этой роли – экзотический цветок российской провинции: роскошно вальяжна, с живописной печатью местечка на своем облике и манерах.

На всех красавиц один главный герой – Алексей Спирин. У него здесь три роли и три совершенно разные задачи.

Молодой статистик закончил работу в очередном округе и отправляется назад в Петербург («Верочка»). Он долго выкрикивает последние приветы хозяину, глядя куда-то вдаль, пускается в путь (по периметру

квадрата сцены), пару раз возвращается, чтобы ответить на все новые, несущиеся ему вслед, прощальные пожелания. При этом он напевает советскую песню «А я еду за туманом», бодро многословен и переполнен радостью настоящего. Его нагоняет дочь хозяина (Полина Тупицына или Наталья Гришагина) – они продолжают идти по периметру сцены «вперед» – и в конце концов она прерывает его монолог о впечатлениях, планах и отсутствии в его жизни любви признанием, что влюблена в него. Ему нечего ответить. Но в игре актера мы ясно видим, как радость мгновенно покидает оживленного героя, как находит на него неловкая суетливость, как одолевает тоска внутренней пустоты.

Рассказ «Жилец» – бенефис пьяного скрипача. Вернувшись поздним вечером со спектакля, он вываливает мужу хозяйки номеров (Дмитрий Светус), пришедшему требовать долг, правду про его зависимость от жены, про насмешки жильцов. Одновременно сочувствует напросившемуся на беседу бедолаге и спаивает его, хотя сам уже еле стоит на ногах и все время валится со стула.

Третья роль Спирина – в рассказе «Дорогая собака». Пьяный поручик (Дмитрий Светус), в сегодняшних реалиях спектакля – лейтенант, безуспешно пытается сбыть собутыльнику (Сергей Моисеев) свою собаку. Сначала выдает ее за породистого кобеля, потом признает, что это сука, к тому же беспородная, и в конце концов решает просто свести на живодерню. Спирин, сидя сбоку на стуле, все это время натурально подвывает, подтягивает, иногда выбегает к хозяину целоваться, на совсем уж завиральное возмущенно спрашивает: «Что?!» Как всякая собака, все знает и понимает. Пробирает до слез: настоящий трагикомический актер играет любовь собаки к человеку, которую, как мы все знаем из «Каштанки», Чехов считал подлинной любовью.

\* \* \*

Шекспир, театральный Эверест... Название «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (2017) перевернуто: на первое место поставлено «Что угодно». Зрителя готовят ко всему, то есть к феерии. Таким и получился спектакль – серьезный и дурашливый, нарядный и минималистичный, верный эпохе Шекспира, но не историческая реконструкция, с мужчинами в женских ролях, но без каких-либо подтекстов, пародийных и тем более скабрёзных. Все по-шекспировски правдиво и в то же время показано с современной дистанции: «сегодня» и «вчера», вернее, «позавчера», мирно беседуют, не пререкаясь, легко находя общий язык.



«Что угодно, или Двенадцатая ночь». Новый драматический театр.  
Сцена из спектакля

Известное суждение: в искусстве все решает «чуть-чуть». Весь спектакль легкой поступью идет по такой тонкой грани, когда уже невозможно объяснить, как удается так долго и непрерывно на ней балансировать. Очень осознанными и твердо наработанными должны быть для режиссера такие эфемерно-относительные понятия, как вкус, мера, чувство стиля...

Самое верное – найденный темп: энергичный – не заскучаешь, но позволяющий весомо прозвучать каждому слову. Кажется, что режиссер от себя ничего не выдумал, – все идет от Шекспира. Такое впечатление, что его портрет на заднике сцены размещен именно для того, чтобы спектакль развивался в диалоге с автором и шел под его постоянным контролем.

Художник-постановщик всех обсуждаемых здесь спектаклей – Маргарита Демьянова. Она сотворец миров, создаваемых режиссером, и такой же мастер живой конструкции: каждое ее решение сообразно материалу, все элементы на сцене наделены своими голосами и сливаются в стройное многоголосье. Сценография «Двенадцатой ночи» – идеальное воплощение единства действия: четыре изящных павильона нарядного красного цвета на колесах – условный абрис ренессансного дворца. Роскошны костюмы: пышные, яркие, с принтами в виде броских маньеристских картин на кафтанах (у Орсино на груди – влюбленная пара,

у Капитана – парусник и т.д.). Гвоздь же всего дефиле – штаны Сэра Тоби, на которых поместился целый натюрморт из фруктов.

В спектакле поют и танцуют: действие обрамлено живой музыкой (композитор – Лариса Казакова), что вносит в него особую теплоту. Необычный квартет из скрипки, фагота, флейты и гитары (все главные тембры европейской площади того времени) расположился на заднем плане. Музыканты иногда вступают в диалог с Шутом.

В роли Шута тот же Алексей Спирин. Здесь его никак не назвать комиком. Он легко-изящно дает считывать не самые веселые мысли своего героя. Не только Спирин, но все актеры создают образы на грани между психологическим погружением и остранением. Только самого нелепого персонажа пьесы – Мальволио, главную жертву закрученной интриги – Дмитрий Шиляев полностью решает средствами психологического театра, потому что только на такой подаче его персонажа и удерживается ощущение достоверности происходящего. Шиляев задает роли непривычно большой масштаб. Герой по-человечески понятен, и, хоть он смешон и неприятен, его жаль.

Кульминация спектакля, финал его первого действия (акт II, сцена 5) – сцена в ночном саду: Мальволио подбрасывают любовное письмо, якобы написанное его госпожой. Злой розыгрыш устраивает веселая тройца: неудержимый гуляка Сэр Тоби (Олег Бурыйгин), на все готовый «ломкий» и хрупкий горе-рыцарь Сэр Эндрю (Владислав Владимиров) и здравомыслящий слуга Фабиан (Максим Городов). Они подсматривают, как жертва заплатавает наживку, и комментируют происходящее. Все здесь – сплошная условность: трое громких забулдыг никак не могут остаться незаметными. Но все вопросы снимает предельно достоверно сыгранная Шиляевым сосредоточенность Мальволио на письме, погружение в размышления, из которых его невозможно вывести. Вот он машинально берет забытую пьяницами бутылку и отхлебывает, не задумываясь, откуда она взялась. Взвешивает варианты, какую линию поведения выбрать в отношении Сэра Тоби, и совершенно не удивляется, увидев того прямо перед собой. Выскочив из-за дерева, растущего в кадке на колесах, Тоби не успевает спрятаться, но встреча только стимулирует ход мысли Мальволио. Когда же через секунду он понимает, что Сэра Тоби он видел во плоти, и резко оборачивается, того и след простыл.

Все трое вплотную обступают Мальволио и – чуть что – забираются под лавку, на которой он сидит. Если же нет времени спрятаться, поворачиваются спиной, делают по глотку из бутылок и пускают вверх

фонтанчики воды, притворяясь парковыми статуями. И после всего этого Мальволио с такой болью требует призвать к ответу участников карнавала за их шутки!

Импровизационная легкость, заряд настоящего буффонного веселья, правда человеческих чувств и суровое философское послевкусие – это ли не настоящий шекспировский театр...

Актер труппы Борис Шильманский – молодой рефлексирующий герой, тип философа-мечтателя. В цикле спектаклей «Чехов. Проект» он играет Тригорина и Андрея Прозорова. А в «Двенадцатой ночи», исполняя роль Оливии, дает особого рода сложный психологический портрет. В ней и достоинство знатной красавицы, и несуразная взбалмошность (героиня не всегда знает, чего хочет), и изображаемая добродушно-ироничным мужчиной женская манерность (здесь в помощь платочек в руке). Точно, чтобы не выбиться из серьезного тона, выдержаны тембр голоса, интонации, исключительно мастерский грим (заведующая гриммерным цехом театра – Юлия Демьянова).

Не слабее и Дмитрий Светус в роли камеристки Марии, остро прямой, смешливой и кокетливой матроны, истинной подружки Сэра Тоби. И только у Виолы в этом сюжете трудные взаимоотношения с реальностью: вынужденная переодеться в юношу, влюбленная в Орсино и любимая Оливией, она в исполнении Артема Глухова и есть призрачное создание. Оно уже готово вот-вот сбежать-улететь от всей этой путаницы, но спасает вовремя явившийся дублер, брат-близнец (Евгений Рубин).

Бурные переживания заканчиваются пением всех участников под музыку квартета: «Вас всякий день театр ждет, и мы на сцене этой!» Только радостная театральная песня и способна завязать в единый узел все хаотичные перипетии шекспировской комедии.

\*\*\*

Конструируя грандиозный «Чехов. Проект» (2018), Долгачев и оперирует громадными блоками – целыми актами четырех главных драматических сочинений Чехова. Все четыре спектакля цикла начинаются первым актом одной пьесы, продолжают вторым и третьим из двух других и заканчиваются финалом четвертой. Каждая часть – очередная «версия» проекта – имеет свое название: его кратким комментарием в программке поясняет режиссер. То есть предполагается, что зритель, который не приходит в театр все вечера подряд, всегда получает само-достаточный спектакль.



Е. Демакова – Маша, Б. Шильманский – Тригорин. «Чехов. Проект».  
Новый драматический театр.

Подобный прием уже встречался в бесконечной череде сценических экспериментов с Чеховым, и в данном случае смысл такой композиции очевиден. Вместо основного сюжета на первый план выносятся сюжет внутренний: герои проговаривают и проживают не только (и не столько) события, а себя, свои жизненные состояния. Действительно, сразу становится ясно, что герои разные, но думают об одном: где взять импульс для продолжения безрадостной жизни, как обрести смысл и радость существования? Эта драма выведена на поверхность и захватывает. Герои отыгранного акта пьесы в полутьме, как призраки, проходят от кулисы к кулисе, уступая место другим персонажам – точно таким же. Когда-то жаловались, что в пьесах Чехова ничего не происходит. Здесь вся внешняя событийность отодвинута намеренно.

Деконструкция громадного массива материала и его конструктивно продуманная пересборка в новое целое превращает драму в эпос, в инсценированный роман. Это полноводный поток жизни, в котором герои-личности одновременно и размываются, и укрупняются за счет отражений самих себя в других персонажах. Человек оказывается один на один с судьбой и историей. Абстрактная, незримая сила этого потока, у Чехова так живо ощущаемая, оказывается воплощена в действии. При этом нет никакого уплотнения абстракций в сценических образах – спектакль решается в строго реалистической манере. Мы – в эпохе Чехова: видим обычных людей, входим, благодаря актеру, в резонанс

с их переживаниями, в тщательно доносивом до зала слове ловим буквальный смысл их высказываний. Возникает острый контраст, который преобразует гложущую тоску чеховских героев в спокойно-тихую печаль о мироздании, сродни «суете сует» библейского пророка.

Весь замысел так крупен, композиция сама по себе так красноречива, так конструктивно-театрально взято все сущностное, что в глаза прежде всего бросается аскетизм внешнего решения. Интерьер крайне скромнен. Для каждой пьесы – минимальный набор знаковых вещей, отвечающих за дух места и времени. С переменной картины, переходом от одной пьесы к другой, меняется лишь этот набор и цвет задника, на котором также появляется надпись с указанием, в какое место и в какой год мы переносимся. Даже хронологический разброс здесь минимален: менее десяти лет.

Вместе с тем этот минимализм оставляет впечатление богатства и насыщенности сценического пространства – за счет тепла от света и цвета, образной силы и выразительности каждой вещи.

Аскетически пользуется режиссер и актером: насыщение действия смыслом идет изнутри – от слова и интонации. Речь естественна (в театре Долгачева говорят без подзвучки), темп размерен, экспрессия вся на полтонах, актеры в разных пьесах, согласно замыслу, одни и те же. Кто-то играет похожие типы, кто-то до неузнаваемости перевоплощается.

В театре есть поколение опытных актеров со старой и более серьезной школой. Ирина Мануйлова – нянька Анфиса в «Трех сестрах», Войницкая, она же – Аркадина. В этой роли при тяжеломерно-волевом начале ею переданы и вспышки яркой женственности. Александр Курский, член труппы со дня основания театра, – слуга Феррапонт в «Трех сестрах», профессор Серебряков, но и Фирс. В этой роли обычная интеллигентность облика и манер артиста работает на образ человека горестно мудрого.

Но и то, на какой уровень поднимаются в этом спектакле молодые, – откровение. Евгений Рубин безгранично пластичен. В первые секунды его часто не узнать. В чеховском цикле он выводит на сцену трех разных людей и три самоощущения: нудноватого, честного долдона Медведенко, симулирующего ушедшую молодость Петю Трофимова, многословно вычурного от неуверенности в себе и в будущем Тузенбаха...<sup>1</sup> Екатерина Демакова – в суровом страдании тянущие свою лямку, по-русски тихие красавицы Варя и Маша сменяются у нее миленькой, безвкусно-капризной Наташей Прозоровой.

Главная же «чеховская девушка» – и Соня, и Ирина, и Нина Заречная – Наталья Гришагина, олицетворение романтического порыва юности (Гришагина – дублер Анастасии Безбородовой, участницы премьеры «Чехов. Проекта», по-прежнему также выходящей в этих ролях). В цикле у актрисы два важнейших финала. В вечер третий ее Соня расцветает монологом «Мы отдохнем». Гришагина начинает его в глубине сцены и, удерживая прямой взгляд, идет на зал, транслируя энергию чеховских слов, внушая их прямой смысл – надежду на конечность страданий и веру в вечное блаженство. В вечер четвертый, заключительный, ее чистая нежная девушка выходит на сцену побитой жизнью Ниной Заречной. Эта женщина слишком красива, слишком опытна, слишком эгоистична. Такая метаморфоза героини – уже трагедия, прямо предвещающая тот самый выстрел, которым все закончится.

\* \* \*

Мне удалось начать просмотр «Чехов. Проекта» только со второго спектакля. К последнему вечеру я еще не видел крайних актов «Вишневого сада» и «Чайки» и не знал, каковы же отправная и конечная точка всей композиции? Благодаря этому проявился еще один важный ракурс концепции: детективная интрига – совпадет ли моя версия с режиссерской? Когда открылся занавес, стало ясно, что я жестоко промахнулся. Сперва шел первый акт «Вишневого сада». Значит, финалом будет не «Здравствуй, новая жизнь!» и не упрек «недотепам», а «Константин Гаврилович застрелился». Что же для нас сегодня самоубийство творца-неудачника?

«А ничего», – как в шутку сказал Пушкин, чтобы до поры до времени утаить от читателя мистически-судьбоносные события своей квази-сентиментальной повести «Метель». Так, кажется, приговаривает и режиссер, избегая навязывать зрителю лобовое переживание финала.

У него действие продолжается дальше. Герои начинают петь. Получается, что звук выстрела так и остался для всех хлопком взорвавшейся аптечной склянки у доктора, гибель Треплева никто не переживает ни на сцене, ни в зале. Такова логика цикла: герои одной пьесы сразу же переходят в другую, а под самый конец представляют обобщенные чеховские типы.

Все на сцене поглощены романсом «Я вновь пред тобою стою очарован» (на слова Василия Красова, поэта круга В.Г. Белинского). Поют все по

отдельности, каноном, как бы вразнобой, прямо сейчас перед зрителем собирая общий смысл из личных. Романс завершается словами: «Могу об одном лишь молить, / Чтоб ты мою жизнь, мою горькую долю / Заставила вновь полюбить». Не уходить из горько-беспросветной жизни, суметь полюбить ее вновь – таков завет «Чехов. Проекта».

\* \* \*

Раневскую играет Наталья Рассиева. В «Чехов. Проекте» у нее единственной – одна роль. Это прочнее соединяет актрису с героиней, соотносит ее удивительную индивидуальность с уникальностью чеховского образа. Она сама будто и есть Раневская: вся в трепете воспоминаний, в облаке мечты и меланхолии. Волевым усилием она накрывает мечтами и воспоминаниями свои печали и беды, а заодно и всю прозу жизни. В Раневской–Рассиевой при всей теплоте есть статуарная законченность, леденящая невысказанность. Ее образ не развивается, а раскрывается – это связано и с тем, что композиция цикла разворачивает «Вишневый сад» от конца к началу.

А в спектакле «Счастливы день» по пьесе А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева (2023) Рассиева – провинциальная хабалка с режущим взглядом темных глаз, хищно горящих тем же огнем, что у Фаины Георгиевны Раневской в ролях спекулянтки. Жизнь героини Рассиевой трудна, исполнена забот и треволнений, но ей в удовольствие пробиваться, быть режиссером «политических» комбинаций в своей глухомани – оттого и светятся азартом ее глаза.

Понимаешь актерское счастье – играя подобных людей, высказывать все, что о них думаешь. Сыгравшая множество ролей актриса давно продемонстрировала свой диапазон: от романтики и лирики до острофарсовой характерности. Она легко чередует амплуа и в сегодняшнем репертуаре театра.

\* \* \*

А.Н. Островский – еще одна краска в палитре Долгачева. Каков же его подход к драматургу, чье творчество составляет одну из основ русского театра?

Режиссер переносит действие в современность. Над конторой уездного почтмейстера, где разворачиваются события, вывеска – «Почта России». На заднике – современный городской провинциальный пейзаж с узнаваемыми вывесками на магазинчиках и конторах. Они изменились, как и характер построек, но неказистость и запущенность

все те же, что во времена создания пьесы. И сам текст удивительным образом «переводится» на сегодня без потерь.

Совсем неизвестная пьеса Островского/Соловьева легкая и очень острая. Тема, хорошо знакомая по «Идиоту» Достоевского или чеховской «Анне на шее» (жена как средство для карьеры), проводится здесь в натуралистичном, крайне суровом варианте: начальник дает подчиненному задание жениться, не скрывая, что таким благопристойным образом хочет иметь при себе молодую любовницу.

Комбинация устраивается весело, азартно, радуя именно тем, что нет никакой двойственности: всем сразу все понятно и все счастливы. Баланс между веселым и ужасным выдержан режиссером идеально. Нам тоже весело (благодаря драматургам) и ужасно – оттого, что все столь отталкивающее по-прежнему с нами рядом.

Современность не просто в переодевании героев, а в том, как именно создается облик нынешнего захолустья. Весь гардероб выглядит на них чересчур неказисто – что чиновничья униформа, что партикулярная. Еще несколько мелких осовременивающих штрихов в тексте – и вот вальяжный патриархальный XIX в. переливается в дремучую безнадегу сегодняшней провинциальной жизни. Чуть заметный региональный говор – и реалистическое действие приобретает ощутимый привкус абсурда.

Герои старшего поколения – и по пьесе характерные, комичные типы. А спектакль Долгачева и в младших утрирует черты сегодняшней молодежи. Наталья Гришагина играет дочь, такую же «расторопную» (по ремарке пьесы), как ее маменька, готовую любыми способами пробиваться наверх провинциалку. Прямо-таки срисовывая сегодняшний жизненный типаж, она показывает всю нелепость сочетания грубой напористости с симпатично цветущей юностью и туповатой наивностью. Максим Городов, видный молодой человек, самим своим обликом совсем не вяжется со своим персонажем – зажатый чиновником Ивановым, который, сознавая полную зависимость от начальства, только мямлит, не решаясь закончить хоть одно предложение. Его неожиданное согласие потанцевать и гротескная пляска под современную музыку становятся комедийно-абсурдной кульминацией всего спектакля.

Финал – привычное для режиссера бегство в песню. На сей раз все бодрым хором поют поучительные стихи Григория Сковороды «Всякому городу нрав и права» на тему изречения библейского пророка: «А мне одна только в свете дума, / Как бы умерти мне не без ума». У Долгачева

песня всегда использована по-разному: здесь поют в радости оттого, что все закончилось, актеры могут выйти из ролей и призвать публику не брать пример с их героев.

\* \* \*

Такова сегодняшняя жизнь Нового драматического театра под руководством Вячеслава Долгачева и некоторые из его сегодняшних тем и героев. Таковы и предъюбилейные обобщения: кредо – живой театр, живой спектакль с живыми людьми-актерами, способными на сцене психологически достоверно прожить человеческую судьбу и естественно говорить, не напрягая связки и при этом не используя микрофон. Репертуар берется самый разный, решения тоже всегда непохожи одно на другое, ориентированы на дух материала. Режиссер за ними порой трудно узнаваем.

Его эстетика – дать расцвести в театре и доброму старому, и свежему новому. Он ставит в реалистической манере, но при этом в модернистском духе всегда задает современный ракурс взгляда на литературный материал. Своевольная дистанция по отношению к автору, волюнтаристский импульс постановщика в актуализирующей трактовке произведений вписываются в разные спектакли Долгачева с необыкновенным изяществом, потому что все, продиктованное нашим днем, оказывается не во главе концепции, а само рассматривается под лупой вечных ценностей, базовых категорий человеческого общежития. Поэтому он может подать подлинную эпоху, полностью осовременить классику или наглядно смешать два принципа: смысл всегда окажется главным, а прием – подчиненным. Его открытые финалы всегда продлевают жизнь персонажей за пределы действия, а песня избавляет нас от окончательных и неприятных ответов на заданные вопросы и от самого переживания открывающегося ужаса жизни.

Почти двадцать пять лет возглавляя Новый драматический театр, Вячеслав Васильевич Долгачев испытал все плюсы и минусы «островного», удаленного от театрального «материка» (Садового кольца) существования. Сила его творческой воли обратила трагичную обделенность вниманием широкой публики и критики своей изнанкой: здесь культивируется первозданная, можно сказать, райская экосистема с уникальными микроклиматом.

<sup>1</sup> Совсем недавно Рубин стал играть Треплева и Лопухина.