

Наталья Скороход

Головная боль: русская сцена читает пьесы Константина Стешика

Позволю себе легкое отступление – пролог. Использование ИИ – искусственного интеллекта – в последние месяцы стало настолько популярным занятием, что и мне захотелось проверить, как это работает. Выбрав сайт «*Gerwin* – генератор контента на нейронных сетях», я сделала попытку «создать уникальный контент с помощью искусственного интеллекта»¹.

Сайт запросил составить несколько тезисов, опираясь на которые он мог бы «создать адекватный контент». Вот что я ввела в качестве исходных условий:

«Константин Стешик – уникальный автор из Белоруссии, чьи пьесы начинает читать русская сцена. Какие постановки его пьес появились за последнее время в России? Какие режиссеры ставят его пьесы? Какие пьесы Стешика репетируются сейчас на русской сцене? Насколько он популярен и востребован ею?»

На создание «контента» ушло 580 секунд. Копирую результат:

«За последнее время в России начали ставить пьесы Константина Стешика. Например, в 2019 г. в Ростовском драматическом театре имени Горького состоялась премьера спектакля “Свет в квартире”, поставленного режиссером Сергеем Школовским. В этом же году в Театре имени Гоголя в Москве была поставлена пьеса “Лекарство от выхода”, режиссером которой стал Андрей Запольский. На данный момент на русской сцене репетируется спектакль “Гелий”, который будет поставлен в Московском театре “Современник”. Режиссером спектакля выступает Евгений Гоголь, а главную роль исполнит актер Александр Стекольников.»

Константин Стешик пока еще не является широко известным автором в России, однако его пьесы все больше привлекают внимание русских театров и зрителей».

Излишне говорить, что ни пьесы «Свет в квартире», ни сочинения под названием «Гелий», ни пьесы «Лекарство от выхода» у Стешика нет, выдуманными оказались не только имена и фамилии режиссеров, но и сами факты постановок или принятия к постановкам пьес Стешика в упомянутых ИИ театрах. Не поспоришь только с последним абзацем: Стешик еще не ставится повсеместно, но тот факт, что российская сцена заморожена этим именем, сомнений не вызывает.

Поэтому с некоторым удивлением я обнаружила, что в недавно вышедшей монографии «Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности»², посвященной феномену русскоязычной белорусской драматургии XXI в., Константину Стешику не отведено и страницы. Лидерами «новой белорусской волны» авторы монографии посчитали Павла Пряжко, Николая Рудковского, Дмитрия Богославского и Алексея Иванова, творчество «великолепной четверки» здесь анализируется подробно, Стешик же упомянут в общем ряду

более или менее известных драматургов Беларуси, чьи пьесы ставятся в основном вне ее границ.

Существование русского языка в странах, образовавшихся в постсоветских республиках, – вопрос более чем болезненный, однако территория Беларуси, как отмечают авторы книги, является в достаточной мере мирным пространством полилингвизма, и это явление с интересом исследуется филологами. «Последнее время в печати появляется все больше публикаций, посвященных феномену *полилингвизма* (многоязычия) белорусской литературы. Связано это с интенсивным развитием русскоязычной литературы в современной Беларуси и с проблемой ее национальной идентификации, поисками ответа на вопрос: к какой культуре – русской или белорусской – она принадлежит»³. Вероятно, для российских исследователей вопрос о национальной самоидентификации белорусских драматургов не так принципиален, как на их родине. С антропологической точки зрения в фокусе нашего внимания оказывается общее постсоветское прошлое, а также встреча «хomo постсоветикус» с новыми социальными вызовами, общие фобии и общие травмы. Общими для нас являются также многие культурные коды и социокультурное пространство, формирующее культурный слой постсоветского человека. Здесь белорусским драматургам самыми разными средствами удастся создать убедительную картину, в той или иной степени коррелирующую с современной реальностью.

Именно поэтому «белорусская волна» в новейшей русскоязычной драматургии привлекает российскую сцену, и многие авторы из Беларуси «рождаются» как сценические драматурги в России. Феномен Константина Стешика представляется мне сегодня наиболее актуальным. Уже замечено, что этот автор не слишком увлекается социальной повесткой, его «фишка» – современный человек: снаружи и внутри. Драматург изобретателен в создании ситуативных коллизий и глубок в способах проникновения внутрь сознания персонажа, что же может быть лучше для отечественных подмостков? Однако здесь видится и научная театроведческая проблема: процесс вхождения этого драматурга в театральные репертуар изрядно затянулся, и при заметном желании ставить эти тексты сцена мучительно подбирает подходящие ключи к драмам Стешика. В чем же проблема?

В узких кругах имя Константина Стешика известно уже давно. Впервые появившийся на драматургическом фестивальном горизонте в 2005 г. (конкурс «Евразия» Николая Коляды), драматург стал завсег-

датаем «Любимовки», «Ремарки», «Первой читки». Собравшая точную и исчерпывающую информацию об участии белорусских драматургов в российских драматургических конкурсах и в сценических проектах Наталья Русецкая пишет о первых шагах автора в российском театральном пространстве: «Одновременно с Павлом Пряжко на “любимовских” читках в 2006 г. дебютировал Константин Стешик с пьесой “Спасательные работы на берегу воображаемого моря”; некоторое время режиссер Ирина Волкова исполняла спектакль по этой пьесе в Театре.doc. В 2013 г. в Лаборатории ОН.Театр (Санкт-Петербург) режиссером Наталией Лапиной поставлен спектакль “Время быть пеплом”»⁴. Спустя почти десять лет в 2017 г. с пьесой «Летели качели» Стешик вошел в финальную десятку авторов «Кульминации» – российского фестиваля фестивалей русскоязычной драматургии.

«Летели качели» (2016) – текст Стешика, взволновавший не только тех, кто занимается драматургией по долгу службы, но и всех, кто его прочел. В России эту изящно смонтированную драму одного месяца жизни некоего Стаса – постаревшего фаната Егора Летова (1964–2008, солист панк-группы «Гражданская оборона»/«ГрОБ») – немедленно окрестили «белорусской “Утиной охотой”». Не думаю, что родившийся в 1979 г. в маленьком белорусском городке Солигорске, живущий и работающий ныне в Минске автор, сочиняя «Качели», в качестве референса держал в уме вампиловский шедевр, однако для такого сопоставления есть множество оснований.

Протагонист «Качелей» тридцатипятилетний Стас вращается в пространстве между надоевшей женой, юной любовницей, другом детства и домом престарелых, где содержится его отец-овощ. Местом постоянных встреч героя с социумом является кафе. Этот Стас, забывший на все, кроме юношеского кумира, чьи песни доньше вызывают экстаз, согласимся, находится в системе ситуативных координат вампиловского Зилова. Более того, как и в «Утиной охоте», в пьесе Стешика «воздух пахнет смертью»; также неоднозначен финал, а конфликт экзистенциален. Если не бояться банальных сопоставлений, можно заметить, что поколенчески герой Стешика мог бы оказаться сыном героя Вампилова, и примерить на состарившегося Зилова роль отца Стаса, перед которым сын неоднократно исповедуется, будучи уверен в том, что тот уже не слышит и/или не понимает слов.

В конце 2010-х гг. «Летели качели» поставили в нескольких не-больших театральных пространствах в России: в Ельцин Центре в

Екатеринбурге (2018, режиссер С. Серзин), в Нижегородском Центре театрального мастерства (2018, режиссер И. Комаров), в Пермском театре «Новая драма» (2019, режиссер М. Оленева). Мне удалось увидеть московский спектакль Марфы Горвиц в театре «Практика» (2019). Это сценическое прочтение позиционировалось создателями так: «спектакль о взрослении как о непростом процессе обновления»⁵. Сдержанный и ироничный строй актерской игры ансамбля⁶ и решение сценического пространства (К. Перетрухина, Ш. Каждан) не позволили тексту Стешика, сотканному из черной тоски и экстаза, прорваться к зрителю. При формальных достоинствах этой постановки шедевра не случилось – увы, ни после этой, ни после других сценических версий пьеса «Летели качели» в качестве новой «Утиной охоты» не прозвучала.

«Друг мой» (2000) – следующий текст, запавший в душу российского театра, – был прочитан на фестивале молодой драматургии «Любимовка-2021». Виктор Рыжаков, будучи куратором офф-программы «взрослых» драматургов, отобрал, поставил и исполнил «Друга...» в рамках режиссерских читок на сцене театра «Современник». Обосновывая выбор этой пьесы для офф-программы, режиссер был предельно эмоционален: «Ясно одно – именно в момент чтения этого текста тебе стало чуть-чуть осязаемо легче, и будто сделалась понятнее причина твоего *присутствия*, приоткрылся твой невыразимый, особенный смысл»⁷.

В процессе читки в тексте Стешика сразу «мякнул» культурный код Беккета: ночные блуждания среди панелек двух персонажей без свойств, без имен, без биографий отсылали к подобной парочке, что вечно ждала чего-то у сухого дерева. Обстановка, в которой читал пьесу Рыжаков, вполне подошла бы к «Годо»: посередине черной коробки небольшой сцены едва обозначалась черная ширма с отражающим эффектом, исполнитель, державший в руках белые листы бумаги, находился от нее чуть слева поодаль, а справа, строго симметрично относительно ширмы падали капли воды.

Капли, бьющие в пол, минимализм пространства, чуть угадываемые отражения зрителей в «черном зеркале», ритмические повторы в интонациях и жестах читающего создали живую раму для текста о путешествии двух героев в ночи. Здесь их ожидали таинственные встречи, бытовое («Я вернусь за шапкой, сказал я, а то голова замерзнет. Да ну, сказал друг, мы быстро. Сейчас сигарету стрельнем и назад, сказал друг»⁸) сочеталось с бытийным («Кого ты тут хочешь найти, спросил я, ночью и в такую погоду? ...Например человека, сказал друг»), эпическим



В. Рыжаков читает пьесу «Друг мой» в офф-программе Фестиваля молодой драматургии «Любимовка-2021». Фото Ю. Коротецкого и Н. Времячкиной

(ремарки инкорпорированы в реплики: «Сейчас мы его поднимем и положим на куртку, сказал друг. ...Я ничего не сказал. Мы переложили человека на куртку») и лирическим («Но потом, когда чуть подрос, я понял, что все это мне дали, чтобы потом отбирать. ...Чтобы смотреть, как я корчусь, и смеяться надо мной. Над всеми этими слюнями и соплями, что тащатся за мной по земле, когда я ползу по ней, мордой в нее, и ору»).

В этом исполнении и постановке пьеса отсылала не только к заморскому Беккету, но и к русскому городскому романсу. Режиссер читал текст по абзацам, выделяя их интонационно и ритмически, сквозь эти речевые вихри проступало что-то до боли знакомое, здесь вибрировали мелодии Окуджавы с его сентиментальной, завожлившей многие поколения балладой о троллейбусе: «чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи... крушение... крушение...». Здесь слышался Есенин с его «друг мой, друг мой, я очень и очень болен, сам не знаю, откуда взялась эта боль...».

В финале этой неразбитой на реплики и ремарки пьесы возникает культурный код, объясняющий подобные ассоциации: «У церкви стояла карета, тихонько пропела женщина и улыбнулась. А дальше не помню, сказала она. Я пожал плечами. Это другая карета, сказал я. И церкви никакой нет. Женщина посмотрела на меня уже без улыбки и ничего не сказала. И я ничего не сказал». Женщина-дворник припоминает здесь

строчку из популярного в XIX в. городского романса о несчастной судьбе насильно выданной замуж за нелюбимого красавице:

*«У церкви стояла карета,
Там пышная свадьба была,
Все гости нарядно одеты,
Невеста всех краше была...»*

Тогда, в сентябре 2021, при обсуждении пьесы и читки в присутствии самого Стешика⁹ возник вопрос, является ли его произведение пьесой или же оно – рассказ, эссе, какая-то некрупная повествовательная форма? Автор моментально развеял сомнения: его текст предназначен для театра. Жанрово драматург определил «Друга моего» как монодраму. Неудивительно, что одна из первых идей, возникших у слушателей, – ночная прогулка двух друзей среди панелек – происходит лишь в голове у персонажа Я, а разговор с Другом – мучительный монолог внутренней раздвоенности, что вполне соответствует жанру «монодрама». Но гораздо интереснее, что у участников дискуссии возникали как жизненные ассоциации (огромная усталость от повседневности или состояние трехдневной бессонницы), так и мистические: сон, работа подсознания, ночной кошмар, когда нельзя сделать то, что ты хочешь, например, вернуться домой, или так называемый «пролонгированный сон», который все длится и длится, даже если ты проснулся и осознал, что это был сон, но как только опять засыпаешь, вновь окунаешься в то же продолжающееся сновидение...

Действительно, если говорить о литературных свойствах текста, то в нем присутствует несколько слоев. Очевиден и узнаваем слой реальности, в нем создана хотя и ослабленная, но все же драматическая арка: друзья выходят стрелнуть сигарет, друзья спасают «порезанного», друзья встречают «крепкого мужика» с бессонницей и проблемами с головой, из-за нелепой реплики они ссорятся и дерутся, Друга увозит «скорая»... Но над этим слоем есть и мистический: друзья не могут выбраться из ночного трипа, к тому же в его начале они с очевидностью ведут себя как молодые люди, но в финале персонаж Я открывает персонажу Женщине, что им около 60-ти лет. Что они одиноки: «Только я у него и есть, а он у меня». Ночное путешествие длиною в жизнь. И третий слой – экзистенциально-символический: текст-притча о пути человека, в этом смысле коннотации возникают и с Новым Заветом, с легендой о принце Гаутаме и другими текстами о путях духовного преображения

человека. Сам же драматург на обсуждении вообще отказался прояснять смыслы своего творения и лишь признался, что исполнение Виктора Рыжакова показалось ему оптимальным.

Как-то сразу после сентябрьской читки 2021 г. стало ясно, что «Друг мой» затянет в свою орбиту многих режиссеров и актеров, и что вскоре два мужика, уходящие в ночь, зашагают по отечественной сцене. Так и случилось. В нынешнем сезоне пьеса поставлена в нескольких театрах России: МХТ им. А.П. Чехова, Камчатском театре драмы и комедии, Театре на Спасской в Оренбурге, Молодежном театре Челябинска...

Переход новой пьесы отменных художественных достоинств из формата читки в полноценный спектакль всегда вызывает тревогу. В исполнении Виктора Рыжакова текст Стешика лишь слегка подсвечивался и работал сам по себе, оставляя аудитории пространство для самостоятельной фантазии, предлагая воображению каждого зрителя сыграть собственный спектакль, что, собственно, и требуется от жанра режиссерской читки. Исполнитель никак не выделял голоса персонажей, делая своим героем текст. Рамки репертуарного театра предполагают гораздо большее, и это не только интерпретация пьесы режиссером, конкретное пространство, построенное сценографом, включение прочих выразительных средств, помогающих предъявить миру зрелище, осмысленное и увлекательное. Вероятно, самое сложное в театральной расшифровке этой пьесы – найти тот способ актерского существования, когда настоящая реальность – реальность рассказа от первого лица, ведущегося в форме прямого репортажа «с места событий». Как в этом случае должны взаимодействовать между собой персонаж Я и персонаж Друг, какими должны предстать перед нами встреченные друзьями в ночи герои?

Создатели двух виденных мною спектаклей эти вопросы перед собой ставили и решали. Мхатовский «Друг мой» (реж. Петр Шерешевский) – следствие первого раунда АРТХАБа, цель которого – поиск новейшей драматургии для прославленной сцены. Кураторы проекта Марина Брусникина и Павел Руднев определили его миссию как поиск *своих* в мире современной драмы, и первым итогом лаборатории стала доработка эскиза по интересующей нас пьесе Стешика Петром Шерешевским. Жанр спектакля определяется как симфония, это работало скорее не в музыкальном смысле, а в отношении игры театральных выразительных средств, которые существовали несколько обособленно и взаимодействовали как друг с другом, так и с персонажами пьесы.



«Друг мой». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.
Фото А. Торгушников

Главную партию в этом ансамбле исполняли две художницы-перформерши М. Моторная и А. Бит-Гармус, еще до выхода актеров сидящие за белым столом прямо перед зрителями, их небрежные, почти детские рисунки проецировались на большой экран, где и возникали, чтобы через минуту исчезнуть.

Подобное решение создавало «призрачность» всей истории в целом, и общая световая партитура спектакля (М. Кашурин) работала так, что мы то забывали о сидящих за столом художницах, то вновь обращали на них внимание. Очертания различных пространств возникали и исчезали в разных точках пути Героя (П. Ворожцов) и Друга (В. Хориняк). Например, за спиной у расположившихся около экрана исполнителей появлялась узкая дорожка, стоящие вдоль нее дома-панельки, черточки – струи дождя и сами фигурки друзей, идущие под дождем, и человек, лежащий под фонарем, и капельки крови на его шее... Живая графика появлений и исчезновений домов, машин и капель дождя создавала не только ощущение движения, но отчасти играла вместо актеров, демонстрируя внутренние вибрации их душ. В одном из эпизодов, когда друзья встречают Крепкого/Хрупкого парня (И. Дергачев) и узнают его трагическую историю, рисунки сработали катарсически. Рассказав друзьям о том, что после аварии, гибели семьи и операции его мозг и его тело живут сами по себе, парень «утер лицо рукавом куртки, молча

поднялся и пошел по дорожке – все дальше от нас. Через некоторое время он зашел за один из домов и пропал из виду». Эту реплику-ремарку сыграли перформеры, изображая и стирая на дорожке черную фигурку, все уменьшающуюся в размерах, пока она не превращалась в точку, потом в ничто.

Шесть актеров, хотя точнее было бы назвать их исполнителями, первоначально сидящие на стульях по краям площадки слева и справа, играли на музыкальных инструментах, их черные концертные костюмы контрастировали с желтыми рабочими комбинезонами художниц. Способ бытования актерского ансамбля на сцене был больше похож на жизнь исполнителей в оркестре: отыграв свою партию, каждый из них возвращался на стул и включался в создание звуковой партитуры спектакля. Почти для всех персонажей было выделено соло, когда исполнитель буквально ложился на белый стол художников и его лицо во время произнесения важного текста крупным планом выводилось на экран.

Уже по первой реплике исполнителя роли Героя стало ясно, что текст здесь подается с ироническим остранением, и этот намеренно приподнятый способ актерской игры вступал в явное противоречие с «игрой» пространства на экране, принцип эмоционального разъединения элементов работал ровно до кульминации, где все они внезапно соединились. В пьесе ближе к финалу есть эпизод, когда смертельно уставших от ночного пути героев пригревает у себя в подсобке женщина-дворник, и для них наступает момент истины: отвечая на ее вопросы, друзья понимают, как далеко продвинулись они в эту ночь на жизненном пути: «Тебе сколько лет хоть, спросила у него женщина. Пятьдесят девять, ответил друг. А тебе, спросила женщина у меня. Мне – шестьдесят, ответил я». Именно эта сцена стала кульминационной в спектакле мхатовцев. Постепенно все персонажи подсаживались к столу художников, за которым уже сидели друзья, Женщина (О. Воронина), которая у Стешика предстает перед героем как «немного чумазая женщина в зеленом жилете дворника», в спектакле играла на скрипке, возвышаясь над всеми как Христос на фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Перформерши в это время прямо на видеоизображении молодых лиц Героя и Друга рисовали милые смешные складки и морщинки. Все пили кофе и наслаждались выпавшим наконец-то на долю друзей теплом. Столь оптимистический финал был с восторгом принят зрительным залом, для которого смыслы сценической версии «Друга» в итоге стали прозрачны: ночная дорога за сигаретами – путь испытаний, экзамен на

человечность для обоих друзей, и они, несмотря на разные сложности, все же выдержали его, за что и получили заслуженную награду в лице доброй самаритянки, которая теперь позаботится о них.

Мхатовская версия пьесы хотя и чрезвычайно остроумно решала вопрос условности повествования, но и неожиданными сценическими средствами воспроизводила меланхолию, которая разлита в тексте. Однако в целом для меня оказалась простовата. Ее авторы сводили мир, построенный Штишом, к христианской модели, где «каждому воздастся по делам их», и по большому счету это увлекательное зрелище редуцировало жанр пьесы до рождественской мистерии, на что, разумеется, и режиссер, и театр имели полное право.

Более драматическим оказалось сценическое решение «Друга...» в петербургском театре «Суббота». «“Друг мой” – современная экзистенциальная притча, рассказанная в жанре роуд-муви» – так определил режиссер Андрей Сидельников жанр спектакля. Зрителей еще до начала спектакля действия дразнил и пугал глядящий из черного портала сцены огромный человеческий глаз; удвоенный экранами, он смотрел чуть поверх голов и время от времени мигал. Такое вступление, несомненно, отсылало к культовому тексту кинематографического сюрреализма – «Андалузскому псу» Бунюэля/Дали. Казалось, спектакль начнется, и бритва вонзится прямо в зрачок; но – нет, все оказалось не так страшно. Однако культурный код сюрреализма был, вероятно, мною считан неслучайно, в оформлении спектакля (худ. М. Смирнова-Несвицкая) работали скрупулезно скопированные с реальности части предметов, будто отрезанные от целого: ездил передняя дверца красного автомобиля с автомобильным зеркалом, под звуки реальной сирены на сцену въезжали две пары каталок с сидящими на них работниками «скорой помощи», у одного на коленях стоял узнаваемый оранжевый чемоданчик, другой держал в руках натуральную мигалку. Многие предметы выглядели сбежавшими с полотна Сальвадора Дали, что создавало картину несколько искаженной реальности. Еще одной странностью оформления были экраны – световые дыры в черноте задника оборачивались то натуральной видеозаписью ночного пейзажа городской окраины, то наваждениями Крепкого/Хрупкого парня (А. Белозерцев): сидящие за столом его жена и дочь в контровом свете, дырки в стене, окна без рам, через которые с друзьями разговаривали другие персонажи пьесы. Атмосфера ночного морока усиливалась общей чернотой и точечными световыми

пятнами (художник по свету М. Ахрамеев), в которых было сосредоточено действие. Способ актерской игры заставлял забыть о повествовательности текста пьесы – практически все ситуации Герой (И. Байкалов) и Друг (В. Демьяненко) проживали как в иллюзорном театре. Это относилось к взаимодействию не только между персонажами, но и к игре с предметами – если Герой набирал на клавишах домофона номера квартир, возникала иллюзия фотографической реальности. Добавляло действию странности и то, что ситуации ночного путешествия друзей игрались на сцене естественно, но параллельно их проживанию Герой проговаривал все, что и так видел и слышал зритель. Иногда этот прием не работал, создавая ощущение нелепости, но в некоторых сценах возникал эффект удвоенной реальности. А порой – как в финале сцены друзей с Крепким/ Хрупким парнем – произнесенные мысли Героя, его наблюдения и сомнения становились частью полилога, органично соединяясь с репликами.

Два друга существуют в спектакле в рамках психологической школы, собственно, само действие движется изменениями их взаимоотношений, все возрастающие противоречия приводят к пощечине, к разрыву: именно эта сцена, в отличие от московского спектакля, решена здесь как кульминационная. Стиль повествования решительно меняется на условный – Герой кричит («я бросился на него и сбил с ног. Мы покатались по грязи. Ты меня ударил, заорал я, тыкая кулаками перед собой и не всегда попадая...»), лупит доской по мусорному контейнеру, а голову сидящего на скамейке перед ним Друга в это время спокойно осыпает белой пудрой гример. Жанровое решение кульминации трудноуловимо: веселая музыка, мельтешащие туда-сюда фигуры располагают воспринимать происходящее несерьезно, однако диалог друзей о сути того, что с ними случилось и жизненных ценностях исполнен со свирепой серьезностью, горячностью и даже скупой мужской слезой. Здесь логика авторов спектакля и логика текста вступают в неразрешимое противоречие. Словесная перепалка друзей у Стешика смешна, как смешны взрослому человеку проблемы мальчишек-близнецов, дерущихся из-за новой машинки. Мне кажется, и ссора, и драка друзей написаны в стилистике Льюиса Кэрролла, где Трауляля, обращаясь к Траляля, предлагает: «Ну что, вздуем друг дружку?». Предельно утяжелив диалог, превратив словесную перепалку друзей в дискуссию о жизненных ценностях, режиссер и актеры «сломали» хрупкий текст, который не выдержал столь «тяжелых» эмоций.



«Друг мой». Театр «Суббота». Сцена из спектакля.
Фото А. Иванова

«Мне нужен нормальный сон, понимаешь? И нормальная жизнь. Я не хочу никого спасать, потому что я не спасатель. Я не хочу ничего знать о чужих несчастьях – зачем они мне? У меня есть свои проблемы, с ними я и стану разбираться. <...> Но ты же сам согласился, закричал друг, ты же сам! А ты не подумал, сказал я, что я – вежливый? Что мне не хотелось тебя обижать? Я о тебе заботился, соглашаясь на это вот все!».

Особенность драматургии в том, что следом за хрупким диалогом ребяческих разборок идет тягучая, предельно грустная сцена утреннего кофе в подсобке у дворничихи, где Друг и Герой, отвечая на вопросы женщины, как будто подводят черту под ушедшей сквозь пальцы жизнью. Анна Васильева в роли Дворничихи играет предельно жизненно; этот почти фотографический реализм и созданной роли, и созданного на наших глазах пространства дворницкой, которое внезапно окружает друзей, прекрасно работает в финале спектакля.

Говоря о замысле, Андрей Сидельников ясно, на уровне моралите, сформулировал собственную трактовку пьесы Стешика: «Вообще это путешествие – поединок с самим собой. Один из героев, одна сторона нашего я, не хочет никому помогать, он хочет просто жить и не вникать ни в чьи проблемы. И все время спорит с другом: зачем кому-то помогать? А другой с ним не согласен и помогает всем, кто им встречается в этой ночи. В финале друг, который приходит на помощь

всем, уходит, исчезает. Как все лучшее в человеке. А второй – никому не нужный, без семьи, без детей, старый, проживший бесполезную жизнь, остается. Все это происходит за одну ночь, которая оказалась длиною в жизнь»¹⁰.

Подобная интерпретация пьесы диктует финал: Друг исчезает из каптерки, да и сама дворницкая растворяется во тьме, Герой же стареет на наших глазах, драматический жанр сыгранной истории в данном случае сомнения не вызывает. Более того, он считывается как приговор Герою, который в эту ночь убил в себе Друга – христианина или просто доброго человека. Как будто такая интерпретация учитывает авторский жанр: монодрама. Однако что-то в тексте сопротивляется подобной нагрузке, и пьеса выскальзывает из-под лапидарной трактовки. Поэтому впечатление от увиденного было двойственное: спектакль театра «Суббота», найдя интереснейшую поэтику путешествия двух мужиков в ночи, создав несколько первоклассных ролей, все же разошелся со Стешиком к финалу истории.

«Что же это такое, – с раздражением скажет читатель-практик театрального дела (если дочитает статью до этого места), – и *happy end* вам нехорош, и драма не устраивает?!». Именно так, дорогой читатель, именно так. Еще Аристотель заметил, что многие хорошо завязывают узлы, но менее убедительны, когда приходит время их развязывать.

P. S.

Андрей Сидельников и Петр Шерешевский – режиссеры среднего поколения, и современная драматургия нередко вдохновляет их на создание интересных спектаклей. Для старших коллег современная русскоязычная драма – закрытая книга, они в большинстве своем ее не понимают, не чувствуют, не любят и не ставят. Радует, что режиссеры-зумеры предпочитают работать с живыми драматургами, разделяя с ними творческий процесс создания, а нередко и осуществления замыслов. Возможно, такое изменение отношений нашей режиссуры с современными авторами произошло благодаря мощному лабораторному движению XXI в. и активности самих драматургов, организующих разнообразие фестивали, куда режиссеров еще со студенческой скамьи приглашали ставить читки. Например, Кирилл Люкевич, чья (сделанная при участии драматурга Анастасии Федоровой) работа «4elovekvmaske» получила пару лет назад «Золотую маску» в номинации «Эксперимент», за свою еще недолгую профессиональную жизнь, кажется, не поставил



С. Матвеев – Пухов, П. Пуtrieb – Голова, В. Гудков – Я.
«Голова». Театр «На Литейном». Фото Ю. Паршаковой

ни одного спектакля по Чехову или Шекспиру, предпочитая великим авторам – современных: Ивана Вырыпаева, Лену Петухову, Анастасию Шумилкову и Анастасию Федорову, а осенью прошлого года Люкевич поставил пьесу Стешика «Голова» в Театре «На Литейном».

«Голова» (2021) – небольшая пьеса на троих или четверых актеров, мир, построенный в пьесе, кажется простым, но это только кажется. Я думаю, пьеса выросла из реплики «Друга моего»: «Разве твой мозг и ты – не одно и то же, спросил я. А это уже вопрос философский, ответил парень». Этот философский вопрос автор поставил перед тремя полу-гопниками с городских окраин, когда один из них принес и вывалил на кухонный стол в квартире другого найденную в метро живую голову. Мужскую голову без туловища, а также без следов ее отсечения, но со всеми признаками сознания и развитого мозга. Пьеса написана как будто от первого лица хозяина кухни – это персонаж Я, однако графика текста иная, чем в «Друге», здесь ремарка отделяется от реплики:

«Он посмотрел на меня страдальчески и даже пустил слезу.

П а л к и н. Костя. Может, мне в дурку?

Я. Да откуда ж я знаю?»¹¹

Попытка трех не слишком крепких голов допустить в свое сознание существование четвертой – без туловища, затем исследовать ее свойства



В. Гудков – Я, П. Путрик – Голова. «Голова». Театр «На Литейном».
Фото Ю. Паршаковой

и возможности и даже установить с ней связь, задав пару сущностных вопросов о существовании дьявола или Бога, заканчивается плачевно. Один из персонажей, не выдержав напряжения, разносит находку Палкина железной трубой:

«В конце концов от головы остались только ошметки костей, розовые комки и заляпанные кровью стол и полотенце».

Однако философский вопрос, что называется, висит в воздухе, и – начав с питья водки и поедания селедки – персонажи одноактовки «Голова» приходят в финале к осознанию экзистенциального ужаса:

«П а л к и н . Вот и нет ничего, Костя. Вообще ничего.
 Одна только боль.
Я ничего не ответил».

Заметим, что обе пьесы заканчиваются молчанием персонажа Я. Молчанием подчеркнутым, произнесенным вслух.

В 2022 г. Кирилл Люкевич поставил очень смешной режиссерский эскиз «Головы» в программе «Первая читка» Володинского фестиваля с актерами Театра «На Литейном». Тогда казалось, что верно найденная интонация актерского существования уже исчерпала эту пьесу-шутку, и особенных ресурсов для перерастания эскиза в спектакль нет. Посмотрев «Голову» через год на Малой сцене Театра «На Литейном»,

я признала свою ошибку. «Кухонный триллер» – так обозначен жанр спектакля – начинался в тесной прихожей, где в жанре искусствоведческой лекции симпатичная женщина-экскурсовод (Т. Болдина) коротко знакомила нас с темой в живописи: на двух плазмах появлялись изображения Медузы Горгоны и Юдифи, старательно отделяющей голову Олоферна от его тела, кисти Микеланжело Меризи Караваджо (1599), голова Иоанна Крестителя Андреа Ваккаро (1660), трехцветная голова Крестьянина Казимира Малевича (1928–29). Череп с глазницами, наполненными маленькими черепами Сальвадора Дали («Лицо войны», 1940) и разноцветные листы с черепами Энди Уорхола («Череп», 1976). Экскурсовод подчеркнула, что последний пытался передать «буквальное умножение смерти» (текст А. Наумова). В начале спектакля, будучи очарована игрой актеров (В. Гудков, С. Матвеев), чей способ существования можно назвать реалистическим, публика забывала о прологе, однако отложенное впечатление от экскурсии помещало происходящее в такую систему координат, при которой все воспринималось и как спектакль, и как музейный объект – еще одна картина. Этому помогало сценографическое решение (А. Мохов): кухня многоквартирного дома эпохи советского «застоя», где единственный элемент «большой» декорации – стена – подавалась как вывернутая наизнанку панелька, а поэтому сама кухня существовала как будто снаружи дома, в воздушном пространстве.

Остранению способствовало еще несколько факторов. В самом представлении пьесы зрителей ожидал фокус: вынимая голову из сумки, исполнитель роли Палкина совершал манипуляции руками столь искусно, что иллюзия живой, отделенной от тела головы возникала не только у персонажа Я, но и у публики. Зрителям казалось, что это мастерски сделанная заморская игрушка, и в этой иллюзии они находились несколько минут. Когда же Голова (П. Путрик) стала совершенно по-человечески гримасничать (говорить она не умела, как полагали герои пьесы, по причине отсутствия легких), публика мучилась вопросом, а как они это делают, и где помещается тело актера... если это действительно актер? Таким образом режиссер и художник выстраивали двойственность восприятия происходящего, что было стократ усилено финальным фокусом с подменой актерской головы арбузом, по которому лупил железной трубой разъяренный искажением собственной картины мира Пухов (Н. Красноперов). Этот финальный акт спектакля был уже чистым перформансом, а во время поклонов актеры приобщали к

нему зрителей, предлагая им пластмассовые вилочки и тарелки. Сами исполнители подавали пример, собирая со стола и поедая «квоточащие» кусочки разбитого арбуза. Публика воспринимала происходящее и серьезно, и несерьезно, и вовлеченно, и отстраненно, отчего пьеса Стешика только выигрывала. Вообще ее вполне можно играть как водевиль в один вечер с серьезным «Другом» – как постскрипту к истории о мучительном ночном пути, на котором приоткрывается неуловимая, почти призрачная формула человеческой экзистенции.

Введя последний абзац на сайт *Gerwin*, я предложила ИИ создать контент для окончания этой статьи. «Поскрипев» 50 секунд, искусственный мозг выдал: «В своих пьесах Константин Стешик подчеркивает хрупкость человеческого существования и важность жизни в настоящий момент. Драматург дает зрителям мощный и заставляющий задуматься комментарий о человеческом опыте». Быстро учится, однако.

¹ URL: <https://gerwin.io/ru>

² Ковалев С., Лаппо И., Русецкая Н. Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности. Люблин: Издательство Университета Марии Кюри-Скловдовской, 2020. – 290 с.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 231.

⁵ См.: URL: <https://praktikatheatre.ru/events/letelikacheli>

⁶ См.: URL: <https://oteatre.info/leteli-kacheli-v-teatre-praktika-egor-letov-kak-trigger/>

⁷ См.: URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/854-off-2021>

⁸ Здесь и далее текст пьесы К. Стешика «Друг мой» цитируется по ресурсу <https://lubimovka.ru/istoriya/72-2021/854-off-2021>

⁹ См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jbaPM9rVTQ4>

¹⁰ См.: URL: <https://teatr-subbota.ru/posts/rezhisser-andrej-sidelnikov-rasskazal-o-novom-spektakle-v-zhanre-roud-muvi-po-pese-belorusskogo-dramaturga-konstantina-steshika/>

¹¹ Здесь и далее текст пьесы К. Стешика «Голова» цитируется по ресурсу <https://literatura.org/dramaturgy/4759-konstantin-steshik-golova.html>