

Елена Горфункель

Один театр в одном городе

Этот театр и этот город я знаю много лет. Даже десятилетий. Когда в годы перестройки в Петрозаводске возник проект «Творческих мастерских», как социальный и финансовый проект спасения отечественного театра от полного краха, в столицах, что в северной, что в южной, он имел лишь частичное и временное осуществление.

Место – город-перекресток, крещеный Петром Великим, город пушек, город на берегу Онеги, озера, подобного северному морю, иногда грозного чуть ли не как океан; город глубокой и живой русской культуры. Город, похожий на другие театральные города в провинции, и все же самобытный.

Народ? Здесь с народом свои истории. Петрозаводск – столица Карелии и одновременно граница с Финляндией. Хватало здесь и финских вложений, мероприятий, событий. В советское время все национальное, карельское, финское неизменно подчеркивалось. С финнами дружили, бывшие владельцы недвижимости приезжали взглянуть на родные места и пепелища – и посетить Национальный театр, где играют на русском, карельском и финском языках. В частности, «Хозяйку Нискавуори» я помню – для спектаклей на карельском языке выдавали наушники. Носители языка не всегда понимали то, что слышали со сцены, но это все же мелкие огрехи на фоне актуальной политики. Лучшее театральное здание в городе в стиле нового конструктивизма – стекло и бетон – построили для Национального театра (сейчас в нем с петрозаводским отделением СТД соседствуют Театр кукол и Дом актера – всем места хватает).

Вообще-то лучшее (по старым временам) театральное здание в стиле советского классицизма до Национального театра было сооружено в начале 1950-х на центральной площади имени Кирова – конечно, с памятником означенному Сергею Мироновичу. На фронте театра – скульптурная группа «Дружба народов» авторства Сергея Коненкова, чем театр и город гордится особенно. Театр поставили на месте (естественно) церкви; в один круг вписали оперу, балет, драму.

И вот в Петрозаводске, отделившись от всех официальных театральных учреждений, актеры основали «Творческую мастерскую», вернее, группу для одного спектакля. Их было восемь. Они показали инсценировку повести Бориса Васильева «Завтра была война». До 1985 года играли в Музыкально-драматическом театре. С этого момента начинается особая история. Увенчанная успехом попытка существования в творческой мастерской. Она и по сей день существует, все также без своего здания, в помещении городской филармонии. Все-то у них в Петрозаводске умещается в нестандартных пространствах. Все живет и работает.

В «Творческой мастерской» тогда собрались выпускники московских и ленинградских вузов, выпускники других театральных школ.

Понимание искусства и задач у них было общим. «Творческая мастерская» от истоков была коллективом. В 1988 г. они открылись официально. Этому предшествовала немалая борьба за существование, ибо какую же свободную инициативу когда-либо чиновники признавали без сопротивления? Слава Богу, это была перестройка, при которой невозможное делалось возможным. Да и за спиной (или в авангарде?) молодой труппы стоял ее директор Григорий Стругач, потом его вспоминали как защитника театра, актеров, творчества.

В ядре труппы – те, что рванули в будущее: Людмила Живых, Олег Белонучкин, Георгий Ситко, Елена Бычкова (недавно, очень заслуженно, ее наградили в Петербурге премией им. Андрея Миронова, она-то и была режиссером спектакля «Завтра была война»), Галина Москалева, Тамара Румянцева, Людмила Зотова, Владимир Мойковский, Геннадий Залогин... С тех пор на этой сцене играют супруги Баулины, Валерий и Людмила; Александр Лисицын (незабываемый полковник Птица), Валерий Чебурканов и другие актеры, чьи имена непременно связываются с ролями в спектаклях разных лет. С 1988 по 2006 г. главным режиссером был Иван Петров. При нем открылась студия при театре, из нее пополнялась труппа, пришло второе поколение, теперь уже старшее. Потом началась эпоха приходящих режиссеров и директоров. Приходящих и остающихся, как Геннадий Залогин – директор (до 2005 г.), играющий директор и выдающийся организатор всех театральных дел в Петрозаводске. Его обаяние – человека, актера, директора – незабываемо.

Те режиссеры, что работали в «Творческой мастерской», никогда не обрывали связей с ней. Среди них: Андрей Тупиков (тогдашние его замечательные «Бесы» годились для всероссийской афиши, но внимания «Золотой маски» так и не удостоились), Борис Цейтлин, Сергей Стеблюк (чей «Гранатовый браслет» не исчезает с 2009-го из афиши).

С тех пор цели и задачи тех, кто стоял у основания, не менялись. Они, то есть актеры-энтузиасты, хотели немногого: чтобы театр работал для людей и для искусства. После «перестроечной волны» менялись лица, менялся репертуар... Менялись поколения (их посланцы не забывают Петрозаводска). Менялись, что самое главное, времена – «Творческая мастерская» отражала и отражает в зеркале своей сцены эти перемены. Отражает по-разному, с большим или меньшим успехом.

Начата была «Мастерская» актерами, они же и остаются ее неразменной монетой. Их лица и их роли, их, между прочим, скромные жизненные позиции отпечатываются в памяти тех, кто увидел их и узнал.

Попытки призвать главного режиссера или художественного руководителя после Ивана Петрова не увенчались успехом; сейчас, особенно в провинции, это не модно. Хотя единая режиссерская власть обещает многие единства – поэтики и политики, художественного языка так сказать, формы художественного высказывания. Но... легче поставить и уехать. Приехать и поставить. Явиться во второй, в третий раз. Без обременения заботами. Без создания, так сказать, семьи. Один человек, некоторое время практиковавший в Петрозаводске, остроумно говорил про себя, что он режиссер-любовник, в отличие от режиссера-мужа: тяготы постоянства не для краткой связи, хотя она может оказаться незабываемой.

Все же эта профессия остается двигателем театрального прогресса, хотя XX век, ее породивший, давно истек. У теоретических радикалов театра крепнет подозрение, что XXI век покончит с рудиментом режиссуры. Но когда это еще будет?!

Пока что текущий момент, место и, условно говоря, народ определяют состояние дела, уровень и нужность его, то есть театра, для города. Текущий момент – «почти гражданская война» за пределами страны. Превенная жизнь в обстоятельствах – не то что не прежних, а прямо противоположных. Что же, нормальный театр не увидит этого двойного жизненного существования – в мире и в войне? Видит.

Итак, Петрозаводск, 2022, «Творческая мастерская». Командировка, визит, свидание с прошлым, встреча с настоящим. Шесть спектаклей. По отношению к театральной карте всей страны, всей России, это случайная остановка, но по ней, кажется, можно судить о среднем арифметическом состоянии театра сегодня – что делается в нем, кем и зачем. С полной уверенностью судить не берусь, но настоящие театральные города России сходны: в них работают те же режиссеры, что и везде; в них хлопочут о лучшем самоотверженные, воинского характера директора (тактика и стратегия победы над грантом и начальством отрабатываются по скрытым каналам междугородной связи); в них пробуются примерно одинаковые или совершенно одинаковые пьесы или инсценировки; в них миграция, непростые отношения со зрителем, конфликты и контакты с публикой, в них застенчивая зависть к столицам... Тем весомей пример одного театра в одном городе, что это проекция провинциальной сцены. Сейчас директор, он же художественный руководитель «Творческой мастерской» Александр Побережный-Береговский, он же – режиссер, и, что очень важно, педагог. Выпускники его курса Петрозаводской



«Васса». Театр драмы РК «Творческая мастерская».

Сцена из спектакля. Фото из архива театра

консерватории влились в труппу «Мастерской». У Петрозаводска, как у любого города, есть индивидуальные театральные черты. Это близость к Петербургу, северная, несколько суровая среда; близость многих актерских и режиссерских поколений. Здесь начинал Лев Эренбург, здесь лицедействовал и фантазировал Игорь Ларин, да и много питерцев, учившихся в нашем театральном институте, нашли тут себя или вернулись к себе.

Из шести спектаклей «Творческой мастерской» по классике только один – «Васса» Максима Горького. На большой афише есть, как повсюду, какой-нибудь Мольер, что-нибудь из Гольдони или Лопе де Веги, нестандартный Шекспир («Кастинг Ромео и Джульетт», – так в Петрозаводске), но для недельного показа в 2022-м была выбрана русская классика XX века. «Васса» не часто ставится, а второй, 1930-х гг., вариант, еще реже. В 70-е гг. XX в. открыли первый вариант «Вассы Железновой» и нашли там (Анатолий Васильев в Московском драматическом театре им. К.С. Станиславского) свободу от «вульгарного социологизма» второго варианта (имеется в виду образ революционерки Рашели). По сравнению с подходом Васильева или экранизацией Глеба Панфилова старая, классическая постановка Малого театра (1952 г., режиссеры

К. Зубов и Е. Велихов) выглядит допотопным реализмом (что, по большому счету, совершенно несправедливо). В первом варианте семейные отношения и события усложнены и перепутаны. Первый вариант «Вассы» сравним со вторым, как «Леший» с «Дядей Ваней» у Чехова – автор вырос и отредактировал сам себя, нашел лучшую форму. А «вульгарный социологизм» – мелодия, подлежащая редактуре (что хорошо видно в постановке Сергея Стеблюка). По скандальной атмосфере Васильев – наследник товстоноговских «Мещан», в которых Горький открылся как – не побоюсь этого слова – великий драматург, но в великих руках. Анатолий Васильев показал на сцене в своей «Вассе» «сюрреалистическую реальность», пройдя шаг вперед после Товстоногова. При этом сам Георгий Александрович своих «Мещан» считал воплощением абсурда.

В наши дни история судовладелицы Железновой может вызвать интерес и без радикальных режиссерских открытий. В случае спектакля «Творческой мастерской» само возвращение ко второй редакции пьесы – уже смелый ход. По плану постановщика в спектакле две части – «Железнов» и «Рашель». Ясно, что это два акта, и вместе с тем, это решение, или, как говорят критики, концепция. Под пристальным взглядом режиссера две драмы: Васса и муж Сергей Железнов; Васса и сноха Рашель. Режиссер их не столько противопоставляет, сколько сопоставляет. Их объединяет образ новой женщины в новом деловом мире. Она все равно не свободна, и дело ее требует немалых жертв. Предлагаемые Горьким обстоятельства в принципе не изменились. Параллели с капитаном Железновым и революционеркой Рашель оттеняют драму Вассы. Вернее, оттесняют ее. Так получается в спектакле.

Небольшая сцена «Творческой мастерской» (зал на сто одно место) для «Вассы» разделена на арьерсцену, закрытую решеткой (не столь страшной, как может показаться вначале), и авансцену, где играют основные эпизоды. Железнов – за решеткой, и выходит оттуда, чтобы разыграть диалог с женой и получить «порошок», долженствующий покончить со скандальным судом над растлителем, бывшим капитаном речных и морских просторов. Как будто все реплики Горького на месте, но театр – не только слова. Вместо взаимной ненависти измученных друг другом супругов актеры – Виктория Федорова (незабываемая графиня Вера в давнем «Гранатовом браслете» и первая героиня многих спектаклей театра) и Евгений Терских – ставят горьковских героев в отношения почти, но не полностью, потерянной любви и нежности. Железнов – Терских – это вина, стыд, сожаление, раскаяние.

Позднее раскаяние. Вина терзает и Вассу. На несколько секунд Васса покажется фру Альвинг, решившейся на преступление. И ситуация семьи, в которой, по Ибсену, не было настоящей радости, кажется воспроизведенной Горьким в русском варианте. Только желание радости жизни Вассу не покинуло. Оно живо. Оттого расставание с мужем, тем более насильственная смерть, для нее сопряжена со страданием. Во всяком случае, театр входит в эту ситуацию с запасом подробностей, психологических, поэтических. И как будто останавливается на полпути, не решаясь нарушить правила, установленные автором пьесы.

Решение первой драмы – Васса и Железнов – неожиданно, тонко, убедительно. История их продолжается и тогда, когда Железнов умирает за решеткой, положив голову на колени Вассы, и в финале, где пространство превращается в райскую обитель на двоих. А когда к ним присоединяется младшая дочь Людмила с большим цветком в горшке, – так и в райский сад, который не успели (хотя мечтали) построить на земле. Первый сквозной сюжет протянулся из пролога до эпилога.

Со вторым – Васса и Рашель – сложнее. Васса (Галина Пелевина) как бы поставлена на советские котурны, с которых не слезает весь спектакль. А между тем, на карте уже не прежние дореволюционные враждующие женщины, капиталистка и революционерка. Времена изменились. Две деловые женщины – так справедливо было бы сказать о них сейчас. Обе жертвуют самым дорогим для своего дела. Но дело Вассы для нас осязаемо, понятно; дело Рашель – историческая утопия, в которую теперь никак не верится. Вассе нужен внук как необходимый инструмент ее дела; Рашели не нужен сын – помеха в ее революционных приключениях. Режиссер на стороне Вассы – отсюда мизансцена, когда Васса разбрасывает по полу листовки из баульчика Рашели, а та ползает, собирая их. Так изображена победа Вассы над Рашелью, победа реальности над идейным заблуждением. В актерском решении тоже права Васса, победителен ее монолог о новых взаимоотношениях рабочих и хозяев. А Рашель – брезгливая, отстраненная, одетая в белую блузку и темную юбку («скучной» стала, как говорят дочери Вассы – да она такой наверняка была всегда) – фигура устаревшая и формальная. Другое дело, что обеим нет счастья и не будет. Обе обречены; одна погибает на наших глазах; другая – в недалеком будущем.

Задумав смелый и интересный проект по старой пьесе, театр не добрался до должной глубины. Эта глубина скорее угадывается, чем осуществляется. Хотя локальные удачи в спектакле есть. От маленьких –

горничной Поли в исполнении Ольги Сахановой (смешливая, домашняя шутиха, острая на язык и строгая блюстительница порядка, так что Рашель, сама себе наливающая чай из самовара, в глазах горничной – почти преступница) до большой роли Прохора Храпова в исполнении Дмитрия Максимова. Актер вместо традиционного наглого, расхристанного пьяницы и распутника играет мелкого приживала, трусливого и жалкого.

Виктория Федорова из амплуа «вечной женственности» делает решительный шаг, переходя к роли деловой и властной хозяйки большого дома. Васса Федоровой – жертва Дела. И умирает на ходу, не успев развязать очередного делового узла. Можно только посетовать, что воля героини актрисой извлекается из крика – он менее характерен для такой Вассы, чем твердая внутренняя сила. Когда в начале второго акта все обитатели дома располагаются на скамье анфас зрительному залу, обмениваясь новостями и сплетнями, погрызывая семечки, Васса намного более авторитетна, чем та, что на предельном крике «Молчать!» требует от всех повиновения.

Финал спектакля навеян киноверсией «Вассы» Глеба Панфилова, что не в упрек, а в похвалу режиссеру. Это сочувственный и романтический финал. За той же решеткой (теперь она видится декоративной, узорчатой, вратами) Вассу в полном капитанском облачении ждет Железнов, и туда она уходит – к нему, возлюбленному врагу.

«Васса» Стеблюка – пример умной режиссуры. Классика без контактов с современностью, не преображенная ею, отдает чем-то неживым. Но те способы, которые в ходу у современных режиссеров, – подмять под себя пьесу, отнять ее душу, воспользоваться немотой автора и вращать ее, пьесу, вокруг себя, это – убийство. Легкомысленное и эгоистичное. В умении осовременить классику, не убивая ее, секрет талантливой режиссуры. Из недавних ярких впечатлений – Томас Остермайер с «Врагом народа» в *Schaubühne*: в ногу с Ибсеном, в новые времена и, кстати, с новыми словами, с новым и требовательным пафосом. Действие происходит в наши дни, главный (или заглавный) герой не стесняется к авторским монологам присоединять насущные тезисы, зал вовлечен в дискуссию о праве личности и власти, о роли общества в становлении свободы и демократии, и вся эта «самодеятельность» органично соединяется с публицистикой пьесы. В этом отношении петрозаводская «Васса» мне кажется излишне стеснительной. Но, как увидим позже, «Творческая мастерская» поддается более энергичной режиссерской агитации (в спектакле «Петербург»).



«Дунькино счастье». Театр драмы РК «Творческая мастерская».
Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

«Васса» не только единственный пример классики, но и единственная пьеса из шести названий, заявленных в афише нашей встречи. (Вообще-то в репертуаре достаточно пьес и старых, и новых.)

Театр презентует себя литературоцентричным, то есть в основе спектаклей – инсценировки современной прозы. Дефицита в сочинениях для сцены сейчас нет. Много пишут и на актуальные темы. Однако актуальной темы недостаточно для... аппетита театра и общества. Солидаризируюсь с Бернардом Шоу: великие умы потому и великие, что в их пьесах (Шекспир, Гете, Ибсен, ...добавлю – Мольер, Расин) схвачено все: и вечные проблемы, и насущный момент, и поэзия, и фантазия. Соединить то и другое в нечто настоящее и глубокое способен не каждый автор пьес. И, может быть, в истории театра чередуются времена не то чтобы «тощие» и «толстые», а слабые и сильные. Я уверена, что подъем театра – это подъем драматургии. Сейчас пьес много, навалом, все они претендуют казаться умными и проблемными, и все (или почти все), как мне кажется, временные. По сравнению с ними сегодняшняя проза выигрывает. Еще одну возможность миновать драматургию, – сочинять пьесу прямо в театре – «Творческая мастерская» минует (извините за тавтологию). Путем превращения идеи в слова или скелета (схемы) в сценическую плоть способен идти театр единой режиссерской воли и отчаянной экспериментальной



Е. Верещагина – Поповна. «Дунькино счастье». Театр драмы РК
«Творческая мастерская». Фото М. Никитина

смелости. Петрозаводские эксперименты в «Творческой мастерской» держатся в границах литературы, опережающей сегодня другие ее виды, в первую очередь драматургию.

Впрочем, одна проза на петрозаводской сцене из давних времен – «Дунькино счастье» Глеба Алексеева, написана в 1926 г. Повесть о крестьянке, переродившейся в мещанку, обывательнице с запросами победившего класса, переделана для сцены режиссером Искандером Сакаевым (пример преобразования прозы в пьесу для конкретного случая, в локальном масштабе). Образ Дуньки напоминает и персонажей Зощенко, и обаятельнейшего глупца-пролетария Маяковского Петра Присыпкина. Хотя саму Дуньку обаятельной назвать трудно. Она вообще загадочна – авантюристка, стяжательница, деревенская везучая дура? Кто она? Загадка задается спектаклем, в котором заглавная роль – большая удача Елены Димитровой. Рама, в которую заключена история Дуньки, покинувшей деревню, родителей, большое семейство, местного соблазнителя, неожиданно эстетская. На первый взгляд это идет вразрез с материалом. Но дерзкая красивость социального по наполнению повествования оправдана для глаз, слуха, общего впечатления. Занавес, закрывающий арьерсцену, составлен из цветных плакатов-иллюстраций, в которых преобладает кумач, цвет революции, а он, в свою очередь, неотделим от слоганов двадцатых годов, высвечиваемых на

портале («Крестьянка, налаживай быт» и так далее), тоже красных. Сцена освещается яркими лампочками по периметру портала – такая же дешевая роскошь, как праздничное украшение городов или сомнительное уличное, театральное, телевизионное шоу. Аналог такой «красоты» для сцены придуман Натальей Кузнецовой.

Костюмы Ники Велегжаниновой – тоже сочетание прямого смысла, образа, близкого повести, и эстетства. Одежда персонажей – лоскутное шитье. Что прежде являло бедность, теперь – забава элитного рукоделия. В нарядах такого художнического пошива есть и красота, и насмешка. А в костюме Поповны, что в городе приютила Дуньку и дала ей путевку в жизнь (далеко не правильную путевку в далеко не правильную жизнь), еще есть отблески Серебряного века: разноцветные ромбы напоминают о культе маски, о фигуре Арлекина. Поповна захватила в двадцатые годы моду и манеры Серебряного века. Чалма на голове, эгретка из белых перьев, шелк... для подпольной акушерки? Один раз Поповна преображает свой наряд в рабочий фартук тайной повитухи; в остальном она – эстетка нового быта, даже нэпманша. Каков костюм, такова и манера исполнения: Поповна (Евгения Верещагина) – жеманная обывательница с изломанными движениями рук, профильными позами и заученной интонацией, можно сказать, ложно изысканной.

За яркой и веселой театральностью не скрыта вполне драматическая история крестьянки, входящей в новую цивилизацию. Дунька дерется за свою долю социального пирога с отчаянным напором. Чего же она добивается? По повести – раскидывает по сторонам всех, кто стоит на ее пути, предаёт одних, использует в своих целях других, чтобы обосноваться в комнате Поповны и обеспечить себе безбедное будущее. В театральном выражении эта победа выглядит прямо-таки монументально – из стола и цветных стульев (окрашенное дерево) сооружается трон, на который взбирается Дунька, вместо короны надевая на голову чалму и эгретку Поповны и закутываясь в мантию из театрального занавеса, перед которым муж Поповны, актер Мишенька, слегка процитировал Гамлета. Тронное место скоро обрушивается, но Дунька уже утверждается в новой жизни как владычица нэпманской эпохи.

Мишеньку и еще несколько ролей в спектакле играет Николай Белошицкий. Из этих нескольких – Банщик, выдумщик интриг для Дуньки – лучшая. Характер – скользкий как мыло и прилипчивый как банный лист – актер дает в пластике. В другие «ипостаси» ему приходится входить быстро, очерчивая точные контуры персонажа: широкий размах



«Вся наша маленькая жизнь». Театр драмы РК «Творческая мастерская».
Сцена из спектакля. Фото из архива театра

рук (у Дунькиного отца-пьяницы), поза неотразимого деревенского мачо, деревенского кавалера (Дунькиного соблазнителя); из вертикали (Мишенька-Гамлет, герой, муж) актер переходит в горизонталь (почти лежащий весь эпизод «паскудник» Банщик), из нее, горизонтали, – в грозную вертикаль Председателя какого-то советского совета. Мужские роли спектакля все – на Белошицком, и это триумф скорости актерской трансформации, актерский апофеоз, незапланированный бенефис.

Насколько «Дунькино счастье» – расточительность театральности, настолько же «Вся наша маленькая жизнь» – пример аскетизма. Дело и в другой режиссуре – автор спектакля Борис Цейтлин, мастер хорошо известный «Творческой мастерской» и всей театральной России. Дело не только в почерке, языке. Из шести постановок три прямо обращены к аудитории, как говорят, 16+. К молодежи. Но ни одна из них не может аттестоваться как театр-док, общие слова под грифом актуальности. Не в документальности смысл, а в теме, иногда выходящей далеко за пределы одной правдоподобной истории. «Вся наша маленькая жизнь», пьеса Ольги Цейтлин по мотивам романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (в переводе Леонида Мотылева) названа в театре «альтернативной фантастикой». В элитном учебном заведении растят клонов-доноров для людей, вернее, пациентов, – таково очень краткое содержание романа и пьесы. До возраста окончательного формирования органов

дети (подростки) ведут вполне благополучную жизнь. А затем наступает период «служения» – «выемки» одного за другим органов для спасения больных, и, стало быть, неизбежной смерти доноров.

Борис Цейтлин незаметно для зрителей категорию «фантастика» переводит в нечто фактическое, хотя и осязаемое лишь виртуально. Не в том дело, что, когда появятся возможности продления одних жизней за счет других, все пойдет по античеловечному пути (как предполагает автор романа). Нет, подчеркивает спектакль, реальность уже превращает человека в донора. Молодость становится чем-то вроде социального эксперимента. Органы не изымаются физически, но человек, вполне от природы здоровый, теряет духовные и нравственные силы, жизненную энергию, импульс к развитию и росту.

Вот такой театр не-док предлагает «Творческая мастерская». Выстроен он увлекательно (хотя и мрачновато), так что зрители не сразу понимают дальний прицел. Только в середине спектакля одна из воспитательниц элитной школы «Хэлшем» мисс Люси Ирина Старикович обращается в зал и раскрывает загадку беззаботности ее воспитанников: не счастье, а бессердечный обман. К воспитанникам школы на юге Англии она обращается или к тем, кто сидит в зале? Режиссерский замысел сокращает расстояние между фантастикой и современностью, между вымышленными персонажами и их сверстниками в зрительном зале. Большие черные экраны (поле для веселой и невеселой мультипликации), закрывая глубину сцены, выталкивают все действие на узкую площадку перед залом.

Спектакль построен как рассказ Кейт. Татьяна Савицкая ведет его от трагического финала в прошлое, к светлому детству, не омраченному никакими предчувствиями. Но общая депрессия нарастает, несмотря на всевозможные отвлечения, если можно так сказать: тут и музыка, прямо отсылающая к истории Холокоста (немецкие баллады, хоровые фрагменты из «Набукко» Верди и т.д.), и привычные для всех детей игры, и веселье, и любовь. Один эпизод повторяется несколько раз в контрастных тональностях: двое юных влюбленных (Виктория Бикетова и Руслан Арифуллин) пытаются доказать, что у них настоящая любовь и тем самым добиться отсрочки «служения». С каждым обращением к властям просьбы становятся все более отчаянными, почти истеричными. В этом и других эпизодах кажется, что исполнители в самом деле проникаются общим духом странной и страшной фантазии. Конечно, с удовольствием отмечаешь отдельные актерские работы, в первую очередь центральное



«Фото на развалинах». Театр драмы РК «Творческая мастерская».
Сцена из спектакля. Фото из архива театра

трио – Кейт (Татьяна Савицкая), Томми (Никита Вишневкин), Рут (Евгения Верещагина), а также руководящий состав элитной школы – учителя, наставники, исполнители эпизодических ролей и даже «хозяева» просцениума – в спектакле занята почти вся труппа.

Мне кажется, что по существу это спектакль о ценности жизни и недвусмысленное послание «спящим» современникам.

Молодежные спектакли «Творческой мастерской» смотрят прямо в лицо реальности. Более традиционно (по сравнению со «Всею нашей маленькой жизнью») выглядит «Фото на развалинах» – инсценировка Д. Богославского по повести С. и Н. Пономаревых. В программке уточняется: «Одиссея одного взрослеющего человека». А традиция идет определенно из области подростковой экзистенции – от «Над пропастью во ржи» до «Тайного дневника Адриана Моула». Извечные темы в литературе, а за ней и в театре, в кино, все тот же «воспитательный роман». В нем сполна горечи, разочарований, драм и невидимых трагедий, переживаемых юностью.

«Фото на развалинах» поставил Артем Галушин. Страдания молодого Елисея Федорова «подсказали» атмосферу серого однообразия современного города с его вечной непогодой и северной промозглостью. Так выглядит мир героя, созданный художником Юттой Роттэ, видеохудожником Дарьей Мальцевой и художником по свету



«1/101». Театр драмы РК «Творческая мастерская».
Сцена из спектакля. Фото из архива театра

Валентином Седаковым. Высотки с неосвещенными окнами, хмурое, скупое, черно-коричневое пространство, где Елисей живет, учится, проводит свободное время и фотографирует развалины родного города, ибо ничего более интересного вокруг не замечает. Видение главного героя – структурный режиссерский ход. В глазах Елисея все намного хуже, чем есть на самом деле. Родители Елисея (Виктория Федорова и Валерий Чебурканов), хоть и в разладе, но относительно благополучные обыватели с привычными грехами.

Соученицы – Наташа (Виктория Бикетова) и Алиса (Татьяна Савицкая) – опять-таки глазами Елисея преобразены в юную ведьму и жалкую лисичку. На самом деле обе девочки-соперницы для сердца Елисея естественны, но сыграны так, чтобы проекции главного героя на их характеры зрительно оправдались.

Третий – а по значению первый – режиссерский ход спектакля: удвоение основного персонажа. Фактически Елисея играют двое – Михаил Третьяков и Дмитрий Константинов. Роль Константинова обозначена как «Альтер эго, внутренний монолог, одноклассник Елисея». «Альтер эго» («альтеру эгу») назначена журналистская доля – снимать фотоаппаратом или камерой все происходящее с Елисеем. Двойничество подкрепляется внешним сходством – в черных толстовках с капюшонами (худы), в черных очках, Елисей и Альтер эго составляют пару современ-

ных старшеклассников. «Внутренний монолог» главного героя, без единой реплики, но с богатым пластическим разнообразием, прямо-таки освежает спектакль. Двойники делят роль пополам: одному – слова с минимумом движения, другому – танцы, гимнастика, выразительные жесты, подражание и передразнивание. На «внутренний монолог» падает основная доля юмора, без которого театральная экзистенция Елисея Федорова была бы неким однообразным пережевыванием еще одной «одиссеи» взрослеющего человека.

Черная программка спектакля с портретом Елисея и фотоаппаратом в его руках – настраивает на скорбное отражение реальности. Но «Фото на развалинах» должно закончиться оптимистически, как, кстати, завершается большинство произведений о подростках. Баланс между депрессией «Всей нашей маленькой жизни» и счастливым концом «Фото на развалинах» соблюден, но, честно говоря, начать с серого мрака, а закончить веселым танцем уборщицы и общей фоткой всей компании «на память» – ход по ощущению фальшивый. Правда, режиссурой и авторами повести дано некое оправдание хеппи-энда.

Оно – в учителе истории (так в повести, и так в спектакле) Викторе Валентиновиче Карбони (Александр Галиев). Он – предмет девичьих грез Наташи и ревности Елисея. С учителем Елисею необходимо подружиться, ибо он, по замыслу авторов спектакля, и есть двигатель морального прогресса, исправитель нравов. Секрет Карбони – в его кредо «Делай хорошее», в примере деятельной помощи. Образ учителя идейно важен, но не отвечает своей педагогической (в широком смысле) миссии. Наспех брошенные наставления и помощь по слесарной части (помогает открыть квартиру) с хорошей, но разочаровывающей скоростью меняют умонастроение трудного подростка на оптимистическое.

По-видимому, Елисей Федоров из всех, не особенно симпатичных ему, школьных уроков усвоит именно этот – «делай хорошее». А практический опыт первых любовных переживаний подскажет, что красота (Наташи) соседствует с предательством, а простота (Алисы) – залог верности. Градус подросткового и человеческого страдания, поднятый в истоке истории Елисея Федорова, к концу спектакля резко снижается до некоей гуманистической прохлады.

Третий выход театра к аудитории младше 18-ти тоже оформлен программкой в черном цвете. Это «драмеди» «1/101», пьеса и режиссура Александра Баркара и Мирры Трубниковой по рассказам Аси Петровой. Расчет на четверку исполнителей – Татьяна Савицкая, Елена Димитрова,

Никита Вишневкин и Никита Чернов – которые и делают спектакль. «Драмеди» (словечко доселе для меня чужое) – популярная вариация смеси драмы и комедии. В постановке «Творческой мастерской» жанр уточняется: эстрада, литературные скетчи в сценическом переложении. В отличие от «Фото на развалинах» спектакль «1/101» ничего мрачного не предполагает. На черной программке в песочного цвета квадрат вписаны мелкие квадратики с цифрами, часами, конвертами; такие же разбросаны и внутри программки, поддерживая шутливый тон обложки. Солидный список названий обещает разнообразное музыкальное сопровождение. Юмористические и лирические истории из жизни подростков – вот сюжет и фабула. Квартет одет в футболки и шорты, а подвижные ширмы (двери) облегчают переход от одного рассказа к другому. Весь вечер четверка – лицом к лицу с публикой, в прямом с ней диалоге. Весь вечер примеряет на себя истории из детства с папами, мамами, дедушками, бабушками; задается вопросами смысла жизни и смысла смерти. Все это незамысловато, иногда легковесно, иногда нарочито заострено, иногда явно сентиментально. И длинно – эстрада и юмор не терпят длиннот. «1/101» хорошо бы сократить. С другой стороны, сольные партии – необходимый шанс для молодых, современных, обаятельных актеров. Из четырех солистов спектакля, артистичных и готовых к большому на сцене, Никита Чернов, мне кажется, чуть-чуть впереди.

Наконец, в поле нашего зрения попадает «Петербург» – именно так орфографически название спектакля обозначено автором, режиссером Петром Шерешевским. «Бург» – намеренная ассоциация с точкой общепита, известным иноземным брендом. Шерешевский, в Питере и за его пределами хорошо известный мастер, инсценировавший в Петрозаводске роман Андрея Белого, узнается по почерку: радикальному подходу к источнику. Внести в него груды действительной и аналогичной жизни – этим режиссер обычно ограничивает свое прочтение источника. Он увидел Петербург – не романский, а сегодняшний – как потерявший свой мистический, провиденциальный и символистский облик провинциальный город, как бывшую столицу, в том числе и культурную. Петербург – в беспорядочной смеси сразу всех мест действия, в скопище и беспорядке событий, в отсылке к дешевому благополучию современников, независимо от того, довольны ли они текущим моментом.

Спектакль Шерешевского – вещь, мало зависящая от романа, открывающая не столько глубины его, сколько потенции современной

режиссуры. Похоже, «Петербург» – спектакль-манифест. Публицистика и сарказм в адрес современности составляют основное его содержание. В прологе появление каждого нового исполнителя сопровождалось представлением: «Я актер такой-то, буду исполнять такую-то роль». Расхожий прием, наследие брехтовской школы обещал контакт авторов спектакля с залом, актеров – с ролями. Им и пользуются для персонального высказывания, прямого диалога с публикой. Для примера – «Кабаре Брехт» Юрия Бутусова в Театре им. Ленсовета. Сергей Волков в заглавной роли находил время и место, чтобы заявить: «Я Бертольт Брехт...», а потом: «Я Сергей Волков...». Обратиться в зал от своего лица с примерно таким текстом: «Я и мои коллеги (называет по именам) хотим вам рассказать о нас. Не только о том, что такое отчуждение, но и о том, что мир, в котором я рос, уходит из-под ног, я не хочу быть пушечным мясом, и я хочу, чтобы вы закричали, что всем на все наплевать». В этом случае остранение актера от роли имеет глубокий смысл: публицистический и поэтический.

У Шерешевского за представлением исполнителя не было продолжения. Актеры принимались за свое привычное дело, играли свои роли, словно забывая, что у них особое брехтовское поручение. Это обернулось какой-то неоправданной позой. Спектакль, несмотря на издержки режиссуры, сложен и интересен, но в общем решении дальше колкостей и намеков на Петербург нынешнего «столовского» качества, великий центр культуры, изуродованный чужими брендами еды и быта, не пошел.

Тема близкой катастрофы (террористы с бомбами, воздух революции, разброд в людском море) на петербургской почве сохранен. Более того, в спектакле есть сами по себе отличные находки режиссера и актеров. Из них: тихие домашние посиделки старшего Аблеухова (Валерий Чебурканов) и верного слуги Семена (Владимир Мойковский). Вспоминать старину под водочку и жареную рыбу (дух пошел по всему залу!), они прятались от нынешнего общепита Петербурга и отдыхали от мятежных бурь. Или замечательное соло Липпанченко (Дмитрий Максимов) – он исполнил песню из фильма «Генералы песчаных карьеров», обращаясь к младшему Аблеухову, взывая к его жалости от лица якобы безродного сироты. Актеру удался фарс по мотивам трогательного шлягера. К фарсовым интонациям прилагалась удачная пластическая «оболочка» эстрадной звезды.

Отдельно рассказана история почти самоубийства Лихутина (Дмитрий Константинов). Лихутин подкатывал пианино к березовому столбу, привязывал веревку, которая, включаясь в розетку, превращалась



«Петербург». Театр драмы РК «Творческая мастерская».
Сцена из спектакля. Фото из архива театра

в веселую мигающую подсветку. А жена Лихутина, к тому же искусная танцовщица (Евгения Верещагина), присаживаясь на верхней крышке пианино, за клавиатурой которого уже устроился Лихутин, становилась соучастницей музыкально-пластического эпизода, в котором было отчаяние и художественная, сценическая рефлексия.

От романной фабулы ждешь столь же обобщенного и глубокого сценического воплощения, не обязательно снабженного узнаваемыми знаками нашего времени. Оно угадывается и без знаков. Не в порядке поучения – скорее, недавнего воспоминания, назову «Губернатора» Андрея Могучего в БДТ. По рассказу Леонида Андреева, из той же эпохи, что роман Андрея Белого. Казалось, что режиссер вообще не трогает современность, ни одной прямой ассоциации, ни одного намека, но эффект в сценическом плане революционный. Не внешнее, но внутреннее открывает современность в классике прошлого с наибольшей силой.

Разумеется, у каждого режиссера своя отгадка. Шерешевский пошел на встречу с Петербургом, который видит как мегаполис здесь и сейчас. Наложил на «карту» Петербурга Белого свою «карту», закрыл ею XIX век. Недавний «Идиот» в «Приюте комедианта» в постановке Шерешевского также решительно уходит из прошлого в настоящее. Тут расчет на то, что редакция сюжета (хватит и того, что Настасья и Аглая – из одной семьи, только Настасья Филипповна – приемная дочь Епанчиных,

а Ганя Иволгин – любовник обеих), новейший словарь из быта, обихода, общепита; свободные нравы, предъявленные публике как нечто, ею же навешенное – все это роднит зал с Достоевским. Хотя и без специальных усилий этот автор не просто не сходит с афиш театров, а буквально колонизирует их. Может быть, навязчивая популярность Достоевского и подтолкнула Шерешевского к игре с фабулой «Идиота», а заодно и к игре с обстоятельствами «Петербурга».

Петрозаводская труппа привычна к прихотям (самовластию) режиссуры. Я думаю, что изменившийся театральный климат века приучил провинциальные театры к послушанию и пониманию. Так понят в «Творческой мастерской» «ПетерБург», и актеры, участники спектакля (что чувствуется из зала) находятся на одной волне с автором-постановщиком. Поэтому атмосфера «ПетерБурга» – достаточно живая, по мере сил одушевленная соучастием исполнителей.

Когда я вернулась в город, очень знакомый и любимый – через людей, прежде всего, и через театр (обязательно), – я почувствовала, что в некоторой степени отстала от ритмов жизни. Провинция уже давно не копирует столицы. Она имеет свое, если можно так выразиться, театральное достоинство. Петрозаводск ничуть не отстал от того, что я вижу в Петербурге (где не только едят, но и спектакли играют). А по оригинальности репертуара Петрозаводск «Творческой мастерской» живет самостоятельной жизнью. И прежние знакомые, и новые лица в труппе не потеряли вкуса к профессии, к месту театра в городской культуре. За что всем, от Александра Побережного-Берегового до тех, кого я увидела впервые и с удовольствием отметила их актерскую харизму и профессионализм, – спасибо.

Это не статья-отчет о поездке, но воспоминания и новые впечатления, споры и согласия – ими живет театр, думающий жизнью и о жизни. Ими живет и зритель.