

Академический час

Т. В. Зверева

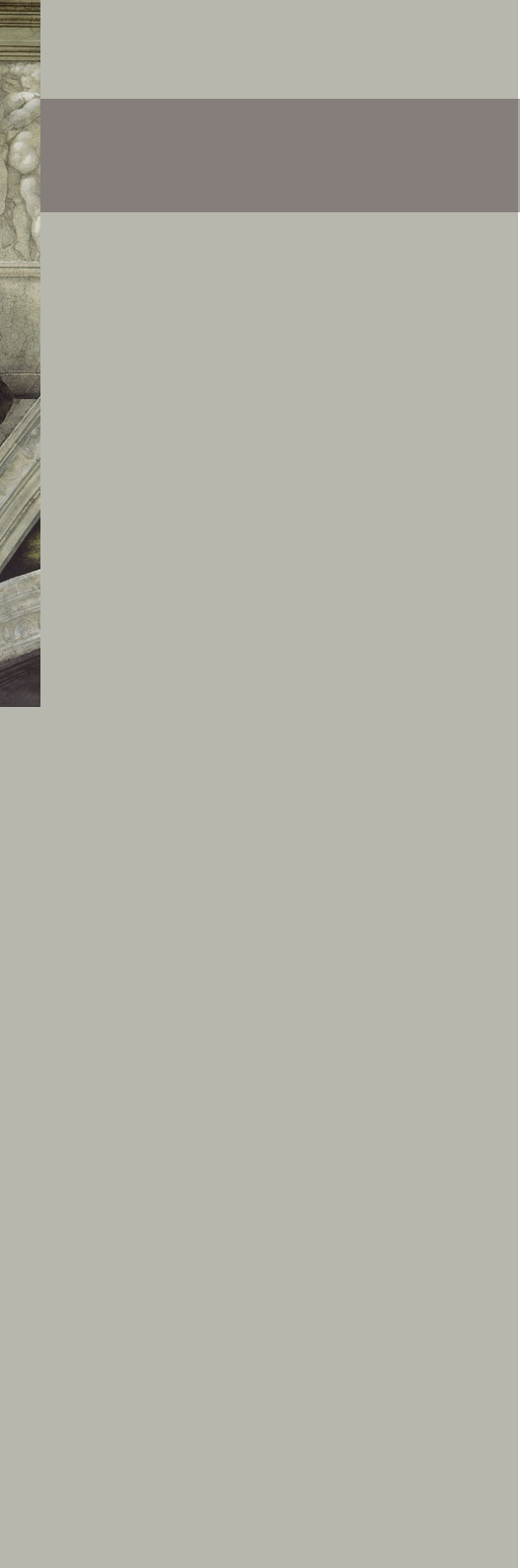
«ПОВТОРНОСТЬ ОТРАЖЕНИЯ»:

размышления
о литературе и театре



Ижевск

2014



Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

Академический час



Выпуск 4

Т. В. Зверева

«ПОВТОРНОСТЬ ОТРАЖЕНИЯ»:

размышления
о литературе и театре

Ижевск

2014

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
3 433

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Н. Г. Медведева, д-р филол. наук, проф.;
Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф.;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

З 433 Зверева Т. В.

«Повторность отраженья»: размышления о литературе и театре. Ижевск, 2014. – 76 с. (Академический час. Вып. 4).

Статьи, посвященные проблеме взаимодействия литературы и театра, объединены стремлением автора понять механизм синтеза двух языков культуры.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

© Т. В. Зверева, 2014

Содержание

«Угол зрения»: литература в зеркале провинциального театра	6
«Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в постановке Государственного театра кукол Удмуртской Республики	11
Куклиада, или Театр власти	15
Разговор о поэте, или Последняя сказка Пушкина	19
Шоу аферистов.....	27
«Ах, если бы и впрямь то было сказкой...»	32
В пространстве снов.....	38
Не-нулевой сюжет.....	43
Табу на свет.....	47
История играет в куклы	53
«И кончился Шекспир, который классика...»	58
Вода — пространство обреченных.....	63
«Ромео и Джульетта» между притчей и китчем	67
Заклинание пустоты (о театре Ольги Александровой)	71

«Угол зрения»: литература в зеркале провинциального театра

Личное пристрастие к театру возникло вследствие интереса к проблеме интерпретации. Действительно ли классический текст несет в себе бесконечный смысловой потенциал? И можно ли назвать театр «герменевтической машиной» — сложнейшим механизмом, связанным с извлечением смысла? Еще Поль Рикер указывал на принципиальную двойственность понимания: с одной стороны, необходимо понять текст, исходя из его интенции; с другой — включить смысл текста в нынешнее понимание. В конечном счете «всякая интерпретация имеет целью преодолеть расстояние, дистанцию между минувшей культурной эпохой, которой принадлежит текст, и самим интерпретатором»*.

Провинциальный театр отличается от столичного тем, что в нем, как в увеличительном стекле, отражаются проблемы культуры. В книге представлены размышления о спектаклях последнего десятилетия. Все театральные постановки, осуществленные в Ижевске, объединены «единством места» и, поскольку речь идет об относительно целостном современном периоде, можно говорить и об «единстве времени». Вопрос о «единстве действия» попытаемся поставить и, если получится, разрешить в рамках этого издания.

* Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. С. 25.

В идеале хотелось бы обозначить «сверхсюжет», объединяющий в себе самые разные спектакли. Это и есть та «болевая точка», вокруг которой вращается современное мироздание. Тем более что современная культура неохотно дает ответ на вопрос, что такое «сегодня». В последнее десятилетие и литература, и театр, и кино почти перестали говорить на острые социально-политические темы и всецело сосредоточились на решении эстетических задач. Потеря гражданской позиции говорит о том, что театр как место действия перестал быть пространством, в котором решаются судьбы России.

Другой тревожный симптом — крайняя свобода интерпретации классических произведений. Современный театр стремится не столько постичь исходные смысловые посылки текста, сколько преодолеть их. Есть притягательность в той абсолютной свободе, с которой режиссер обращается с классикой. Обновленные, подчас неузнаваемые пьесы приветствуются зрителем, пришедшим в театр. Я ничуть не отделяю себя от рядового зрителя и часто разделяю восторг зала, восхищаясь непредсказуемостью режиссерских решений. Однако в последнее время радость все чаще уступает место сомнению. За подобными постановками скорее видится тотальный кризис современного искусства, нежели созидательное действие. Любая культура начинается с «табу» — запрета на нарушение границы. Первичная функция культуры — противостояние хаосу, не знающему закона ограничения. За теми процессами, которые разворачиваются в современном театре, видится не только уничтожение смысловых границ классического текста, но и уничтожение границы как таковой. Эстетическая вседозволенность приводит к печальным последствиям: русской революции, как известно, предшествовало «крайнее» искусство. Чувство границы связано с инстинктом самосохранения — там, где открывается перспектива «бесконечного» смысла, обнажается бездна. На заре постмодернистской эпохи Иосиф Бродский пронизательно писал: «В этике не “все позволено” именно потому, что в эстетике не “все позволено”, потому что

количество цветов в спектре ограничено»*. Задача настоящего дня — возвращение к исходному спектру смыслов. С этой точки зрения самым значимым спектаклем для меня был и остается спектакль «Записки сумасшедшего» (реж. Федор Шевяков). Рецензией на эту замечательную постановку и открывается настоящий сборник.

Начало XX века было ознаменовано спором двух театральных систем — К. Станиславского и В. Мейерхольда. Современный российский театр все более и более отклоняется в сторону режиссерского театра; в условиях провинциальной сцены эта тенденция достигла своего логического предела. При этом сегодня мы имеем дело не столько с победой мейерхольдовского направления, сколько с окончательным поражением той системы, которая возникла в теории и практике Станиславского. Психологический театр — театр нюансов и смысловых оттенков — требует от актера не только высочайшего профессионального мастерства, но и человеческой глубины. К сожалению, в последнее время на подмостках появляется все меньше и меньше актеров, которые могут передать верные интонации. Театр призван расширять психологический опыт зрителя. Признаюсь, часто ухожу из театра с обманутым ожиданием, с чувством недоверия к тому, что говорится по ту сторону зрительного зала.

«Уход от слова» — так можно обозначить ситуацию, характеризующую современную сцену. Показательно, что молодые актеры блестяще владеют телесными практиками (акробатика, пантомима, жонглирование, танец), но катастрофически далеки от словесного жанра. Драматический театр смыкается с пластическим театром, смыслы реализуются через «язык тела». Что такое «Вещий сон, или Любовь в четверг после обеда» (реж. Артем Галушин), как не соскальзывание театра А. Н. Островского в пантомиму? Что такое «Женщина-гора, или Укрощение строптивой» (реж. Ирада Гезалова), как не блестящий экспери-

* Бродский И. Соч.: в 4 т. СПб.: Третья волна, 1992. Т. 1. С. 9.

мент с Шекспиром, осуществленный на границе театрального и циркового искусства? Даже чеховская «Чайка» (реж. Сергей Павлюк) предстала завораживающим зрелищем, обращенным к зрению. Преобладание визуальных решений над словесными — отличительная черта постановок, осуществленных за последние годы. Эти и другие спектакли снискали несомненный успех у зрителя, воспитанного в условиях новой культуры. Отдельно взятые, они действительно заслуживают хороших рецензий. Вместе с тем волнует общая тенденция, стоящая за этими постановками: всецело сосредоточившись на видимом, театр уже более не учит вникать в словесные интонации, которые и ведут в глубину смысла. За кризисом драматического искусства видится кризис классического типа культуры, на протяжении веков складывающегося вокруг Слова.

Сборник статей о театре завершается рецензией на моноспектакль Ольги Александровой «Три свадебных напева». Именно в нем развернуто движение к Слову — тому, что «было в начале». Не случайно Ольга Александрова отказывается от декораций и разворачивает свое действие на пустой сцене — «имеющий уши слышать, да слышит»! Сама попытка вернуться к исходным основаниям человеческого бытия отградна. На сегодняшний день это спасительный шаг, освобождающий режиссера от бремени зрелища.

Когда-то Давид Самойлов напомнил читателю о великой миссии Театра. Зритель по-прежнему приходит в театр для того, чтобы стать хотя бы на мгновение лучше и расслышать звучание «небесных труб»:

Идут скоморохи по тусклым дорогам —
По главному шляху, по малой дорожке,
Отвергнуты церковью, признаны Богом,
По русским дорогам идут скоморохи...

Что могут они? Потешать, скоморохи.
Что могут они? Рассмешить, скоморохи.

А могут ли что-то решить скоморохи,
Какие вопросы, в какие эпохи?

Навстречу — старуха с козой на аркане,
Навстречу — артель мужиков с топорами,
Навстречу боярин в брусничном кафтане,
А там уже — город горит куполами.

Войдут они в город. Осмотрятся — где бы
Устроить им игрища утречком рано,
Для красных Петрушек поставить вертепы —
Поближе к базару, подальше от храма.

Как станут скакать и играть в балагане,
Посмотрит старуха с козой на аркане,
Посмотрят артельщики и горожане,
И даже боярин в брусничном кафтане.

Забудет старуха невзгоды и беды,
Забудут холопы кабальные нети,
Забудет боярин войну и победы,
Когда затанцуют козлы и медведи.

Пусть к злобе и мести взывают пророки,
Пускай кулаки воздвигают над веком.
Народу надежду внушат скоморохи
И смехом его напитают, как млеком.

Воспрянет старуха с козой на аркане,
Торговые люди, стрельцы, лесорубы,
И даже боярин в брусничном кафтане.
И ангелы грянут в небесные трубы*.

* Самойлов Д. Избр. произведения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 538–539.

*«Записки сумасшедшего»
А. В. Гоголя в постановке
Государственного театра кукол
Удмуртской Республики*

Непереводимость Гоголя на язык пластической образности факт широко известный. В свое время Василий Розанов, размышлявший на тему, «отчего не удался памятник Гоголю», заметил: «Ничего нет легче, как прочесть лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове всё выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть форма, и повинуется она всем законам осязаемого и осязаемого»*. Эта же мысль была впоследствии сформулирована и Юрием Тыняновым: «Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. “Гоголевские типы”, воплощенные и навязываемые при чтении — пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой»**.

Язык сценической образности, конечно же, отличается от языка живописи и скульптуры. Тем не менее мы и тут сталкиваемся с законом непереводимости гоголевских текстов. Постановка моноспектакля по «Запискам сумасшедшего»

* Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914. С. 279.

** Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 311.

в Государственном театре кукол Удмуртской Республики — шаг очень смелый, я бы даже сказала отчаянный. Эпатажная, раздражающая игра актера, предложенная в первой половине спектакля, — яркое подтверждение размышлениям Розанова и Тынянова. Безобразное кривляние «маленького человека», задыхающегося в пространстве собственных мыслей, откровенный эротический подтекст, все это создает в зрительном зале удушливую атмосферу и делает присутствие зрителя почти непереносимым. Хочется отказаться от лицемерия пошлости и покинуть зрительный зал.

Однако сквозь фарсовый сюжет постепенно начинают проступать иные — драматические — черты. Поведение актера становится всё более и более «узнаваемым», и зритель видит в зеркале сцены свое собственное отражение. Не случайно в спектакле задействован принцип «мены» зрительного зала и сценического пространства: актер садится в зрительское кресло и начинает аплодировать происходящему на сцене. Осуществленная Федором Шевяковым трансформация актера в зрителя предполагает возможность и обратного превращения — зрителя в героя. Иными словами, речь здесь идет не столько о драме «маленького человека», сколько о драме человечества.

«Записки сумасшедшего» — произведение очень трудное для театра. Дело не только в теме сумасшествия, всегда мучительной для актера. Дело в том, что в гоголевском тексте читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с иероглифической данностью. Бунт Поприщина — прежде всего языковой бунт. Обреченный Судьбой на бесконечное переписывание букв, гоголевский герой пытается установить новый порядок письма: зеркальную графику, написание букв вверх ногами, разорванные и рассеченные слова... Заключительные письма полностью расторгают всякое подобие темпоральной («2000 год») — а вместе с ней и иероглифической — упорядоченности. Истоки сумасшествия Поприщина — в поисках языка, адекватного Хаосу. Совершенно очевидно, что этот сюжет

остался за пределами «драматургического» прочтения. (Отметим, что один из немногих, кому удался визуальный перевод гоголевского текста, — мультипликатор Юрий Норштейн, создавший гениальную версию «Шинели». В соответствии с режиссерской концепцией, мир гоголевской повести оказывается сотканным из мельчайших штрихов [«букв»], которые и создают подлинное пространство сюжета. Мир норштейновской «Шинели» словно рождается из «первоначальных стихий» — «буквы», «азбуки», «строки»...)

Ижевский режиссер предложил иную интерпретацию гоголевских «Записок». В спектакле прослеживаются истоки сумасшествия Поприщина — женщина и нищета; точнее, страх перед женщиной (выбор героем недостижимого идеала — Софи/Софии) и страх перед нищетой. (Заметим, что эти страхи сопровождали в жизни и самого Гоголя.) Вопросание Судьбы и попытка понять ее таинственный расклад оборачиваются для Поприщина бредовыми прозрениями, беспочвенной претензией на иное место и иную долю. Вопросание «маленького человека» остается без ответа, а иллюзорное обретение королевского престола лишь усугубляет ход трагедии, неизменно устремленной к концу.

Великолепная игра, оригинальная сценография, интересные режиссерские находки... Чего только стоит вырастающий в глубине сцены образ гигантской женщины как поглощающего темного (дьявольского) начала. Чрезвычайно эффектен и звуковой пласт спектакля — звучание женских голосов, с одной стороны, усиливает эротическую направленность сюжета, а с другой — создает важную для Гоголя атмосферу мнимостей. Введенные в спектакль элементы интерактивности иногда мешают, тормозят развитие сюжета. Думается, что такой блестящий актер, как Александр Мустаев, смог бы удержать внимание зрителя и без модных заигрываний. Единственный выигрышный в этом плане эпизод — с луной. Актер кидает в зрительный зал шар-луну, с которым какое-то время играют зрители. Разыгрывание космогонической мистерии входило

в замысел Гоголя. В соответствии с авторским видением герой пытается спасти луну, на которой обитают не только носы, но, как известно, и души (скрытая отсылка к философии Платона). Тема враждебного рока, таким образом, скрещивается с темой светил, а зритель оказывается активным участником разворачивающегося мистериального действия.

Беликолепен финал — выход в иное пространство — ознаменован сменой декораций, выполненных в манере лубка, и потрясающим звучанием украинской песни. Вырываясь из земного пространства к небесной отчизне, герой «Записок сумасшедшего» уходит от нас безвозвратно: «Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтоб не видно было, ничего, ничего». Обретение «матушки небесной» и есть подлинная развязка спектакля, который завершается «молитвой»: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его большую головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! Его гонят! — Матушка! Пожалей о своем больном дитятке!..».

Подлинная награда для театра — слезы зрителя. На этом спектакле они были...

Куклада, или Театр власти

Воскрешение «Шута Балакирева» Григория Горина в Государственном театре кукол Удмуртской Республики — значимое событие для зрителя, пытающегося осмыслить ход русской истории, понять истоки того типа государственности, наследником которого он является. В начале XX века Александр Блок приоткрыл тайну Медного всадника — его способность определять ход русской истории: «“Медный всадник” — все мы находимся в вибрациях его меди»*, — записал в своем дневнике поэт. Не слышались ли в «адской музыке» блоковского «Балаганчика» медные «вибрации» русской истории? Эти вибрации особенно ощутимы в наше время, поскольку мы оказались невольными свидетелями распада великой Империи, когда-то задуманной Петром Великим.

«Историческую» пьесу Григория Горина Федор Шеляков сместил в балаганную сферу. Маски по-новому разыграли сюжет комедии, высветив в ней вечные смыслы. Именно маски позволили режиссеру освободиться от некоторой приуроченности «Шута Балакирева» к конкретно-историческому времени. Известно, что комедия советского драматурга многими критиками до сих пор признается «постперестроечной», и ее былую популярность на сцене Ленкома часто связывают с отражением злободневной проблематики.

* Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Худож. лит., 1965. С. 169.

Как никто другой проникая в сущность драматического искусства, В. Э. Мейерхольд писал: «Ось трагедии — рок. Полюса оси — мистерия и арлекинада»*. «Придворная комедия» Горина на сцене кукольного театра — это одновременно и «придворная трагедия», причем Федор Шевяков склоняет пьесу к полюсу арлекинады, разыгрывание которой происходит буквально: все действующие лица, кроме одного, скрыты масками. Зрители становятся участниками почти мистического действия, поскольку на их глазах происходит удивительная метаморфоза: *маски оживают* (подобный сценический эффект стал возможен благодаря уникальной технологии исполнения). Актеры настолько сливаются со своими масками, что те и впрямь становятся лицом. Русская же история, как в лабиринте, блуждает среди разнообразия этих масок и теней.

После спектакля остается устойчивое впечатление, что эстетика кукольного театра всего более созвучна комедии Горина, обращенной к эпохе становления российской империи: именно с Петра I начинается новый — «карнавальный» — период русской истории. Власть стала присуща особая игровая стихия, в связи с чем маскарад явился важнейшим институтом петровского времени. Правление нового монарха начинается маскарадным переодеванием: молодой Петр путешествует по Европе под вымышленным именем (урядника Преображенского полка Петра Михайлова). Не случайно именно это время стало временем смены нарядов: по указу императора в одно мгновение Россия облачилась в короткое платье, которое казалось уничижительным и «потешным». А на закате петровского правления (в 1723 году) в Петербурге устроили небывалый маскарад: всем высокопоставленным вельможам в течение месяца было приказано не снимать карнавальных костюмов. Именно тогда в России карнавал впервые слился с жизнью: в присутственных местах высокие чиновники сидели в масках.

* Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 126.

Небывалая дерзость Петра заключалась в обнажении самого механизма власти, которая вынуждена репрезентировать себя через бесконечную смену масок. Эта «масочная» природа всякой власти есть ее глубочайшая и сокровенная тайна. Ижевская версия «Шута Балакирева» призвана напомнить зрителю прежде всего об этом.

Главным героем русской истории является шут. В спектакле шут Балакирев (Константин Мехряков) — единственный персонаж, лишенный маски. Действительно, в России человек без маски и есть шут; не иметь маску — всё равно что быть раздетым (символично, что Балакирева на сцене раздевают донага). И хотя смекалка позволяет герою выходить сухим из воды и даже вернуться с того света, его уязвимость на сцене очевидна. Парадоксально, но именно Балакирев на сцене всего более не свободен. Окружающие маски явно переигрывают его, каждая из них прекрасно знает и ведет свою роль. Балакирев же — случайный гость на театральных подмостках русской истории, но в силу такого особого положения он и невольный соглядатай событий, происходящих внутри императорского двора. Однако ни это потаенное знание, ни природный ум в конечном счете никого не спасают. Отсутствие маски не становится гарантом выхода из игры...

Даже Петр I (Федор Шевяков) оказывается участником всё того же карнавала истории. Его боль за Российскую державу определяет эмоциональную тональность пьесы, но он не в состоянии разглядеть истинных лиц своих подданных — ведь они все невидимы, их лики едва угадываются сквозь прорези кукольных масок. Интересно, что и сам император всего лишь личина (напомним, что после смерти Петр I превращается в «восковую персону» — с его лица впервые снимают посмертную восковую маску). Усталость и неверие в происходящее предопределяют драматический финал придворной комедии. Как скажет впоследствии Александр II, «Россией управлять несложно, но абсолютно бесполезно».

В основе сценографического решения (художник Наталья Зубович) выражается идейный замысел спектакля. Оформление сцены воплощает идею «метаморфозиса»: застава, сколоченная из нескольких брусков дерева, в последующих сценах превращается в мачту, мачта — в элемент интерьера, элемент интерьера — в дерево; наконец, дерево — в крест. Казалось бы, простое решение, но в смысловом плане очень эффективное. Цепь превращений напоминает зрителю о том, что театр власти — это пространство бесконечных метаморфоз, где низ и верх молниеносно меняются местами, и никакой расчет невозможен, и каждый оказывается в руках Судьбы. Крест как последняя фигура, возникающая на сцене, недвусмысленно напоминает о том, что скрывается за видимым многообразием форм жизни.

Маски продолжают разыгрывать сюжеты русской истории (не это ли явилось причиной закрытия «Кукол» В. Шендеровича?). Перестроечная пьеса Г. Горина ставила вопрос о дальнейших путях российской державы. Сейчас разговор идет в другой плоскости: той державы уже нет... «Шут Балакирев» наращивает смысл во времени, и это тонко почувствовал Федор Шевяков, превративший горинскую аллегорию в притчу. В его сценической интерпретации русский человек имеет дело не с подлинной реальностью, а с безграничным театром власти. Вопреки изначальному скепсису многих критиков, придворная комедия Григория Горина в очередной раз подтвердила свое право на существование в большом Времени.

*Разговор о поэте,
или Последняя сказка Пушкина*

Так случилось, что Театр кукол в городе Ижевске расположен совсем неподалеку от памятника Пушкину. Небольшая бронзовая фигурка Пушкина уже давно затерялась на фоне отстроенного здания нефтяников. И эта затерянность поэта в пространстве символична и ярко отражает тенденции современной культуры. Быть может, поэтому и обрел Пушкин иное место для своего существования — кукольный замок, где на протяжении многих лет идет спектакль «Поэт, или Разговор с собственным чертом». И чем далее во времени, тем яснее очерчивается пушкинская судьба, пронзительнее становятся интонации, звучащие со сцены. Замечательно, что режиссер-постановщик (Федор Шевяков) и автор пьесы (Федор Смольянинов) суть одно лицо. В самом этом двоении двух Федоров, в этой своеобразной литературной мистификации, видится игра, так когда-то любимая Пушкиным.

Действие пьесы Федора Смольянинова разворачивается в двух временных пластах — это начало XIX столетия и конец столетия XX. Выделение на хронологической оси именно этих вех не случайно, они знаменуют собой два этапа русской классической культуры — ее «золотой век» и ее «закат». В момент написания (2002 г.) пьесы была обращена к современности, и сидящий в зале зритель узнавал в ней реалии жизни:

Демократы и демагоги,
Коммунисты и маклера
Ищут в царство свободы дорогу,
Растрев идеалы вчера*.

С течением времени меняется перспектива видения; всё то, что происходило с Россией совсем недавно, высвечивается в ином ключе. Теперь уже совершенно очевидно, что «фантастические» и «смутные» 1990-е годы представляют собой целостный исторический этап, связанный не только с крушением политической системы, но и с крушением того типа культуры, который был порожден пушкинской эпохой. На рубеже двух столетий разрушился один из важнейших мифов русской культуры — миф о Поэте.

Итак, на авансцене 90-х — Поэт (Александр Мустаев). Добывая себе «хлеб насущный», спившийся Поэт сочиняет рекламные слоганы и торгует расхожим товаром в пригородной электричке. А по ночам он мучительно вспоминает поэму о Пушкине, некогда им сочиненную. Игра Александра Мустаева подчеркнута натуралистична, и нужно сказать, что артист неплохо справляется с этой ролью «на грани»: в опустившейся фигуре Поэта всё же проступают черты былой интеллигентности и некоторой аристократичности. Однако подобная манера игры располагается на горизонте зрительских ожиданий, а потому не всегда производит должный и нужный эффект.

В какой-то степени предсказуемо и появление alter ego Поэта — Неизвестного, или черта (Вячеслав Климов). Надменные и ироничные интонации артиста оживляют действие. Функция черта сводится не только к обнажению «тайных мыслей» поэта, но и к представлению воочию утраченной поэмы о Пушкине: Неизвестный срывает завесу беспамят-

* Шевяков Ф. Б. Поэт, или Разговор с собственным чертом // Кормановские чтения. Ижевск, 2013. Вып. 12. С. 409–432.

ства — и в глубине сцены возникает ширма кукольного театра. На подмостках именно этого (второго) театра и будет разыграна главная история — истории о жизни Пушкина. Несмотря на ряд удачных сценических находок и верно найденных интонаций, современный план пьесы оказался всецело подчиненным пушкинскому сюжету. Думается, что речь здесь идет не о недостатках драматургии, а о безупречной правде искусства. Энергия пушкинского сюжета — это энергия мифа, а миф, как известно, всегда подлиннее истории и жизни. Впрочем, кукла тоже всегда реальнее человека...

Итак, поэма о жизни Пушкина разыгрывается перчаточными куклами. Роль великого Пушкина доверена тому же Александру Мустаеву, и можно только восхититься актером, высокое мастерство которого позволяет совместить на сцене не только драматическое и кукольное искусство, но и две ипостаси поэта — Пророка и Шута. Исполнение этих ролей одним актером символично, поскольку в контексте русской культуры они почти неотделимы друг от друга.

Знаменательно, что создатели спектакля не стремились к какому-либо правдоподобию, их куклы и декорации очень условны (художник Татьяна Старикова), как условны и сюжеты пушкинской жизни. Все события из жизни великого русского поэта прослеживаются через комические (подчас бурлескные) сценки, сквозной сюжет которых — *избиение* поэта (наказан отцом и матерью — побит товарищами и Державиным — поколочен в кабаке — отлуплен женщинами — убит Дантесом). На протяжении всего действия, за исключением финала, разговор об участии поэта на Руси неизменно смещается в «низкий» план:

А р и н а Р о д и о н о в н а

— Слышу с улицы — орут, —
Верно Саша где-то тут.
Ты чего опять вопил?

Пушкин

— Немец палкой отлупил.
До сих пор мне, няня, больно.

Арина Родионовна

— Тяжела поэтов доля
Нонче стала на Руси.

Пушкин плачет.

Ладно уж, не голоси.

Безусловно, Федору Шевякову близок дух народного площадного театра. Обращение к истокам народной культуры — это не только «оживление» театра («Каждый, кто хочет оживить театр, возвращается к народному источнику»^{*}, — писал один из реформаторов европейского театра Питер Брук). Режиссер близок к логике пути самого Пушкина, сквозь всё творчество которого проходит мысль о народном театре.

Перчаточный Пушкин и впрямь напоминает героя площадной ширмы — битого Петрушку, за каждой мнимой смертью которого неминуемо следует воскрешение. На протяжении этой уникальной пьесы Пушкин-Петрушка не раз «оживает» при помощи Слова, исходящего из уст Арины Родионовны (Нина Тарасова). В критические моменты няня успевает рассказать поэту очередную сказку, которая чудесным образом дарует исцеление:

— Ты, родимый, не кричи.
Ты, голубчик, помолчи.
Я ль тебе не удружу.
Хочешь, сказочку скажу?

Игровая стихия пронизывает кукольную часть спектакля. В великолепной феерии мешаются времена и лица. Так Держа-

^{*} Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. С. 121.

вин (Сергей Чирцев) неожиданно превращается в Жуковско-го и слушает вступление к поэме «Руслан и Людмила»; сквозь черты Пуцина (Алевтина Степанова) просвечивает облик Кюхельбекера, а у самого Пушкина — не то кюхельбекеровский, не то гоголевский нос. В пределах одной мизансцены собираются возлюбленные поэта — Керн (Алевтина Степанова), Оленина (Галина Шевякова) и Ушакова (Нина Тарасова), которым по очереди зачитываются бессмертные строки из стихотворения «Я помню чудное мгновение». Федор Шевяков-Смолянинов откровенно профанирует факты биографии, творя на глазах у зрителя новый «пушкинский миф». Парадокс в том, что придуманный сюжет оказывается не менее реальным. По-видимому, свершается то, что когда-то Ф. М. Достоевский назвал «высшим реализмом».

Именно в фамильярно-игровой стихии постепенно зарождаются подлинные смыслы — и кукольно-исторический фарс преобразуется в трагедию. Несмотря на иронический и откровенно площадной характер, разыгрываемая куклами «пьеса-поэма» восходит к высокой трагедии и повторяет ее структуру. Пять актов символизируют основные вехи пушкинского пути (рождение — учеба в лицее — кабак — любовь — дуэль). Согласно народным представлениям, Петрушка побеждал всех героев, кроме Смерти, которая приходила на сцену и забирала его с собой. Гибелью Поэта завершается последний акт кукольной трагедии. (Интересно, что две линии спектакля — современная и пушкинская — являют собой своеобразный контрапункт: физической смерти Пушкина противопоставлена духовная смерть Поэта.)

Пятый акт — самый сложный по своему построению: действие в нем разворачивается в двух планах — реальном и ирреальном. Появление Арины Родионовны первоначально воспринимается зрителем как продолжение реального действия, но чуть позднее становится понятным, что всё видимое — предсмертный бред Пушкина:

А р и н а Р о д и о н о в н а

— Здравствуй, Сашенька родимый!

П у ш к и н

— Что я слышу? Ты ль, Арина?!
У меня похоже, бред, —
Ты мертва уж девять лет.

А р и н а Р о д и о н о в н а

— Оно так, мертва немного,
Только, милый, я у бога
Отпросилась на часок,
Навестить тебя, дружок, —
Облегчить твои страдания...

П у ш к и н

— Расскажи мне сказку, няня.

В какой-то степени движение творчества Пушкина — это движение к последней сказке («Золотой петушок»), в которой поэт увидел свою судьбу (на что в свое время обратила внимание Анна Ахматова в своей статье «Последняя сказка Пушкина»^{*}). Сказки действительно сопровождали Пушкина в жизни и творчестве. Не случайно первая прославленная вещь его — поэма-сказка «Руслан и Людмила», а сюжет повести «Капитанская дочка», завершающей его путь, также восходит к архетипу волшебной сказки.

Однако последняя сказка Арины Родионовны неожиданно оборачивается горькой историей о судьбе Поэта, сквозь которую проступают известные строки В. Кюхельбекера: «Горька судьба поэтов всех племен; / Тяжеле всех судьба казнит Россию»^{**}.

^{*} Ахматова А. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 8–34.

^{**} Русские поэты: в 2 т. М.: Дет.лит., 1991. Т. 2. С. 107.

А р и н а Р о д и о н о в н а

— Это можно. Слушай, свет.
Жил да был один поэт.
И не в тридевятиом царстве,
А в Росейском государстве,
Где, известно издавна,
Всем поэтам грош цена.

Развернувшаяся на глазах зрителя трагедия заканчивается выходом в Вечность. Классическая трагедия не знает шестого акта, но в спектакле Федора Шевякова этот акт прочерчен. Последняя картина — картина преображения — разыгрывается за пределами земного. От откровенного фарса всех предшествующих сцен — к заключительному, кульминационному действию, где высвечивается ослепительная лазурь с шестью золотыми ангелами, словно явившимися с картин Боттичелли. Такова смысловая линия пушкинского сюжета. И еще один момент, существенный для понимания авторского замысла. Появлению ангелов предшествует «силуэтная картина», одновременно восходящая к двум новозаветным эпизодам, — «снятию со креста» и «оплакиванию». Благодаря подобному визуальному плану Поэт уподобляется Спасителю, а Арина Родионовна — Плакальщице. Отметим также, что в ижевском спектакле чрезвычайно интересна игра с трехмерным и двухмерным пространством: жизнь то сворачивается в рамку картины, то выходит за пределы живописного полотна. При этом «картинное» восприятие задается зрителю с самого начала действия. Первые мизансцены, относящиеся к современному плану, разворачиваются по ту стороны огромной рамы, тем самым задавая особый угол восприятия. В конечном же итоге жизнь Поэта, как, впрочем, и жизнь любого человека, неминуемо стягивается в рамку последней картины — «Дабы скорей узреть — оставя те места, спасенья верный путь и тесные врата» («Странник», 1835).

Автор пьесы то отделяет себя от своих героев, то почти сливается с ними. Словно предугадывая возможную реакцию публики, Федор Смольянинов пишет: «Я добился рецензии на свою поэму от Пушкинского дома. Там мне сказали, мол, если ваша поэма носит пародийный характер, то непонятно над кем и над чем смеетесь. У вас же тут нет ни одного положительного персонажа. Так сказать, какое-то сборище приплясывающих идиотов. Прямо “Портянка Шекспира” — было в свое время такое сочинение. Так что думаю, литературоведы с полным основанием могли бы сказать, что я позволил себе замахнуться на национальную святыню».

И это, наверное, единственное место, в котором Федор Смольянинов, а вместе с ним и Федор Шевяков, ошиблись. Прежде всего, пьеса вписывается в уникальную, и я бы сказала живительную, традицию. Это — «Анекдоты из жизни Пушкина» Даниила Хармса и «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца. Кроме того, благодаря фамиллярной зоне полностью преодолевается граница между малым и великим, временным и вечным, что в максимальной степени приблизило Пушкина к современному зрителю. И от этого утрата, а вместе с тем и подлинное обретение действительно переживаются как катарсис.

Шоу аферистов

Премьера спектакля «Игроки» на сцене Государственного русского драматического театра Удмуртии предварила юбилейный гоголевский год.

Комедия, когда-то недооцененная гоголевскими современниками, в последнее время буквально не сходит с подмостков российских театров. Помимо ставших уже классическими «версий» Романа Виктюка и Сергея Юрского, укажем на триумфальные постановки Олега Меньшикова и Сергея Женовача. Ижевский режиссер Федор Шевяков оказался в очень непростой творческой ситуации, поскольку на таком фоне нелегко вести свою игру. Но с этой нелегкой задачей Русский драматический театр справился: ижевские «игроки» если не переиграли именитых предшественников, то по крайней мере не проиграли им. А это — весомый результат для провинциального театра.

О чем, прежде всего, спектакль? О шулерской карточной игре. Об удалой русской игре, которая, по словам одного из героев комедии, «не смотрит ни на что». Об игре, которая не знает не только правил, но и границ, и вплоть до финала неискушенный зритель даже не догадывается, что сам становится участником виртуозного розыгрыша. В гениальной комедии Гоголя проигрывается не Ихарев, а сидящий в зале. И смех, которым на протяжении всего действия награждаются герои спектакля, имеет только одно направление — к зрителю: «Чему

смеетесь? — Над собою смеетесь!», как это было сказано в дру-гой знаменитой гоголевской комедии.

Кажется, «Игроки» востребованы сегодня больше, чем хрестоматийные «Ревизор» или «Женитьба». Эпиграфом к тексту комедии Гоголь взял строку из Пушкина («Дела давно минувших дел») и обыграл ее иронически. Суть действия как раз и заключается в том, что автор обнажил некие субстанциальные начала русской действительности, где игра стала основной формой существования. *Минувшее* легко оборачивается и настоящим, и будущим. Благодаря музыкальному оформлению и хореографии ижевскому режиссеру удалось добиться эффекта пересечения времен. Кроме того, Федор Шевяков обозначил жанр своего спектакля как «шоу аферистов», чем раздвинул временные рамки гоголевского сюжета. Шоу — слово современное, о нем, конечно же, автор комедии и не подозревал. В XIX веке происходящее называлось «жульничество» (Сергей Женовач так и сформулировал: «жульничество в 9 эпизодах и 25 явлениях»). Однако век спустя Россия переименовала свои пороки.

«Игроки» — одно из самых необычных творений русской классической литературы, требующее от создателей спектакля высокого мастерства. Одноактная гоголевская комедия невыигрышна с точки зрения зрелищности: действие разворачивается только в комнате городского трактира (единство места). Несомненная удача и режиссера, и художника (Геннадий Аверкин) заключается в том, что ижевский спектакль не оставляет ощущения скудности оформления. Напротив, остается впечатление многозначности и метафоричности этого единственного пространства. Трактир, где волею судьбы сталкиваются игроки, напоминает прежде всего преисподнюю. Такое ощущение порождается темной палитрой, преобладающей в оформлении сцены, и эффектной игрой света, сообщающей происходящему inferнальный характер. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь писал: «...я увидел <...> в каком ужасающем для человека виде может быть ему представ-

лена Тьма и пугающее отсутствие света»*. И в этом спектакле обнаруживается «пугающее отсутствие света». Впечатление еще более усиливается подсветкой, не освещающей, а скорее искажающей как пространство сцены, так и лица героев. Однако благодаря иллюминации это адское пространство в мгновение ока преобразается — в пространство современного игорного дома. Светящаяся спираль, периодически возникающая в глубине сцены, — одна из самых удачных находок спектакля. Ее концентрические окружности как бы воспроизводят очертания рулетки (или мишени). Именно спираль преобразует пространство сцены, маркируя смену эпох. Важна и символика данного образа: в системе человеческой культуры спираль восходит к образу лабиринта, который, в свою очередь, является знаком утерянного пути.

Уникальность «Игроков» и в том, что основное действие комедии разворачивается не на сцене, а за ее пределами — в недоступном закулисном пространстве, куда непосвященному вход строго запрещен. Там, в невидимой тьме, придумывается дьявольская игра, втягивающая в себя и героев, и публику. А всё происходящее на сцене — не что иное как «призрак», «фантом», «иллюзия». Подлинные имена и лица героев так и остаются «невидимыми» для зрителя. Актеры в буквальном смысле слова занимаются *надувательством*: в одном из эпизодов ижевского спектакля громко лопаются воздушные шарики. «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется», — скажет Гоголь в «Невском проспекте». Иллюзорность, не подлинность российской действительности — одна из основных тем великого русского писателя.

Игроки у Гоголя безлики. По-видимому, это было принципиально для автора комедии, ибо Россия — это пространство, где играют все. Характерно, что в списке действующих лиц автор отказался от ремарок — характеристик персонажей. Несомненная удача актеров Русского драматического

* Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 6. С. 248.

театра — в придании лица «необщего выражения» каждому из своих персонажей: брезгливость Швахнева (Андрей Демешев), не расстающегося с носовым платочком и на протяжении всей комедии «умывающего руки»; обманчивая простота Утешительного (Сергей Ягутко); смешливость Замухрышкина (Михаил Апрельский); зловещая невозмутимость Кругеля (Анатолий Лобач).

И, конечно, обратим особое внимание на великолепную игру Николая Ротова (Глов-старший) и Михаила Бегишева (Глов-младший). Совершенно очевидное «переигрывание» здесь конструктивно, поскольку, по условию гоголевского текста, Гловы — это всего лишь маски, придуманные Утешительным. Аферисты играют «в Гловых», доводя актерское исполнение до крайности, до откровенного фарса, до того логического предела, за которым может обнажиться даже некоторая искусственность поведения — то есть сама ИГРА. Вот-вот — и обман откроется... Однако и провинциально наивный Ихарев, и, казалось бы, вовсе не наивный зритель продолжают верить в подлинность разыгрываемого действия.

Актерам удалось создать пластически-зримые, запоминающиеся образы. Чрезвычайно удачная находка режиссера — Ихарев (Иван Слободчиков). Это единственный персонаж, черты которого почти неуловимы для глаза. Он обладатель особой внешности, о чем сам Гоголь как-то сказал: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» («Мертвые души»). И действительно, все лица после спектакля помнятся, за исключением одного, едва ли не самого главного — ихаревского. При этом Ихарев, в отличие от других персонажей, почти не покидает сцены.. Безликость героя делает его похожим на всех, в том числе и на сидящего в зале зрителя.

Не совсем убедительна в спектакле разве что последняя сцена комедии. Она почти не выделена, «нейтральна» в составе действия. А между тем Гоголь придавал особое значение развяз-

кам своих творений. Ихарев вспоминает о «высшем суде» и одновременно осознает неправомерность подобного обращения. Последняя сцена — это, скорее, диалог героя с самим собой. Его прозрение одновременно и комично (как комична всякая слепота), и трагично (как трагично всякое прозрение, в своей основе восходящее к мифу об Эдипе).

«Игроки» — комедия без просветления. Остается только одно — получить эстетическое впечатление от незабываемого «шоу аферистов». Аплодисменты, долго не умолкавшие после спектакля, актеры, конечно же, заслужили. Замечательно, что ижевские *игроки* играют до конца: после ухода артистов на сцене остается брошенная Ихаревым заветная колода карт, имеющая имя «Аделаида Ивановна». В переводе с древнегреческого имя Аделаида означает «скрытая», «невидимая». «Невидимые» сюжеты организуют русскую историю, и именно этим обусловлена злободневность гоголевского текста. Ибо «Игроки» — комедия не только о *делах давно минувших дней*. И колода карт, по-прежнему, скрыта от зрителя... И тройка лошадей, по-прежнему, готова оказать услугу аферистам. И «сам демон зажигает лампы только для того, чтобы показать всё не в настоящем виде»...

«Ах, если бы и впрямь то было сказкой...»

Каждая новая постановка «Принцессы Турандот» — это не только преодоление исходного материала пьесы К. Гоцци, но и очередная оглядка на легендарную постановку Евгения Вахтангова 1922 года, которая давно превратилась в миф. Все последующие режиссеры в большей или меньшей степени оказались в плену театральной легенды и были вынуждены преодолевать ее реальность. Казалось бы, театр заведомо обречен на поражение: каким бы ни вышел спектакль, он будет беднее того, *вахтанговского*, как беднее наша действительность в ее соотношении с мифом. Однако вот уже почти сто лет театральные труппы продолжают эту безуспешную борьбу с идолом. Режиссер-постановщик Федор Шевяков — среди тех, кто решил бросить вызов и заявить о себе: ведь постановка «Принцессы Турандот» — всегда испытание театра на зрелость, проверка на жизнеспособность.

Обращение к классической основе (и здесь Федор Шевяков не изменяет себе), как всегда, радует. Если уж провинциальный театр обречен утешать публику, то пусть это будет «высокое» утешение — и со сцены звучит текст Карло Гоцци в переводе Михаила Лозинского. Вместе с тем впечатление от этого, несомненно, талантливого и зрелищного спектакля нельзя назвать однозначным, что вызвано не концепцией ижевского режиссера, а скорее проблемой бытования сказки Гоцци в современной

России. «Принцесса Турандот» снискала себе славу импровизационного спектакля, разрушающего границы «готового» слова. Триумфальное шествие итальянской пьесы в советское время обусловлено той внутренней свободой, которую она несла и которой так не хватало в жизни. Злободневные шутки, отпускаемые актерами, разрушали жесткие идеологические и эстетические границы.

Современный театр существует в иных условиях — в мире, лишенном каких бы то ни было запретов. Мы переживаем уникальную эпоху — эпоху, в которой возможно всё. Ситуация, о которой предупреждал когда-то Ф. М. Достоевский («всё дозволено»), стала страшной реальностью. Отсутствие табу губительно как для общества в целом, так и для искусства в частности. Тем более, что юмор чрезвычайно чувствителен к категории границы, его существование возможно лишь на грани дозволенного и недозволенного. Вследствие этого современные актеры оказываются в трудной ситуации — шутить можно над всем, но в конечном итоге — не над чем. Парадоксально, но свобода слова обернулась немотой для современного искусства.

Быть может, именно поэтому Федор Шевяков интуитивно почти уходит от импровизации, от острой злободневности. Его «Принцесса Турандот» всецело обращена к самой себе: «сказка для театра» становится «сказкой о театре» (не случайно режиссер обозначил жанр своего спектакля как «театральная сказка»). Артисты наслаждаются возможностью ничем не стесненной игры, разоблачая ее на глазах у зрителя и обнажая условность театрального искусства. Интерактивный характер разворачивающегося действия здесь более чем уместен. Бригелла (Вячеслав Климов), Труффальдино (Антон Кузнецов), Тарталья (Константин Мехряков) и Панталоне (Александр Мустаев) развлекают публику добрыми шутками и не менее добрыми песнями, одновременно зарабатывая себе деньги (что очень кстати при нынешних окладах заслуженных и народных

артистов Удмуртской Республики). Зрители с удовольствием открывают кошельки и бросают монетки на поднос, который время от времени проносит по залу Труффальдино. Кстати, все четыре героя решены в соответствии с традицией итальянской комедии масок. Ну а то, что Труффальдино носит костюм китайского производства и говорит с одесским акцентом, а Бригелла является лицом кавказской национальности, вовсе не мешает «правдоподобности» комедии dell' arte и только способствует «вавилонскому столпотворению» на сцене.

Как известно, сказка Гоцци относится к жанру пародии, соответственно, зритель должен видеть перед собой не героя, а Артиста. Чем более оголена система речевых и пластических поз, тем более Артист обособляется от героя, превращаясь в главное действующее лицо пьесы. В ижевской версии «Принцессы Турандот» выигрышны те роли, в которых заведомо обнажена «искусственная» природа персонажа. Турандот (Галина Шевякова), Скирина (Тамара Скобелева), Альтоум (Сергей Чирцев) воплощают на сцене особый пластический рисунок. Их движения уподоблены движениям марионеток, которыми руководит режиссер. Эта несамостоятельность исполнителя, его зависимость от концепции создателя как нельзя лучше подчеркивают условность всякой театральной системы. «Ненастоящий», иллюзорный характер происходящего на сцене воплощен в Альтоуме, который по существу вообще оказывается куклой, чьими движениями управляют Панталоне и Тарталья. «Кукольность» явлена и в фигуре Зелимы, имеющей «такие огромные груди, каких зритель, верно, никогда не видел» (Н. В. Гоголь). Условность действия усилена Бригеллой, «горский диалект» которого проявлен в избыточном использовании частицы «как бы» («как бы театр», «как бы сказка», «как бы актеры» и др.). В конечном счете всё происходящее на сцене и в зрительном зале сводится к общему знаменателю, выраженному словом «как бы». Не только театр, но и сама реальность проявляет в себе черты иллюзорности. Кульминация «условного» сюжета — диван мудрецов, представляющий

собой незатейливую конструкцию соединенных между собой деревянных болванок.

Вместе с тем некоторые роли решены в принципиально ином ключе — на первый план выступает образ Героя, в то время как сам исполнитель остается в тени. Комедия масок уступает место комедии характеров. В подобном ракурсе представлены Калаф (Дмитрий Евсеев), Барак (Анатолий Тарасов) и Тимур (Евгений Перевозчиков). Рисунок этих ролей, быть может, менее занимателен для зрителя, но важен для понимания общего замысла спектакля. Комический эффект возникает в результате столкновения различных манер исполнения. Так, взрывы смеха в зрительном зале вызывает появление Скирины, движения которой подчеркнута гротескны и неестественны, и Бараха, чьи интонации и пластика, напротив, подчеркнута реалистичны. Еще большее комическое впечатление производит соединение в пределах одной мизансцены Калафа, пытающегося играть высокие трагические страсти, и Зелимы (Алевтина Степанова), телесность которой разрушает заданный высокий план. Так еще и еще раз обнажается система театральных приемов, вследствие чего *язык театра* оказывается ощутимым и зримым.

Наконец, отметим, что одним из главных действующих лиц ижевского спектакля является маска. Речь идет не об итальянских масках, неотделимых от персонажей, а о маске как относительно самостоятельном персонаже. На мой взгляд, это одна из самых удачных находок Федора Шевякова. Маска — знак театра как такового. Однако не менее значимо и то, что маска соединяет два плана — внешний (явный) и внутренний (тайный), указывая на наличие скрытого сюжета. Маска в буквальном смысле задает еще одно «измерение» героям. Так, Турандот, лицо которой, благодаря гриму, уподоблено маске, держит в руке белую или красную маски. Смена ликов становится самостоятельной линией сюжета. Система манипуляций, которые производит Галина Шевякова с маской, окончательно отделяет маску от персонажа, превращая ее в самостоятель-

ное лицо. Показательно, что артистка нередко, поворачиваясь к зрителю в профиль, держит маску анфас, как бы признавая ее ведущую роль.

В пространстве сцены маски визуально соотнесены с очертаниями отрубленных голов и тем самым — со смертью. Трагедийный план в спектакле Федора Шевякова почти не прочерчен — он лишь просвечивает сквозь темные прорези масок. (Особенно важна в данном аспекте красная маска, поскольку за ней — шлейф разнообразных ассоциаций: от знаменитой «Маски Красной смерти» Э. По до символистской рефлексии Вяч. Иванова: «Играет в куклы жизнь, — игры дороже свечи, / И улыбается над сотней масок — Смерть»^{*}.) Вообще, пьеса Гоцци — классическое подтверждение первоначального симбиоза комедии и трагедии, а внешне занимательный сюжет о китайской принцессе восходит к древнейшей конструкции словесного агона, где, как известно, ответ на вопрос означает «жизнь», а отсутствие ответа — «смерть»...

Роль принцессы Турандот — несомненная удача Галины Шевяковой. Скорее трагическое, нежели комическое решение роли как нельзя лучше отвечает замыслу драматурга Гоцци. Красавица Турандот, чьи чары покорили Калафа, не скрывает свою подлинную натуру. Замечательно, что актриса не боится некрасивости своей роли. На протяжении спектакля жесточайшая внутренняя борьба не раз искажает лицо героини, не раз из ее уст вырываются непозволительные интонации. Артистка идет в своей игре до конца, вызывая откровенную неприязнь к своей героине у зрительного зала. Две маски (белая и красная), два платья (белое и черное) переводят внутренний конфликт во внешний план. Чудесное перерождение Турандот в конце пьесы — это не только победа добра над злом — за этим скрывается отречение от себя, принесение в жертву собственной гордыни.

^{*} Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 2. С. 326.

Вместе с тем счастливый финал в исполнении хора артистов всё же не однозначен. Переживаемое просветление — просветление Театра. Принимая вслед за Гоцци заведомо смиренную позу, Федор Шевяков разместил в программке к спектаклю следующие строки из авторского предисловия: «Мои недоброжелатели, с их исключительными дарованиями, имея в руках подобный прекрасный сюжет, несомненно, сделали бы из него знаменитейшую пьесу, гораздо лучше моей и которая, несомненно, имела бы огромный успех. Я готов с этим согласиться». Это — программное заявление, полное иронии и самоиронии. Да, ижевские скоморохи сыграли «прекрасный сюжет», сделали свое благородное дело — в течение двух с половиной часов они забавляли публику, позволяя зрителю забыть о его «невзгодах и бедах». Заключительные аккорды (музыка Евгении Копысовой заслуживает отдельного отзыва) и сияние роскошных красок (художник-постановщик Геннадий Аверкин) на мгновение преобразили мир...

Но остаются в памяти прорези темноты на масках; остается городская стена с головами жертв; остается диван мудрецов, символизирующий сокровенную природу всякой Власти. Наконец, остается жизнь, которая так не любит проигравших.

В пространстве снов

В 1969 году в замечательной работе «“Мудрецы” Островского — в истории и на сцене» Владимир Лакшин поставил вопрос об объективности театральных постановок. Критик с горечью писал о том, как часто зритель сталкивается либо со «скучностью» классической пьесы, либо с оригинальными постановками, бесконечно далекими от видения Автора: «Велико искушение поставить старую комедию Островского без гримов и декораций, без музыки и световых эффектов, на той сценической площадке, что всегда под рукой, — на белом листе бумаги. Итак, занавес!»*.

Осенью 2011 года на сцене Государственного русского драматического театра Удмуртии прошла премьера спектакля «Вещий сон, или Любовь в четверг после обеда», созданного по мотивам комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь — то и найдешь». Ижевского зрителя сразу привлекла смелость этой постановки, и до сегодняшнего дня спектакль прочно удерживает свое лидерство в театральном пространстве республики.

Режиссер Артем Галушин (выпускник РАТИ) сместил действие комедии в сферу снов. Сны не только задали новое смысловое измерение классической пьесы, но и поставили перед ним определенные творческие задачи, созвучные принципам,

* Лакшин В. Литературно-критические статьи. М.: Гелеос, 2004. С. 320.

декларируемым Вс. Мейерхольдом. Артем Галушин привнес в театральное действо элементы внятной сценической условности и в очередной раз напомнил зрителю о том, что театр — это в первую очередь царство *игры*, а не мимесиса. Спектакль буквально «заряжен» мейерхольдовской энергией действия: стилистика «Вещих снов» явно ориентирована на пантомиму и цирковую эквилибристику. Быстрый, казалось бы нехарактерный для ощущения времени самого Островского ритм действия способствует рождению единого энергетического поля, связующего зрительный зал и сцену.

«Итак, занавес!» — На большом экране, расположенном на сцене, возникают кадры рисованного фильма: по улицам города бежит маленький человечек и держит в руках коробочку. Еще мгновение — и коробочка превратится в музыкальную шкатулку. Вслед за этим героем зритель заглянет в нее и увидит... рождение Мишеньки Бальзамина и Домны Белотеловой. В пространстве кинокадра появляются образы будущих героев спектакля, ищущих выхода за пределы шкатулки. Именно так обыгрывается в спектакле древнейший архетип театра-шкатулки, театра-коробки, театра-балагана. Мгновение спустя оба героя покинут пространство экрана и окажутся на сцене.

Пространство снов — та первичная реальность, в которой режиссер разворачивает свое действие. Окружающий мир — лишь скольжение видимостей, иллюзия, и именно театр является собой его зеркальное подобие. Эффект «отражения отражений» создается прежде всего благодаря киноэкрану, который, с одной стороны, расширяет пространство и время действия, а с другой — является собой огромным зеркалом, в котором происходящее на сцене удваивается. На протяжении спектакля герои не раз будут пересекать границы между экраном и сценой, сном и реальностью, обнажая условность этих сфер и выявляя их принципиальное единство.

В результате хрестоматийная история женитьбы Бальзамина предстает в нетрадиционном ключе. Это история встречи двух героев, объединенных общими снами и не умеющих

вписаться во «взрослую» жизнь. Если Мишеньке Бальзаминову (Антон Петров) и его маменьке (Ольга Чужанова) снятся райские сны, в которые они простодушно верят, то Домна Евстигневна Белотелова (Зоя Останина) сама живет как во сне. Ее замедленные движения на сцене напоминают движения сомнамбулы, не причастной к окружающей жизни. Словно спящая красавица, Белотелова ждет своего Жениха, способного развеять ее тоску. Любимая кукла героини совсем потрепана, а новых игр Домна Евстигневна придумать не может.

Мотив игры едва ли не ведущий в постановке. При этом «детские» игры главных героев (Бальзаминов самозабвенно катается на велосипеде, Белотелова не расстается со своей куклой) отличаются от «взрослых» игр, в которые играют Красавина (Ирина Дементова) и Чебаков (Антон Суханов). Идея «нечистой» игры наиболее последовательно проведена через образ Лукьяна Лукьяныча Чебакова. Это он обращает Бальзаминоva в куклу-марионетку, которой и манипулирует при помощи невидимой нити. Равным образом главный герой не может выпутаться из сетей-нитей, искусно расставленных свахой Красавиной. Над всем этим надстраивается еще один сюжет — сюжет Судьбы, переигрывающей всех и дарующей счастье тем, кто по-детски верит в нее. Заключительная игра Бальзаминоva и Белотеловой в жмурки символична — они обретают друг друга вслепую точно так же, как Фортуна вслепую выбирает их для себя. Всё разрешается само собой, а человек Островского оказывается подчиненным действию неведомых законов. Игровые коловращения жизни (зрительно дублируемые кувырками и сальто Бальзаминоva) еще раз высвечивают очевидную истину, что граница между Глупостью и Мудростью призрачна, как, впрочем, призрачна категория границы как таковой.

Оригинально решение образа главного героя. Режиссер Артем Галушин попытался дать новое понимание Бальзаминоva, традиционно соотносящегося с архетипом сказочного Иванушки-дурачка. Игра Антона Петрова носит откровен-

но фарсовый характер, несмышленость Мишеньки доведена до логического предела. В «кукольном» театре, как известно, нет места драме характеров, психологическим сложностям и тонкостям душевных переживаний. Показательно, что движения главного героя почти сплавлены с пантомимой — режиссер осознанно смещает акценты с внутреннего на внешнее, с душевного — на телесное. Вместе с тем ему всё же удается преодолеть одномерность «кукольного» персонажа и наметить его различные проекции.

Прежде всего, зритель видит перед собой *маленького* человека, борющегося за свое счастье (новое имя героя — Мишенька — указывает не только на известную «детскость» персонажа, но и на незначительность его места в мире). Переодетый в башмачника, актер вдруг обретает сходство со страдающим Пьеро, который вот-вот сломается от того, что его дергают за нити. Сквозь черный фрак и черный колпак зачастую проглядывает «кукольность» великого Чарли Чаплина. Близкий к финалу монолог Бальзамина, произносимый в пустом зрительном зале, предельно укрупняет создаваемый на сцене образ: режиссер приоткрывает трагедию одинокой человеческой души, жаждущей понимания и участия. На киноэкране, как бы зеркально дублирующем происходящее на сцене, появляется едва ли не фигура Гамлета... Наконец, прямо на глазах у зрителя Бальзаминов стирает с лица белый грим и превращается в *обыкновенного* человека. Эта последняя метаморфоза наиболее действенна в эмоциональном плане. «Срыв в трагедию» (Вс. Мейерхольд) не разрушает авторского замысла Островского, целостность комического персонажа в конечном итоге сохраняется. Еще мгновение — и трагическая маска сойдет с лица Бальзамина, вновь уступив место детской доверчивости...

Особое значение получает и та игра с белым цветом, которую продемонстрировала художница Ютта Роттэ. Ослепительно белые декорации придают мизансценам строгие графические очертания. Режиссер совместно с художником

в буквальном смысле преобразили пьесу Островского в *картину*. Необычность такой постановочной версии в том, что визуальный ряд в ней преобладает, а порой даже подавляет словесное действие. Господство образа над словом, зрелища и всех его составляющих (декораций, бутафории костюмов, освещения и звука) над литературной стороной постановки (диалоги, характеры и сюжеты) является отличительной чертой ижевского спектакля. Всепобеждающая «картинность» проникают в суть действия, преобразая привычные формы реальности.

Нельзя не отметить и оригинального решения костюмов. Черный фрак Бальзаминава живет своей независимой жизнью благодаря встроенному в него тайному механизму. Движения героя и фрака часто не совпадают между собой, чем порождают дополнительные комические эффекты. Таким же самостоятельным бытием наделено и белое платье Белотеловой. На протяжении спектакля оно претерпевает многочисленные метаморфозы, а в финальной сцене исполняет танец, окончательно отделяясь от своей хозяйки. Кажущееся торжество реальности вновь оборачивается снами.

Думается, что секрет обаяния этого спектакля — еще и в молодости ее создателя. В отличие от маститых режиссеров, Артем Галушин с детской непосредственностью играет в захватывающую игру под названием «театр». При этом дебютанту удается соединить, казалось бы, несоединимые вещи — классику и модерн, сны и реальность, пространство Замоскворечья и пространство Ижевска, поэзию и фарс, прошлое и настоящее... Комедия Островского предстает как феерия «вещих» снов, в пространстве которых с легкостью разрешаются все «противоречия» жизни.

Не-нулевой сюжет

На заре XX века В. Мейерхольд поставил один из самых необычных спектаклей — «Ревизора» Н. В. Гоголя. В одно мгновение на сцене было распахнуто множество дверей — и из проемов-отверстий *другой* мир властно предъявил права на реальность. *Мертвые души* заполнили собой пространство сцены для того, чтобы в финале продемонстрировать окончательное торжество неживой материи — превращение человека в куклу. В мейерхольдовском «Ревизоре» не было ни одной двери, ни одного окна, ни одного отверстия, через которые герои могли бы обрести спасение...

Как известно, «Ревизор» Мейерхольда не был буквальным прочтением классической комедии, но благодаря «обновленному видению» эпоха обрела своего Гоголя, и гоголевские герои стали персонажами того самого «Балаганчика», из которого вышел весь «не календарный / Настоящий Двадцатый век». Значение театра как социального института в немалой степени определяется выводом зрительного восприятия из «автоматизма». Театр обречен на борьбу со стереотипами, причем логика этой борьбы уже сама грозит стать очередным стереотипом, во власти которого оказываются современные режиссеры. Особенно ярко эти тенденции проявлены в постановках классических пьес.

Признаюсь: шла на премьеру ижевской «Женитьбы» с опаской. Классический репертуар в провинциальном театре часто обречен на неудачу, и здесь не место размышлять над причи-

нами такого положения вещей. Но постановка Владимира Чигишева не разочаровала. Режиссеру удалось сохранить необходимый баланс между «старым» и «новым» и найти «болевые» точки соприкосновения двух эпох. Начало «Женитьбы» словно воскрешает знаменитые сцены из Мейерхольда. (В скобках заметим, что между «Ревизором» и «Женитьбой» действительно много общего — обе комедии заканчиваются «ничем».) Сто лет спустя перед зрителем снова распаивается множество дверей, в которых снова теснятся гоголевские персонажи-карикатуры. По-видимому, режиссер сознательно пошел по пути «цитирования» мейерхольдовского «Ревизора», чтобы в дальнейшем оспорить такое понимание и выстроить свой рисунок гоголевской комедии.

Перед зрителем предстает мир вещественных масс, во власти которых оказывается человек. Почти барочная плотность пространства хорошо прочувствована художником (Сергей Скоморохов). Тяжелые массивные двери заполняют собой театральные подмостки, создавая ощущение замкнутости и безвыходности. Теснота пространства порождает особые мизансцены — женихам постоянно не хватает места (пять женихов с трудом умещаются на одном диване, пять женихов с усилием лезут в одну дверь, пять женихов «кружатся» вокруг одной невесты...). Всё действие комедии как бы стиснуто между шестью дверями, движение которых в свою очередь порождает самостоятельный визуальный сюжет. При этом двери превращаются то в колоду карт (напоминая зрителю о владычице-Судьбе), то в картинную раму (живописно представляя очередного героя), то в сплошную стену (отрезая возможность выхода в другое пространство)... Все эти метаморфозы восходят к гоголевскому пониманию мира — идее крайней неустойчивости самих оснований бытия, сплошной его превращаемости и обрацаемости.

Если оформление сцены восходит к барочным принципам, то костюмы героев выполнены в «безвкусной», легко узнаваемой лубочной манере. В результате возникает эффект пересе-

чения «глубины» и «поверхности»: плоскость лубочных «картинок» контрастирует с глубиной сцены, втягивающей зрителя в свои темные бездны. Само пространство готовит зрителя к финальной сцене, где произойдет выход за пределы водевильного сюжета.

Ижевская версия гоголевской «Женитьбы» — это безумный хоровод вещей и людей. Кружатся на сцене двери; кружится диван, кружатся Степан (Александр Баров) и Дуняша (Дарья Гришаева); разыгрывая сцены будущего семейного счастья, кружится Подколесин (Михаил Солодянкин); кружащимся клубком-судьбой играет Агафья Тихоновна (Зоя Останина) со своим «женихом»... В истории человеческой культуры кружение тесно связано с демоническим началом (ср. со знаменитыми пушкинскими строками: «Закружились бесы разны...» [«Бесы»]). Бесовской аспект особенно ярко проявлен в слуге Степане. Артист ведет второстепенную роль так искусно, что зрителю и впрямь мерещатся хвост и копыта черта. Именно Степан и Дуняша «сшивают» различные эпизоды спектакля: их внезапные появления призваны напомнить зрителю о той невидимой силе, которая владеет миром. А над всем этим «хороводом жизни» нависает тяжелая рама (небо), сквозь которую Творец наблюдает за «картинами» человеческой комедии.

Сам Гоголь с ужасом следил за тем, что происходит в России, находясь далеко за ее пределами. Высокое итальянское небо, под которым была дописана «Женитьба», не спасало его от тяжелых предчувствий, от ясного понимания того, что *мертвые души* заполонили собой мир.

Владимир Чигишев в своем спектакле уходит от этих смыслов. В финале обнаруживается его принципиальное несогласие с гоголевским видением, к которому в свое время вплотную приблизился В. Мейерхольд. «Омертвлению» реальности, ее «бесовскому кружению» режиссер противопоставил идею спасения. В заключительной части намечено движение к «очеловечиванию». По щекам Агафьи Тихоновны текут слезы — и кукольная «маска» наконец спадает с ее лица. Финальная

сцена «Женитьбы» преобразует комедию в трагедию, личности — в лицо, мнимую реальность — в реальность подлинную. Слезы задают иное измерение. Именно они «разрывают» порочный круг и вызывают сочувствие зрителя.

Добавим, что такой финал режиссером подготовлен. Тема сочувствия к одинокому человеку проходит через весь спектакль и начинает звучать открыто в последнем монологе Жевакина (Николай Ротов), включающем в себя размышления отверженного жениха о причинах очередной немилости судьбы. (В скобках отметим блестящее исполнение именно этой роли. Николаю Ротову удалось создать трогательный образ неудачливого жениха, бесконечно преданного идее женской красоты. Жевакин смешон. Но только там, где по-настоящему смешно, может быть и по-настоящему грустно. Кажется, что еще один шаг, и с уст Жевакина сорвется вечное: «Зачем вы меня обижаете?».)

Перестроив финал комедии Гоголя, Владимир Чигишев разомкнул «нулевой сюжет». Современная действительность преисполнена ощущением абсурда, поэтому зритель с благодарностью воспринимает любой выход из него. «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно», — заметил И. Бродский. Когда-то Гоголь мечтал спасти всю Россию, теперь речь идет о спасении отдельной личности.

Шабу на свет

Творческие лаборатории стали привычным явлением современной жизни в искусстве. Однако в Ижевске, городе, традиционно не театральном, подобное мероприятие проводилось впервые. В начале сентября Русский драматический театр оказался точкой пересечения различных городов (Москва, Петербург, Ижевск), различных культур (европейской и русской), наконец, зрителей, актеров и режиссеров*. Уже само конструирование общего пространства способствовало поискам взаимопонимания и диалогу, и такой важнейший человеческий опыт необходим именно сегодня. Как известно, Богу хватило шести дней для сотворения мира. Перед молодыми режиссерами стояла задача куда более скромная. За семь дней было создано семь эскиз-спектаклей: «Фантомные боли» В. Сигарева, (реж. Олег Молитвин, СПБГАТИ), «Заполярная правда» Ю. Клавдиева (реж. Анфиса Иванова, СПБГАТИ), «Утюги» А. Яблонской (реж. Юлия Беляева, ГИТИС) «Минотавр» Ф. Дюрренматта (реж. Александр Никаноров, СПБГАТИ), «Я боюсь любви» Е. Исаевой (реж. Екатерина Ковалева, СПБГАТИ), «Человек-подушка» М. Мак-Донаха (реж. Дмитрий Удовиченко, СПБГАТИ) и «Где я была» Л. Петрушевской (реж. Светлана Шанская, КазГУКИ).

* Работа «Творческой лаборатории молодых режиссеров» проходила в Ижевске 3–10 сентября 2012 года.

По существу право на обладание ижевской сценой предъявила «новая драма». Согласно определению драматурга Михаила Курочкина, «новая драма» — это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него»*. В этом, казалось бы, предельно ясном определении есть смысловые пробелы. Остается не до конца проясненным вопрос о том, что такое «реальность». История человеческой культуры показывает, что любые претензии на обладание объективной действительностью со стороны искусства неизбежно терпят крах. Реальность определяется господствующими формами видения, которые, в свою очередь, подчинены общим механизмам культуры. Одна из важнейших функций театра — формирование социальной оптики.

Мир безумия и смерти с первых же минут захватил пространство ижевской сцены. «Кажется, будто меж небом и глазом / Черная сетка висит» — эти нехрестоматийные некрасовские строчки (стихотв. «В деревне») как нельзя лучше отражали суть происходящего. На какое-то время реальность утратила свою сложность и погрузилась в метафизическую тьму. Апокалипсическое видение, скорее всего, не противоречит процессам, происходящим в современном обществе. Наверное, не случайно завершился показ эскиз-спектаклем Светланы Шанской по рассказу Людмилы Петрушевской «Где я была», действие которого разворачивается в мире мертвых. Граница, отделяющая привычные бытовые диалоги от «разговоров в царстве мертвых», для Петрушевской принципиально неуловима, призрачна. Попадая в иную реальность, главная героиня Анна (Галина Аносова) не отдает себе отчета, где она

* Формы новые нужны, драмы всякие важны: Фестиваль «Новая драма» приподнял люк театрального подсознания / [интервью Кристины Матвиенко] // Время новостей. 2003. 30 сент. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2003/182/10/81296.html>

находится. При этом подлинный драматизм ситуации связан не с осознанием хрупкости жизни, а с пониманием того, что бытие и небытие почти неотличимы друг от друга. Я не совсем согласна со сценическим решением Светланы Шанской, которая визуально развела «мир живых» и «мир мертвых». Однако сам выбор рассказа «Где я была» говорит о способности режиссера видеть болевые точки современности. Не является ли наше существование сегодня постсуществованием? И как увидеть незримую черту, отграничивающую нас от небытия?

О невозможности существования человека и мира говорили многие спектакли. Пристрастие начинающих режиссеров к жанру «вербатима», по-видимому, связано с желанием обойти пресловутую «литературность», часто отождествляемую с вымыслом. Вместе с тем спектакли, созданные в стилистике ТЕАТРА.ДОС, были самыми спорными. Еще Гёте развел понятия «правды» и «правдоподобия» («Противоположность правде во имя правдоподобия»). Парадокс заключался в том, что именно эскизы, верные «документальному» слову, оказались в конечном итоге наиболее театрализованными. Особенно это касается спектакля со знаковым названием «Заполняющая правда», где молодые актеры по строгим законам сценического искусства старательно разыгрывали спектакль под названием «Из жизни ВИЧ-инфицированных». Оформление пространства, тщательное выстраивание мизансцен, интонации актеров — всё лишь подчеркивало искусственность происходящего. В такой же подчеркнута театральная манера разворачивалось и действие пьесы Елены Исаевой «Я боюсь любви». Режиссер Екатерина Ковалева попыталась воплотить принцип монтажа на сцене, соединить между собой различные фрагменты человеческих судеб, но ощущения подлинности не возникло. Впрочем, быть может, это не входило в замыслы их создателей.

Более достоверными выглядели эскизы, в которых проступали сюжеты классической литературы — «Фантомные боли» и «Утюги». Режиссеры Олег Молитвин и Юлия Беляева,

спроецировав выбранные ими пьесы на известные литературные схемы, добились эффекта их узнавания. Так, в «Фантомных болях» угадывалось присутствие Ф. М. Достоевского. За «маленькими героями» высветились архетипические образы блудницы, убийцы и юродивого, а «Северная станция» с ее холодным метафизическим светом, метонимически воплощала собой всю Россию — прошлую, настоящую и будущую... Безусловно, наибольшее эмоциональное впечатление произвела заключительная сцена, восходящая к финалу романа «Идиот». Дмитрий (Антон Петров) и Глеб (Радик Князев) напоминали вечную пару — Рогожина и Мышкина, убийцу и его жертву. В свою очередь «Утюги» Ю. Беляевой воссоздавали стилистику то ли чеховских, то ли бунинских пьес, что в значительной степени осложняло конфликт, придавало действию неоднозначность и смысловую емкость. Отметим: это был один из самых красивых эскизов, но не совсем убедительная игра актеров, к сожалению, разрушила изначальный режиссерский замысел.

Поиском новых выразительных форм был отмечен пластический эскиз Александра Никанорова по рассказу Фридриха Дюрренматта «Минотавр». Выбор исключительно зрительного, а не словесного модуса для отображения рассказа-мифа изначально оправдан тем, что он был важен для самого драматурга (Дюрренматт — не только писатель, но и живописец и график). Интерес вызвала не только постановка, но и те намерения режиссера, которые не были реализованы в эскизе, но просматривались по принципу *«pars pro toto»*. С первых минут зритель становится участником вакхического действия. Вслед за Дюрренматтом режиссер трансформировал миф о Минотавре. Его герой — прежде всего человек, обреченный на бесконечное страдание и бесконечную борьбу с самим собой. Обремененность собственной телесной природой стала смысловым стержнем развернувшейся мистерии. Вряд ли интереснейший замысел Александра Никанорова мог быть реализован средствами драматического театра; наверное, органичнее подобное зрелище смотрелось бы на сцене театра оперы и балета.

Тем не менее актеру, исполняющему главную роль (Константин Феоктистов), удалось приблизиться к пластическому решению характера героя. Зритель следил за неистовой борьбой Минотавра с собственным телом, за жесточайшим переплетением мышц и сухожилий. Режиссер лишил своего героя речи, и это еще более усилило напряжение действия, потому что только в слове возможен акт искупления. И выбор материала, и ориентация петербургского режиссера на интеллектуальный театр и посвященного зрителя говорят об очень серьезной заявке. «Театр не для всех» имеет право на такое же полнокровное существование в системе современной культуры, как и «кино не для всех».

Самые сильные эмоции оставила, пожалуй, пьеса Мартина Мак-Донаха «Человек-подушка», поднимающая не только проблему соотношения искусства и жизни, но и — ответственности художника за его творения. По случайному стечению обстоятельств именно в этом эскизе были задействованы ведущие актеры театра (Михаил Солодыкин, Александр Баров, Андрей Демышев и Иван Слободчиков). Режиссеру Дмитрию Удовиченко, наверное, единственному из всех удалось создать заверченный вариант эскиза. Актеры полностью вжились в предложенные им роли, и правда пьесы Мак-Донаха стала безусловной правдой актерского исполнения. «Страшные сказки» ирландского драматурга неожиданно обернулись реальностью, заставившей зрительный зал содрогнуться. На мой взгляд, «Человек-подушка» — один из актуальнейших текстов современности, поскольку еще раз напоминает вечную истину о том, что слово есть не отражение реальности, а условие ее возникновения («В начале было Слово»). В своей пьесе Мак-Донах восстанавливает разорванные звенья цепи: уродливое прошлое порождает сюжеты для рассказов Катаряна; в свою очередь истории, сочиненные героем, формируют страшное настоящее... Это порочный круг, из которого сам создатель пьесы не видит никакого выхода, кроме деструктивного: уничтожение Автора и уничтожение Текста. Способна ли совре-

менная культура разомкнуть этот порочный круг? На этот вопрос и предстоит ответить театру.

А жизнь за пределами театра словно подыгрывала происходящему на сцене. На улице стояла осенняя тьма и лил проливной дождь. Холодные потоки воды заливали тротуары, словно напоминая о всемирном потопе. И было крайне неудобно идти по этому миру. Ижевский фестиваль в очередной раз обнажил наболевшую проблему — дефицит света в современной драматургии. Между тем в своем изначальном виде театр представлял собой мистериальное действо, где предметы выводились из «тени» на «свет»* (О. М. Фрейденберг). Важнейшая задача искусства — высвечивание вечных основ жизни, поддержание веры в разумность мироустройства. Ожидание «конца света» сопровождает человечество с первых дней творения. Но сегодня важно понять, благодаря чему мы все-таки существуем — существуем вопреки тому, что это невозможно...

* Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 86.

История играет в куклы

Муниципальный театр «Молодой человек» уже давно приучил Ижевск к концептуальности спектаклей и их некоторой эксцентричности. Однако выбор материала для очередной постановки — «Мальчиш-Кибальчиш» Аркадия Гайдара — удивил даже зрителя, привыкшего к эпатажным шагам театра. Что могло привлечь молодого режиссера Андрея Опарина (это дипломный проект выпускника Щукинского училища) к детскому творчеству Аркадия Гайдара? Разрушение гайдаровского мифа произошло на глазах нашего поколения. Революционная романтика, когда-то воспетая культовым советским писателем, бесконечно далека от современного мира, а тимуровские звезды уже давно не различимы на небосклоне новой российской истории. Постмодернизм (вспомним «Жизнь насекомых» Виктора Пелевина) явил обломки легенды, на которой выросло не одно поколение читателей и зрителей.

Героями большинства произведений Гайдара («Р.В.С.», «Патроны», «На графских развалинах» и т. д.) стали мальчишки, в их мире война получала нравственное очищение и преобразование. В сказке «Мальчиш-Кибальчиш», включенной в повесть «Военная тайна», был окончательно сформирован гайдаровский миф о гражданской войне, в основу которого легло противоречие между недопустимостью детской жертвы и принятием ее во имя высшей цели. Спектакль Андрея Опарина —

не столько попытка воскрешения мифа, сколько высвечивание в нем актуальных для сегодняшнего дня смыслов.

Первые сцены спектакля не обещают эффекта подлинности. Более того, возникает ощущение, что основанием этого спектакля будет пародия на советские ритуалы и символы. Режиссер воссоздает душную и несвободную атмосферу пионерского лагеря: руководитель хора (в великолепном исполнении Елены Опариной) пытается сломить сопротивление мальчишек и заставляет их наизусть повторять гайдаровскую сказку. И здесь не обходится без грубого юмора, подчас граничащего с бурлеском. Абсурдность первых сцен усиливается нелепыми детскими костюмами, в которые одеты «великовозрастные мальчишки» (художник Алина Бровина). Намеренная профанация «пионерской» темы нужна режиссеру для создания последующих смысловых контрастов. Предельное снижение темы неожиданно сменяется ее высоким звучанием — на огромном интермедийном занавесе возникает безграничный мир, увиденный с высоты птичьего полета. Стихия неба — стихия абсолютной свободы. Кажется, небо призвано напомнить зрителю о высоте замыслов великой империи. На протяжении всего разыгрываемого действия Андрей Опарин как бы следует за поэтикой Гайдара — поэтикой контрастов, обнажая в ходе спектакля двойственность и противоречивость советской эпохи.

Однако истинное развитие действия возникает с того момента, когда мальчишки сами начинают читать «Военную тайну». Чтение сменяется игрой в «Кибальчиша», «рассказ» уступает место «показу». Пространство игры в этом спектакле определяющее (и сам жанр обозначен как спектакль-игра). Здесь важно, что игра разворачивается на глазах у зрителя, творится в буквальном смысле из «ничего». Из подручных средств создаются пушки, пулеметы и кони, театральная сцена обретает свой исходный смысл, превращаясь в пространство для переодеваний. Но не это напоминание о сущности театра важно в данном случае режиссеру. Думается, что здесь гораздо значимее трансформация игры в жизнь. В «Мальчише-Кибальчише»

граница между игрой и жизнью неуловима. Андрей Опарин обнажает страшную логику игры, переходящей в трагедию. Показательно, что стоящие на сцене качели превращаются в финале в виселицу.

Напомним, что и в жизни самого Гайдара не было черты, отделяющей «игру» от «жизни». Первый побег Аркадия Голикова из дома в девять лет; ножевое ранение в грудь, полученное в тринадцать лет; командование отрядом Красной Армии в четырнадцать; сражения на полях Гражданской войны и расстрелы мирных жителей... Где грань, отделяющая ребенка от взрослого человека? «Мне снились люди, убитые в детстве», — написал Гайдар, и это одна из самых страшных фраз, сказанных в русской литературе. Все эти смыслы важны для понимания разыгрываемого действия. На включенность биографического аспекта в идейное пространство пьесы указывает программка спектакля. Здесь приводится фрагмент дневника писателя, где он вспоминает о реальных обстоятельствах, сопровождавших написание знаменитого произведения: «За свою жизнь я был в лечебницах (психиатрических. — Т. 3.) раз, вероятно, восемь или десять — и все-таки это единственный раз, когда эту — Хабаровскую, сквернейшую из больниц — я вспоминаю без озлобления, потому что здесь будет неожиданно написана повесть о “Мальчише-Кибальчише”».

Сам Мальчиш-Кибальчиш в ижевском спектакле — всего лишь большая тряпичная кукла, сшитая из выцветшего ситца. Удачным режиссерским решением видится то, что в куклу играют все мальчишки: на протяжении действия она передается от одного актера к другому. Образ Мальчиша-Кибальчиша разрастается до образа-символа и обретает последнюю степень обобщения.

В конечном счете подлинный герой спектакля — даже не Мальчиш, а История, играющая в куклы... Пассивность тряпичного Мальчиша подчеркнута тем, что артисты почти не озабочены передачей его движения — кукла безвольно свисает, демонстрируя свое неживое тело. Однако в финале

происходит преодоление кукольности: Мальчиш-Кибальчиш непостижимым, почти мистическим образом сначала оживает, а затем погибает. Распластанная кукла, одиноко лежащая на кроваво-красном полу, и впрямь всецело отождествляется с детским телом, а гайдаровский текст обретает высокое трагическое звучание. Режиссер полностью ушел от героического мифа, трансформировав его в жертвенный миф. Заключительные сцены производят сильнейшее эмоциональное воздействие. Полыхающий огонь, возникающий на заднике-экране, уже даже отдаленно не напоминает пионерские костры, а являет собой раскаленную стихию, грозящую уничтожить мир («Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», — писал когда-то в поэме-мистории Александр Блок, и эти строчки как нельзя лучше иллюстрируют происходящее на сцене). *Мировой пожар* при этом явно лишен своей очищающей функции.

Когда-то Аркадий Гайдар оправдал идею священной жертвы, сегодня «Сказка о Мальчише-Кибальчише» читается по-другому. И здесь скорее можно говорить о традиции Ф. М. Достоевского, для которого мерилom исторической этики всегда являлась «слеза ребенка». Вневременное звучание спектаклю придают не только образы-символы, но и привлекаемые фото- и кинокадры. Особенно впечатляет появление «Герники» Пабло Пикассо, где изображены осколки распавшейся реальности. Создатели спектакля довели этот образ до логического предела — на глазах у зрителя сама «Герника» распадается на отдельные фрагменты, являя идею Апокалипсиса. Вслед за этим возникают документальные кадры, объединенные темой «дети и война».

Нельзя не сказать еще об одном удачном ходе режиссера — введении в спектакль детского хора. Детские голоса вносят идею контрапункта: светлые и радостные песни контрастируют со всё более усиливающейся тьмой на сцене. При этом функция хора в «Мальчише-Кибальчише» отлична от той, которую выполнял хор в греческой трагедии. В звучащих песнях

нет оценки происходящего. Напротив, они создают как бы параллельную, преображенную реальность, никак не связанную с разворачивающейся трагедией. Кроме того, через пионерские песни осуществляется связь прошлого и настоящего: узнаваемые мелодии и слова объединяют в зале зрителей разных поколений. Наконец, хоровое пение несет идею коллективного действия.

Необычность ижевского спектакля заключается в том, что отдельных героев в нем нет: все роли в этой игре распределены как бы случайно, границы между отдельными персонажами сняты, а главная роль Кибальчиша переходит от одного актера к другому (Геннадий Бабушкин, Михаил Третьяков, Ильяс Хасаншин, Давид Катаев, Дмитрий Коновалов и Андрей Иванов).

Как правило, современный зритель не любит однозначных финалов, но почему-то незамысловатые слова песни Льва Ошанина («Против беды, против войны / Встанем за наших мальчишек...») завершают спектакль как-то по-особому, вызывая ком в горле. И так хочется верить, что светлая песнь может одолеть трагедию.

Остается добавить, что сказка, рассказанная «Молодым человеком», была оценена по достоинству на Республиканском фестивале «Театральная весна – 2012», а ее главный создатель Андрей Опарин получил приз за лучшую режиссуру.

*«У конгился Шекспир, который
классика...»*

«Сон в летнюю ночь» Искандера Сакаева на сцене Государственного русского драматического театра Удмуртии — новая возможность для ижевского зрителя обратиться к одной из любимейших шекспировских комедий и услышать ее в «авторском варианте», включающем в себя переводы Н. Сатина, М. Лозинского и Т. Щепкиной-Куперник. Предощущение чуда не покидает пришедшего на спектакль с того момента, когда в его руках оказывается «пожелтевший от времени», перевязанный холщовой нитью свиток программы. Однако с первых минут зритель окажется погружен скорее в сумрак, нежели в феерию. Комедия Шекспира решена в мистериально-трагедийном ключе — режиссер полностью отошел от сказочного действия.

Трансформация комедии в трагедию — тревожный симптом, указывающий на крайнее неблагополучие сегодняшнего мира. Впрочем, ощущение тайны, опасности сопровождает множество шекспировских пьес, призванных «судить о скрытой сущности вещей». Неудивительно, что многие исследователи продолжают видеть в пьесах великого драматурга, в том числе в «Сне в летнюю ночь», тайный шифр, за которым скрываются сложнейшие интриги современного Шекспиру общества. Вряд ли Искандером Сакаевым был задействован этот план, хотя сам жанр спектакля — «театр военных действий» — отсылает к идее особой режиссерской стратегии и тактики, которые зрителю необходимо разгадать.

Сферическое пространство шекспировского «Глобуса» режиссер заменил на черный квадрат: пустое пространство сцены уподоблено черному ящику. Эта всемирная пустота восходит одновременно и к Елизаветинскому театру, как известно не знавшему декораций, и к спектаклю Питера Брука, поставившего «Сон» на абсолютно белой сцене (отметим, что отсылки к творчеству европейского режиссера-реформатора проходят через весь спектакль). Искандер Сакаев воссоздаст на сцене то, что можно назвать пространством воображения. В истории человеческой культуры пустота всегда была мощнейшим механизмом порождения смыслов (не случайно «Черный квадрат» Казимира Малевича родился именно на театральной сцене).

Знаменитые слова Петрония, начертанные на фронтоне «Глобуса» («Totus mundus agit histrionem» — «Весь мир лицедействует»), обретают в ижевском спектакле буквальный смысл. Еще до начала действия несколько актеров располагаются на сцене (впоследствии они окажутся труппой актеров-ремесленников, разыгрывающих историю несчастной любви Фисбы и Пирама). Вынесенная за пределы спектакля мизансцена являет собой застывшую композицию. Этим режиссер добивается не только ощущения «геометрии сцены» (что подчеркивают пересекающиеся в строгом рисунке копия в руках актеров), но и эффекта смещенной точки зрения. Находясь под пристальным взглядом актеров, зрительный зал превращается в театральную площадку, и граница, отделяющая зрителя от лицедеев, оказывается крайне условной. Принципиальное неразличение субъекта и объекта зрелища порождает ощущение призрачности мира, что усиливается также действием световых коридоров, которые рассекают черную плоскость сцены и придают ей многогранность.

Итак, режиссер разворачивает на сцене «театр военных действий». До конца спектакля зритель, даже хорошо знакомый с сюжетом пьесы, не подозревает, какая интрига разворачивается на его глазах. Только по окончании действия становит-

ся понятно, что режиссер вел скрытую игру. И здесь нелишне вспомнить истину об обманчивости человеческого зрения, скользящего по поверхности вещей, но редко проникающего в их суть. В этой связи интересна функция, которую в ижевском спектакле выполняет свет. Направленный на зрителя, он призван не осветить, а затемнить действие (воздействие света усилено настолько, что он переходит в свою противоположность — тьму). Прежде всего, речь идет об ослеплении любовью, восходящей к рассуждениям Лукреция. Как писал Шекспир в одном из своих сонетов: «Любовь слепа и нас лишает глаз. / Не вижу я того, что вижу ясно». Однако слепа не только Титания (Елена Мишина), увидевшая в Основе-Пираме-осле (Николай Ротов) предмет своего вожделения. Слеп каждый сидящий в зале. Прозрение наступает в финале, когда Ипполита со слугами выносят на авансцену большие узлы с кровавыми пятнами и бросают их в сторону зрителя. В одно мгновение волшебная феерия превращается в кровавую мистерию.

Однако не тема человеческой слепоты всего более занимает режиссера. Главной пружиной действия становится противоборство мужского и женского начал. Спектакль выстроен в соответствии со строгой симметрией: финальные сцены зеркально отражают начальные. «Сон в летнюю ночь» начинается с монолога Тезея (Игорь Тиняков), празднующего свою победу над Ипполитой. Вся первая половина шекспировской пьесы утверждает безусловное первенство мужской воли, женское начало здесь претерпевающее: повержена гордая Ипполита, страдает от неразделенной любви Елена (Екатерина Воробьева), теряет своего возлюбленного Гермия (Дарья Гришаева). Финальные сцены контрастны всему предшествующему действию: три амазонки торжествуют свою окончательную победу над Тезеем, Лизандром (Константин Феоктистов) и Деметрием (Антон Петров).

Шокирующий финал — главная загадка спектакля. Какую смысловую нагрузку несут окровавленные белые узлы? Идет ли речь о действительном убийстве или Ипполита демонстри-

рует следы первой брачной ночи трех пар? Участником смертного или свадебного пира становится зритель? Отметим, что режиссер искусно уходит от однозначной интерпретации развязки. Да и сам пир в истории человеческой культуры неразрывно связан с семантикой как жизни, так и смерти. Вопросы остаются открытыми, после спектакля не отпускает тревожное чувство сна, перемешанного с фрагментами реальности.

Облик Шекспира безжалостно эксплуатируется режиссером. Символично, что воспроизведенное на программе и афише изображение Шекспира являет собой коллаж: узнаваемый портрет составлен из сотни маленьких портретов. Действительно, мы имеем дело с многочисленными мифами о Шекспире, из которых и складывается образ одного из самых загадочных европейских драматургов. Шекспировский портрет — полноценный участник развернувшегося действия. Не расстается с огромным фолиантом с портретом Шекспира Пигва (Ирина Дементова); на груди у Основы красуется татуировка с изображением Шекспира. В спектакле задействован люк, на крышке которого — также облик великого драматурга. Напомним, что в елизаветинском театре люк символизировал связь с преисподней. Любопытно и то, как обыгрываются в спектакле копьё. Знак копьё не только священный знак, соотнесенный с кельтской мифологией, которая, как известно, лежит в основании «Сна в летнюю ночь». Само имя создателя комедии связано с этим знаком, поскольку иногда переводится как «потрясающий копьём». Образ и имя Шекспира входят в ткань спектакля, одновременно возвышаемые и пародируемые.

«Сон в летнюю ночь» Искандера Сакаева интересен прежде всего публике, небезразличной к истории театра. Второстепенный для пьесы сюжет репетиции в лесу получает на ижевской сцене особое звучание. Репетиция «трагической комедии» становится великолепной пародией на нравы современного театра.

Режиссер пошел по пути обнажения театральных приемов. Уже в программе сказано, что в пластической партиту-

ре спектакля воспроизведены элементы биомеханических этюдов В. Мейерхольда «Бросок камня», «Удар кинжалом», «Пощечина» и «Выстрел из лука». На протяжении спектакля зритель видит явные и скрытые отсылки к творчеству великого режиссера. Даже костюмы главных героев решены в супрематическом ключе (художник Наталья Кузнецова), в результате чего герои напоминают механических кукол. Эстетика начала XX века чрезвычайно близка авторам постановки. Вслед за английским режиссером Питером Бруком в спектакль введены акробатические номера. Ижевские актеры не только успешно выполняют сложнейшие акробатические этюды, но и жонглируют. Роли Тезея/Оберона и Ипполиты/Титании играют одни и те же актеры, и это тоже впервые было придумано Питером Бруком. Можно заключить: перед нами настоящий интеллектуальный театр, требующий от зрителя предельного внимания.

Смысловые сдвиги — необходимое условие жизни текста в большом времени. Для великих классических творений нет ничего более страшного, чем устоявшаяся интерпретация. «Сон в летнюю ночь» Икандера Сакаева смотрится современно и порождает массу споров. И пока *Проект о введении единомыслия в России* (Козьма Прутков) еще не принят, подобные авторские прочтения демонстрируют самое важное — театр по-прежнему остается пространством свободы.

Вода — пространство обреченных

В начале ноября сезона 2013–2014 гг. в Государственном русском драматическом театре Удмуртии прошла долгожданная премьера — зритель увидел чеховскую «Чайку» в постановке Сергея Павлюка. В последние годы провинциальные театры часто приглашают к себе режиссеров, уже имеющих имя. Сейчас еще рано говорить о том, как подобная практика отразится на театральной жизни России, но пока очевидно, что провинциальный зритель обрел уникальную возможность видеть постановки, прежде ему недоступные. Тем более что Ижевск давно не становился сценической площадкой для Антона Павловича Чехова, чье творчество в последнее десятилетие подверглось существенной смысловой реконструкции.

«Чайка» Сергея Павлюка — это спектакль-грёза, спектакль-сон. Водная поверхность сцены не только зеркально отображает всё происходящее, но и сама отражается на заднике сцены. Блики, неуловимые мерцания, порожденные движением воды, постоянно напоминают зрителю об иллюзорности человеческого существования. «Сон» — слово, произносимое Ниной Заречной в конце второго акта. Эта реплика-пауза расположена в сердцевине пьесы, именно с нее начинается неумолимое движение сюжета к трагической развязке. Для режиссера важен сновидческий модус чеховской пьесы. Зеркальная гладь сцены, восходящая к ветхозаветной образности, заставляет вспомнить и о том, что «было в начале», и о том, что «будет через двести тысяч лет». Не случайно именно над этими неподвижными водами разворачивается мистерия Константина Треплева.

Уже оформление спектакля художника Аллы Локтионовой задает определенный угол восприятия. Репарка к первому действию «Чайки» указывает на то, что озеро расположено в глубине парка. В спектакле Сергея Павлюка пространственная перспектива нарушена: дальний и ближний планы меняются местами, озеро занимает всю сцену. На протяжении всего действия артисты вынуждены балансировать на высоких и узких подмостках, и любое неверное движение может привести к падению в воду. Крайняя неустойчивость чеховского мира доведена здесь до логического предела. Перепрыгивания, соскальзывания, восхождения на непрочные конструкции и схождения с них — единственно доступные способы перемещения в пространстве: создатели не оставили своим персонажам надежды на обретение твердой почвы под ногами.

Необычность ижевской «Чайки» заключается прежде всего в том, что в ее основании лежит не только конфликт героев, но и конфликт двух стихий — огня и воды. Их противостояние дублируется цветовым решением сцены: насыщенные синий и красный цвета определяют движение колористического сюжета.

В начале спектакля Треплев (Антон Петров) искусно жонглирует живыми огнями, но чем дальше, тем очевиднее его неотделимость от водной стихии. Вода — пространство обреченных. Символично, что почти все мизансцены с участием Нины Заречной (Екатерина Логинова) и Константина Треплева разворачиваются в воде, в то время как другие персонажи почти не соприкасаются с холодом озерной глади. Вообще, холод — определяющее слово, которое рождается на этом спектакле. И дело не только в доминирующей холодной гамме, но и почти в физическом ощущении промозглости, возникающем всякий раз, когда актеры входят в озеро. Огонь, хотя и является полноправным участником действия, всё же не в состоянии обогреть чеховский мир.

Неподвижные воды втягивают в свои бездны каждого, лишают человека воли. Всего яснее это понимает Маша (Екате-

рина Воробьева), мечтающая уехать подальше от этого места. «У меня нет своей воли», — с горечью констатирует Тригорин (Михаил Солодянкин). На протяжении почти всего действия он сидит в лодке. Нина, Маша и Аркадина (Галина Аносова) поочередно приходят к нему, но для самого героя вопрос о том, в чьем обществе он на сей раз, не является принципиальным. Лодка Тригорина никуда не плывет, потому что у нее нет весел, а у героя нет воли, чтобы направить течение жизни в определенное русло. Здесь любовный сюжет начинает бесконечно повторяться, отражаясь в зеркальной воде. Единственное, что остается Тригорину, — записывать «сюжеты для небольших рассказов», поскольку проявление воли возможно только в пространстве творчества.

Если образ Тригорина решен в большей степени традиционно, то интерпретация образа Константина Треплева свежа и оригинальна. Сергей Павлюк смещает привычные смысловые акценты — символ Чайки соотносится в его спектакле скорее с Треплевым, нежели с Ниной. В сочиненной Треплевым пьесе героиня предстает в виде огромной птицы со святающимися крыльями, но сама эта пьеса ей абсолютна чужда. Этот же образ птицы еще раз возникнет в финале спектакля, в предсмертном видении героя. Нина-Чайка — это фантазия Треплева, почти не соприкасающаяся с реальностью. Не случайно заключительный монолог, в котором героиня отождествляет себя с Чайкой, режиссером вообще выпущен. Зато крылья птицы приходятся в пору герою. Примерив их к себе, Треплев исполняет безумный ночной танец. Поломанные намокшие крылья тянут героя в воду, не позволяют ему держаться на ногах. Высота трагически недоступна для Треплева. Сидя в лодке, он делает бумажных птиц, подбрасывает их в воздух, но ни одна из них по-настоящему не взлетает. По-новому прочитан и кульминационный эпизод с подстреленной чайкой. Выстрел в птицу — прежде всего выстрел в себя. Финальный же роковой выстрел становится спасительным для героя — это единственный способ преодолеть тяготение воды и вернуться

к исходной огненной стихии. Важно, что в завершающей сцене Треплев держит в руках огненный шар, с которым и отбывает в мир смерти.

Озеро в спектакле восходит к древнейшей метафоре смерти/рождения. Внимание зрителя привлекает появление на сцене служебных персонажей, которые время от времени заходят в воду, чтобы изменить конфигурацию подмостков и попутно сыграть небольшие роли — дворников, косцов или лодочников. Основная функция этих безымянных служителей театра — быть проводниками в иной мир. В их тяжело-весной поступи угадываются шаги Харона. Вечный Паромщик еще раз напоминает зрителям о времени человеческой жизни, а помрачневшее озеро вызывает в памяти образ Стикса. В заключительной сцене Треплев уплывет в лодке-гробе. Неподвижное озеро трансформируется в реку, и в этой сцене совершенно отчетливо проступает миф о смерти, понимаемой как отплытие. Ценой человеческого страдания озеро обретает течение...

Когда опускается занавес, в зрительном зале зажигается множество маленьких фонариков. Почерневшая вода уступает место звездному небу (и здесь самое время вспомнить слова Иммануила Канта о том, что в мире есть только две вещи, которые могут потрясти воображение, — звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас). Но эта сияющая твердь недоступна для чеховских героев, оставшихся по ту сторону занавеса.

На подмостках ижевского театра режиссеру удалось осуществить синтез Красоты, Смерти и Воды. Имеет ли это отношение к Жизни? «Все, что изысканно, противоречит намерению театра, цель которого была, есть и будет — отражать в себе природу: добро, зло, время, и люди должны видеть себя в нем, как в зеркале», — говорил Шекспир устами Гамлета. Спектакль Сергея Павлюка слишком изыскан, чтобы в нем нашла отражение грубая основа жизни. Но одно могу сказать точно, в зеркале озера отразился современный театр. А это уже немало.

*«Ромео и Джульетта»
между притчей и китчем*

Немногие российские театры могут соперничать в своей любви к Шекспиру с Русским драматическим театром Удмуртии, в репертуаре которого значится одновременно три пьесы английского классика — «Сон в летнюю ночь» (реж. Искандер Сакаев), «Жещина-гора, или Укрощение строптивой» (реж. Ирада Гезалова) и «Ромео и Джульетта» (реж. Сергей Павлюк). Две постановки приближены к откровенному художественному эксперименту, о чем режиссеры предупреждают заранее: жанр «Укрощения строптивой» обозначен как эротическая клоунада, а «Сон в летнюю ночь» предстает в качестве «театра военных действий». В этом ряду «Ромео и Джульетта» смотрится более традиционно, хотя и здесь мы имеем дело с достаточно вольным обращением с шекспировской пьесой. Пришедший в зал зритель может быть сильно разочарован, если ждет знаменитого ночного монолога Ромео перед балконом Джульетты или лирических размышлений Лоренцио. Смысловые акценты в трагедии изменены, что привело к значительному сокращению знакомого текста — пять актов Шекспира сведены Сергеем Павлюком к двум действиям. Вместе с тем ижевская версия «Ромео и Джульетты» — это не «плохое кварто», а еще одна попытка прикоснуться к тайне шекспировского гения и выстроить собственное видение мира.

«Ромео и Джульетта» — одна из ранних пьес, которая в большей степени приближена к комедиям, нежели к зрелым трагедиям Шекспира. Замечательно, что Сергею Павлюку удалось сохранить смеховую стихию *самой печальной повести на свете*. Комический эффект достигается благодаря тому, что второстепенная линия Кормилицы додумывается режиссером и выходит едва ли не на первое место. В ижевском спектакле высокий трагический план (Ромео и Джульетта) неотделим от низкого комического (Кормилица и Петр); две любовных истории подсвечивают и оттеняют друг друга. В результате достигается необходимый синтез трагического и комического, восходящий к архаической драме. (Напомним также, что сам Шекспир почти сразу же спародировал сюжет «Ромео и Джульетты» в комедии «Сон в летнюю ночь», где бродячие актеры во главе с Пигвой разыграли историю несчастных влюбленных.) На роль Кормилицы, домогающейся любви молодого Петра (Радик Князев), был выбран Александр Баров, и это одна из самых удачных находок режиссера. Именно эта роль наиболее органична и приближена к реалиям шекспировского «Глобуса», в котором все женские партии игрались мужчинами. В то же время история Ромео и Джульетты в исполнении Ивана Овчинникова и Дарьи Гришаевой оказалась слишком узнаваемой, заданной, а потому не всегда выигрышной.

Создатели спектакля задействовали не только комическую и трагическую маски. С первых же минут становится ясно, что основную игру ведет *тьень без лица и названья* (А. Ахматова). Маска смерти становится главным действующим лицом трагедии. Если тема Шекспира — человек в его поединке с Судьбой, то тема Павлюка — человек в его поединке со Смертью. Показательно, что действие начинается и заканчивается на кладбище — пространство смерти объемлет пространство человеческой жизни. *Danse macabre* — так можно обозначить жанр этого спектакля: все его герои становятся участниками смертельного хоровода, постепенно втягивающего в себя представителей разных сословий и кланов. *Пляски смерти*

(хореограф-постановщик Юрий Бусс), занимающее большое место в развитии действия, — не только эффектное и завораживающее зрелище, но и важнейший контрапункт.

Дыхание смерти ощущается и в оформлении спектакля (художник Виктор Герасименко): два мертвых дерева, кроны которых переплелись друг с другом, вызывают ассоциации, восходящие к аллегорической живописи Каспара Фридриха. Сама сцена устлана кровавым ковром из опавших листьев, при этом художнику удалось передать предельную интенсивность и напряженность красок (от бордового и красного — к кричащему желтому). В этом же ключе решены и костюмы героев: красный клан Капулетти противостоит белому клану Монтеки. Шекспировский мир, таким образом, разъят в своей основе, «время вывихнуло свой сустав», и потому смерть празднует свою победу.

Высокая кирпичная стена создает образ замкнутого пространства. В мире Сергея Павлюка человеку не дано вырваться за пределы смертельного хоровода. Если в начале Ромео примеряет к себе комическую маску, то в конце ему не остается ничего, как надеть маску смерти. Если в первом действии Меркуцио (Вадим Истомина) и Бенволио (Антон Суханов) дурачатся и играют «в лошадки», то в финале управляемая маской Смерти колесница увозит героев в иной мир. Важное место в спектакле занимают зеркала, которые по ходу действия превращаются в погребальные венки. Так на визуальном уровне прочерчена связь зеркала с иным миром. Кружение зеркал, зеркальные коридоры формируют образ колеблющегося, покачивающегося и оптически трансформирующегося пространства.

Отметим также, что режиссер убыстряет ход сценического времени, до предела накаляя темп: всё быстрее и быстрее кружится хоровод масок, всё стремительнее происходит смена эпизодов. Страшный финал — результат действия законов времени. Старый Лоренцио (Николай Ротов) не успевает за калейдоскопом событий, он не может вырваться из зеркального лабиринта, чтобы вовремя предупредить Ромео. Действие

неумолимо движется к развязке, которой является не гибель юных влюбленных, а крик отца Джульетты (Андрей Демышев), узнавшего страшную весть. Именно этот фрагмент принадлежит не сыгранному, а прожитому на сцене и производит очень сильное впечатление. Вообще, трагедия отцов в спектакле проведена мощнее, нежели трагедия детей.

Современный российский театр обречен на поиски баланса между действием и зрелищем. Несмотря на то, что «Ромео и Джульетта» Сергея Павлюка явно восходит к символично-аллегорическому началу, возникает чувство, что очень многое в спектакле сделано для того, чтобы удержать публику в зрительном зале (например, джинсовые костюмы героев, уже изрядно потрепанные со времен База Лурмана, или музыкальный ряд, явно ориентированный на современные вкусы). Неизбежно возникающая при этом эклектика портит впечатление от этой талантливой постановки. Подлинного величия *трагической боли* (О. Мандельштам) ижевский спектакль не достиг, зато зритель увидел завораживающую игру режиссера на опасной грани, разделяющей элитарную и массовую культуры. Задача театра — не нарушить это хрупкое равновесие и не скатиться в пространство китча.

Заклинание пустоты

(о театре Ольги Александровой)

Наверное, лучшая рецензия об этом театре уже написана московским театроведом Натальи Казьминой*. Однако со дня ее написания прошло много времени, а спектакли Ольги Александровой продолжают свое существование на сцене. Нельзя дважды войти в одну реку, невозможно повторить одно и то же действие — время изменяет и артиста, и людей, пришедших в зрительный зал. «Нельзя раз и навсегда понять, каждый раз понимание начинается заново»**, — писал известный реформатор европейского театра Питер Брук. Спустя десятилетие ижевский зритель вновь открыл для себя «Три свадебных напева» — спектакль, которому рукоплескала Европа.

Театр Ольги Александровой почти отчужден от сцены. Перед зрителем — открытое, предельно высвеченное пространство. Здесь, во всемирной пустоте, начинается действие, призванное преобразить невидимый мир. И человек, оказавшийся на юру, просит Бога о жизни: «Инмар, великий Инмар, великий — светоликий, Кылдысин, Инву, Воршуд! Так же, как я тебя с целым караваем, с наполненными яствами чашами испрашиваю-вопрошаю, так же и ты спаси-сохрани, врагу-врагу не выдай!». И глазам больно от слепящего ровного

* Казьмина Н. Три свадебных напева (моноспектакль Ольги Александровой) // Театральная жизнь. 2001. № 6. С. 34–38.

** Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. С. 40.

света, и не спрятаться от зрителя, приученного современной культурой к ярким визуальным эффектам. Заклинание пустоты — именно так бы я обозначила жанр спектакля, увиденного мной.

Первое, что сделает артистка, — очертит магический круг, внутри которого и будет разворачиваться действие. Прохождение по кругу, напоминающее культовый танец, сопровождается ритмичными ударами бубна. В архаических культурах ритмические звуки, с одной стороны, соответствовали ориентировке в мировом пространстве, а с другой — способствовали погружению в чувственное мышление, уходу от реальности. В «Трех свадебных напевах» мир возникает из звука бубна, затем — из неясных, чуждых для профанного уха слов. Но чем далее, тем яснее становится смысл нездешних фраз, и зритель обретает чудесную способность понимать чужой язык. Именно в этот момент становится очевидной призрачность границ, разделяющих времена и пространства. Вне зависимости от наречия и местонахождения человек испокон веков проходит один и тот же круг.

Линия круга становится основной графической линией спектакля: круглый бубен, символизирующий Вселенную; округлые деревянные человечки, разыгрывающие мистерию жизни и смерти; круглые монетки и круглые зерна, олицетворяющие великую Жертву; маленькие круглые колокольчики, символизирующие душу. Наконец, маска смерти — круглая, как и сама жизнь. На протяжении спектакля актриса не раз обернется вокруг себя, ее пластика — пластика волнообразных движений. Замыкается круг между жизнью и смертью, замыкается круг между зрителем и актрисой. И не вырваться из этого круга до самого финала спектакля, до самого конца жизни...

В театре Ольги Александровой нет места бутафории. Подлинность разыгрываемого действия нашла свое отражение в подлинности материи. Мир словно возвращен к своим первоэлементам — дереву, коже, шерсти, льну, зерну. Рожденное

на сцене Слово — слово вещее. А потому зритель ни на секунду не сомневается в том, что оно способно уберечь мир от разрушения, а человека — от смерти. «Не смей, болезнь, к нему прикасаться, пока не превратишь в один семьдесят семь мельничных жерновов! <...> Пока ты не сможешь летающую в воздухе пыль обратить в бесконечную золотую цепь, он не поддастся тебе, болезнь! Всего этого ты не сделала и никогда не сделаешь, а потому и не смей прикасаться к этому человеку!». В звучащих со сцены причитаниях и заговорах слово обретает ту изначальную силу, которая была утрачена на поздних стадиях человеческой культуры.

Ольга Александрова — человек, профессионально увлекающийся фольклором, хорошо знающий семантику обрядовых форм. При просмотре ее спектаклей испытываешь не только эмоциональное, но и интеллектуальное удовольствие. Можно бесконечно разглядывать одеяние, в котором актриса выходит на сцену. Сотканное из многочисленных символов, оно становится равноправным участником действия. Человек на сцене — связующее звено между верхним и нижним мирами. На голове у актрисы — ветвь с колокольчиками, легкий звон которых постоянно напоминает о присутствии Бога-Инмара. Нижний мир перевернут, и крошечные коконы-человечки висят вниз головой на гетрах актрисы. В среднем мире — на поверхности бубна-земли — разворачивается мистериальное действие под названием «Три свадебных напева».

Финал спектакля пронзительнее его начала. Несмотря на то, что на протяжении всего спектакля постоянно ощущается незримое присутствие смерти, ее вторжение оказывается внезапным:

Э, тело мое, тело,
Черной-черной землей, да, будешь, наверное.
Э, ожерелье мое, ожерелье,
Рыбьей чешуей, да, будешь, наверное.
Э, браслетные мои бусы, браслетные бусы.
Рыбьей икрой, да, будете, наверное.

Лик Бога в спектакле невидим — зримо лишь лицо смерти. Темная маска указывает не только на деревянного героя, каждый в зале также отмечен ее страшным взглядом. Символично, что актриса примеряет эту маску на себя и смотрит на зрительный зал сквозь ее прорезы. Но смерть на этот раз обращена к тому, кто находится на бубне. Высокий голос актрисы возносится ввысь; улетает вверх колокольчик, бывший душой героя. «Теперь я знаю, что такое смерть, — это когда колокольчик из груди вырывают», — сказала моя дочка после просмотра этого спектакля.

В финале слово вновь возвращается к своей исходной стихии — звуку. Причитания стихают в ритмичной дробь бубна, три свадебных напева растворяются в пространстве пустой сцены. Актриса проходит свой последний круг и покидает сцену. Театр-мистерия ждет встречи с новым зрителем...

Все великие художники искали подлинную опору для своего творчества в первосхемах человеческой культуры. Этим путем, каждый по своему, шли В. Мейерхольд, Г. Крэг, П. Брук, Г. Козинцев... Ольга Александрова обратилась к удмуртскому фольклору, став первооткрывателем неведомого для зрителя мира. За национальными формами обряда — общие для всех культур архетипы, пробуждающие первичную память. Не случайно «Три свадебных напева» обошли многие страны мира, а удмуртский язык стал языком интернациональным, понятным и близким для всех.

Казалось бы, подобное представление должно снискать успех прежде всего у себя на родине — в Удмуртии. Однако театр Ольги Александровой оказался не совсем нужным в пространстве, его породившем. Так сложилось, что у артистки в Ижевске нет даже временной сценической площадки. Ее последние гастроли проходили на неприспособленных подмостках, которые нужно было превратить в сцену (единственным театром, предоставившим место, был театр «Птица»). На сегодняшний день остались практически невостребованными и все новые проекты, с которыми Ольга Александрова приеха-

ла в Ижевск. «Нет пророка в своем отечестве» — только так можно обозначить сложившуюся ситуацию. И остается молить о театре, который мог бы стать визитной карточкой нашей национальной культуры: «Большого и испросить не знаю, сам уж рассуди-ниспошли, великий Инмар, Кылдысин, Инву, Воршуд!».



Серия «Академический час»
Выпуск 4

Т. В. Зверева

«ПОВТОРНОСТЬ ОТРАЖЕНИЯ»:
размышления о литературе и театре

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 09.09.2014
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 4,42.

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка».
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164.
Тел.: 8 963 548 51 43, 8 904 317 76 93.
E-mail: malotirazhka@mail.ru



Татьяна Вячеславовна
ЗВЕРЕВА,

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного университета.

Автор монографий
«Проблема слова и структура
романа Ф. М. Достоевского
“Братья Карамазовы”» (1998),
«Взаимодействие слова
и пространства в русской
литературе второй половины
XVIII века» (2007),
а также многих научных
статей о поэтике русской
литературы XIX и XX веков.



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.
Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*