



**БЕЗ ЦЕНЗУРЫ:  
МОЛОДАЯ  
ТЕАТРАЛЬНАЯ  
РЕЖИССУРА  
XXI ВЕКА**

Санкт-Петербург  
«Петербургский театральный журнал»  
2016

УДК 792  
ББК 85.334  
Б 39

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России (2012–2018 годы)»*

*Составители:* Татьяна Джурова, Марина Дмитриевская, Оксана Кушляева  
*Координатор проекта* Надежда Стоева

**Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века.** — СПб.:  
«Петербургский театральный журнал», 2016. — 456 с.

ISBN 978-5-902703-21-1

Сборник «Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века» посвящен молодым лидерам российского театрального процесса, тем, кто мог пересекаться в школьном коридоре 1990-х, а дебютировав в театре XXI века, уже успел программно проявить себя в режиссуре. Сборник посвящен тем, кто вступил в жизнь и в профессию в редкое для России неподцензурное время и органически не понимал до последнего времени, что это такое. Свободное поколение режиссеров, исповедующих разные типы театра, связывающих театр и социум, работающих в самых разных регионах России, — герой этой книги.

ISBN 978-5-902703-21-1

© Петербургский театральный журнал, 2016  
© К. А. Люстикова, дизайн, 2016



## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящее предисловие (оно же послесловие) вы прочтете в конце книги.

А идея объединения на страницах издания режиссерского поколения — давняя идея «Петербургского театрального журнала». Мы отслеживали, шаг за шагом, судьбу тех, кто вошел в театр в начале 1990-х, образовав «новую волну», шаг за шагом анализировали и описывали судьбу тех, кто начинал лет десять назад на первых режиссерских лабораториях, изменивших траектории театрального движения в принципе.

Вот с поколения «последних пионеров» все и началось. Но идея этого сборника возникала как более узкая: хотелось сделать скромную брошюрку о «лабораторном поколении», о тех, кто вступил в профессию между 2005 и 2015 годами, когда кардинально сменилась и утратила границы театральная карта, все стали куда-то мчаться-ехать-перемещаться, «движуха» наполнила страну, театры заболели лабораториями, а критики вынуждены летать и непрерывно ездить, если они хотят знать процесс. Пристально отслеживать режиссерские маршруты на очень большой территории трудно: никогда не знаешь, где и что рождается.

Так что поначалу сборник назывался «Молодые режиссеры: поколение последних пионеров». Но тут запротестовали эти самые «последние пионеры». Однажды оказавшиеся в редакции три режиссера рождения 1980 года агрессивно заявили, что не хотят делить ни кем этого почетного звания, что только они, побывшие пионерами несколько месяцев, и есть те самые «последние», а полноценные пионеры и тем более комсомольцы — это другая социальная судьба, другой опыт и вообще все другое: прошедший весь путь пионера и вступивший в комсомол режиссер — это не они, тем более не надо путать их с октябрятками, теми режиссерами, которые на год-два младше!

Так возник вопрос об общей «десятилетке», и мы решили собрать под одной обложкой тех, кто мог действительно пересекаться в школьном коридоре. Тех, кто дебютировал в театре XXI века, уже успел программно проявить себя в режиссуре. А главное тех, кто вступил в жизнь и в профессию в редкое для России неподцензурное время. Кто рос без цензуры и органически не понимал до последнего времени, что это такое.

Портреты расположены приблизительно по году дебюта, хронология хромает лишь иногда и чуть-чуть.

Естественно, как только выйдет книжка, зазвучат закономерные обиженные вопросы — почему нет того-то и того-то. Технология отбора лиц была простой, а процесс долгим. Мы объявили в Фейсбуке беседу, призвав в нее несколько десятков коллег — действующих критиков. Так выработывался основной список. Не скрою — он был больше, некоторые авторы серьезно подвели нас, и совершенно не виноваты несколько режиссеров в том, что в процессе работы критиков-театроведов постигли разочарования в избранных персонажах. Поскольку это режиссерское поколение движущееся — нет ни одного режиссера, чьи работы известны какому-то критику все до одной... Короче, над этими страницами пролито немало слез, работа заняла почти год: достать записи спектаклей, пересмотреть, уточнить...

Этот сборник — не только коллективный портрет молодой режиссуры. Это портрет критиков, пишущих режиссерский портрет. Здесь очень разные подходы к жанру, несхожий язык описания, совершенно разные критерии. Такое, знаете, время...

А дальше читайте послесловие — наш разговор с тем, кто лучше всего знает общероссийский режиссерский процесс, с Олегом Лоевским, «дядькой» многих из тех, о ком эта книга.

Марина Дмитриевская

Когда мы кидаем взгляд в прошлое российской режиссуры XX века, нам представляется, что там высились одни одинокие «глыбы». Акимов, Эфрос, Любимов, Товстоногов, Фоменко, Гончаров... А где же «средний слой», где режиссура провинции? Может быть, поэтому, по нашему незнанию и нелюбопытности, кажется, что (перефразируя Чехова) сейчас «средний режиссер стал значительно выше». Мы, редакторы и авторы сборника, не можем знать, кто из режиссеров, о которых мы рассказываем, возвысится, кто упадет, куда их вывезет кривая судьбы и профессии, чьим именем назовут театры, а кто будет забыт. Хочется, чтобы не забыли никого.

Этот сборник — просто очерки режиссуры начала XXI века. В целом несколько не исчерпывающий, по методу случайных чисел. Хочется, чтобы по нему будущий историк театра (если только через 100 лет будет театр и будут его историки) мог услышать наше время, что-то понять про него и про человека-во-времени. Увидеть в деталях, частностях, в нашем очень личном, очень субъективном отражении. Нынешний режиссер чрезвычайно мобилен. Критику подчас за ним не угнаться. И не только физически. Правильно сказал О. С. Лоевский, что сфера интересов и навыков современного режиссера выходит за пределы театра (и мы, критики, не можем это игнорировать), но, выходя, много чего чужеродного втягивает на орбиту «театрального». Мутации режиссерского языка стремительны — и замечательно, когда аппарат театральной критики адекватен языку режиссуры. И наоборот. Потому что иногда и не скажешь, кто из нас кого «инфицирует». Такие случаи в этом сборнике тоже есть.

Одним словом, хочется надеяться, что мы услышали свое время театра. А не навязали ему «вечные ценности».

Татьяна Джурова

Всего несколько слов. Это книга о режиссерах, дебютировавших в XXI веке. Временные рамки, само собой, задают правила игры, но внутри этих рамок или этой рамы — картина поколения, сложенная из множества индивидуальных видений. Список героев сборника обновлялся и уточнялся на протяжении всей работы, одни имена исчезали в процессе оживленных дискуссий внутри редакции, другие появлялись в диалоге с коллегами-критиками, иные герои оказывались в книге усилиями какого-нибудь одного настойчивого автора. Объективный ли это портрет, окончательный ли список? Нет, конечно! Театральный ландшафт, как и исторический, меняется со сверхзвуковой скоростью, хедлайнеры становятся аутсайдерами, аутсайдеры — хедлайнерами, концепции поколений сменяют одна другую, и всякое обобщение назавтра устаревает. Встреча же автора с героем (когда автором оказывается театральный критик, а героем — режиссер), я верю, — событие безусловное, вневременное. Инициировать эти тексты-встречи, собрать 2–3 поколения режиссеров под одной обложкой, как мне кажется, и было главной задачей составителей сборника. Увидеть же общие или лишь индивидуальные черты на этом коллективном портрете, на мой взгляд, в праве не составитель, а читатель.

Оксана Кушляева



Марина Дмитриевская

# **БЛАЖЕН, КТО СМОЛОДУ БЫЛ МОЛОД. БЛАЖЕН, КТО ВОВРЕМЯ СОЗРЕЛ? МИНДАУГАС КАРБАУСКИС**

Если слушать театральный мир,  
то я «смолоду состарился», как десять лет  
назад написала Марина Давыдова.  
Пришел в театр и начал заботиться о нем.

М. Карбаускис

Режиссер, как правило, проживает несколько жизней. Так было, например, с учителем Миндаугаса Карбаускиса Петром Фоменко, прожившим три разные режиссерские жизни. И отношение ленинградцев к нему ничем не напоминает последующую московскую канонизацию...

Ученик П. Н. Фоменко М. Карбаускис (ученик — по курсовой «прописке», Фоменко работал с ними гораздо меньше, чем С. Женовач), напротив, сразу, только что вступив в профессию, был буквально канонизирован критикой как надежда московской сцены и русского театра. Надеждам не суждено сбыться по определению, мы не прощаем кумирам изменений (они же были нашими собственными надеждами, не чьими-то!), и потому второй этап режиссерской судьбы Карбаускиса сопровождает поток театрально-критических разочарований. С того момента, как он стал худруком Театра им. Вл. Маяковского, этому «другому», сорокалетнему Карбаускису живется не так лучезарно, как «первому», постоянно получавшему признание своего поколенческого лидерства и режиссерской исключительности.

Когда в 2008 году в Перми начинали фестиваль «Пространство режиссуры» и особо выдающиеся театральные люди (актер, режиссер, критик, продюсер) представляли на нем особо выдающиеся, с их точки зрения, спектакли, для первого фестиваля выдающийся критик А. М. Смелянский выбрал «Рассказ о семи повешенных» Карбаускиса (и это из целого мира! А ведь возможен был Брук, которого тогда же выбрал А. Я. Шапиро). И когда в последний момент Анатолий Миронович не приехал и «Смелянским» срочно назначили меня (публично обосновать выбор Критика как такового), понять внутреннюю аргументацию коллеги было нетрудно: «Семь повешенных» (всего шестой, не считая дипломных, спектакль М. Карбаускиса) действительно был эталонным. О какой бы стороне профессии мы ни говорили («креативное чтение» прозы на сцене, актерский ансамбль, конфликт, ритм, действие, пространство, художественное время и т. д.) — все это было безукоризненно разработано в спектакле молодого режиссера, конструктивно и лирически связано.

Это важно для анализа будущей судьбы. Редки режиссеры, не осваивающие элементы профессии от постановки к постановке, а сразу берущие целое (имеющие «воображение на целое», по Станиславскому). Из старших таков был Анатолий Васильев: этим, как кажется, и обусловлен его уход в изучение элементов (ведь «целое» освоено). В том поколении, портрет которого должен сложиться в этой книге, пожалуй, только Карбаускис взял «целое» практически сразу: точная композиция, тонкий и внятный ритмический строй, образное пространство, разработанные детали и нюансы, многофигурный ансамбль.

Но важнее с самого начала казалось другое. В отличие от многих режиссеров 2000-х, Карбаускис не играл в постмодернистские кубики с надписью «Добро» и «Зло», не смешивал стили (хотя был и остается стилистом), пренебрегал цитированием и рискованно-«пубертатными» играми с недозволенным, не ёрничал, не язвил, не «перформансировал», не эпатировал, а с неторопливостью и органикой (хочется сказать — присущей литовским режиссерам) думал о важнейшем: о том, что такое смерть и как достойно встречать ее. Каждому.

Про это и был спектакль по Л. Андрееву (2005).

Он начинался под прозрачную мелодию Гедриюса Пускенигиса, который музыкально оформит потом не один спектакль Карбаускиса, и начинался с явной и сильной метафоры: выходящие персонажи/актеры снимали пальто и вешали их на крючки вешалки. Семь повешенных... пальто,

семь оболочек, хранящих тепло только что оставившей их живой жизни. В финале актеры снова надевают эти пальто, то ли заходя на новый круг жизни-смерти, то ли возвращаясь вспять: трагедии могло не быть, если бы молодые ребята бездумно, словно мчась с ледяной горки, не влетели в терроризм, в заговор, в раннюю смерть.

Накренившаяся мерзлая земля российской жизни (покатый паркетный помост спектакля был сооружен Марией Митрофановой) не дает людям устойчивости, равновесие отменено (тема России, ее ментальности, начатая в предыдущем спектакле «Дядя Ваня» — первом спектакле большой сцены, — звучала здесь, продолжится и дальше). С отечественной ледянки можно скатиться напрямиком в смертный приговор. Так была построена сцена суда: лихое катанье, хохот, визг, все еще, несмотря на арест, жизнь, несущаяся неведь куда, — и мгновенная остановка, приговор, пять ребят, лежащих кучей на авансцене. Через сутки так будут лежать их трупы. Докатались.

Карбаускис работал точными метафорами, сценические образы складывались строфами, рифмами, он, несомненно, поэтизировал прозу Л. Андреева. На этой скользкой горке спотыкается, теряет равновесие, не может встать мать Василия Каширина (Яна Сексте), нетвердо стоит Министр (Павел Ильин)... Вся жизнь летит под откос — и в социальном, и в экзистенциальном смысле.

На виселицу в этом спектакле шли разные, не связанные между собой люди, дети разных сословий, объединенные только одним: они жили, а теперь умрут. Это была общность перед смертью — такая же общность, как вообще человеческая: собственно, все умрем...

Карбаускис не делил роли, молодые актеры менялись местами, становясь из приговоренного — охранником, из охранника — приговоренным, режиссер давал им прожить разные судьбы — те, которые герои не проживут в реальности. Не станут, скажем, родителями. Спектакль был историей о молодых, почти детях, никогда не берущих в расчет чувства мам и пап, живущих только собой и за себя, и потому так эмоционально действовала сцена, когда приходят прощаться отец и мать Сергея Головина (Алексей Комашко и Ирина Денисова), и долгий эпизод самоотверженно живут «не за себя», и желают лишь одного — не огорчить собой своего приговоренного сына, обнять его, почувствовать, что мальчик еще жив. «Сереженька, а как же я?..» — спрашивала мать, и это был поразительно-пронзительный момент... Опыт родителей Сергею Головину (Александр Скотников) уже не мог пригодиться. Зато,

может быть, это давало опыт зрителям и молодым артистам за пределами спектакля.

Карбаускис, несомненно, думал о смерти, она была его лейттемой, в присутствии смерти жили старосветские помещики, а один спектакль, по Фолкнеру, прямо так и назывался «Когда я умирала». Но не менее остро он ощущал жизнь, ее «клейкие листочки»: в «Семи повешенных» пахло ранней весной и весенними заморозками (так ранняя весна пахнет только в юности), в них точно узнавался свет мартовских сумерек, спектакль был полон обостренных ощущений жизни перед фактом неизбежного конца.

Как известно, Толстой сказал об Андрееве: «Он пугает, а мне не страшно». Карбаускис не пугал, «Рассказ о семи повешенных» был очень светлым спектаклем о достоинстве жить, о гармонии жизни, о воздухе ее, о необходимости людей друг другу. Он не пугал, а делалось страшно: от бесшабашной нелепости людей, от конечности жизни (какой ужас не почувствовать однажды этот воздух ранней весны...).

Режиссура как создание концептуального и эмоционального целого, режиссура как искусство сценических связей — все это было уже в самых первых спектаклях Карбаускиса. Он сразу же был почти виртуозно профессионален и позже в интервью «ПТЖ» признался: «Я, может, по природе своей как раз антипрофессионал, поэтому так упорно занимаюсь этим делом. И в этом весь интерес».

Карбаускис сделал своей программой вербальный театр (заметим — на материале литературы не своего родного языка), как бы идя поперек литовской традиции: великие режиссеры-литовцы, работавшие на поле метафорического, поэтического, визуального театра, оставались бы тут все равно первыми, а он был бы их последователем, если не эпигоном. Потому он, поставив сперва несколько спектаклей по европейским авторам (2001 — «Долгий рождественский обед» Т. Уайлдера, 2002 — «Лицедей» Т. Бернхарда, 2003 — «Синхрон» Т. Хюрлимана), пошел в освоение «сокровенной», сугубо нетеатральной по природе прозы (Фолкнер, Андреев, Платонов). В «Семи повешенных» даже помост был программно «текстовым» (на него проецировался рассказ Андреева), буквы ползали по спинам персонажей, а визуальный текст спектакля «писался» буквально «поверх» и «топча» строчки и буквы писателя.

Сам Карбаускис называет себя «человеком композиции»: «Думаю, что самая сильная моя сторона — инсценировка». Прибавим: режиссеру важен мир автора. Мир как стиль и как проблематика.



М. Карбаускис — человек литовский, любит езду медленную, спектакли его всегда подробно-неторопливы, слог повествователен. И «Похождение», поставленное в «Табакерке», но на сцене МХТ (2006), явно вступало в темпоритмический конфликт с гоголевским «И какой русский не любит быстрой езды», а также с московской стремительностью и суетой. На «Мертвые души» режиссер смотрел до какой-то степени из прекрасного далека (откуда глядел и Н. В. Гоголь).

В начале спектакля по грязной мостовой родители вели в школу сообразительного мальчугана в картузе. И очень скоро молодой человек в том же картузе, Чичиков П. И., соображал на наших глазах, какую коммерцию можно развернуть в этой сонной стране, где знаменитая «птицатройка» никуда не мчится, а мирно жует сено в вековом стойле (три настоящие лошадиные головы открывались зрительскому взору в финале). И рыбкой-рыбкой шустрый Чичиков пускался в плаванье по мутным водам.

До сих пор думаю, что это была лучшая роль Сергея Безрукова. Карбаускис не давал любимцу публики ни минуты покоя и ни секунды на самолюбование: Чичиков находился в постоянном быстром скольжении по словам, мебели (проезжал животом по полированному столу и оказывался нос к носу с собеседником), ситуациям... Он — как волна, бьющаяся о монолиты статичных помещичьих укладов. Ритмически и визуально спектакль строился на вековом «сидении» помещиков (поднималась одна ободранная стена Сергея Бархина, другая — и за каждой сидел на очередном стуле помещик) и подвижности «рыбки», П. И. Чичикова. Карбаускис играл и на неожиданной смене привычных типажей. Вы думаете, Олег Табаков будет Собакевичем? А он Коробочка! Мы привыкли к тому, что Собакевич мордат? А Борис Плотников будет похож на поджарую борзую...

В финале спектакля живые и мертвые души — все спали на своих стульях, лошади ели овес, Волга, очевидно, впадала где-то в Каспийское море за пределами сцены, а новый мальчик в картузе шлепал по грязи на урок. Карбаускис ставил не поэму, это была проза русской жизни, где во сне может привидеться сказка о золотой рыбке — вечно остающемся на плаву Чичикове.

«Рассказ о счастливой Москве» (2007) по повести А. Платонова воспринимался отточенной до блеска эпической историей, зажатой маленьким пространством «Табакерки». Общественный гардероб с висящими пальто (опять пальто, опять «рассказ» как жанр) — и шесть актеров, играющих разных персонажей. Все, кроме И. Пеговой, играли у Карбаускиса

в «Рассказе о семи повешенных», но она, однокурсница, уже была у него Соней в «Дяде Ване».

Ах, как изумительно звучал в спектакле текст Платонова! Как удавалось Ирине Пеговой звенеть, гудеть сдвоенными «н» так, чтобы мы радовались этой сдвоенности! Ее Москва сияла роскошью глаз, улыбки, польхала алой шинелью и алым шелковым платьем. У других героев красным было что-то одно — рубашка или штаны, Москва горела вся — телом, косами, губами, всем существом. Ее распирало от ликования жизни, которая не вмещалась в нее, и каждая следующая любовь оказывалась короткой и неслучившейся, потому что Москва и идея ее любви (читай — идея социализма) шире и больше одной отдельно взятой влюбленности. Тут не принимались во внимание порушенные жизни отдельных индивидов, например ученого со звездной фамилией Сарториус, доживавшего свою другую жизнь под прозаической фамилией Груняхина. Из-под ресниц Сарториуса лилась тихая, робкая метафизическая печаль частного человека, так не соответствующая времени. Александр Яценко играл поразительно и гораздо менее понятно, чем Пегова: эта актерская загадка становилась щемящей нотой спектакля о непознанности человеческой души, о невыговоренности ее в мире, где герои много говорят об идеях, производстве, операциях, совершенствовании веков — в то время как сами хотят любить...

В финале Москва (читай — идея социализма) лежала, обезножившая, на перилах общественного гардероба, под бесконечно звучащую «Чаниту»: «Ай-яй-я-яй! Что за девчонка?!» Все оказывалось утопией: и революция, и любовь. Реальностью была только неизбежная смерть.

Спектакль вышел в 2007-м, а дальше наступила пауза. Три года Карбаускиса не было. «Когда я ушел из „Табакерки“, попробовал сделать спектакль на стороне, надорвался за полтора месяца — и ровно два с половиной года ничего не репетировал. Это были прекрасные два с половиной года. Я занимался всем, что не есть моя профессия. Решил квартирный вопрос, занялся садоводством, поехал по миру, нашел места, где мне нравятся отдыхать. Я много времени посвятил тому, что будет охранять меня от театра, поэтому спокоен и стараюсь от него не зависеть»<sup>1</sup>.

Вернулся он в 2010-м, в РАМТ, за четыре месяца до этого найдя для себя роман «Вечный шах» Иццокаса Мераса, и опять поставил про смерть.

---

<sup>1</sup> Искусство карьеры: Беседу с Миндаугасом Карбаускисом ведет Марина Дмитриевская // ПТЖ. 2013. № 71. С. 33.

Тут она присутствовала реально, действие шло в еврейском гетто, где герои, семнадцатилетний Исаак Липман (Дмитрий Кривошапов) и комендант гетто, садист и как будто философ Шогер (Степан Морозов), играли партию в шахматы. В случае победы Исаака в живых мог остаться он, но погибли бы дети гетто, в случай поражения — погибал он, но оставались дети, благополучный исход гарантировала только ничья.

Спектакль разворачивался в черном (или черно-белом, согласно шахматной символике) экзистенциальном пространстве — то ли пространстве памяти, то ли вообще в иных сферах мироздания. Был медленным и «сновидческим», исключительно чистым по внутреннему звуку и как будто даже лишенным драматизма (ведь все уже умерли...). Пока длилась партия, на сцене возникали погибшие братья и сестры Исаака и рассказывали свои истории, каждую из которых начинал многодетный отец Авраам Липман (Илья Исаев): «Я родил дочь Инну», «Я родил сына Касриэла».

Спектакль был полон человеческой и психологической подробности, но очищен от физиологической правды и муки, которая есть в романе. Здесь звучала сквозная для творчества Карбаускиса мысль: смерть не страшна, страшно предательство.

Режиссер, которому театральная молва приписывает несносный характер, сработался с РАМТом и его удивительным худруком А. В. Бородиным (отдадим должное: и О. П. Табакова Карбаускис называет в интервью своим театральным отцом). И появились «Будденброки» Т. Манна — легкий, грациозный, почти балетно-выверенный (сквозная фонограмма задает ритмический строй), как часто бывает у Карбаускиса, музыкальный спектакль: история семьи разбивалась на наших глазах звонко — словно изображенная на программке тонкая мейсенская тарелка с богатой синей росписью по краям и надписью «Buddenbrooks».

В «Будденброках» сценическим пространством романа были массивные столбы и балки красивого ржавого цвета, абрис кирпичи, очертания некоего мира, покоящегося на веками узаконенном ритме массивных угловатых перекрытий и прочных несущих конструкций. Так покоятся на неких «несущих» основах дом, дело и семья Будденброков. Никакой материальности, никакой реальной фактуры, которой богата книга Манна. В декорации С. Бархина живет воздух, а столы вдоль церковных скамей похожи на пюпитры, на них разложены тексты (ноты партий? страницы романа? роли? фрагменты книги жизни?), и кажется, что здесь не хватает органа. Но неслучайно скромно и иронично его заменяет пианино в глубине,

какой-нибудь «Н. Spangenberg»: история семейная, не органный, не мес-са... Пожалуй, хорошо темперированный клавир.

М. Карбаускис играет вариацию романа, выдворив за пределы действия многолюдное население книги и оставив только пару родителей (консула и консульшу Будденброков), трех детей (Тони, Томаса и Христиана), одного на всех зятя Грюнлиха (смени шляпу — и он станет зятем Перманедером), одну на всех невестку Герду, одного, последнего из Будденброков, ребенка Ганно и одну на всех служанку Иду. Рассказ о девяти последних.

Режиссера, как всегда, интересует здесь экзистенция, и, несмотря на семейный стол под лампой, куда иногда присаживаются (но не рас-саживаются для долгого обеда или обстоятельного ужина) герои, они не только живут в ритме и под аккомпанемент замирающих и убыстряющих фортепианных этюдов, но, если им надо рассказать о чем-то важном, Карбаускис иронично ставит им «музыкальный момент». Вернувшись после неудачного замужества Тони Будденброк, не в силах поведать родным об очередном крахе своей жизни, энергично вручает жене брата Герде папку с нотами: играй! И та аккомпанирует чувствительному рассказу Тони в жанре мелодраматизации.

Трехчасовой спектакль построен как музыкальное произведение со сложной партитурой. В «Будденброках» утвердился Карбаускис «большого стиля», как бы уже на переходе на академическую сцену, в них царит Бог деталей, властвуют покой, сосредоточенность, железная дисциплина. Все выверено до сантиметра: протестующе поднятый кулак героя одним движением можно развернуть на 90 градусов так, чтобы он стал кулаком, приветственно сжимающим ручку пивной кружки, и оказались не нужны многие страницы, описывающие конфликт и смену позиций.

Спектакль продолжал лейттему Карбаускиса о тщете всяких земных усилий. Попытки деловитого кряжистого Томаса (Илья Исаев) удержать дело — так же бессмысленны, как ветреное фиглярство его вертлявого брата Христиана (Виктор Панченко), заканчивающего дни в психиатрической лечебнице. Но смысл и центр жизни все же обозначен — это Тони (Дарья Семенова). Эта пичужка остается на сцене, когда уже все умерли, дом продан, а дело закрыто, как крышка пианино, возле которого она все так же, как в молодости, пытается делать какие-то неустанные танцевальные движения. Жизнь все никак не успокоится в ней, и Тони автоматически, не глядя, играет прямыми пальцами по деревянной крышке какую-то



неведомую мелодию, когда клавиш уже не достать, когда музыка давно погребена.

Многие считают, что Карбаускис — режиссер малой сцены, его «сокровенные» удачи связаны с подвалом «Табакерки». Конечно, большая сцена лишает его спектакли той сложной нюансировки, которой завораживали те же «Старосветские помещики» или «Семь повешенных». Но большая сцена тоже подчинялась постановщику Карбаускису с самого начала.

А дальше он становится худруком Театра Маяковского. И дебютирует «Талантами и поклонниками», ставшими, несомненно, его манифестом. Он читает эту пьесу, беседуя с ситуациями, конфликтами и коллизиями Островского, разветвляя действие на несколько сюжетов (жизненных и театральных), добиваясь актерского блеска от всех исполнителей, но при этом, как Флобер («Эмма — это я»), Карбаускис мог бы сказать о себе именно в этом спектакле: «Саша Негина — это я».

Проржавевший бункер, воздвигнутый С. Бархиным на сцене красно-ржавой Маяковки (не она ли — этот самый бункер), был миром, где все на своих местах: тут и таланты, и поклонники, и трогательная Домна Пантелеевна (Светлана Немоляева), и головастик Петя Мелузов (Даниил Спиваковский), и впавший в депрессию и пьянство тихий обаятельный Великатов (Михаил Филиппов) в футболке и кепке — этакий «Лужков»,

имеющий средства содержать театр. Все слежалось, проржавело и увяло, как букеты, которые без конца пытается освежить в ведрах с водой немолодой скучающий фронт, провинциальный олигарх Дулебов (прекрасно самоироничный Игорь Костолевский).

Вот в такой театр (все одеты в цвета моли) пришел новый худрук, простой литовский парень, жемайтиец по отцу, аукштайтиец по маме. Его Саша Негина возникла именно в каком-то хуторском ситцевом платьице а-ля Фрося Бурлакова, прямолинейная и даже грубоватая. Эта Негина (Ирина Пегова) — человек из другого мира, как и сам режиссер. И в прологе она (он?) робко ступает ногой на поворотный круг (варианты — CD-диск, заезженную пластинку), пытается приноровиться к его движению, вскочить. Все, так или иначе, приводят в движение эту жизнь, этот круг, и все здесь для Негинной — несвобода: и Мигаев, и маменька, и Петины нравственные принципы, и — как выяснится в финале — миллионы Великатова, которому она, объясняясь с Петей, резко, хрипло и властно скажет: «Уйдите».

И когда в финале, на круге, уедут в паровозно-самоварном дыму все персонажи, накрыв ноги дорожными пледами, — на пустую сцену, как на каток, выбегает Саша Негина и мчится на этом круге, и летит! Свобода от всего! Счастье! Никто не давит! Ее предательски простая, но талантливая природа, не нуждающаяся ни в ком (ни в Петинском просвещении, ни в великатовском развращении), хочет воли и творчества. Дайте художнику денег и свободы — и он полетит, не надо будет всем миром крутить ржавую пластинку...

Манифест? Да несомненно.

Но, придя в «бункер», Карбаускис все-таки начал обживать его изнутри. Ребрендинг пространства с гениальной помощью С. Бархина, роли для труппы...

Его приход совпал с аналогичными назначениями других худруков в крупные театры. «До основанья. А затем...»? Так действовали многие. Разрушить систему, поставить землю дыбом, переделать формат самого театра... Карбаускис не выбрал путь революционный. Он пошел эволюционным, словно отказавшись от собственных режиссерских амбиций. На время было покончено и с темой смерти. Это логично: он пришел не умирать, а жить, ладить с труппой и со зрителями. В свои сорок он встал «на хозяйство».

Явных художественных удач стало меньше. А «Господина Пунтилу и его слугу Матти» Брехта, намеренно лишённого публицистической ноты,

которой все ждали, критика и вовсе признала неудачей. Не потому, что в спектакле не было остроты, а потому, что не было ничего кроме вяловатой элегантности. Маялся Пунтила, маялся Матти, маялся зритель энтропийного, не зажигавшегося на действие зала. А ведь играли комедию.

Говоря позже о «Плодах просвещения», И. Соловьева сформулировала: Карбаускис всегда дает внимательно выговориться тому предмету, который взял в рассмотрение. Черта не часто встречающаяся и как будто не сильно уважаемая в том периоде развития театра, о котором идет речь в этой книге. Апология режиссерского «авторства» как единственного (как будто хоть в каком-то случае режиссер не автор), сомнительная оппозиция авторского и интерпретационного театра — все это оттеснило Карбаускиса с его «маяковскими» спектаклями (по преимуществу комедийного, иронического свойства) на некоторую московскую периферию: не экспериментирует, не эпатирует, не изобретает новый язык, а принял форму классического репертуарного театра. В отличие от тех, кто недобро и декларативно реформировал труппы, Карбаускис выбрал «охранительный» путь, хотя традициями не клялся и вообще не вписывал свою рабочую программу ни в какую традицию. Но играл с нею.

«Плоды просвещения» он посвятил П. Н. Фоменко, и «само это посвящение можно было бы считать еще одним спиритическим сеансом, ведь Карбаускис, ученик Фоменко, ставит ту самую толстовскую пьесу и на той самой сцене театра Маяковского, где долгие годы шел одноименный спектакль его учителя... диалог выстроен исключительно в комедийном духе, режиссер, оглядываясь на Фоменко, пытается затеять тотальную игру, нескрываемый театральный праздник — как раз то, на что его учитель был непревзойденным мастером»<sup>2</sup>, — писала Н. Каминская.

Столь же очевидно, что, придя в Маяковку, Карбаускис кардинально сменил адресата своих спектаклей: им теперь была не критика, а зритель — тот, который должен заполнять большой зал большого театра. Равновесно распределив в репертуаре других режиссеров (от старейшего Л. Хейфеца до начинающего Н. Кобелева), создав «многоукладную» систему из разных поколений, на себя он взял линию интеллектуальной драмы большого стиля. Соавтором его стал мастер иронической драматургической мистификации драматург Марюс Ивашкявичюс.

---

<sup>2</sup> Каминская Н. Подъем духов // ПТЖ. Официальный блог. 2015. 26 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/podem-duhov/> (дата обращения 20.08.2016).

Их первый совместный опыт — «Кант», разворачивающийся в уникальном пространстве С. Бархина (эзотерический шестигранник, обитый красным бархатом), — приглашал зрителей на обед к великому Иммануилу (Михаил Филиппов), только что закончившему «Критику чистого разума». Все происходящее — иронический вымысел Ивашквичюса, достоверны, кажется, тут были только сведения о традиционных обедах Канта, в остальном Карбаускис затеял «игру о Канте»: зрители, рассчитывавшие на интеллектуально-философское времяпрепровождение, не услышали ни одного мудреного слова. Гости Канта, собравшиеся исключительно для отдыха и расслабления, дискутировали о том, почему птицы не летят на юг, и пикировались с доморощенным мудрецом, развязным слугой Мартином (Анатолий Лабочкин). Расклад напоминал М. Кундеру с экзерсисами о Дидро («Жак и его господин»), но, с надеждами и воодушевлением пережив первый акт, во втором было уже трудно ритмически воспринять и эмоционально пережить огромное количество драматургической болтовни.

Игра о Канте случилась не вдруг, режиссуре Карбаускиса, при всей экзистенциальной насыщенности, с самого начала была присуща ироническая игривость (и тут не обойтись без констатации традиций П. Фоменко, соединявших психологическую точность и обязательную театральную игру). Пожалуй, только в «Ничьей» Карбаускис начисто лишал себя иронии, в остальных спектаклях «метафизический пафос» был ею защищен.

Успех, соразмерный ранним, настиг М. Карбаускиса в «Русском романе» (сезон 2015/16). Тут сошлись многие линии. Пьесу написал Ивашквичюс, это опять фантазмагория о гении, на сей раз о Толстом — сколь проповеднике и праведнике, столь психопате и мистификаторе (достаточно вспомнить рубахи из тончайшего голландского полотна, висящие в музее Ясной Поляны, в которых граф «пахал»). С очевидностью тут не утверждается ничего, все пребывает во взаимном диалоге и очевидном диссонансе. Как и раньше, спектакль оформил С. Бархин, в пространстве «везде и нигде», вокруг внесценического Льва Толстого и сценической Софьи Андреевны смешались герои романов и реальные люди. Софья Андреевна — грандиозная роль, не менее грандиозно сыгранная Евгенией Симоновой. Но, главное, темой спектакля Карбаускиса опять оказались смерть и жизнь после смерти. А еще — тема несовместимости любви и творчества, которое — идеальное воплощение земных искажений. И мука реального человека, не персонажа.



Романными героями Софья Андреевна после смерти Толстого пытается объяснить себе хоть что-то... Но более всего Симонова играет истерическую, маниакальную боль отлучения. Не скажем точно, так ли страдал граф, будучи отлученным от церкви, но Софья Андреевна ревностно мучается, будучи отлученной от всего разом: от своей «церкви» — Толстого, плененного Чертковым, от романских сюжетов, прообразом которых были их отношения (Кити–Левин). Но более всего она мучается от понимания: человек, писавший любовь, сам не любил, не мог, не умел. А она умела. Драма Софьи складывается из стольких планов и наслоений, что делает ее, как, вероятно, и было, невыносимой и для мира, и для себя. Крестьянские любовницы мужа (мужеподобную Агафью, пленявшую Льва Николаевича, и Черткова, сделавшего его пленником идей и величия в итоге, этого демона-трансвестита, живущего в воспаленном мозгу Софьи, блистательно играет Татьяна Орлова). А еще есть крестьянские дети графа и подавленные величием отца — их общие... Она, переписавшая тома, жившая, как никто, внутри того вымышленно-романного мира, из которого ее гонят, — не принята и в реальном. Ей отведена роль нищенки, просящей у окна астаповского дома, чтобы пустили проститься с мужем (всплывает в памяти одна из самых страшных фотографий — С. А., заглядывающая в окно дома, где умирает Толстой). Не пускают. Потому что и сам Толстой уже отделен от себя, принадлежит Черткову, учению и истории — так же, как и она отделена от себя и своей мучительной жизни, превратившей ее в исчадь ада.

Собственно, Симонова бесстрашно и играет ад. Сотворенный ими обоими, творимый ею одной и одновременно мучающий ее же, потому что граф уже отмучился. Но у него — все в плюс, каждое слово, а у нее — в минус, она непереносима для всех, и некому предъявить аргументы: миф о Толстом сложили без ее ненужной правды...

Трагическая роль, построенная и сыгранная по всем законам крупного психологического образа, вписана в условно-игровое, фантомное пространство сцен из «Анны Карениной», где Толстой — то вдруг как будто Анна, выбравшая поезд (Астахово), то Левин, сватающийся к Кити. Сцены из романа и из реальной жизни приобретают очертания видений Софьи Андреевны. Эти независимые от нее потоки — не прямые исследовательские параллели, а чаще просто вольно-абсурдистские намеки, утопленные в необычайно словоохотливом драматургическом течении (длинная пьеса «на глаз» не кажется такой умной, как «на слух», в спектакле).

Перефразируя Тургенева: в «Русском романе» есть полифонизм «Семи повешенных», эпичность «Будденброков», игровой драйв «Счастливой Москвы», размышления о русской ментальности, как это было в... (следует перечисление), есть интерес к жизни гения, как в «Канте», виртуозная музыкально-ритмическая партитура и следование собственной магистральной теме. Есть любовь к артисту. Из всего этого (плюс «хозяйство») сегодня и складывается режиссура Миндаугаса Карбаускиса. Это очень традиционные ценности. Но, несомненно, ценности. В этом смысле в начале пути совсем не безосновательно он был канонизирован критикой как надежда русского театра... На этой фразе, впрочем, по законам его театра, должна зазвучать ироническая отстраняющая музыка. Ведь мы все только играем. Пока не умрем.

Август 2016 г.

## **МИНДАУГАС КАРБАУСКИС**

*Родился в 1972 году.*

*Окончил театральный факультет Литовской академии музыки и театра по специальности «актер театра».*

*В 2001 году окончил режиссерский факультет РАТИ (Мастерская П. Н. Фоменко).*

*С 2011 года — художественный руководитель Московского театра им. Вл. Маяковского.*

Основные постановки:

«Долгий рождественский обед» Т. Уайлдера  
(Театр п/р О. Табакова, Москва, 2001)

«Старосветские помещики» Н. Гоголя (МХТ им. А. П. Чехова, 2001)

«Лицедей» Т. Бернхарда (Театр п/р О. Табакова, 2002)

«Копенгаген» М. Фрейна (МХТ им. А. П. Чехова, 2003)

«Синхрон» Т. Хюрлимана (Театр п/р О. Табакова, 2003)

«Когда я умираю» У. Фолкнера (Театр п/р О. Табакова, 2004)

**Фото спектаклей М. Карбаускиса на с. 24–25:**

- |   |  |
|---|--|
| 1. «Рассказ о семи повешенных».<br>Театр п/р О. Табакова. Фото Д. Жулина  | 6. «Будденброки». РАМТ.<br>Фото Е. Цветковой   |
| 2. С. Безруков (Чичиков), О. Табаков<br>(Плюшкин). «ПОХОЖДЕНИЕ, составленное<br>по поэме Н.В. Гоголя „Мертвые души“».<br>Театр п/р О. Табакова. Фото Е. Цветковой | 7. С. Немоляева (Домна Пантелеевна),<br>И. Пегова (Негина). «Таланты и поклонники».<br>Театр им. В. Маяковского.<br>Фото Д. Жулина |
| 3. «Рассказ о счастливой Москве».<br>Театр п/р О. Табакова. Фото Д. Жулина  | 8. «Кант». Театр им. В. Маяковского.<br>Фото А. Качкаева   |
| 4. «Дядя Ваня». Театр п/р О. Табакова.<br>Фото Е. Цветковой   | 9. «Русский роман». Театр им. В. Маяковского.<br>Фото А. Кошелева  |
| 5. «Когда я умирала». Театр п/р О. Табакова.<br>Фото Е. Цветковой   | 10. «Ничья длится мгновение». РАМТ.<br>Фото А. Белицкого   |

«Гедда Габлер» по Г. Ибсену (Мастерская П. Фоменко, 2005)  
«Дядя Ваня» А. Чехова (Театр п/р О. Табакова, 2004)  
«Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева (Театр п/р О. Табакова, 2005)  
«ПОХОЖДЕНИЕ, составленное по поэме Н. В. Гоголя „Мертвые души“»  
(Театр п/р О. Табакова, 2006)  
«Рассказ о счастливой Москве» по А. Платонову  
(Театр п/р О. Табакова, 2007)  
«Ничья длится мгновение» И. Мераса (РАМТ, Москва, 2010)  
«Будденброки» Т. Манна (РАМТ, 2011)  
«Таланты и поклонники» А. Островского (театр им. Маяковского, 2012)  
«Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта  
(театр им. Маяковского, 2012).  
«Кант» М. Ивашквичюса (театр им. Маяковского, 2013)  
«Русский роман» М. Ивашквичюса (театр им. Маяковского, 2016)







Надежда Стоева

## КУДАШОВ И КУКЛА

Руслан Кудашов шагнул в большой мир с маленьким спектаклем о любви и о войне. «Река Потудань» появилась в 2000 году как студенческая постановка и была родственницей габриадзевской «Песни о Волге» — нежной и сурово-ироничной. Природная фактура — песок, дерево, вода — основа спектакля. Характерные приемы режиссера можно обнаружить в этом спектакле, сыгранном на небольшом планшетестоле, засыпанном песком. Мир платоновских героев был лишен голубого неба, бескрайности пустыни, предметов. Черный задник поглощал все. Всего было мало — героев, чувств, жизни. Но то, на чем сосредотачивался режиссер, становилось объемным, он, как под лупой, рассматривал человека, его любовь и смерть. Деревянные куклы были небольшими и намеренно неловкими, движения их — скованными. Неуклюжесть отражала смущение персонажей. Неблагополучие виделось и в грубой лепке лиц, но глаза — огромные и грустные — смягчали черты. Всегда существовал кто-то выше, больше, с теплыми руками. Микромир персонажей управлялся макромиром актеров в живом плане. Ловкие руки помогали героям Платонова. Через несколько лет увеличенный планшет станет основой новых спектаклей, где куклы разрастутся до размера человека или даже больше. Чернота задника будет по-прежнему поглощать кукловода.

Организовав свой театр, назвали его «Потудань». Театр однокурсников жил четыре спектакля, эволюционировав от театра кукол и марионеток «Реки Потудань» и «Невского проспекта» (2002) к драматически-цирковому «Цуцики в ночи, или Небо в чемодане» (2003) и к театру в театре «Пира во время чумы» (2004). В «Цуциках...» актеры осваивали живой план, нацепив плащи, пальто, береты, скрывали тела за толщинками, но открывали лица, хоть и измененные белым гримом. «Пир...» — история бродячих комедиантов, разыгрывающих представление в черном мире болезни, где яркие одежды смотрелись линиям средневековым тряпьем, заикающийся

смех переходил в надрывный плач. Одна из разбитных актрис бродячего балагана, вдруг для смеха нацепившая маску смерти, тут же и становилась Смертью-Чумой и пугала чумовым весельем коллег. Она раздавала маски, заковывала в них лица актеров, лишая не только мимики, но и голоса на продолжительное время. Вертепом становился огромный часовой механизм, он показывал нам кукольных персонажей, которые сразу воплощались актерами. Режиссер смешивал кукол, маски, живой план, соединяя все элементы в одно целое, где у актера кукольное лицо, а у куклы настоящие руки. Кудашов и его коллеги осваивали куклу, пытались стать ею, играть ею, играть с ней, играть вместо нее, прилаживая на себя кукольные атрибуты.

Тема «творения и творца», обозначенная в первом спектакле, будет по-разному проявляться в режиссуре Руслана Кудашова. Например, в «Невском проспекте» по Гоголю или в «Луне Сальери» (Брестский театр кукол, 2007) по «Моцарту и Сальери» Пушкина. Марионетки и того и другого спектакля чувствовали особую гармонию с грустью. Моцарт и Сальери творили в мире, состоящем из песка и черного неба, в котором парил прекрасный черный ангел в развевающихся одеждах. Муза Моцарта, веселая хохотушка, капризная, всегда была рядом с композитором. Через несколько лет, в полной версии «Маленьких трагедий» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, 2015), драматическом спектакле, у Сальери и Моцарта тоже будет одна на двоих муза-хохотушка. Она, озорное дитя, принадлежит им обоим, только Моцарт с ней заигрывает и поддается на ее шалости, а Сальери пытается ее урезонить, выступая с родительской позиции — контроля. Отдавая роль Сальери опытному Валерию Дьяченко, а Моцарта молодому Олегу Сенченко, режиссер переводит их конфликт из творческого в человеческий план. Сальери — взрослый, Моцарт — ребенок. Зависть становится всеобъемлющей — не только к дарованию, но и к полноте жизни, к тому, что еще только предстоит Моцарту. Кукла отсутствует в этом спектакле, предметов много, но самый запоминающийся — огромный разломанный и раскиданный на песке человеческий скелет. Ребра — вертикаль, устремленная ввысь, лестница в небо для Сальери. Рядом с огромным скелетом актер выглядит не больше куклы. Возможно, что это останки того невидимого кукловода, который всегда ощущался в ранних спектаклях режиссера.

Кудашов ставил в разных городах и странах. Театр «Потудань» пропал с театрального ландшафта, чтобы спустя годы появиться на сцене



Большого театра кукол с двумя прежними спектаклями — «Потуданью» и «Невским проспектом» (сыгранным, правда, всего несколько раз) — уже совсем в другом театральном контексте. Кудашов в 2006 году стал главным режиссером Большого театра кукол после постановки «Вия» (2005), где игра с куклой и в куклу не прекратилась, но стала, может быть, менее акцентированной. Актер в живом плане занял главенствующее положение, куклы ушли в обслуживающий персонал ада, а на первый план пытался выйти предмет, но пока его время еще не пришло. Мистическое завладевало пространством. Ветер переворачивал страницы книги, трепетал огонек свечи, и колокольный звон разлетался гулким эхом в дощатом мирке «Вия»...

«Вий» возродил серию спектаклей для взрослых в детском театре, но этот взрослый — скорее всего тот, кто сохранил детскость как основу мировосприятия. Не наивность, хотя и она нужна, не ребячливость и смешливость, хотя куда без них, а вот это странное ощущение, что в темноте кто-то есть. ОН смотрит на тебя. ОН, возможно, умнее, добрее, лучше тебя. Или просто больше. Масштаб имеет значение. Наклонный планшет из первого спектакля «Потудань» увеличился. Теперь он занимал всю середину сцены. Появились стены, украшенные иконописными ликами, и огромные ставни, позволяющие полностью закрыть сцену. Опустился потолок. Все это напоминало вертеп, только огромный. Актер крутился на сцене, как будто управляемый кем-то. Все время чувствовалось: кто-то стоит за планшетом. Этот неизвестный огромен и вездесущ, он протягивал руки, чтобы налить Хоме горилки, помогал двигаться вырастающим до потолка фигурам. Хома (Денис Пьянов) — единственный человек в страшноватеньком мире, где три черта в красных масках скрывают лица. Они грубы, страшны, всклокоченны. Одним словом, нечисть, но со своей иерархией, разделенная по социальным ролям — вожак, шестерка, канцелярист. Человек — игрушка понятно в чьих руках — кукольных. Неслучайно торжество злых сил явлено в полном превращении Хома из живого человека в куклу, его финальная метаморфоза страшнее, чем смерть героя. «Чему быть — того не миновать», — гогочут черти, фатализм явлен как синоним безволия и безверия.

Действие, противоположенное превращению в куклу, — оживление — произошло с Холстомером. В одноименном спектакле, поставленном сначала в Брестском театре кукол, а потом, в 2008 году в БТК, марионетка лошади после смерти обрела человеческое воплощение.

По сути, живая душа Холстомера наконец выходила на свободу из кукольного тела. Людей и антропоморфных кукол в спектакле не было, за них отвечали костюмы, лишенные голов, — пиджаки, кафтаны, гусарский доломан. Актеры просовывали руки в прорези рукавов — и пиджаки оживали. Гусар/Князь, загнавший Холстомера, вначале представленный доломаном, пригодным для человека, к финалу уменьшился до размера марионетки, но остался по-прежнему безголов. Умерев марионеткой, Холстомер оживал человеком и уходил в яркий свет. Кудашов находил человека в лошади/животном, а в человеке видел куклу, игрушку в чужих руках.

На разных этапах жизни Кудашов прорабатывал бесконечное количество вариаций взаимодействия с куклой, предметом. Еще в «Цирке Шардам» (Театр «Бродячая собачка», 2003) по Хармсу актер был поставлен в подчиненное положение по отношению к кукле. В спектакле человек по фамилии Вертунов просится в кукольный цирк, а его не берут. Он огромен и нелеп в изящном мирке цирка. Вертунов вынужден умолять куклу Директора, но он ничегошеньки не умеет, он не только не цирковой, он в принципе не артист. Он, конечно, поэт, сочиняющий свое стихотворение на ходу, размахивая в такт шагов руками. Так сочинял Маяковский, вымеряя длинными ногами свои поэмы, наверное, так придумывал Хармс, бродя по голодному Петрограду. Но Вертунов, слишком улыбочивый, слишком навязчивый, пробалтывает строки и не впечатляет кукольных актеров. Человек может стать партнером кукле, если очень постарается. Вертунов старается — и зарабатывает право выступить в цирке, но не своими достижениями, а способностью пожертвовать собой — быть съеденным кукольной акулой.

Тема цирка еще не раз появится в спектаклях Кудашова. Классический вариант цирка со всеми возможными только в театре кукол чудесами показан в «12 месяцев, или Путешествие по кругу» (БТК, 2010) — новогоднем представлении о смене времен года. Номера следуют друг за другом, за озорным идет лирический, за кукольным — номер, решенный в живом плане. Актеры уравниваются в правах с куклами, нельзя точно сказать, кто важнее, предпочтительнее в этом мире. Живой дрессировщик «воюет» с кукольным львом. Акробат, сделанный из льдины, поднимается на трапецию и тает, забрызгивая лицо актера, любующегося им. Кукла и актер — партнеры и выступают на одной площадке. Совершенно неважно, что куклам приходится помогать. Их несамодостаточность становится пре-



имуществом, они требуют большего внимания от актера и доверия зрителя. Актер с куклой все чаще перестает быть единым целым в спектаклях Кудашова. Постепенно актер становится главным, и роль куклы сводится до обозначения. Например, ряды одинаковых гапитов в спектакле «Мы» по Е. Замятину (БТК, 2009) олицетворяли оболванивание в буквальном смысле, уравнивание всех со всеми в тоталитарном государстве. Молодые актеры ходили строем с высоко поднятыми над головами недокуклами, они жили в мире, лишенном индивидуальности. Режиссер ввел только одного персонажа, обладающего собственной пластикой, кабареочно-кафешантанным хихиканьем, больше похожего на конференсье в каком-нибудь модном увеселительном заведении. Он, Благодетель (Михаил Ложкин), будучи главным в этом мире управляемых кукол, единственный наслаждался одинаковостью, строгим распорядком. Актеры, высоко поднимая гапиты, становились героем-массой, все как один. Не кукла, но и не живой человек. Но и Благодетель растворялся, стирался, вливался в массу. Борясь за личное счастье, свободу испытывать неподконтрольные эмоции, персонажи обретали индивидуальные черты. Проклевывались, вылуплялись. «Мы» был первым шагом в этом направлении.

Процесс шел, проявляясь в следующих спектаклях — «Екклесиасте» (БТК, 2012), «Песни Песней» (БТК, 2013), «Книге Иова» (БТК, 2014). Масса

существовала наравне с индивидуальностями. Персонажи, выделяясь, сменяли друг друга в бесконечном беге в «Екклесиасте», пары предавались любви и печали в «Песни Песней», и тут же новые пары разыгрывали следующий этап жизни и смерти. Кукла не была главной. Появлялись предметы — яблоки, нити, скатерти, зеркала; жидкости — вода, кровь, сок. Сыпучие материалы — земля, песок, снежное конфетти. Прекрасные, выхваченные из темноты лучом света тела — радовались и ткали свой узор. Страдали в «Книге Иова», где актеро-масса, единая и неделимая, существовала наравне с героем-одиночкой Иовом (Максим Гудков). Кудашов, отсылая к древнегреческой трагедии, совместил героя и хор: герой в центре, на планшете, под палящим солнцем, и хор, когда-то состоявший только из трех актеров, а теперь из многих, помогает, пестует, мучает. Тот, кто когда-то был невидим, стоял за планшетом, иногда больше подразумеваемый, чем реальный, теперь вышел на сцену, и он — масса, множество. Безлично-общинное уравнилось с безлично-божественным.

Библейская трилогия выделяется из всего массива спектаклей режиссера не только своей первоосновой. Божественное начало как проявление творца созидающего, любовь как всеобъемлющее понятие были в спектаклях и раньше, но в трилогии перестали камуфлироваться, вышли на первый план. Визуальные метафоры вытеснили слово в «Екклесиасте», а в «Песни Песней» остались гулким рефреном голоса из-под колосников. Актеры заняли полноправное место и царили на сцене, вступая во взаимоотношения чаще с предметом, объектом, а не с куклой. Эпизоды проходили как в немом кино, сменяли друг друга через затемнение, давали спектаклю вдох и выдох. Вдох — теплый неяркий свет выхватывает из темноты ее, откусывающую яблоко и протягивающую фрукт куда-то вбок, выдох — все пропало. Вдох — теперь на свету он, забирающий из темноты надкушенное яблоко. Ритм и музыка, как и визуальные образы, заполняли не только сцену, но и весь зал. Ты сидел в центре мироздания, и вокруг тебя творилась гармония.

С приходом в БТК молодых актеров появились песенные спектакли, посвященные Александру Башлачеву, Владимиру Высоцкому. «Башлачев. Человек поющий» (БТК, 2011) — поминки по поэту, где каждый актер исполнил песню Башлачева, представив его лирического героя таким, каким понял. Шаг в параллельную вселенную спектаклей-концертов казался необходимым для продолжения движения. Не рефлексия о себе

самом, а рефлексия о поэте, творце в жизни, мире, стране. Индивидуальность в определенных условиях.

Кудашов продолжает заниматься человеком и наличием или отсутствием в нем «человеческого» или «кукольного». Не режиссер решает, что в спектакле будет актер-кукла. Она, кукла-актер, есть всегда — только ее вид меняется. Ею могут быть ряды гапитов, как в «Мы», или небольшие скульптуры в руках дочерей Иова в «Книге Иова», или фигуры, расставленные, как на шахматной доске, в «Шпиле». Актер наделяется пластикой куклы или изменяет пропорции своего тела за счет кукольного. Живой актер и кукла — одно целое, у них общие не только голос, жесты, как было раньше, но и тело, актер становится отчасти киборгом. Пусть не пугает это слово, речь не о техническом совершенстве, а об изменении природы куклы и человека.

В «Шпиле» по У. Голдингу (БТК, 2016) персонажи-актеры совмещают черты марионетки и человека, жесты становятся резкими, «деревянными». Кудашов и актеры наращивают объем персонажа не подробностью психологических мотивировок, а прибавкой свойств — от марионетки, человека, деревяшки. Огневолосая Гуди (Анна Сомкина) тихо-тихо напевает «не было гвоздя, подкова пропала...» и, раскачивая в такт длинной, до пола, юбкой, мелкими неторопливыми шажками двигается по сцене. Кажется, не живой человек, а кукла, переставляемая невидимой рукой, спешит навстречу судьбе. А вот и широкоплечий Рождер (Михаил Ложкин) боком шагнул к ней, сначала высунувшись из-за плоской деревянной фигуры. Его пластика немного зажата, скованная, кукольно-застывшая. Они — персонажи спектакля Кудашова, и они же — своевольные планшетные куклы, которых отец Джослин (Максим Гудков), главный герой «Шпиля», сложил в обыкновенное оцинкованное ведро, чтобы унести.

Взяться за постановку «Шпиля» У. Голдинга — это как самому начать строительство. Спектакль-заявление, спектакль-декларация или спектакль-итог. Желание Кудашова отметить десятилетие главрежства в БТК закономерно. Театр приобрел «лицо» с узнаваемыми чертами, эта условная физиономия принадлежит персонажу, который то притчи рассказывает, то хулиганит, грешит и кается, морализаторствует, сентиментальничает и наставляет на путь истинный. Не забудем, что «Шпиль» взят в работу после трех спектаклей по Ветхому Завету. «Шпиль» — словно бы о том, как делалась эта библейская трилогия. Джослин, как и Иов, почти весь спектакль «крутится» на наклонной площадке — вытянутой

в глубину сцены. Теперь у этой площадки очертания креста. На заднике огромный светящийся круг для проекций, там появляется то лунная поверхность, то витражное окно храма, то растекаются кровавыми пятнами цветы омелы. Круглый экран завершает лежащее основание храма — получается человек с раскинутыми руками и большой головой. Шпиль должен увенчать эту голову. Пока идет строительство — макет шпиля — призма венчает голову настоятеля Джослина. Во втором акте шпиль увеличился, и теперь Джослин полностью помещается внутри него, а ноги настоятеля становятся кривящимися опорами. Он заперт в шпиле, как в клетке. «Шпиль — это я!» — мог бы воскликнуть настоятель. Кудашов как будто слышит и реализует метафору напрямую. Отождествляя Джослина с храмом и потом со шпилем, режиссер и нам предлагает видеть в сооружении — живого человека. Шпиль — конструктивистская пирамида с белым шаром на верхушке. Условная фигурка человека.

Живой человек приобретает отдельные черты куклы. Тетка Джослина (та же Анна Сомкина) — в маске с крючковатым носом, в лохматом сиренево-дымчатом парике а-ля XVIII век, с одеревеневшим телом — жесткий корсет скрывает верхнюю часть тела, вместо палок для опоры у нее в руках — берцовые кости. Ведьма как есть. Мелкая пластика актрисы делает ее тетку еще страшнее. Поворот головы у нее как удар хлыста. Смех — удушливый и каркающий. Персонаж вселял веселый ужас, пугал и развлекал одновременно, стремясь огиньолить эпизод.

Кудашов не впервые использует гиньольные «мотивы». Смех от страха охватывал зрителя в «Вие», а в «Хармс. Анекдоты. Случай. Стихи» Красноярского театра кукол (2016) гиньоль стал отчетлив. В кульминации спектакля появлялся актер с приклеенным к глазу камнем. Случай «господина невысокого роста с камушком в глазу» катастрофично гиньолен, мало ему проблем с глазом, так еще и кирпич разбивает черепную коробку, но и это не приводит к смерти. Месиво из бутафорской крови и осколков костей, украшенное кирпичом, покрыло голову актера. Посетовав, что вот так с ним всегда, но мы не должны беспокоиться, персонаж скрывается. Гиньоль как жанр маячит во многих спектаклях Кудашова, но никогда не выходит на первый план, всегда лишь мелькает. Эстетика театра веселого ужаса близка режиссеру, но он никогда не позволяет себе увлечься ею на целый спектакль. В красноярской постановке нет привычных игр с очеловечиванием кукол или о-кукливанием человека. Но есть важное трагическое ощущение творца бесправного и одинокого.

С виду простой, типично абсурдный мир персонажей Хармса наращивает объем за счет количества рассказчиков. Есть сам Хармс, марионетка, живущая за окном со стеклами, обклеенными советскими газетами. Есть персонажи его анекдотов — плоские марионетки Пушкина и Гоголя, наряженные в телеведущих или в пожарников, отлично комментирующие абсурдный мир, где огромный огурец плывет, как дирижабль, и сбрасывает вместо бомб бюсты этих самых классиков. Есть песня группы «ДДТ» — «Вальс» — комментарий к основному тексту анекдотов, она необходимый контрапункт от режиссера-рассказчика. Действие останавливается, актеры выходят на авансцену и делают несколько танцевальных па. На головах у них вместо шляп бумажные модели кораблей, выкрашенные в красный цвет. Безыскусность их действий заставляет вслушаться в слова песни. Кудашов комментирует Хармса строками Шевчука: «Жизнь всегда любит великолепной смертью. Смерть всегда отчаянно запоминает жизнь». Печальная кукла Хармса тоже выступает как рассказчик, только не анекдотов и стихов, а записей из дневника. «Я поднял пыль...» — строка из короткого рассказа, который «прошивает» весь спектакль. Жизнь — случай, анекдот, нелепица, ты только поднимаешь пыль, а в ней бегут дети и гибнут люди, ты устал, но вместо отдыха — остановка сердца. Финальная смерть не обесценивает жизнь, даже если она была не больше чем случай, анекдот. Хармс после смерти беседует с появившейся ниоткуда летающей барышней в рыжем парике, как будто той же самой (на самом деле совсем другой) музой Моцарта из «Луны Сальери». О чем беседуют? О Боге и о водке, соединяя типичные русские привычки — философствовать и выпивать.

В мире спектакля Кудашова — а он создает именно целый мир, творит свой обитаемый космос — метафоры знакомы, образы просты и легко поддаются расшифровке. В его спектаклях присутствуют константы: любовь, смерть, жизнь. Если персонажи страдают, то со всем трагическим пафосом, распластавшись на планшете, как на кресте. Актер Кудашова, комикуя, страдая, переигрывая в «живом плане», восстанавливает баланс трагического и комического в спектакле с помощью куклы. Кукла немного не доигрывает, всегда чуть отстает от актера в выражении эмоции. Театр объекта, ставший популярным в начале двухтысячных, режиссером замечен, но в свой мир он вводит объекты аккуратно, соизмеряясь с темой. Кудашов, как и многие, вывел актера из-за ширмы, но продолжает исследовать потенциал открытого диалога человека с куклой.

Масштабы его актеров — а это не только люди и куклы, но предметы и объекты — всегда имеют значение. Их подчиненное или привилегированное положение в спектакле зависит от выбранной темы. Сложность взаимоотношений актера и куклы, их взаимное обогащение свойствами, присущими только одному из них, для Кудашова норма, с которой он постоянно работает, не поддаваясь на веянья театральной моды.

Октябрь 2016 г.

## **РУСЛАН КУДАШОВ**

*Родился в 1972 году.*

*В 1999 году окончил СПбГАТИ по специальности «актер театра кукол» (курс И. Зайкина), в 2001 году — по специальности «режиссер» (курс Г. Козлова).*

*С 2006 года — главный режиссер Большого театра кукол (БТК).*

Основные постановки:

- «Потудань» по А. Платонову (театр «Потудань», Санкт-Петербург, 2000)
- «Невский проспект» по Н. Гоголю (театр «Потудань», 2002)
- «Цуцики в ночи, или Небо в чемодане» (театр «Потудань», 2003)
- «Пир во время чумы» А. Пушкина (театр «Потудань», 2004)
- «Три поросенка» (Театр «Бродячая собачка», Санкт-Петербург, 2001)
- «Цирк Шардам» по Д. Хармсу (совместно с М. Борнштейном) (Театр «Бродячая собачка», 2003)
- «Дюймовочка» Г.-Х. Андерсена (Театр «Бродячая собачка», 2004)
- «Русалочка» по Г.-Х. Андерсену (Театр кукол Республики Карелия, Петрозаводск, 2005)
- «Прогулки с Винни-Пухом» по А. Милну (Театр кукол Республики Карелия, 2006)
- «Луна Сальери» по А. Пушкину (Брестский театр кукол, 2007)
- «Вий» Н. Гоголя (БТК, Санкт-Петербург, 2005)
- «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери (БТК, 2007)
- «Щелкунчик, или Рождественские сны и видения Мари Штальбаум» по Э. Т. А. Гофману (БТК, 2007)
- «Холстомер» по Л. Толстому (БТК, 2008)
- «Мы» Е. Замятина (БТК, 2009)



**Фото спектаклей Р. Кудашова на с. 38–39:**

1. «Потудань». Театр «Потудань». Фото из архива театра
2. «Невский проспект». Театр «Потудань». Фото из архива театра
3. «Луна Сальери». Брестский театр кукол. Фото из архива театра
4. «Холстомер». БТК. Фото В. Постнова
5. «Песнь Песней». БТК. Фото из архива театра
6. «Екклесиаст». БТК. Фото из архива театра
7. «Хармс. Анекдоты. Случаи. Стихи». Красноярский театр кукол. Фото из архива театра
8. «Хармс. Анекдоты. Случаи. Стихи». Красноярский театр кукол. Фото из архива театра
9. М. Ложкин (Главный). «Мы». БТК. Фото В. Постнова
10. «Книга Иова». БТК. Фото И. Соколова
11. М. Гудков (Джослин), А. Сомкина (Гуди). «Шпиль». БТК. Фото А. Иванова

- «Прогулки с Винни-Пухом»  
(БТК, 2009)
- «Большое путешествие маленькой елочки» по мотивам сказки «Ель» Г.-Х. Андерсена (БТК, 2009)
- «Русалочка» Г.-Х. Андерсена  
(МДТ — Театр Европы, Санкт-Петербург, 2010)
- «Колобок» (БТК, 2010)
- «12 месяцев, или Путешествие по кругу» (БТК, 2010)
- «Башлачев. Человек поющий» (БТК, 2011)
- «Бармалей» по К. Чуковскому (БТК, 2011)
- «Покаяние и прощение» (БТК, 2011)
- «Екклесиаст» (БТК, 2012)
- «Айболит» К. Чуковского (БТК, 2012)
- «Счастливое дерево» Ш. Сильверстайн (руководитель постановки, БТК, 2012)
- «Тайна новогодней елки» (БТК, 2013)
- «Песнь Песней» (БТК, 2013)
- «Книга Иова» (БТК, 2014)
- «Высоцкий. Requiem» (БТК, 2015)
- «Рикки-Тикки-Тави» по Р. Киплингу (БТК, 2015)
- «Маленькие трагедии» (ТЮЗ им. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2015)
- «Хармс. Анекдоты. Случаи. Стихи» (Красноярский театр кукол, 2016)
- «Шпиль» (БТК, 2016)





7



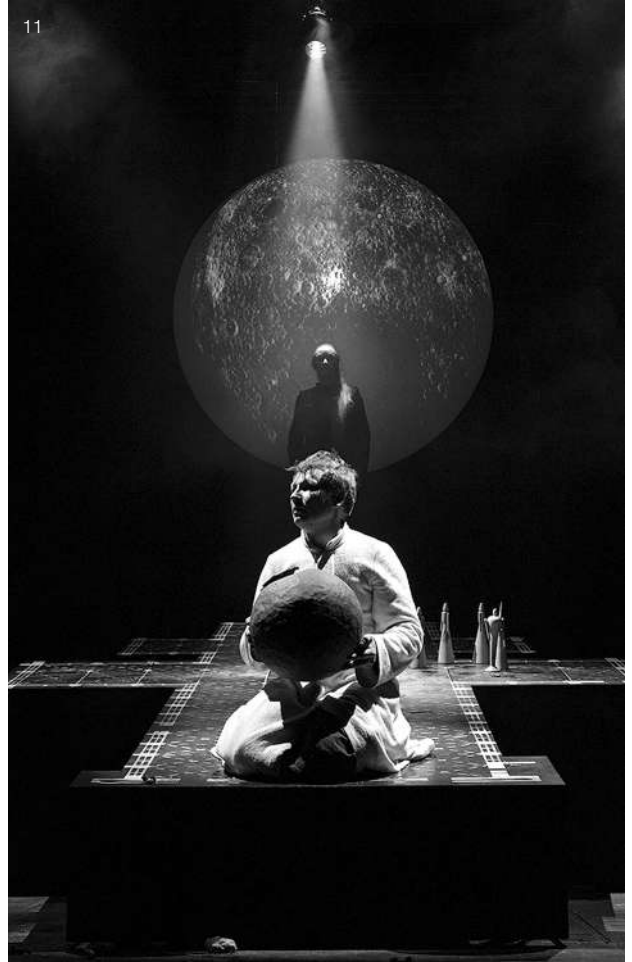
8



9



10



11



Юлия Щеткова

## «ОБОСТРЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» АЛЕКСЕЯ КРИКЛИВОГО

В своих героях Алексей Крикливый не стремится увидеть нечто значительное и типическое. Не физиолог, не социолог, не бытовист, он не рассматривает конкретного человека — обращается к человеку «вообще», но поворачивает свое зеркало (без сомнений, параболическое) таким образом, что фокальной точкой философски насыщенного и структурно сложного спектакля становится трагедия частного человека. Излюбленный прием — показать мир глазами героя и зафиксировать «картину» сценографически и темпоритмически, ускоряя и замедляя, распыляя или сгущая, взрывая и дифференцируя временной поток. Словно виртуозный менталист, Крикливый проникает в сознание персонажа, тасует его воспоминания, мысли, фантазии, мечты и создает «обостренную реальность», где наряду с узнаваемым бытом, отражающим социальный фон эпохи, присутствуют элементы фантастического — плод играющего с героем воображения, «мост между сознанием и подсознанием», спусковой крючок для зрительского домысла.

Алексей Крикливый родился в Красноярске. Учился в Москве. Сотрудничает с театрами Перми и Омска, но официально считается режиссером новосибирским. Если позволите, «глобусовским». Избыточная геолокация не случайна. Жизнь режиссера давно и прочно связана с академическим молодежным театром. Четырнадцать лет работы, двадцать спектаклей из тридцати поставленных — эпоха, на которой выросло поколение артистов и зрителей, иного, «не крикливого», «Глобуса» не знающих, длительный период биографии — от профессионального становления до творческого «взросления» — и, конечно, театр со своей эстетикой, языком, мировоззрением.

Первая встреча Алексея Крикливого с театральным Новосибирском произошла в 2002 году. Недавнего выпускника режиссерского факультета ГИТИСа пригласили в «Глобус» на постановку детского спектакля. Обычная для того времени практика: к взрослой аудитории без предварительной проверки юным зрителем молодые режиссеры не допускались. Пройдет без малого шесть лет, и негласное правило исчезнет. В 2008 году Крикливый станет главным режиссером и приведет за собой молодежь, которой буквально со студенческой скамьи начнут доверять «серьезный» материал и большую, «космического размаха» по определению самого Алексея Крикливого, сцену. Феноменальное «омоложение» приглашенных режиссеров-постановщиков «Глобуса» произойдет не только в такт общероссийской тенденции, но и благодаря вере Крикливого в новое поколение, убежденности в необходимости его присутствия на театральных подмостках.

Трепетное отношение к идущим следом обусловлено собственным опытом режиссера: сам прошел и отсутствие поддержки со стороны старших коллег по цеху, и возрастную дискриминацию. «Мы — пропущенное поколение, — маркирует себя и пришедших в профессию в начале нулевых ровесников Алексей Крикливый. — Моих однокурсников на театре работает не так много: четверо из десяти на самом деле. Остальных сломила ситуация недоверия молодым. На старте им никто не поверил. Мы были, наверное, одними из первых, кто хоть как-то попал в театр. Потому что поколение, которое шло перед нами и выпускалось в 90-е годы, во времена, когда вообще никому не было дела до искусства, не подготовило почву для нашего прихода. Анализируя этот опыт, я отчаянно хочу, чтобы молодые люди сразу после института начинали работать на театр».

Крикливый при этом не отделяет себя от учителей, среди которых мастер его курса Л. Е. Хейфец, А. А. Гончаров, П. Н. Фоменко, М. А. Захаров, Е. Б. Каменькович. И остро ощущает принадлежность к своему «разбросанному в пространстве поколению» теперь уже сорокалетних постановщиков — Нине Чусовой, Кириллу Серебренникову, Дмитрию Чернякову. Он убежден в том, что разрыв связи поколений (как в узком, так и в широком, философском, смысле) приводит к нарушению в трансляции культуры, распаду памяти, потере почвы и корней. Именно в преемственности Крикливый видит возможность обретения цельности и целостности, путь к счастью и гармонии — на сцене и за ее преде-

лами. Единение поколений станет основным принципом формирования труппы и художественной программы театра «Глобус», в то время как разрушение «вертикальных» взаимосвязей между людьми превратится в сквозной, переплетающийся с темой попанного детства лейтмотив большинства его постановок.

В «Симейных историях» Б. Срблянович очерстевший и сошедший с ума взрослый мир фактически уничтожает мир детский: невинно подражая взрослым в своих сюжетно-ролевых играх, дети ожесточаются, все глубже и глубже ввергаются в хаос войны. В спектакле «Наивно. Супер» по Э. Лу родительское поколение оказывается настолько сосредоточенным на себе и равнодушным к собственным отпрыскам, что подросткам ничего другого не остается, кроме как отгородиться от большого мира своей маленькой песочницей. В сценической версии «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева (Красноярский театр драмы) нежелающие обуздать свой непомерный эгоизм взрослые превращают в настоящий ад самые безоблачные годы жизни маленького человека. Выкорчеванные из родной земли и собственной жизни мальчишки-убийцы в «Толстой тетради» А. Кристоф, восставший против фальшивой системы ценностей Алекс в «Заводном апельсине» Э. Бёрджесса (Красноярский ТЮЗ), брошенные и забытые генералами на перекрестке истории юнкера в финальной части трилогии «Песни о Родине», в определенной мере загнанный в экзистенциальное безумие предательством матери принц Датский («Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). Несложно представить, как изменился бы ход событий во «Времени женщин» Е. Чижовой (Омский театр драмы), не окажись на пути героини три названные бабушки, сумевшие оградить от поругания хрупкий мир своей воспитанницы.

Но это откроется позже. А в Новосибирске 2002 года Алексей Крикливый ставит детскую повесть Феликса Зальтена. Спектакль «Бемби» получает жанровое определение «лесная сказка», хотя лес на сцене так и не появляется. Режиссер переносит действие из дремучей чащи на край вселенной, неожиданно погружая шаблонный сюжет в безбрежное метафизическое пространство художника Елены Турчаниновой: характерный, как выяснится, для Крикливого прием. С Турчаниновой Крикливый в дальнейшем сделает не одну работу. Они будут отличаться непосредственной включенностью сценографии в игру актеров и многословным предметным миром. А нетривиальный подход к звуковому решению (его отмечали рецензенты в этом спектакле), подчеркивающий

высокий уровень музыкальной культуры режиссера, станет визитной карточкой всех его спектаклей. В «Ю» О. Мухиной прозвучат аранжированные Романом Столяром сочинения Алексея Айги. В «Летит» О. Мухиной герои начнут писать «манифест поколения» под тягучие аккорды «Sweet Dreams» и безуспешно попытаются излить душу под музыку Баха. Вальс №2 из «Джазовой сюиты» Шостаковича в сочетании с фортепианными аккордами Лигети ненавязчиво и неслучайно направит публику от «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого к фильмографии Стенли Кубрика. Филип Гласс опрокинет в вечность заметенный снегами Мордасов в «Дядюшкином сне» Достоевского, а «Honeytoon» Ланны Дель Рей в переключке с «Moonriver» запустит лабиринт меняющихся смыслов в «Пьяных» И. Вырыпаева.

Работа над дебютной постановкой обнаружила в режиссуре Крикливого невероятную искренность, откровенность, высокий уровень эмпатии режиссера, умение просто и увлекательно говорить о сложном, не упрощая и не искажая свою мысль, умение выстраивать мизансцены и мастерское взаимодействие с артистами. А еще — «мягкую» силу, позволяющую достичь художественной цели не диктатом, а прививкой свободы (этот профессиональный и жизненный принцип постановщика своеобразно, от обратного, отразится в «Заводном апельсине»: главный герой теряет интерес к насилию ровно тогда, когда вновь обретает возможность совершить его), деликатностью, неподдельным интересом к личности и природе артиста.

Крикливый никогда не скупится на похвалу своим актерам. Рассказывает о них с восхищением — «невероятный», «гениальная актриса», «уникальный», «редкая находка», «совершенно потрясающий», «большой умница». И нет в этом ни «кривизны души», ни позерства. Дебютанты у Крикливого нередко «просыпаются звездами» (невозможно не вспомнить мюзикл «НЭП» и его главных героев — антагонистов Семена Карабанова и Гришку Опришко в исполнении студентов театрального института Андрея Кислицына и Павла Прилучного, бессловесную девочку-собаку Натальи Тищенко в «Семейных историях», пятилетнего мальчика Бёрре Никиты Сарычева в «Наивно. Супер»), а ведущие артисты открывают в себе мощный ресурс: Тамара Кочержинская в роли Бабушки-ведьмы в «Толстой тетради», Ольга Цинк — Сестра и Илья Паньков — Сева в спектакле «Ю», Лаврентий Сорокин, сыгравший в спектаклях Крикливого исторического войной и грехом Кюре («Толстая тетрадь»), раздираемого



противоречиями Позднышева («Крейцера соната») и дрейфующего между клоунадой и гротеском банкира Карла («Пьяные»).

Расхожая ламентация «актеры — люди подневольные» к работе Крикливого, не признающего насильственное «втискивание» в роль, отношения не имеет. К сожалению, иногда желание дать артистам полную творческую свободу оборачивается капитуляцией режиссерского начала перед актерским «субъективным произволом». Так случилось в «Девочках из календаря» Т. Ферта и «Дядюшкином сне» по Ф. Достоевскому. Утопическая попытка дать каждому свою маленькую «главную роль» закончилась комикованием и грубой шаржированностью образов.

И все же Крикливый старается быть, по выражению театроведа Павла Руднева, «серьезным идеологом собственной труппы». Следит за «самочувствием» текущих спектаклей, возится с молодежью, строит афишу таким образом, чтобы максимально занять весь актерский состав, ищет подход не только к буржуазной публике, но и к «неудобному» зрителю — малышам и подросткам, интеллектуалам и эстетам. Развивает идею «бэби-театра». Охотно ставит детские спектакли. Берет на себя при необходимости коммерческую драматургию и, при всей нелюбви к жанру, находит такой материал, за который, как верит, не стыдно. Пускается в авантюры, как в случае с постановкой первого сибирского мюзикла по «Педагогической поэме» Макаренко при участии драматических артистов, оркестра, приглашенных танцовщиков и студентов театрального института — всего более двухсот человек. Экспериментирует, осторожно вводя в обиход глобусовского зрителя новые формы.

В 2003 году Крикливый поставил «Ю» Ольги Мухиной. Организованная по тем же метрико-ритмическим принципам, что и поэтический текст, пьеса уводила Крикливого в сторону ассоциативно-подтекстовой режиссуры, диктовала особую мелодику сценической речи, лишала слово опоры, настаивала на передаче событий и ощущений через флюиды, жесты, взгляды, энергетику, едва уловимые движения.

Одним из главных персонажей спектакля выступала Москва, представляющаяся режиссеру «городом будущего». Образ города был распылен в атмосфере и разговорах, отпечатан в имитирующем стремительную городскую жизнь темпоритме, заложен в деталях сценографии. Круглый стол, скатерть с бахромой, самовар, мужчины в пальто и шляпах, женщины в нежных платьях — поданное сквозь призму советского кинематографа прошлое, нарисованный памятью милый старый дом,

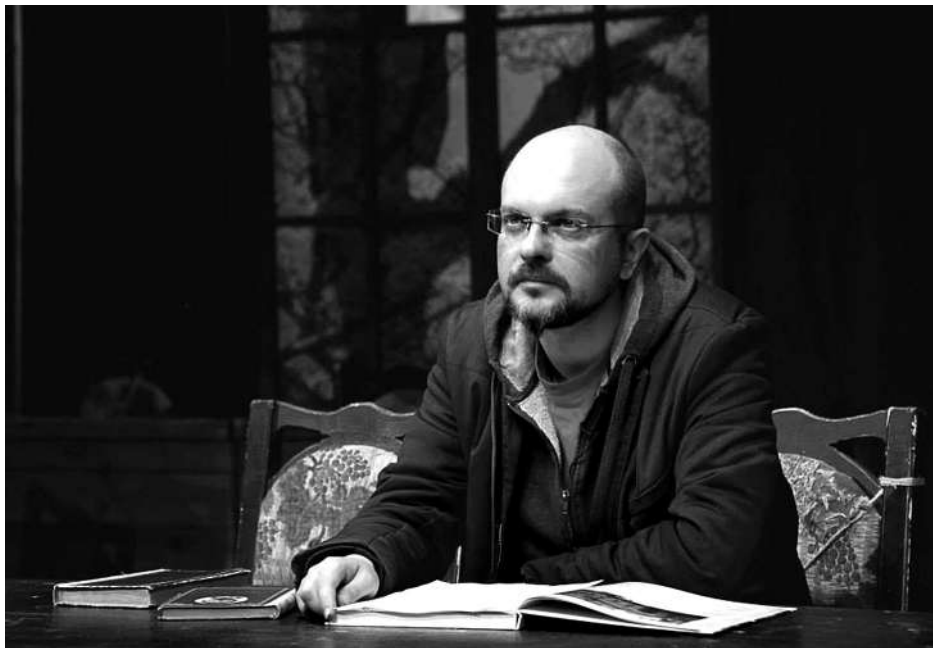
рядом с которым огромная буква Ю. Стелянная конструкция с неоновой подсветкой — вторая константа сценографического решения спектакля, визуальная метафора границы, грани, за которой надежды и мечты, возможное и будущее. В следующий раз режиссер использует стекло в патетическом финале мюзикла «НЭП» — на прозрачном паровозе с красной звездой умчатся в светлое коммунистическое завтра перевоспитавшиеся подопечные Антона Макаренко.

В «Симейных историях» Биляны Срблянович (2005) Крикливый задеиствовал недавних выпускников Новосибирского театрального института. Спектакль стал поворотным событием в жизни «Глобуса». Впервые в новейшей истории театра дали голос подросткам. Юные актеры заговорили о поколении next и мире, в который они пришли, сделали программное заявление «о времени и о себе» — жестко и прямо. Вчерашние тинейджеры с азартом играли детей, играющих во взрослых, и играючи поднимали проблемы жестокости, отчуждения и насилия, ставших нормой в современном обществе.

В работе с пространством была заявлена высокая степень условности. На сцене металлическая лестница и выгородка из бумаги — секретное место во дворе. Главным занятием становится ролевая игра в семью, где счастье есть не мамапапасынсобака, а снижение уровня инфляции. Арсенал выразительных средств — карикатура, пародия, шарж, гротеск. Мизансцены динамичны, а темп спектакля убыстрен — не столько отражение современной жизненной спешки, сколько попытка стремительно опередить хронологический возраст, выбежать за пределы страшной реальности.

Два года спустя Алексей Крикливый вновь использовал камерное пространство малого зала, чтобы создать групповой портрет поколения — теперь уже двадцатилетних. В спектакле «Наивно. Супер» по одноименному роману Эрленда Лу герои повзрослели на десять лет, перебрались из маргинальной зоны в глобализованное информационное пространство и столкнулись с новыми препятствиями. Прежде они страстно хотели стать взрослыми, а теперь не могли творчески «вписаться» в ситуацию, отчаянно не хотели взрослеть.

Короткие предложения, скомпонованные норвежским писателем по принципу популярных списков, режиссер распределяет на цепь произвольно соединенных эпизодов и вставных номеров, из которых артисты, меняя роли, типажи и костюмы, точно пазл, пытаются сложить сколько-



нибудь внятную и гармоничную картину мира. Поиск себя рассматривается как путешествие по жизни. Действие романа не знает границ — дом, кафе, улица, танцпол, нью-йоркский небоскреб, северный полюс. Но у Крикливого и реальные, и виртуальные локусы сведены к песочнице, замыкающей на себе личное пространство главного героя, и монитору, выступающему объектом культурной значимости и едва ли не единственным каналом связи с большим миром. Фокус в том, что посредством экрана можно приобрести лишь суррогат общения. И даже материнское напутствие отображается в мониторе в отстраненной стилистике диктора из теленовостей.

Своеобразное продолжение истории Алексей Крикливый осуществил через несколько лет. В 2011 году поставил вторую в своей творческой биографии пьесу О. Мухиной — «Летит», а в 2016-м — «Пьяных» Ивана Вырыпаева. Тексты с ослабленными причинно-следственными связями и нелинейной логикой повествования существенно обновили поэтику Крикливого, привели его к симультанной организации пространства, многократному использованию приемов ассоциативного и интеллектуального монтажа, предельно условным мультимедийным декорациям, сближению театральной эстетики с эстетикой кино и современных визуальных

искусств. Важной находкой тетраптиха стала работа с одной и той же молодежной актерской командой. Физическое взросление исполнителей вслед за героями избавило артистов от необходимости лукавить перед публикой: играя десяти, двадцати, тридцати и почти сорокалетних, они немногим отличались по возрасту от своих персонажей. И всякий раз затевали своевременный и честный разговор (спектакли Алексея Крикливого всегда доверительный *tete-a-tete*, быть может, отсюда и тяготение к малой форме как необходимому условию для установления близкого контакта, и стремление «сжать» посредством архитектурно-пространственных приемов большую сцену). Эффект режиссерского эксперимента усиливался тем, что зритель «Глобуса» рос и менялся вместе с героями спектаклей.

По глобусовскому репертуару Алексея Крикливого несложно заметить, что режиссера привлекают актуальные тексты, позволяющие собрать воедино фрагменты современной действительности, заглянуть в микрокосм человека. Режиссер пристально рассматривает человеческую природу и закономерно фокусируется на нравственных и физических потрясениях, с которыми сталкивается *homo sapiens*. Поколенческие фрустрации и аддикции, метафизический нигилизм, тинейджеровская рассерженность, норовящий вывести симулякры на чистую воду постмодернистский сплин. Еще одна болевая точка для героев Крикливого — война. Война как личный бунт, страшная затягивающая игра в «Заводном апельсине». Война как моральный и бытовой террор, неизлечимая родовая травма в «Похороните меня за плинтусом». Война как губительный, разъедающий миф в «Одиссее» (пермский Театр-Театр). Тотальная война-катастрофа, доведенное до крайних пределов насилие в «Толстой тетради», после которой ни новая жизнь, ни счастливое будущее невозможны, как невозможно оправдание ее участников, сознательно прибегших к деформации своего сознания.

События романа «Толстая тетрадь» венгерка Агота Кристоф относит ко Второй мировой войне. Однако режиссер выносит историческое место и время за скобки. Его не интересуют ход и официальный итог страшной жатвы. Война Крикливого начинается не на полях сражений, но «в сердце и в голове», когда герои намеренно идут на подлог, забывая естественную потребность в мире, стирая в себе все человеческое во имя физического спасения. Не случайно сценография спектакля ассоциирована с разлинованной тетрадью, в которой десятилетние Клаус и Лукас записывают события своей жизни, и одновременно — с выскобленным до состояния

чистого листа сознанием, где нравственным началам больше нет места. Отказ от человеческой природы для Алексея Крикливого — всегда выбор с последствиями. Победа обстоятельств над человечностью — вывернутая наизнанку зальтеновская формула «очеловечивая зверя, препятствуешь озверению человека», с которой режиссер когда-то вошел в профессию.

У спектаклей Крикливого всегда сильный актерский ансамбль, но есть в его биографии названия, рассчитанные на яркую индивидуальность одного артиста. Постановку «Крейцеровой сонаты» по одноименной повести Льва Толстого режиссер объяснял желанием «выйти из зоны комфорта», но тема, которую он для себя формулировал, была абсолютно его, Крикливого, — утрата невинности. При этом режиссера мало интересовала нравственная сторона вопроса в «чистом» виде. По Крикливому, «не человек виноват в том, что он такой, а виновато то, в чем он родился». Невинность рассматривалась как защита от потребности в зависимости.

Действие повести происходит в поезде дальнего следования, и художник спектакля Каринэ Булгач превращает пространство в комфортабельный вагон-ресторан, расположенный к публике фронтально. Декорационное решение диктует соответствующее построение мизансцен, позволяет воспринимать поезд как сценическую метафору жизни и человеческого сознания. В «Крейцеровой сонате» Крикливый вновь использует проверенный прием — глаза зрителей становятся глазами героя. На протяжении полутора часов сценического действия Позднышев в исполнении Лаврентия Сорокина обыгрывает множество нюансов расщепленного внутреннего состояния. Если в самом начале спектакля герой предстает эмоционально взвинченным, надломленным человеком, то в финале он истинный сумасшедший, кромсающий кинжалом мусорный мешок — в его представлении тело неверной супруги. Подсознание Позднышева прорывается на поверхность «Крейцеровой сонаты». Ощущения и мысли героя предстают как сон, игра больного воображения и одновременно воспоминания о прожитом. Теперешний Позднышев вспоминает о Позднышеве былом, сам для себя становится объектом пристальных наблюдений, переоценивает задним числом события, поведение, поступки и как бы заново открывает себя. Артист присваивает роль и в то же время оставляет место для иронии и эксцентрики. Проживает жизнь, но превращает ее в грандиозный спектакль. Скользит по поверхности нравственной проповеди и переводит монодраматический состав «Крейцеровой сонаты» на рельсы глубинного анализа

человеческой жизни — к центру притяжения режиссуры Крикливого, поставившего перед собой масштабную творческую задачу — исследовать сущность «маленькой человеческой жизни в странном и непостоянном мире».

Сентябрь 2016 г.

## **АЛЕКСЕЙ КРИКЛИВЫЙ**

*Родился в 1974 году.*

*В 1996 году окончил Красноярский государственный институт искусств по специальности «актер театра и кино» (курс В. Дьяконова).*

*В 2001 году окончил режиссерский факультет РАТИ (курс Л. Хейфеца).*

*С 2000 по 2003 год — режиссер Красноярского драматического театра им. А. С. Пушкина.*

*С 2004 года — режиссер Новосибирского академического молодежного театра «Глобус», с 2008 года — главный режиссер театра.*

Основные постановки:

- «ОдновреМенно» по пьесам Е. Гришковца  
(Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2001),
- «Бемби» Ф. Зальтена («Глобус», 2002)
- «Великолепный рогоносец» Ф. Кроммелинка  
(Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2002)
- «Ю» О. Мухиной («Глобус», 2003)
- «Москва — Петушки» В. Ерофеева  
(Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2003)
- «Norway. Today» И. Бауэршимы  
(Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2003)
- «НЭП» Е. Сибиркиной («Глобус», 2004)
- «Симейные истории» Б. Срблянович («Глобус», 2005)
- «Сашка» В. Кондратьева (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2005)
- «Дама с камелиями» А. Дюма («Глобус», 2006)
- «Наивно. Супер» Э. Лу («Глобус», 2007)
- «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева  
(Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2008)

**Фото спектаклей А. Крикливого на с. 52–53:**

1. «Семейные истории». Театр «Глобус». Фото из архива пресс-службы театра
2. И. Басюра (Лукас), Н. Сарычев (Клаус). «Толстая тетрадь». Театр «Глобус». Фото из архива пресс-службы театра
3. «Наивпо. Супер». Театр «Глобус». Фото В. Дмитриева из архива пресс-службы театра
4. Е. Аникина (Лиза), Л. Сорокин (Позднышев). «Крейцеров соната». Театр «Глобус». Фото В. Дмитриева из архива пресс-службы театра
5. «Заводной апельсин». Красноярский ТЮЗ. Фото В. Никитина
6. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Театр «Глобус». Фото Ф. Подлесного
7. «Похороните меня за плинтусом». Красноярский драматический театр им. А. С. Пушкина. Фото из архива театра
8. Э. Кремель (Ариадна), В. Прокоп (Гликерия). «Время женщин». Омский театр драмы. Фото Д. Пичугиной
9. «Одиссея». Театр-Театр. Фото А. Гущина
10. М. Окунев (Павел Данилович). «Искушение». Омский театр драмы. Фото А. Кудрявцева

«Старосветская любовь»

Н. Коляды («Глобус», 2009)

«Вредные советы» Г. Остера («Глобус», 2009)

«Братишки» Р. Куни, М. Куни («Глобус», 2009)

«Жизнь прекрасна!» Э. Лу («Глобус», 2010)

«Толстая тетрадь» А. Кристоф («Глобус», 2010)

«Летит» О. Мухиной («Глобус», 2011)

«Заводной апельсин» Э. Бёрджесса (Красноярский ТЮЗ, 2012)

«Денискины рассказы» В. Драгунского («Глобус», 2012)

«Девочки из календаря» Т. Фёрта («Глобус», 2013)

«Крейцеров соната» Л. Толстого («Глобус», 2013)

«Время женщин» Е. Чижовой (Омский театр драмы, 2013)

«ПравоПисания» на основе пьес красноярских подростков (в рамках социально-творческого проекта — лаборатории «ClassAct», Красноярский ТЮЗ, 2013)

«Дядюшкин сон» Ф. Достоевского («Глобус», 2014)

«Одиссея» Гомера (Театр-Театр, Пермь, 2014)

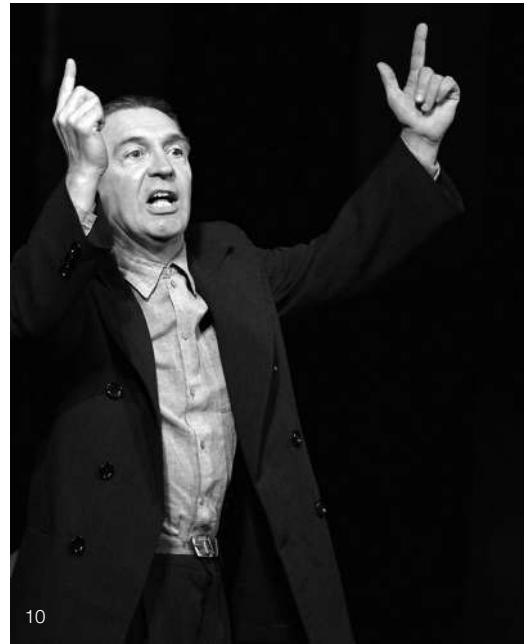
«Песни о Родине», совместно с Д. Егоровым и П. Южаковым (продюсерский центр «Гамма», Новосибирск, 2015)

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда («Глобус», 2015)

«Пьяные» И. Вырыпаева («Глобус», 2015)









Ольга Галахова

## **ЗВУКИ СТРАНСТВИЙ. ВЛАДИМИР ПАНКОВ**

Тонкий, ершистый, всклокоченный... Окончил ГИТИС, актерский факультет у Олега Кудряшова, по фактуре — неврастеник. Стал режиссером. Впрочем, вероятно, входил в профессию исподволь. Дед — священник, внук — рок-музыкант со средним специальным образованием (диплом для мамы) пищевого техникума, но и тут все не как у людей. С юношества скитался по русским селам, слушал голоса умирающей деревни, коллекционировал народные инструменты. Сейчас перестал собирать, говорит, что если этим надо заниматься, то серьезно. За звуками ездил в Курскую губернию — сейчас приезжает к детям тех старух, которые пели для городских. Повзрослевшие дети, похоронившие своих матерей, уже не поют. Не до песен — выживают.

Андрей Битов в романе «Пушкинский дом» написал, что все мы одинаково росли: оканчивали институт, поступали в аспирантуру. А вот Панков рос «не одинаково». Кажется, он об этом не думал, а может, не хотел вписываться в формат успешной биографии. Жил себе и жил. Снимался с места и ехал с ребятами в фольклорную экспедицию, когда ему было тринадцать, в странствиях вдруг взял и выучился игре на рожке. Вместе со своими товарищами подростком вошел рок-группу и заводил публику в перестроечных ДК.

Конечно, формат успешной биографии у Панкова, окончившего ГИТИС в 1999 году, был совсем не тот, что у Битова в 1962-м. Хочешь — строй финансовую пирамиду, хочешь — вой в Чечне, хочешь — летай в Китай челноком за товарами и торгуй на базаре, хочешь — делай совместное предприятие и сваливай в Штаты, хочешь — штурмуй шоу-бизнес. А хочешь — поступай, несчастный, в институт. Реальность лихих 90-х, когда, как мы помним, резко

сократилось число желающих учиться в высших учебных заведениях, стала временем гражданского формирования и Владимира Панкова, и Ивана Вырыпаева, и даже Юрия Бутусова, хотя тот и старше на одно поколение упомянутых коллег по цеху.

Казалось бы, цензуры нет, свобода, ставь, что хочешь: от классики до абсурда и новейшей драмы. Однако Панков обозначил свой дебют пьесой Александра Железцова «Красной ниткой», которую достал из архива: текст был написан лет этак за двадцать до премьеры в ЦДР (2003).

В тяжелом похмелье, еще тяжелее, чем в «Чинзано» Л. Петрушевской, один из героев пьесы Железцова вспоминает свою фольклорную экспедицию. Это обстоятельство в выборе пьесы сыграло, скорее всего, не последнюю роль. В спектакле впервые был явлен современный хор в понимании Панкова, одетый в концертные костюмы. Все они — филармония, завязшая по колено в грязи вымирающей деревни с церковью, купол которой давно расколот. Вместе с тем актеры — голоса народа, забытого, спивающегося, затерянного в бескрайних пространствах. Музыкальный гул у Панкова уже в первом его опусе являлся чем-то большим, чем аккомпанемент распаду, развалу, скорее — действующим лицом спектакля. Быть может, оттого режиссер зачастую с тех самых пор не дает списка действующих лиц, а только перечисляет исполнителей.

Позднее Панков будет ставить и «Свадьбу» А. П. Чехова, и трилогию по «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, и «Морфий» и «Зойкину квартиру» М. А. Булгакова. Однако современная пьеса не будет отпускать режиссера. Пережитый опыт 90-х то и дело накатывает на Владимира Панкова, хотя и классика в его интерпретации порой подтягивается к дню сегодняшнему, как в случае со спектаклем «Ромео и Джульетта» (Театр Наций, 2009), в котором Верона больше похожа на Люберцы, где две преступные группировки — Монтекки и Капулетти — заливают ежедневно территорию кровью граждан. Тут это — дело привычное, обычное, каждодневное.

Из наших современников привилегию у Панкова получили два разных, не сказать полярных, драматурга — Елена Исаева и Юрий Клавдиев, которые соотносятся друг с другом, как доктор Джекилл и мистер Хайд, если бы последние не были ипостасями одного целого.

Юрий Клавдиев — драматург кровожадный. В таких пьесах, как «Пойдем, нас ждет машина», «Я, пулеметчик», «Дождь за стеной» (все эти

пьесы в разное время ставил Панков), или кровища льется рекой, или нам повествуют в подробностях о разных оттенках физиологии. Драматург серьезен в нагнетании ужаса. Обваренные руки бомжей в подвале, куски плавающих тел, вши — все это прописано автором не просто на одной странице текста, а в двух абзацах, следующих один за другим. Но странное дело — чем больше нагнетается ужас, тем очевиднее надуманность этого ужаса... Впрочем, разговор о Панкове не должен стать поводом рассуждать о драматургии Клавдиева, каждый раз достраивая смыслы пьес избранного им драматурга, отзываясь на то, как в пьесах Ю. Клавдиева человек либо оказывается объектом насилия, либо сам является убийцей, насильником. Из этого глубокого, страстного и вместе с тем какого-то щемяще-нежного переживания за человека рождаются, вероятно, многие спектакли Панкова, почти все из тех, что довелось увидеть. Его охватывает отчаяние, которое ты слышишь в музыкальном строе, нагнетаемом гуле звуков таких спектаклей, как «Красной ниткой», «Переход». Через какофонию, которая вместе с тем есть особая гармония, словно слышится один вопрос: как можно жить после такого надругательства над жизнью?

Там, где у Клавдиева — физиологический очерк, у Панкова — вопрос к мирозданию. Клавдиев не хочет, а быть может, не знает, кому или чему сочувствовать. Панков всегда находит этот самый повод для скорби и сострадания. Речь здесь не столько о персонифицированной жалости, сколько о чувстве к бытию. Панков в своих спектаклях словно криком кричит, машет кулачками миру, как несправедливо обиженный ребенок, но мир не слышит стука этого сердечка.

Действию спектакля «Я, пулеметчик» режиссер добавил гротескного сюрра. Отдых на турбазе пулеметчика с братвой Панков превратил в сатирическое шоу: кумачовые трибуны, за которыми голосят бабы, пацаны пляшут в резиновых масках Путина, Обамы, Саркози, а женский состав надевает на себя маски Юлии Тимошенко и Ангелы Меркель. Политическая клоунада, впрочем, не заглушила исповеди фронтовика времен Великой Отечественной войны, деда героя, который не может забыть, как убивал, убивал и убивал...

Эту же пьесу ставила в ЦДР Ирина Керученко. Она дала право голоса искалеченному Чеченской войной мальчишке, которого в моноспектакле играл молодой актер Кирилл Плетнев с полным состраданием и пониманием своего героя. Пулеметчик мог бы со своими

сверстниками жить как все: ходить на футбол, отрываться в ночных клубах или просто дуть пиво, жениться, нарожать детей. Однако жизнь после войны стала для него продолжением войны. Керученко вглядывалась в частную судьбу — Панков достраивал контекст, настаивая на том, что война — грязное дело, жестокий государственный фарс, за который платят без вины виноватые пацаны. Для него нет разницы между криминальной разборкой двух кланов в Вероне и пулеметчиком, освоившим профессию законно убивать.

Опыт 90-х Владимир Панков выплеснул в спектакле «Переход» (ЦДР&SounDrama, 2006), одном из самых мощных высказываний о том времени. Мы нахватались приемов, использование которых создает иллюзию актуального театрального высказывания. Но мы разучились очеловечивать слово и действие. Мы не сочувствуем ни голым, ни одетым пионеркам, ни советским пенсионерам, ни их инфантильным внукам, тотально равнодушным ко всему. Стеб подменил свободу, пустота гримируется иронией, добро выдается за зло, а зло за добро. И эта подпольная философия в новой литературе и новом театре непременно разбавляется появлением ангелов, цитатами из Священного Писания.

И, несмотря на то, что Панков для своего спектакля берет десять текстов именно этой волны, он насыщает их человечески, идеологически, чего так не хватает альтернативному театру. Он создает ораторию о насилии над обыкновенным человеком, тем самым, который ежедневно спускается в переход метро. Здесь и бывший военный переводчик, и стая подростков-наркоманов, и наркодилер, и олигарх, и генерал в отставке, и лицо кавказской национальности, зашибающее деньгу извозом, и, конечно, представительницы древнейшей профессии. Есть в спектакле и ребенок, единственное существо, не спускающееся в подземелье. «Дети не любят метро и переходов. Вы замечали, как редко там можно увидеть детей?» — обращается к залу печальный мальчик.

Несмотря на мальчика, который появляется в спектакле, выжимающего слезу, сам Панков не сентиментален. Его сочувствие не персонафицировано, хотя каждый аутсайдер, человек дна, имеет в спектакле право на исповедь. Но никто никого не слышит, никто никому не нужен. Мы становимся свидетелями внутренних монологов людей перехода, которые, как правило, начинают свои исповеди тихо, потом — все громче и отчаяннее и доходят до истошного крика, срывающегося на сип.



Чем карнавальной пестрый мир вокруг, с проститутками в красных ажурных чулках, с калекami в инвалидных колясках, одетых в вещички, в которые прежде наряжались актеры какого-нибудь кабаре, тем ощутимей все оттенки насилия над современным человеком. Вся эта одежда с блестками с чужого плеча — метафора современного мира. Шик с претензией на Лас-Вегас завезен из Турции. Пластическая группа, занятая в спектакле, могла бы составить кордебалет Мулен Руж, завести публику в элитной дискотеке, но в переходе эти ребята, возможно только что отплясавшие в ночном клубе, продолжая элегантно двигаться, столь же элегантно превращаются в радостных садистов, с наслаждением насилующих проституток. Мелькает красный ажур чулок. Тела девиц в этом диком танце, столь умело поставленном, разъяты: их стайка превращена в месиво, в котором луч света выхватывает чью-то руку или ногу. Человек идет на фарш, правда пропущенный через плохо работающую мясорубку. Оттого на блюдо попадают окровавленные косточки (хореографы Екатерина Кислова, Сергей Землянский, Роман Андрейкин).

Музыканты на сцене ведут свои партии: слышишь соло то на аккордеоне, то на трубе, то на виолончели. На живую музыку накладывается фонограмма, а человек перехода в этом звуковом нашествии, мощной симфонической агрессии силится перекричать мир. И как не кричать бывшему военному переводчику, который дает деньги внуку, зная, что пацан побежит покупать героин. В прошлом элитный специалист по хинди нынче похож на челночника...

Речь персонажа зачастую переводится в речитатив. Вот проститутка, уцелевшая чудом после изнасилования ментов, начинает свой монолог, обращаясь к Владимиру Владимировичу, к последней, так сказать, инстанции справедливости. Она хочет рассказать о том беспределе, который творится на Ленинградском шоссе. Ее монолог Панков переводит в бабий деревенский плач, отчего сжимается сердце. Стоит она в профессиональном прикиде, в красной кофточке, вызывающе оголенная, не скажешь, что из глубинки, а плачет-то по-нашему.

Спектакль от сцены к сцене набирает мощь. Это разворачивающаяся фреска о жизни обыкновенного человека, который выдерживает страшный пресс насилия и агрессии. Размах надругательства над людьми самих же людей кажется Панкову космическим. После такого перехода люди не должны, не могут жить, но они продолжают существовать без любви, без надежды, без утешения.

Финал спектакля многим кажется провокативным. Генерал в отставке (Андрей Заводюк) одержим желанием оздоровить мир. «Никакого искусства — один спорт!», «Прыщи уходят, и на них наплывает мускулатура!» — истошно орет одержимый идеей порядка отставной военный, забывая, что стоит он не на плацу, а в переходе. Ему кажется, что он перекричит мир, его по-генеральски тренированного голоса хватит, чтобы покрыть мрак и хаос. И в тот момент, когда силы покидают выдавшего виды военного, оглушительно звучит то гимн Советского Союза, то гимн России. А через эту бравурную, мажорную агрессию пробивается мелодия молитвы.

Раскол общества продолжается, гражданская война еще не закончилась. И, кажется, сами создатели спектакля не знают: вставать или нет, когда звучит гимн.

Когда в качестве резидента, впрочем, ненадолго (с 2013 по 2016 год), Панков придет в «Гоголь-центр» со своей верной командой «SounDrama», он призовет для создания спектакля «Двор» драматурга Елену Исаеву.



Они вместе начинали в Театре.doc, где в 2005 году был выпущен спектакль «Дос.тор» по документальным свидетельствам врачей, собранным драматургом. Пройдет больше десяти лет, и Панков снова вспомнит о Лене Исаевой, которой свойственна редкая для новой драмы лирическая тональность, — чтобы возобновить опыт документального театра, поставить «Двор», в котором режиссер, казалось бы опровергая самого себя, вспоминает время «Перехода» как счастливое. Впрочем, Панков, справедливости ради, захватывает еще и 80-е, утверждая: «Мне хотелось прикоснуться к этому времени, потому что SoundDrama такого еще не делала. Почувствовать эпоху 80-х и 90-х, ее лирику и трогательность. <...> Нам хотелось бы отдать дань всему этому поколению — брошенному поколению. Это было время искреннее и незлобное, когда все дрались „стенка на стенку“ — но, если человек упал, его не добивали. А сейчас у нас принято добивать — и в прямом смысле, и в переносном. Музыкальный материал — первые дискотеки в ночных клубах, группа „Modern Talking“. Но прежде всего меня волнуют человеческие отношения. <...> И я не боюсь никаких перегибов, не боюсь сентиментальности. <...> Мне интересно посуществовать в новом для нас ритме, сделать не жесткую работу, а „акварельную“. Может быть, я старею — но Бог с ним»<sup>1</sup>.

Постановка категорически разделила и публику, и критику: хит сезона, классный мюзикл, восторженные отзывы с одной стороны и категорическое неприятие сказки о советской жизни, упреки в примитивном театре — с другой.

Панков в этом случае слушал себя больше, чем тех адептов, которые записали художника в протестное направление. Он никому не присягал на верность, но и не изменял самому себе, поставив спектакль о своем дворе, о своей юности, когда запросто приходили в гости, сидели на кухнях, обсуждая все — от литературы и театра до политики, слушали Аллу Пугачеву и конкурс в Сан-Ремо, общались, влюблялись, наконец. Жизнь ведь не укладывается только в формы политического негодования. Это право на ностальгию по прожитой юности и осуществил Панков, поставив «Двор», свой «Амаркорд».

Создавая музыкальную партитуру спектаклей, он тасует первозданный звук, используя то тростниковые дудки, то рожки, то волынки,

---

<sup>1</sup> [В. Панков о спектакле «Двор»] // СТУДИЯ SOUNDRAМА. URL: <http://soundrama.ru/ru/show/33/> (дата обращения 10.08.2016).

со всем знакомыми звуками скрипки, виолончели, флейты аккордеона, гитары, саксофона и т. п. Первое необходимо, чтобы прорваться к подлинному, к праславянской стихии, к гулу доиндустриальной эпохи, второе — для музыкального объема, для связи с культурой, с цивилизацией.

В крайних течениях современного театра зачастую архаисты и новаторы не являются враждующими группировками, а случается, что архаика оборачивается новацией. Театр, который начал осваивать Панков, как раз пример того, как могут уживаться славянское язычество и модернизм XX века, как это в русской традиции уживалось, к примеру, в Велимире Хлебникове. Но Панков, смущаемый мощью язычества с его причетами, воем природной стихии, замороженный силой подлинного крика, обращенного к земле-матушке, к Яриле-батюшке, не обращается в эту веру сам и не рисует дохристианскую эпоху как золотой век человечества. Во всех постановках по Гоголю («Майская ночь, или Утопленница», «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купалы», можно в этот ряд поставить и спектакль «Молодец» по поэме Марины Цветаевой) перед нами все равно предстает христианский космос, взрываемый иррациональной силой искушающего язычества.

Выстраивая свои партитуры, Панков, кажется, делает звук самым главным свойством мира. Он обнаруживает смысл слова на сцене не через говорение, а через пропевание. Панков любит накладывать один звук на другой: вот Рудый Панько в спектакле «Гоголь. Вечера. Майская ночь, или Утопленница», сначала похожий на Гоголя за чтением книги, бормочет себе под нос слова, превращая текст вступления к повести в молитву. К мелодии этого бормотания подключается оркестрик, скрипка пронзительно и намеренно однообразно держит одну ноту, словно настраивается в оркестровой яме. Панночки одна за другой, скользя в мелкой пластике по сцене, выкрикивают украинские слова, скрипка усиливает темп. К ней присоединяется оркестрик. Вся эта звуковая масса нарастает, обрушивается на нас, то погружается в какофонию, анархию, то вдруг собирается в симфонический строй и, достигая апогея, разрешается в одиноком вокале рассказчика. Он разворачивается к зрителю, в его руках экзотичный инструмент, на котором он аккомпанирует себе. Тут в права вступает женский хор с народным многоголосием, похожим то на диалог, то на спор. К нему присоединяются мужские голоса, которые то угрюмо держат свою ноту, то сливаются с женскими голосами, то снова отделяются. Все это — только пролог спектакля.

Павел Акимкин, который занят во многих спектаклях «SounDrama», как никто, чувствует режиссуру Панкова. Он музыкант, окончивший музыкальную школу по классу баяна, и он же актер, вышедший с режиссером из одних университетов РАТИ–ГИТИСа, «кудряшовец». Акимкин одной группы крови с Панковым. В этом актере счастливо уживаются юношеская беззаботность и естественная тревога за осквернение мира; беспечность и чувство справедливости. Он может быть веселым парубком и при этом обладает врожденным слухом к подлинному. Способность сыграть сущностные смыслы делает его исключительным, особенным актером.

С первых своих шагов Панков настаивал на том, что его группа «SounDrama» — соавтор всех проектов, начиная с ЦДР, где стартовал под чутким руководством Алексея Казанцева, заканчивая проектами в содружестве с Международным фестивалем им. А. П. Чехова. Он не позволил себе практически ни разу отступить от своих товарищей. Если не брали в расчет его группу «SounDrama», он прекращал сотрудничество: спектакль всегда доводил до выпуска, но не возвращался. Помоему, именно это произошло в ЦДР, и Панков пустился в странствия. Ставил в Театре Наций, театре «Et cetera», не раз сотрудничал с театром «Ильхом» в Узбекистане. В 2013 году в качестве резидента его позвал в «Гоголь-центр» Кирилл Серебренников, но в резидентах Панков ходил недолго: сотрудничество длилось три года. Сначала ушел Панков, а потом сняли, к сожалению, и его спектакли.

Наступает момент, когда режиссера охватывает состояние безнадеги. Как-то встретив его, спросила, почему ушел из «Гоголь-центра». К чести Панкова, он никогда не обсуждает закулисные интриги и дрязги. Он только махнул рукой и признался, что устал. «Десять спектаклей в репертуаре „SounDrama“, а я ни один не могу показать», — сказал он. Попробовала тогда броситься к коллегам в театры, чтобы пустили бывшего резидента, но никто не проявил энтузиазма, а ведь право на театр им было уже на тот момент заработано. К счастью, Департамент по культуре г. Москвы трудоустроил по справедливости Панкова, назначив его в этом году худруком ЦДР. Он вернулся туда, откуда начинал, вернулся уже с огромным опытом. Есть в этом все-таки какая-то высшая справедливость.

Впрочем, в последние семь лет Панков получал постоянную поддержку от генерального директора Театрального фестиваля им. А. П. Чехова

Валерия Шадрина, сделавшего ставку на режиссера «SoundDrama». За эти годы Чеховский фестиваль привлек Панкова ко многим международным проектам: Панков поставил «Свадьбу» Чехова в Национальном театре им. Янки Купалы в Минске (2009), «Город.ОК» по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» и В. Ирвинга «История Нью-Йорка» совместно с Шестой Студией МХТ (Нью-Йорк, США, 2011), «Синдром Орфея» по поэме В. Маяковского и пьесе Ж. Кокто при поддержке Фонда Нева (2012), спектакль «Война» (по произведениям Р. Олдингтона «Смерть героя», «Илиада» Гомера и «Записки кавалериста» Н. Гумилева) совместно с Эдинбургским международным фестивалем (2014).

Режиссер еще в «Молодце» соединял две стихии — французскую и русскую, в спектаклях периода сотрудничества с Чеховским фестивалем он продолжил эти поиски — сталкивал разные ментальности, русский скрещивал и с английским, и с французским, двоил персонажей: вот русская Маруся, а вот французская, вот наш Молодец, а вот типаж французский.

Молодец французский — ребенок в сравнении с нашим. Это — тинейджер, и максимум, на что он способен, — легкое хулиганство, которое прекратится при окрике старшего брата. Наш Молодец не знает дна падения, ему, волку, и вправду все нипочем. Он идет в беду добровольно, и в омут за ним идет наша Маруся по своей воле, как, впрочем, и Маруся французская. Это удвоение придает особую поэтическую универсальность спектаклю при всей разнице типажей — теплых, легких у французов и северных, склонных к самоистязанию у русских. Французская Маруся — нежный ребенок, обиженный несправедливостью любви, жертва в поединке между мужчиной и женщиной; наша — преступница, идущая на гибель во имя своего чувства.

В «Молодце» любят одинаково, но выражают страсть по-разному, а вот в русско-американском проекте «Город.ОК», призвав в союзники Салтыкова-Щедрина и Ирвинга, Панков неожиданно уравнивает в негодяйстве два мира, разделенные на сцене водой (водораздел не мешает заходить на территорию друг друга). С одной стороны — Америка, с другой — Россия. С одной стороны — монах с ночным фонарем застрял в российской грязи, с другой — почти с таким же фонарем, каким-то тусклым, словно засиженным мухами, — американка, символизирующая статую Свободы. Колпак Санта Клауса быстро меняют на шапку-

ушанку. Русские порой говорят по-английски, американцы по-русски. Титры даются подряд и к русской речи. Колонисты и справа, и слева. Губернаторы Нью-Йорка и градоправители города Глупова отличаются лишь оттенками проходимства. Один из деятельных негодяев, Фердыщенко, выведен на сцену. Между ним и его американским коллегой нет глобальной разницы. Они даже вдвоем влезут в одни штаны, чтобы оптимистично шагать по умирающей земле. Но шагать дружно вдвоем не получается, спотыкаются, падают. Не могут ни вместе, ни порознь. Тут выступает жертвой какая-нибудь чужая территория, на которой экспериментируют с двух сторон. Такой землей, отданной на поругание, и является, вероятно, Белоруссия. Песня «Беловежская пуца» поется издевательски, потому что слова «Заповедный напев, заповедная даль. Свет хрустальной зари, свет над миром встающий», — вставлены в ландшафт непролазной грязи, тьмы. Усиливается этот эффект еще и тем, что горланят песню те, кто эту территорию делят.

Воюют слева, воюют справа, но бьются сами с собой и оттого устают. В этой битве земля оскудевает, гибнет что-то существенное в человеке как таковом. На сцене бродит не народ, а побитая стая, у которой вожаки не знают, куда и зачем идти.

Ближе к финалу сцену освобождают от скупой бутафории, предметов. Вся земля превращается в общее месиво из грязи, мутной воды и груды тел, похожих на павшего Лаокоона.

Панков скрестил не только Салтыкова-Щедрина с Ирвингом, но и Жана Кокто с Маяковским в «Синдроме Орфея», Ричарда Олдингтона с Гомером и Николаем Гумилевым. Сцена в его понимании похожа на коммуну художников, в которой давно обосновалась «SoundDrama»: случается, сюда заходят и французы, и американцы. В этом пространстве свободы каждому находится своя территория: оркестрику, музыкантам, вольно фланирующим в спектакле, группам перкуссии, извлекающим звук даже из печатных машинок, как в «Орфее». Это синхронно стучащее машбюро вырастает в спектакле в фабрику по производству доносов.

Время от времени Панков избирает для постановки произведение одного автора, но и в этом случае постигает его через синтез звука и драмы, погружает слова в звуковой массив — от этники до классики.

Когда же он непредсказуемо соединяет Гомера с Олдингтоном, то последнее не объяснишь только таким словом, как постмодернизм,

которым стали обозначать все что ни попадя. Эта порой почти детская страсть смешивать одно с другим азартна, как эксперименты с реактивами на уроках химии. Однако радость от кипения массы, клубящегося пара в пробирке не есть в данном случае главное. Кажется, Панкова раздражает тот театр, который предсказуем в сюжете ли, в мизансцене, в звуке, в развитии тем партитуры, действия.

Его спектакли похожи на сны, в которых реальность сменяет фантазия и наоборот. Зачастую создается впечатление, что из легкого, едва заметного тумана, из искусной театральной дымки проступают зубцы кремлевской стены, сам Мавзолей, могильник, который силится поднять в этом фантазмагорическом видении поэт Владимир Маяковский в спектакле «Война». Салон беспечных молодых людей, барышень в белых кружевных платьях и белых шляпках беспечно лопочет о живописи и поэзии накануне Рождества 1914 года. Но прыжок в другое пространство с помощью мгновенной световой перемены сжимает повествовательность, Панков начинает историю с конца: жена героя, как плакальщица времен Гомера, издает стон о смерти Джорджа. Его мать, которую так смело и мощно играет Евгения Симонова, чопорная леди, оплакивает своего сына в конце спектакля, как оплакивали матери своих сыновей после сражений за Троию.

У Панкова не ходят по сцене из пункта А в пункт Б. И тут он ищет непредсказуемости. Сценограф Максим Обрезков стал надежным союзником в решении такой задачи. В спектакле «Война» только что актрисы играли сцену, как в добротном реалистическом театре, но через мгновение они взлетели вверх с чашами в руках и зависли в воздухе, над полем битвы, как древнегреческие парки. Огромная люстра, почти такая же, как в «Фантом-опера», висит вначале вполне себе традиционно, но по ходу спектакля спускается на землю, лежит, поверженная, в хаосе Первой мировой. Нити судьбы, которые в буквальном смысле опутывают в спектакле всех действующих лиц, окажутся и в руках Джорджа. Он будет качать на веревке эту мощную красоту, чтобы попрощаться с той жизнью, в которой был свет, мир и поэзия. А мать превратит ее в люльку, в которой качала своего мальчика.

Ассоциация, метафора для Панкова важнее стройности сюжета, драматического развития. Он создает свои тревожные миры, полагаясь больше на интуицию, нежели на строгий профессионализм. В нем живет анархист, который то полагает, что главное — это партитура, то

вспоминает о драме. Ему еще предстоит найти свою гармонию между Sound и Drama.

Он уже затосковал по театру, который способен на поэзию, скорбную ли, печальную, отчаянную или горькую. Панков, изображая дно, остается нежен к человеку, и его охватывает отчаяние, когда человек перестает им быть. И сейчас он все чаще говорит о том, что все недолюблены.

Сентябрь 2016 г.

## **ВЛАДИМИР ПАНКОВ**

*Родился в 1975 году.*

*В 1999 году окончил РАТИ (ГИТИС) (мастерская О. Л. Кудряшова) по специальности «актер».*

*С 1999 по 2003 год — актер Московского государственного театра эстрады.*

*2000–2006 — актер Центра драматургии и режиссуры.*

*2004–2006 — ведущий программы «Без репетиций» (ТВЦ).*

*В 2003 году учредил студию SounDrama и стал ее художественным руководителем и режиссером.*

Основные постановки:

- «Прощай, зима» (Центр Согласие, Москва, 2000)
- «Музыка русского костюма» (Центр Согласие, 2001)
- «Красной ниткой» А. Железцова (студия SounDrama, Москва, 2003)
- «Doc.tor» Е. Исаевой (студия SounDrama, 2005)
- «Переход» (коллектив драматургов, куратор — Е. Исаева) (студия SounDrama, 2006)
- «Морфий» М. Булгакова (студия SounDrama, 2006)
- «Гоголь. Вечера». Части I, II и III (студия SounDrama, 2007, 2008, 2009)
- «Молодец / Le Gars» М. Цветаевой (студия SounDrama, 2007)
- «Свадьба» А. Чехова (студия SounDrama, 2009)
- «Территория любви» М. Кристофера (студия SounDrama, 2009)

«Ромео и Джульета» В. Шекспира (студия SounDrama, 2009)  
«Семь лун» А. Навои (студия SounDrama, 2010)  
«Я, Пулеметчик» Ю. Клавдиева (студия SounDrama, 2010)  
«Город.ОК» по В. Ирвингу и М. Е. Салтыкову-Щедрину  
(студия SounDrama, 2011)  
«Синдром Орфея» по В. Маяковскому и Ж. Кокто  
(студия SounDrama, 2012)  
«Дождь за стеной» Ю. Клавдиева (студия SounDrama, 2013)  
«МАШИНА» Ю. Клавдиева (студия SounDrama, 2013)  
«Сказка» по мотивам произведения А. С. Пушкина  
«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (студия SounDrama, 2013)  
«Двор» Е. Исаевой (студия SounDrama, 2014)  
«Война» по Р. Олдингтону, Гомеру и Н. Гумилеву (студия SounDrama, 2014)  
«Кто боится Вирджинии Вульф?» Э. Олби (студия SounDrama, 2015)  
«Утиная охота» А. Вампилова (студия SounDrama, 2015)  
«Зойкина квартира» М. Булгакова (студия SounDrama, 2015)



**Фото спектаклей В. Панкова на с. 70–71:**

1. «Город.ОК». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

2. «Свадьба». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

3. «Семь лун». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

4. «Переход». Студия SounDrama.  
Фото И. Алексеева

5. «Я, Пулеметчик». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

6. «Doc.tor». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

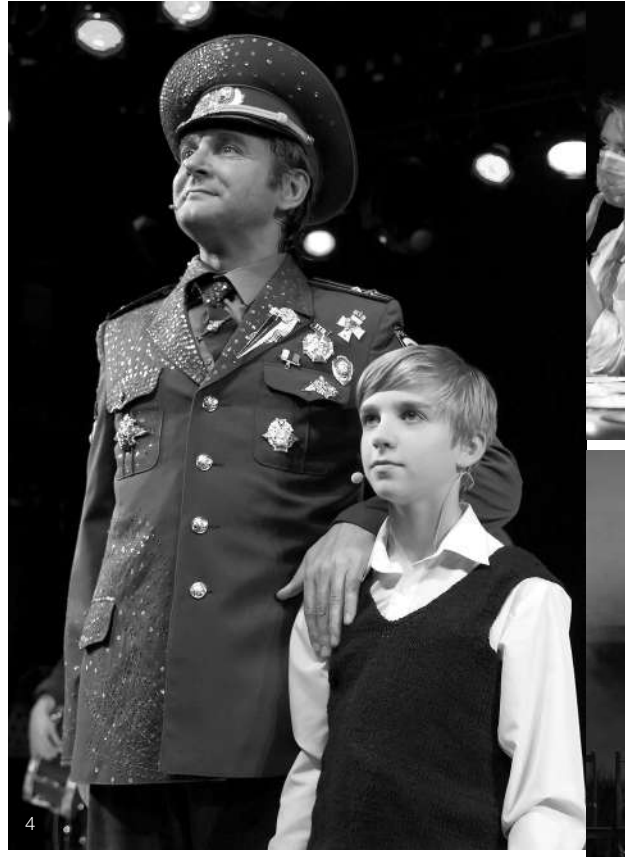
7. «Утиная охота». Театр «Et cetera».  
Фото О. Хаимова

8. «Гоголь. Вечера». Часть I.  
Студия SounDrama. Фото из архива театра

9. «Гоголь. Вечера». Часть II.  
Студия SounDrama. Фото из архива театра

10. «Синдром Орфея». Студия SounDrama.  
Фото из архива театра

11. «Война». Международный театральный  
фестиваль им. Чехова, Эдинбургский  
международный фестиваль.  
Фото В. Луповского







Анна Банасюкевич

## СТРАШНЫЕ СКАЗКИ КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

«Все великаны умерли» — этой безжалостной фразой актер Сергей Епишев завершал спектакль «Гаргантюа и Пантагрюэль» (Театр Наций), в котором живописный сюжет Рабле оборачивался хроникой умирания поизносившегося мира. Тема старости, уже в принципиально ином ракурсе, вновь зазвучала в спектакле «Князь» театра Ленком, где общество усталых живых мертвецов изнемогало в сладострастном служении культу детской невинности. В «Лире» женское и мужское лишалось своих естественных признаков; жестокость шекспировского сюжета, помноженная на жестокость истории XX века, рождала бесполой мир живучих гибридов. Иллюзорная событийность спектакля рассеивалась к финалу: мертвые и живые вожди вновь поднимались на трибуну. Сбой в естественном течении времени фиксировался еще в спектакле «Wonderland-80», где позднесоветский абсурд, описанный Довлатовым в «Заповеднике», приобретал фантастический флер сказки Кэрролла.

Театр Константина Богомолова, рождавшийся во второй половине «нулевых», сформировавшийся в отдельное, особенное явление в последние пять лет, полон таких переключек. Смерть, возраст, гендер, время, история — тот понятийный аппарат, с помощью которого режиссер описывает мир. Эстетически сложный в своем многообразии (от аскетичного, сосредоточенного на тексте «Льда» по прозе Сорокина до балаганного «Идеального мужа»), этот театр сфокусирован на поиске сценического эквивалента той социальной, психологической, мировоззренческой реальности, в которой обнаруживает себя сегодняшний человек. Хотя не совсем так. Театр Богомолова, равнодушный к фактографической точности,

«Обманывает» своей видимой злободневностью: внешняя реальность, с ее трагикомическими приметам (вроде курток с эмблемой сочинской олимпиады и православной переделки песни «С чего начинается Родина...» в «Идеальном муже» или видов пустой Москвы во время инаугурации Путина в «Борисе Годунове»), здесь в первую очередь материал, сочинительский инструмент. Сочетая несочетаемое, свободно монтируя литературу разных эпох, навязывая возрожденческий слог мелким бандитам из 1990-х («Мушкетеры»), безжалостно препарирова механически скрепляющие страну культурные коды (советские хиты, бардовская песня, персонажи фильма Рязанова), Богомолов создает сугубо театральное, ирреальное пространство, точно коррелирующее с парадоксальностью современного осколочного сознания, в котором разом живет советское и постсоветское, в котором опасливый консерватизм легко уживается с агрессивным неофитством. Путь Богомолова — история раскрепощения. Если в ранних спектаклях, актуализируя классику, режиссер приносил приметы современной ему жизни в свой театр, то нынешние его премьеры визуализируют непосредственно метафизику этой жизни на сцене. И если в спектакле «Волки и овцы», в котором молвились на спинки стульев и тут же совокуплялись, узнавались реалии, то сейчас в сводках новостей, в чиновничьей риторике, в коллективных письмах, в неумных законодательных инициативах, в коррупционных скандалах, прикрытых разговорами о «скрепах», в официальных праздниках и прочем узнаются спектакли Богомолова.

## **ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ**

Первые спектакли (Богомолов окончил режиссерский курс А. Гончарова в ГИТИСе в 2003 году) вышли в первой половине 2000-х, на камерных сценах Театра Гоголя, РАМТа и «Табакерки». Те родовые черты, которые сейчас кажутся очевидными: литературный монтаж, дописывание и переписывание оригинала, злободневный юмор, фарсовая зрелищность и обличительный пафос, — были намечены режиссером еще в спектаклях по Брехту, Гоцци, Тургеневу, Булгакову и Островскому.

В спектаклях «Табакерки», подверстывавших драматургию разных эпох к новой социокультурной ситуации, Богомолов выявлял болезненные точки современности, демонстрировал собственную гражданскую позицию и предъявлял счет недавнему прошлому, фиксируя его де-

структивное присутствие в настоящем. В сценографии неизменного соратника режиссера Ларисы Ломакиной, в приметах быта, в предметном мире спектаклей, в новой социальной принадлежности, которую Богомолов предлагал героям Островского или Тургенева, отчетливо вырисовывался образ советского «застоя», времени иллюзорной стабильности и унылой праздности. Условные 70-е в театре Богомолова не столько конкретный исторический отрезок, сколько время мифическое, бермудский треугольник, в котором прочно увязла большая страна. В спектакле «Отцы и дети» («Табакерка») действие неторопливо разворачивалось в среде стареющей номенклатуры, без потерь, по-опереточному легко вступившей в новое время, смену гимнов и властей принявшей за техническую перестановку. Негромкая смерть Базарова в сочувственном исполнении Евгения Миллера оставалась для безмятежного мира Кирсановых малозначительным эпизодом. В финальной сцене Николай Петрович, которого Виталий Егоров играл томным, изнеженным баринном, дремлющим в кресле-качалке над начатым вязаньем, на коньках и в шапке петушком выкарабкивался на сцену, держа под руку уже приглауренную Фенечку. Рядом веселились круглолицый, жизнелюбивый юноша Аркадий и Катенька, пылкая пионерка, еще недавно распевавшая в доме Одинцовой про «радость молодую, невозможную»... Праздновали Новый год: шампанское, куранты и первый, узнаваемый, аккорд внезапно оборвавшегося гимна. Эта нарочитая осечка ставила один из главных впоследствии вопросов театра Богомолова: какое все-таки тысячелетие на дворе...

Безнадежное ощущение нового «застоя» в спектаклях Богомолова пришлось на конец «нулевых» — тогда эта рифма еще не казалась, как ныне, общим местом. В спектакле «Wonderland-80» — пожалуй, впервые на театре — так отчетливо и честно проявилась эта растерянность молодого человека, человека, взрослевшего в свободные 90-е, перед лицом наступающих, державно-номенклатурных 10-х.

Впервые Богомолов скрестил два разнородных текста: в спектакле «Wonderland-80» странный мир сказок Кэрролла постепенно вытеснял саркастичную прозу довлатовского «Заповедника». Главный герой, Борис, уехавший из Ленинграда в Пушкинские Горы на заработки, попал в зачарованное место, где отказывали даже законы физики. Героиня Розы Хайруллиной (то ли Белая Королева, то ли жительница Пушкиногорья) объясняла, как здесь все устроено: сначала пойдет кровь,

а потом я уколою палец. «Время на нас обиделось» — эта формула Кэрролла превращала спектакль Богомолова не в равнодушную констатацию исторической метаморфозы, а в социальную критику: «Wonderland-80», предъявляя счет благодущию «шестидесятников», подобную же претензию выдвигал и к своему поколению, легкомысленно упустившему шансы 90-х.

Спустя два года тема исторической вины была продолжена на большой сцене МХТ в спектакле «Табакерки» «Год, когда я не родился» по поздней пьесе Виктора Розова «Гнездо глухаря». Здесь режиссер, заняв отстраненную позицию наблюдателя, ставил перед собой почти научный вопрос: откуда и как появились те люди, которые сегодня правят страной? Оптика спектакля заявлялась в самом названии: события, разворачивающиеся в доме партийной шишки Судакова, наблюдал, с помощью нескольких видеокамер, неродившийся ребенок его дочери Искры. В этом неброском спектакле, с подробностью психологической игры, с дотошной реконструкцией быта по-советски богатой квартиры, редкие сломы действия и нарушения заданных правил игры звучали особенно остро: проклевывался иной театр, с выходами к микрофону, со злой пародийностью, с прямым посылом в зал. «Аквариум» дома Судакова, пространство почти музейное, отгораживали плотным занавесом, на сцену выходили будущие хозяева жизни и мечтали о 2000-м, когда старые партийцы уже перемрут и «вся страна будет нашей». Готовились «парррадом!» встретить 50-летие, а затем и 70-летие Победы. Их браваурным речам подпевал Кобзон с песней о нефтяных королях. В другом эпизоде врубалось видео из YouTube, на котором пьяные девахи подсаживались в машину к какому-то сомнительному мужику. Спектакль единым махом сокращал временную дистанцию и возвращал зрителя в «здесь и сейчас», уничтожая любую возможность ностальгии.

Историко-метафизическая концепция Константина Богомолова утверждалась в спектакле «Лир» (театр «Приют Комедианта»), в котором фабула трагедии Шекспира описывала советскую власть времен Второй мировой войны. Именно в 40-х годах XX века режиссер фиксировал тот исторический (и в первую очередь этический) сбой, который определил последующий холостой ход времени. Родовые связи заменила здесь борьба элит (под Лиром подразумевался Сталин, Корнуэлл и Альбани носили имена Буденного и Маленкова), а противоестественная метаморфоза декларировалась гендерной сменой: Роза Хайруллина



играла Лира инфантильным чудовищем, существом без возраста и пола, женские роли исполняли мужчины, мужские — женщины. Спектакль все время сбивал с толку: задавая точные временные и пространственные координаты (1 сентября 1940 года, 9 мая 1945 года, Кремль, Дом на улице Грановского, Институт им. Сербского и т. д.), режиссер заставлял зрительское восприятие считать и прикидывать в попытке уложить сочиненную на обломках Шекспира историю в собственные гуманитарные знания, в то, «как все на самом деле было». Но «Лир» использовал конкретику только как рамку, организуя свое содержание по законам гиньоля, страшилки, в которой мертвые не желают уходить ни со сцены, ни с исторической арены. Король в буквальном смысле насиловал страну, распластав на полу надувную куклу, расчерченную картографическими пунктирами; опальный Эдгар, в записках которого находили отрывки из Ницше, томился в советской психушке, а в финале незакопанные мертвецы праздновали победу. Под заупокойную из стихов Пауля Целлана, пропустившего библейские истины сквозь катастрофу XX века, спектакль, в русле общеевропейской тенденции, размышлял о призраках неосознанного, непроработанного, не получившего моральной оценки прошлого.

## **ФАНТАСТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА**

В спектакле «Wonderland-80» система персонажей была размыта. В спектаклях более поздних Богомолов по-постмодернистски подставлял к оригинальным, иностранным, именам отечественные добавки: Самуил Яковлевич Глостер, Роберт Тернов и прочее. Здесь же россыпь неопределенных местоимений (Борис такой-то, Татьяна такая-то, Просто Натэлла и где-то еще, То-ли-Алиса-то-ли-Маша и т. д.) выполняла другую функцию. Спектакль, размеченный якобы бытовыми и конкретно-историческими метками, вроде водки «Пшеничная» и советских песен по радио, тяготел к природе сказки-сна, где одно норовит обернуться другим, где понятное и ясное мгновенно подергивается зыбкой дымкой. Само слово «Заповедник» здесь рассматривалось не только как критика действительности, но и как поэтический ключ к спектаклю: хамоватые мужеподобные официантки, перегидроленные кадровички, спивающиеся пролетарские писатели, увиденные глазами испуганного и растерянного героя, советского (или антисоветского) Иванушки-дурачка,

существовали в фантастическом измерении. Поэтика сказки, страшной истории, которой оборачивается реальность, будет возникать и позже. Вязкая атмосфера мучительно растянутого хоррора создавалась в спектакле «Турандот» (театр имени Пушкина), озвученном детскими песенками-страшилками. В «Карамазовых» отдельные сцены раздробленного произведения были собраны заново с помощью авторского ремарочного комментария, похожего по стилистике на сказочный нарратив: «Алеша к отцу было отправился... но окликнут был братом, у дома отцовского в кустах притаившимся». Да и в самой атмосфере спектакля чувствовалась какая-то былинная, жестокая энергия — такая, которая заморочит, закрутит, погубит. Вполне современные герои этого спектакля МХТ (Карамазовы носили костюмы, в сценографии Ломакиной присутствовали кожаные диваны, модная кухня) становились заложниками нестареющих схем, укорененных в русской ментальности, узаконенных классической литературой; и даже если взламывали их вместе с сюжетной канвой (Митя и Алеша, например, погибали), то оказывались еще в большем мороке. Самым живучим был опять же вполне сказочный персонаж — витально-брутальный Черт, которым оборачивался глумливый Федор Павлович Игоря Миркурбанова. Эта амбивалентность театральной природы спектакля, вязкая смесь фантастики и публицистики, может быть, одна из главных узнаваемых черт театра Богомолова.

## **ОТ КОМИЧЕСКОГО К ЛИРИЧЕСКОМУ**

В начале 2010-х годов театр Богомолова выкристаллизовался как феномен именно эстетический. Одной из зон внимания этого театра стали жанровые исследования, предпринятые в спектаклях «Лир» и «Идеальный муж» (обозначенных режиссером как «комедии»), а позже и в «Мушкетерах». Ирония, природа смешного стали одной из главных тем многочисленных интервью режиссера, настаивавшего на необходимости иерархического сдвига в постсоветском театре: Богомолов, и в теории и на практике, говорил о юморе как о способе коммуникации с реальностью. Страшное, серьезное и смешное отныне не подвергались ранжированию, смех становился способом выстраивания дистанции между сценой и залом, переводил процесс восприятия из чувственной сферы в интеллектуальную. Речь шла не об элитарном изящном иронизировании, а именно о шутовстве грубой фактуры. Кажется, спектакль «Лир»



позаимствовал что-то от кукольного театра, от средневекового балагана с его смешным и одновременно зловещим макабром: например, Глостеру, отвечавшему за всю советскую интеллигенцию и ее непростительную близость к власти, выкалывали глаза штопором. Сами глаза, пластмассовые кругляши, перекачивались в ладонях Корнуэлла, а слезы ослепленного Самуила Яковлевича били фонтаном, как у заправского клоуна. Позже убитый, но вполне еще деятельный Корнуэлл показывал на сетку с сардельками, привязанную к животу и обозначающую выпущенные наружу кишки, и нервно отказывался от борща, который предлагал ему миролюбивый Альбани: «Что, невкусно?» — «Вкусно, Георгий Максимилианович, смысла нет!» В сцене приема гостей в доме на Грановского, где Хайруллина–Лир заносила на металлических подносах огромных раков, обозначавших, согласно ремарке, первых лиц государства, режиссер самоиронично пояснял: «сцена метафорически представляет лидеров государства в виде раковых клеток, поразивших тело страны». Театр Богомолова пародировал не столько действительность, сколько театр как таковой, с его устаревшей тягой к многозначительности и метафоричности.

Настоящей манифестацией смешного как актуального способа разговора о фальши современной нормы стал спектакль «Идеальный муж. Комедия», вышедший в МХТ в 2013 году. Воспринятый поначалу как провокация, ныне он собирает полные залы вполне буржуазной публики. Само понятие «комедия», очистившись от антрепризного привкуса, вернуло себе остросоциальную ноту и ощущение насмешливой свободы. «Идеальный муж», оставивший от оригинального произведения лишь треугольник основных героев и тему интриги и шантажа, позаимствовавший фрагмент романа «Портрет Дориана Грея» с добавками из «Фауста», — гибрид комедии нравов, лишенной, впрочем, резонерства, и фарса. Действующие лица — представители новой элиты, обобщенные типажы: министр, звезда шансона (в прошлом наемный убийца), расторопный священник в услужении. Лимитчицы, расфуфыренные красотки с жутким прононсом, разговаривающие репликами Чехова из «Трех сестер» о «тоске по труде»; братки в трениках и кепках. Актеры играют шаржево: Игорь Миркурбанов — Лорд поет песню Стаса Михайлова с форсированным надрывом и экспрессивной жестикуляцией, Дарья Мороз — жена Роберта Тернова сочно играет оргазм, наступающий в момент перевода денежных средств на карту; обманутый в любви Тернов — Алексей Кравченко давит из себя мультяшные слезы, наблюдая за вынужденной свадьбой своего возлюбленного. Именно здесь, в этом спектакле, не стесняющемся своего родства с капустником, Богомоллов добился эффекта, закрепленного впоследствии в «Мушкетерах»: его герои, заявленные поначалу как одномерная пародия, вопреки жанровой природе спектакля, по мере развертывания сюжета вызывают в зрителях сочувственную эмоцию. Однополая любовь в верхах подана как анекдот, но унылое лицо Чивли (Марина Зудина), одиноко катящей в аэропорт, быстрое, без сантиментов, самоубийство Лорда, горький монолог Тернова, прикрывающего свою личную жизнь гомофобной риторикой, — рождают ощущение сосущей тоски. Богомоллов добавляет в густо замешенный озорной ералаш гомеопатическую дозу экзистенции, напоминая о том, что все — и на сцене, и в зале — заложники этого дурного, бесконечного карнавала, — и этого оказывается достаточно, чтобы превратить спектакль из затянувшейся пародии в лирическое высказывание.

Бурлеск «Идеального мужа» отозвался едва слышным отголоском в первом акте спектакля «Гаргантюа и Пантагрюэль», уступив место ироничной меланхолии. В инсценировке Богомоллова роман Рабле утратил

свою жизнелюбивую энергию, превратившись в хронику: персонаж Сергея Епишева, слепой поэт Гомер, рассказывал о детстве Пантагрюэля, его дружбе с Панургом и путешествии к Оракулу Божественной Бутылки как о неизбежной дороге к смерти. Воспоминания героев о детстве отсылали к советскому прошлому; над скабрёзными шутками старого пошляка Панурга немолодым, кашляющим смехом смеялся Пантагрюэль; голова Орфея, встретившаяся путешественникам во время плавания, голосом Бернеса пела «Тёмную ночь». В темно-красной, как будто выгоревшей, коробке сцены, оформленной Ларисой Ломакиной, почти ничего не происходило — большую часть времени главные герои проводили на диване или за столом. «Как поживаешь?» — спрашивал одинокий старый Пантагрюль свою навеки молодую маму, умершую родами. «Я не поживаю», — отвечала женщина. «Как помираешь?» — таким же скучным голосом, без тени иронии продолжал Пантагрюэль. Спектакль, поначалу взрывававший наступающую меланхолию яркими вставками, вроде неприличного представления, которое смотрели герои в Парижском театре, во втором акте замирал в ощущениях приближающегося конца. Виктор Вержбицкий и Сергей Чонишвили существовали в режиме сторителлинга — грустную сказку про безнадежно постаревший, измельчавший мир просто рассказывали. Актерский минимализм и мизансценическая неподвижность рождали хрупкую лирическую интонацию, отличавшую «Гаргантюа и Пантагрюэль» от прочих спектаклей Богомолова с их горькой, саркастической злобой и отчаянием. «И пришла тоска», — говорил рассказчик, и маленькая, трогательная Роза Хайруллина семенила к дивану. «Фонарь умирал», — и актер Евгений Даль ложился, подтянув колени к подбородку. Большое путешествие маленьких печальных людей, возомнивших себя великанами, заканчивалось ничем. Спектакль обрывался резко, не давая себе раскиснуть в сентиментальных эмоциях. Как «Меланхолия» Ларса фон Триера, «Гаргантюа и Пантагрюль» констатировал неизбежность цивилизационной катастрофы. На отечественной, впрочем, почве.

## КАК РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

Текстуальная фактура спектаклей Богомолова — понятие с переменным значением. Если недавние «Мушкетеры» — это оригинальная пьеса самого режиссера, воспользовавшегося героями и сюжетом Дюма

как знаком массовой культуры, то польский спектакль «Лед» (Teatr Narodowy, Варшава) по повести Владимира Сорокина отличался бережным вниманием к языку, к авторской стилистике. Скупая сценография, неспешное внешнее действие сосредотачивали зрительское внимание исключительно на актерах, рассказывающих фантазмагорический сюжет о «братьях света», разделивших человечество на избранных и биоматериал.

Вмешательство в первоисточник критики фиксировали еще в ранних спектаклях: в «Театральном романе» (театр имени Гоголя) в текст Булгакова режиссер добавил записи репетиций Станиславского, в спектакле по пьесе Брехта «Что тот солдат, что этот» (РАМТ) появилась сцена самоубийства одного из персонажей и звучала «Тирольская песня» Эдди Рознера. Формулируя собственное социально-политическое высказывание, режиссер сокращал тексты, отказывался от тех или иных героев, вводил новых персонажей. Вторжение в текст оригинала поначалу лишь корректировало, приближало содержание к современным реалиям, создавало остроумные аллюзии. Со временем Богомолов освободился от диктата конкретного литературного произведения, придя к ассоциативному способу сочинения спектакля: фрагменты разнородной прозы и драматургии, заново написанные диалоги, советская и новорусская попса, смешанные в единый коктейль, скреплялись не жестко, не механически. Скорее, с помощью интуиции поэта.

От некоторой абстрактности режиссера-интерпретатора Богомолов движется в сторону конкретики режиссера-рассказчика: этот процесс логически увенчался выходом (обоснованным, впрочем, рабочими обстоятельствами) самого режиссера на сцену в одной из главных ролей в спектакле «Князь». Средством усиления собственного авторского присутствия стала система ремарок, впервые опробованная в «Идеальном муже», развитая впоследствии в «Карамазовых» и особенно в спектакле Лиепайского театра «Ставангер» (радикально переписанная режиссером пьеса Марины Крапивиной). Если в «Идеальном муже» ремарки служили, по сути, ироническими сносками к происходящему, фельетонными подписями к карикатурам, то в «Ставангере» бегущая строка становилась полноценным каналом информации, передававшим тайные мысли и страхи героев, сопровождающие скупые действия в стеклянном аквариуме игрового пространства.

Стремление к полноценному и единоличному авторству спектакля привело к появлению собственных текстов: пьеса «Мушкетеры», в которой остро чувствуется и пелевинская футурология, и сорокинская постмодернистская ирония, написана Богомоловым с учетом эстетики своего театра, где тщательно сконструированная графоманская речь, диковатая смесь высокого и низкого, назойливая эксплуатация стремительно устаревающих культурных кодов, усвоенных в общем, еще советском, детстве, — характеристики эклектичного российского бытования. Мушкетеры, безотцовщина 90-х, «прописывают» своего нового друга, насилуют Констанцию, шестерят на какую-то районную группировку, но их речь пересыпана аллегориями, эпитетами, метафорами, философствованием о добре и зле, любви и смерти. Сам сюжет, россыпь эпизодов, выстроен с необязательностью: в моменты, когда обилие новых обстоятельств и поворотов должно сбить зрителя с толка, на сцену выходит специальный человек с пояснением «для тех, кто ни фигя не понял». Театральность происходящего заявлена открытым приемом: Констанция изменяет Д'Артаньяну не с Арамисом, а непосредственно с артистом Верником, которому, в свою очередь, артист Бурковский говорит о том, что артист Миркурбанов может играть трагедию, а он, Верник, нет.

Текст Островского и Тургенева в спектаклях «Табакерки» сохранялся в своей исторической неприкосновенности. В «Лире», деконструировавшем первоисточник, персонажи разговаривали репликами, написанными режиссером. В «Карамазовых» значительные оригинальные сцены (разговор о «слезинке ребенка», визит Карамазовых к старцу Зосиме, беседа Ивана со Смердяковым) монтировались с вольным пересказом событийной канвы. Митя, застигнутый в объятиях Грушеньки, покаянно произносил: «Кать, я пошел к той женщине, я к тебе больше не приду». Статичные мизансцены сменялись китчем вроде разудалых декоративно-народных плясок кабацкой obsługi. Поверяя сюжет Достоевского исторической перспективой, режиссер оставлял в настоящем брезгливого циника Ивана, лукавого лакея Смердякова и влюбленного в жизнь черта. Праздного и беспечного Митю убивали в тюрьме, переживший мировоззренческую катастрофу Алеша кончал жизнь самоубийством. Богомолов читал Достоевского внимательно, сохраняя все большие вопросы и основополагающие тексты, все тонкости характеров, всю желчную, юродствующую, агонизирующую, но живучую природу старшего

Карамазова, оправдывая свое неизбежное вмешательство в сюжетную канву априорным знанием того будущего, которое классику могло только мерещиться.

Спектакли Богомолова ссорят публику: провокативность не столько месседжа, сколько формы его изложения делит зал на лагеря, предлагая театр как место дискуссии об искусстве. Самую непримиримую реакцию зрителей вызывал даже не «Идеальный муж» с его фривольностью и грубым юмором, а «Турандот», спектакль, решительно отказывавшийся от внешней полемичности, от общественного звучания. Тягучий, болезненно-медлительный, с фрейдистскими нотами, он раздражал своей линчевской туманностью, предлагая морок вместо ожидаемого от сказки Гоцци праздника. Спустя несколько лет призрак «Турандот» ожил в спектакле «Князь», где болезненность романа «Идиот», совмещенная с выморочным сладострастием «Смерти в Венеции», стала камертоном неприятного, в общем-то, разговора о средствах выживания дряхлого мира. Богомолов, уверенно владеющий жанровыми приемами комедии и фарса, чувствующий и использующий природу масскульта в «Идеальном муже» или «Мушкетерах», в «Князе» декларирует иные средства: затяжные паузы, пустота обезлюдевшей сцены, разреженное действие. Тяжелое, мертвенное молчание Александра Збруева (Парфена Рогожина) под сентиментальные звуки песни Утесова, деловито перебирающий детские вещички Фердыщенко, сотрудник детской комнаты милиции, дым из трубы. Театр, закладывающий в свои правила игры мучение зрителя, где отменены даже примиряющие поклоны и аплодисменты.

Театр Богомолова трудно привести к общему знаменателю. Тематические переключки очевидны — один из главных мотивов спектаклей связан со смертью. Смерть как некая неизбежность, как мера всех вещей в мировоззренческой концепции театра Богомолова становится фактором, определяющим ценность и качество жизни, а сцена — средством ее если не преодоления, то признания.

Социальное и политическое в спектаклях Богомолова укоренено в метафизике, его театр, улавливающий время то в грубой шутке, то в шокирующей аналогии, то в тягучей паузе, вскапывает и описывает нынешний культурный слой с его постмодернистской пресыщенностью. Собрав за несколько лет свою команду актеров, способных и к предельно театрализованному существованию, и к почти документальной стро-



гой простоте, режиссер создает театр как фантом, рожденный индивидуальной творческой волей и оживленный суммой энергий, где жесткая концептуальность замысла уступает художественной свободе.

Июнь 2016 г.

## КОНСТАНТИН БОГОМОЛОВ

*Родился в 1975 году.*

*В 1997 году окончил филологический факультет МГУ*

*им. М. В. Ломоносова; в 2003-м — ГИТИС (курс А. Гончарова).*

*Преполагает в Московской школе нового кино. Постоянный соавтор и соведущий московской театральной премии «Гвоздь сезона».*

Основные постановки:

- «Лекция о пользе убийств, или Шесть трупов в поисках действия» (коллаж из абсурдистских пьес С. Мрожека и Ф. Аррабаля, ГИТИС, 2002)
- «Что тот солдат, что этот» по Б. Брехту (Театр им. Н. Гоголя, Москва, 2003)
- «Повар-вор, его жена, близнецы и зеленый любовник» по К. Гоцци (Театр им. Н. Гоголя, 2005)
- «Театральный роман, или Записки покойника» по М. Булгакову (Театр им. Н. Гоголя, 2007)
- «Бескорыстный убийца» Э. Ионеско (РАМТ, Москва, 2004)
- «Грустный анекдот» по А. Чехову (театр им. В. Маяковского, Москва, 2005)
- «Приворотное зелье» по Н. Макиавелли («Арт-Партнер XXI», Москва, 2005)
- «Копилка» Э. Лабиша («Арт-Партнер XXI», 2006)
- «Ифигения в Авлиде» Еврипида (Театральный центр «На Страстном», 2005)
- «Муми-тролль и комета» Т. Янссон (Театральный центр «На Страстном», 2006)
- «Palimpseston, или Одно вращение спектакля вокруг своей оси» (Театр юного зрителя «СамАрт», Самара, 2007)
- «Много шума из ничего» В. Шекспира (Театр на Малой Бронной, Москва, 2007)
- «Процесс» Ф. Кафки (Театр п/р О. Табакова, Москва, 2007)

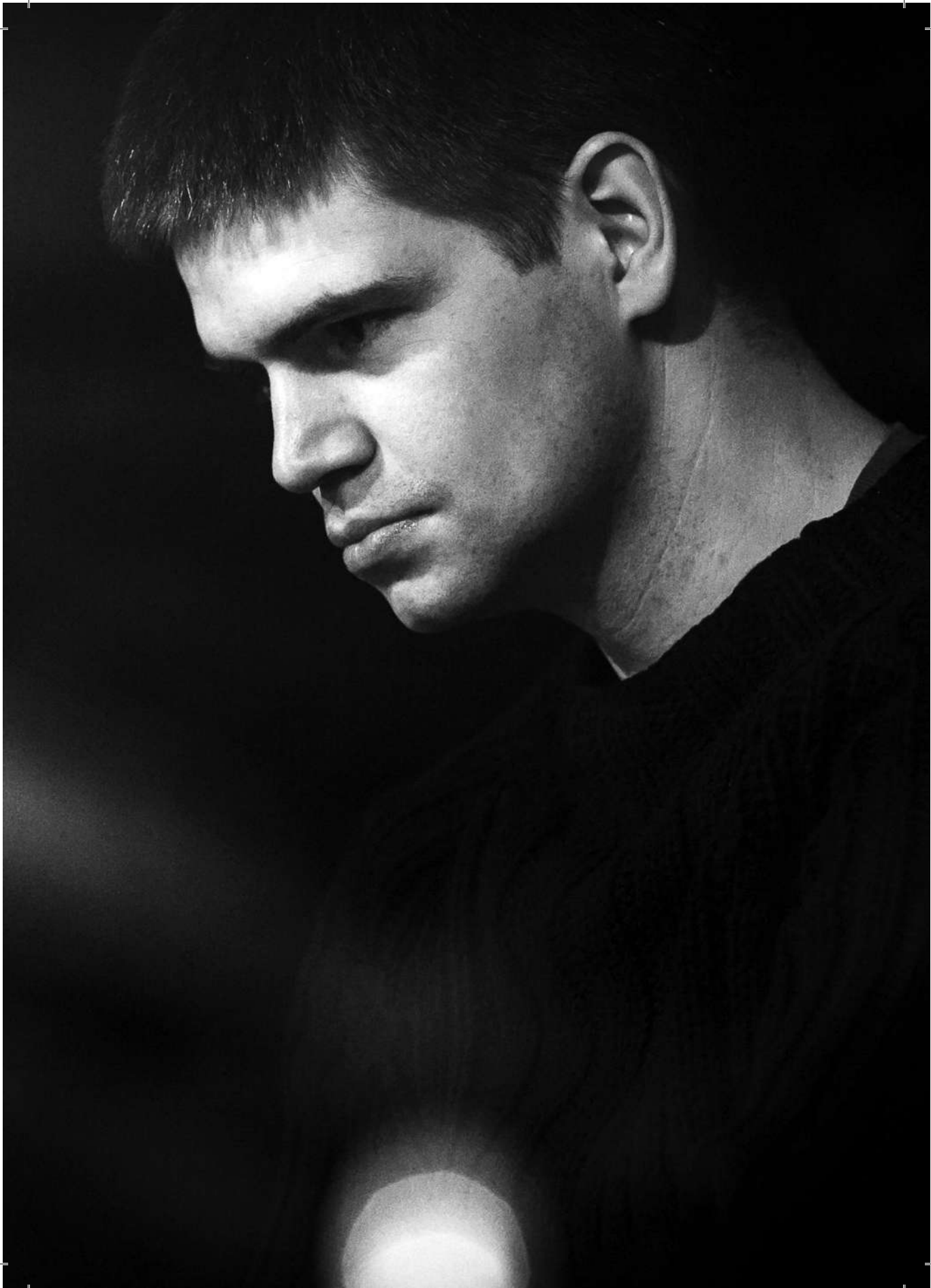
«Старший сын» А. Вампилова (Театр п/р О. Табакова, 2008)  
«Отцы и дети» по роману И. Тургенева (Театр п/р О. Табакова, 2008)  
«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. де Бомарше  
(Театр п/р О. Табакова, 2009)  
«Волки и овцы» А. Островского (Театр п/р О. Табакова, 2009)  
«Wonderland-80» по повести С. Довлатова «Заповедник» с вкраплениями  
из «Alice in Wonderland» Л. Кэрролла (Театр п/р О. Табакова, 2010)  
«Турандот» по мотивам «Принцессы Турандот» К. Гоцци и романа «Идиот»  
Ф. Достоевского (Театр им. А. С. Пушкина, Москва, 2010)  
«Лир» В. Шекспира (театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2011)  
«Чайка» А. Чехова (Театр п/р О. Табакова, 2011)  
«Год, когда я не родился» по пьесе «Гнездо глухаря» В. Розова  
(Театр п/р О. Табакова, 2012)  
«Ставангер. PULP PEOPLE» / «Stavanger. Pulp people» по мотивам пьесы  
М. Крапивиной «Ставангер» (Лиепайский театр, 2012)  
«Событие» В. Набокова (МХТ им. А. П. Чехова, 2012)  
«Идеальный муж. Комедия» по произведениям О. Уайльда  
(МХТ им. А. П. Чехова, 2013)  
«Карамазовы» по мотивам романа Ф. Достоевского  
(МХТ им. А. П. Чехова, 2013)  
«Мой папа — Агамемнон» / «Mano tėvas — Agamemnonas» по мотивам  
«Ифигении в Авлиде» Еврипида (Малый театр Вильнюса, 2013)  
«Лёд» / «Lód» по роману В. Сорокина  
(Национальный театр в Варшаве, 2014)  
«Гаргантюа и Патагрюэль» по мотивам романа Ф. Рабле  
(Театр Наций, Москва, 2014)  
«Борис Годунов» по А. Пушкину (театр «Ленком», Москва, 2014)  
«Чайка» А. Чехова (новая версия, Театр п/р О. Табакова, 2014)  
«Юбилей ювелира» Н. МакОлифа (МХТ им. А. П. Чехова, 2015)  
«Князь» по мотивам романа Ф. Достоевского «Идиот»  
(театр «Ленком», 2016)

**Фото спектаклей К. Богомолова на с. 88–89:**

1. С. Сосновский (Сарафанов), Ю. Чурсин (Бусыгин). «Старший сын». Театр п/р О. Табакова. Фото Е. Цветковой
2. «Турандот». Театр им. А. С. Пушкина. Фото Е. Цветковой
3. О. Агапова, А. Меженный в спектакле «Palimpseston, или Одно вращение спектакля вокруг своей оси». Театр юного зрителя «СамАрт». Фото Е. Сорокиной
4. Н. Тенякова (Судакова), О. Табаков (Судаков). «Год, когда я не родился». Театр п/р О. Табакова. Фото Е. Цветковой
5. К. Хабенский (Тригорин), Н. Осипова (Заречная). «Чайка». МХТ им. А. П. Чехова. Фото Е. Цветковой
6. «Гаргантюа и Патагрюэль». Театр Наций. Фото С. Петрова
7. «Карамазовы». МХТ им. А. П. Чехова. Фото Г. Фесенко
8. Н. Тенякова, О. Табаков в спектакле «Юбилей ювелира». МХТ им. А. П. Чехова. Фото Е. Цветковой
9. Р. Хайруллина (Король Лир). «Лир». Театр «Приют Комедианта». Фото Д. Пичугиной
10. К. Богомолов в спектакле «Князь». Театр «Ленком». Фото А. Стернина







Елена Горфункель

## АЗБУКА АЛЕКСАНДРА САВЧУКА

Чтобы понять спектакль «Зангези», надо прочитать и понять поэму (повесть) «Зангези», а чтобы ее понять, надо взять научно комментированное издание произведений Велимира Хлебникова. Но это путь для театра противоположенный, слишком зависимый от литературы и примечаний. И Александр Савчук, создатель театра «LUSORES», таким путем не идет. Он выбирает из «заума» фрагменты и составляет из них сценический сюжет. У Хлебникова Зангези трудно постижим без помощи ремарок, формул, стихов и исторических ссылок. Савчук упрощает «раму» и образ «упаковывает» в часовую спектакль. Перед нами на сцене пророк от Савчука, из XXI века. Скорость исполнения (Александр Кошкидько) стихов такова, что на слух различимы лишь отдельные слова — и те фамилии, вроде: «Вы говорите, что умерли Рюрики и Романовы, Пали Каледины, Крымовы и Колчаки...» (напомню, что «Зангези» написан в начале двадцатых годов). Зангези по мере безумной скачки по истории России впадает в неистовство. Его голос, кажется, проникает за плотные жалюзи на окнах театра «Особняк». Вместе с тем орфоэпия безупречна, все слова отчетливы и отлично артикулированы. Несколько больших монологов Зангези представляют собой не типичное сценическое чтение, а инсценирование некоего пламенного человеческого жеста. Посвященный в тайны прошлого и будущего, Зангези открывает «очи» на все: от «пылкого Рылеева» до «дня алой Пресни». Пророчество разворачивается на нескольких ступенях, амфитеатром поднимающихся в крошечном зале «Особняка». Железная рифленка на окнах, крашенные кирпичные столбики между ними и закругленные ступени партера — вот и вся сценография. Пророку внимают природа и «народ». Природа — три птички, звенящие на разные голоса, то есть три актрисы с тремя «инструментами» голосов, и они же существа

женского рода (все исполнители в черных студийных прозодеждах, время от времени они «метят» себе руки и лица черным и красным), и аллегории человеческих чувств — Горе, Смех. «Народ» воплощен в одном актере (он же режиссер) — Александре Савчуке. «Народ» растет через слово: сначала он нем, речь в нем возникает под влиянием Зангези. На первый монолог Зангези «народ» отвечает чистым мычанием, дирижируя руками. На второй монолог «народ» разжился хорошим запасом слогов, то есть начальной школой сознания. Бег по слогам — еще одно театральное упражнение (кстати, и языковое): «Зоум. Коум. Соум. Поум. Глаум. Раум. Ноум. Нуум. Выум. — Бом! Бом! Бом, бом!» Колокольный звон как бы выпрастывается из звучных выкриков «народа». А вот на третий вызов Зангези «народ» выходит в полном вооружении: «Ать-два... Ноги вдевать в стремяна...» «Народ» встал в полный рост и ощутил в себе воинственность и готовность к новым битвам в истории и для истории. «Народ», постигший азы учености, уже не наивен, а, напротив, активен и агрессивен. Обретение речи оборачивается дурным сознанием, стремлением к победам над другими. Апофеозом народного падения-возвышения становится монолог, весь построенный на производных от глагола «мочь»: «Могун, я могею!.. Могатство могачей... Мы можем...» Миссия пророка исчерпана, он может спокойно пасть, умереть. Что и случается, но это «была шутка», заявляет сам Зангези, поднимаясь на ноги. И в самом деле: пророк не менее бессмертен, чем народ. В таком прочтении повесть Велимира Хлебникова, гениального заумника, кажется максимально прочтенной сценически. И талант Савчука маневрировать словами, языком, речью — как в реальности, так и в своем театре — кажется доказанным.

Когда режиссер берется за подобную вещь, он рискует не попасть в тон и смысл. «Прогуляться» по верхам впустую. Значит, цель Савчука — сознательная сложность перевода чего-то литературного в точно театральное. Что «Гильгамеш», что «Два Лазаря», что «Синфония № 2» — писались не для театра. Играются они в театре, для которого проза или поэзия, эпос или абсурд — необходимая дистанция для прыжка в театральность.

Начиналась эта история с протестных, типично молодежных «безобразий». Я помню, как на одном из фестивалей «Рождественский парад» мы включили в программу спектакль театра, носивший название «Losers», что уже было вызывающе. Сейчас сам театр Савчука в назва-



нии исходит из латыни: *lusores* — «игроки, лицедеи, плуты». Тогда же «лузеры» читались просто как «неудачники», что содержало в себе явную гордыню с претензией. Компенсируя неизвестность и отсутствие своего языка, на протяжении получаса «неудачники» ругались плохими словами (в рифму), обливали друг друга водой, имитировали какую-то беспорядочную и тупую обывательскую жизнь, рвали картон, действуя в истерически веселом ритме. Позднее у Савчука были и совершенно провальные опыты — может быть, как раз потому, что ему не хотелось следовать никакой традиции и никаким правилам. А ведь он учился в нашей театральной академии, у авторитетов. Из не очень солидного списка постановок в профессиональных театрах большая часть — детские сказки. По его признанию, «на полном серьезе» спектакли не выходят. Но это не полная правда, потому что удавшиеся (вышеперечисленные в первую очередь) произведения как раз серьезные, только в особом духе. Савчуку требуется охватить вещь целиком и сразу в масштабе истории, религии, этики — и театра, редактируя принятые жанры. Его режиссерское мышление свободно и парадоксально. Его театр — провокация. Вначале он как будто спрашивал — поверите, что это театр, примете? Если не примете, то консерваторы. На самом деле при всей недюжинной энергии театральности первые спектакли были наскоро склеенными сценическими выходками. На них не сердились только потому, что безобидное и безопасное хулиганство в театре часто сходит за новизну или ее обещание. Путь от небольших публичных безобразий с нецензурной лексикой и клоунскими номерами к связному сценическому языку был пройден быстро. Уже к «Двум Лазарям» режиссерский текст приобретает ясность и своеобразную красоту.

Может ли апокриф сочетаться с авангардом? Еще как, доказывает Савчук в «Двух Лазарях». Спектакль основан на библейской притче о двух Лазарях и ее упрощенном переложении в русском апокрифе XVIII века. Апокрифы кажутся наивными и корявыми до примитива, но им свойственна глубина моралите, где мудрость и детскость поровну, как и поучение с игрой. Притчи следуют одна за другой: сначала про двух братьев, богатого и бедного, оказавшихся по смерти: бедный — в раю, а богатый — в аду. Потом про Ноев ковчег и еще одна про Анику-воина. Наконец, самая трогательная и тихая: вопросы царю Давиду Елисеевичу и его утешительные ответы — кто царь царей, каков град городов, кто царь зверей? Царь царей — Иисус Христос, а град городов —

Ерусалим, а царь зверей — лев. Так же просты и все вещественные атрибуты этого спектакля: душа — лампочка, которую ввинчивают и вывинчивают из электрического патрона. Лампочка гасла, когда умирал плохой Лазарь, дробилась в алюминиевом бидоне до состояния стеклянных брызг и разгоралась сильнее, когда умирал хороший Лазарь. Ковчег состоял из деревянных чурочек, трубный глас дьявола — из железки, похожей на проржавевший снаряд времен войны; окаменение Аники-воина изображалось бумажными трубами, надеваемыми на руки и голову, так что постепенно оставался видимым один торс, все остальное, включая ноги, уже вросло в землю. Савчук в этой роли многократно повторял все посулы Аники Богу: «вот если бы Бог мне дал еще... три года, три дня, да тогда, да я бы...» Тут сыграны тщета и суета, невыполнимые обещания, профуканная жизнь. Так при всей библейской нахмуренности возникал пласт комедии и психологии.

«Синфония № 2» — выдержки из Даниила Хармса: разговоры и происшествия со странными людьми. По сути — скетчи с абсурдными сюжетами. Лучшие получились у Савчука и его партнера Александра Кошкидько. Савчук и в «Синфонии» и везде — действующий в качестве сценического лидера режиссер. Он настраивает свою мини-труппу личным участием и примером. Он работает по принципу старинного ансамбля, где дирижировала первая скрипка. Так и здесь: Савчук делает мнимо просветительский конференс, бодрым лекторским голосом рассказывая о «совершенных или несовершенных подарках» или о «спиртуозе», художнике Николае Ивановиче Серпухове, и иллюстрирует себя ерундой, вроде палочек с шариком и кубиком на концах (абсурдистские скипетр и держава). Полная невозмутимость урока-бреда адекватна «обэриутскому» юмору и достигает цели — сценического абсурда.

В качестве языкового признака абсурда использован говор (чем не комедия дель арте?). Найден эквивалент абсурдистской походки — то военной, то спортивной или просто деревянной выправки. Точней всего природа хармсовского (мрачного, онтологического) юмора выразилась в номере со «спиртуозом». В промежутках между жестикуляцией Николая Ивановича лектор обращает внимание публики на то, что за спиной Николая Ивановича ничего нет, потом на то, что по всем сторонам ничего нет, потом на то, что в Николае Ивановиче ничего нет, и в заключение — на то, что и самого говорящего нет. Объяснения этому «ничего» ведущий дать не может. Затемнение. Номер сделан в ритме постепенного исчез-



новения всего вокруг, до полного исчезновения того, кто пил, и того, кто комментировал. Конечно, никакого исчезновения нет, но манипуляции с внушением — которое скорее эстрадное, чем таинственное или мистическое, и воздействует на сознание зрителя — нет, не в том, что происходящее реально, а в том, что исчезновение — некий факт большой реальности, неизбежный даже в самом смеховом к нему отношении. Абсурд прикидывается глупым, на самом деле он умен и театрален.

Философичен и номер, начинающийся покупкой кровати, после чего идет обзор множества покупок, проистекающих из последствий покупки, и скорое, даже ускоренное движение к... бесконечности. Остановиться на первом, вполне полезном приобретении человек по природе своей не способен.

Хоровой рефрен «Как страшно тают наши силы» — тоже философский подтекст в смешном, подтекст грозного и неизбежного. Савчук и товарищи не торопятся все превратить в фарс. Мнимое невежество и мнимая эрудиция, жадность, пошлость, обывательщина не высмеиваются; человеческие несовершенства — видимая часть огромного неправильного мироустройства, какой-то патологии вселенского организма. Абсурд — способ отстранения всего непонятного и страшного.

Даже реквизит «Синфонии» — окно с форточкой — метафора вхождения и выхождения (влезания-вылезания) из сферы абсурда.

Атаки на старый театр так или иначе «LUSORES» устраивают. Это естественное и трудоемкое обновление театральной эстетики. Пока зритель не смирится с новой сценической фактурой и языком, он будет драться всеми силами и чувствами за свой прежний покой в кресле. А «LUSORES» хотят (возможно, бессознательно) раздражать, эпатировать и шокировать. «LUSORES» — анархисты по природе. Провокация и анархия — два знамени этого театрального войска. Отстраниться, напасть на банальность, уйти от штампа, от пьесы в ее привычном облике — точка, с которой «LUSORES» хотят перевернуть мир. Но это негативный ракурс. С годами у театра сложился еще и позитивный — о чем говорит афиша, выбор сюжетов и редкие прокламации режиссера-автора: театр помогает человеку познать самого себя.

Иногда кажется, что «LUSORES» действуют вне какой бы то ни было программы, спонтанно. Что ими движет интуиция и чутье на театральный материал, то есть на все, что поддается театрализации. Материал может быть совершенно и определенно абсурдистским, как в «Синфонии №2», или совершенно и определенно эпическим, как в «Двух Лазарях». Но даже обращаясь к опрошенным народным сознанием библейским темам, Савчук пользуется собственным театральным языком. В этом языке первостепенно то, что видимо, как вещь, предмет, и слышимо, как слово и звук. В этом языке рождается своя собственная клоунада и образность, возникающая из парадоксальных сочетаний живых людей (доводимых до положения истуканов, автоматов, роботов) и всяческого вещественного хлама.

Инсценируя Хармса, «LUSORES» сохраняли его тексты, но к ним добавлялось то, что находилось как бы в сундуках театральности. Слова, техника анекдота, разумеется, остались, но к ним прибавилось то, что никаким текстом не предусмотрено: трехлитровая банка «спиртуоза», большие и малые шарики, кочующая по сцене оконная рама и т. д. Появился автор — отчасти пародийный лектор, отчасти полубезумный философ. «LUSORES» взламывает речевой и сценический сейфы, обогащая этим театр.

Изменение одной буквы в слове «симфония» (взято у Хармса), чтобы писалось как «синфония», влечет за собой возможность потешной и глобальной катастрофы в масштабах какого-нибудь филармоническо-

го мероприятия, или, как у Хармса, игры с каким-нибудь бытовым алогичным текстом, или, как у Савчука, профанации театральной традиции. Перенесение эффекта одной неправильной буквы в театр дает эффект значительного искривления привычного театрального пространства.

У Савчука очень маленькая труппа, играют они обычно в «Особняке», среди видавших театральные виды стен. Постоянные участники — Виктория Евтюхина (жена, правая рука и одна из актрис) и с недавнего времени Александр Кошкидько, занимающий амплуа героя в этом негероическом авангардном театре. Кошкидько по темпераменту и положению в спектаклях — полная противоположность Савчуку-актеру. У Кошкидько отличная техника, речь и некий романтизм в облике, что контрастирует с иронией и прозаичностью у Савчука-актера. На Кошкидько держатся темпоритмы «Зангези», он оттеняет иронию «лектора» в «Синфонии №2», необходим Кошкидько и в «Гильгамеше».

«Гильгамеш» — крупный проект, который готовился более трех лет. Савчук понемногу собирал часть за частью, что вылилось в спектакль из шести частей. Замысел состоял, во-первых, в том, чтобы инсценировать фабулу шумерской поэмы с начала до конца; во-вторых, чтобы подобрать разные ключи к каждой из частей. Иначе говоря, режиссер искал стилевого разнообразия и одновременно превращения эпического хаоса в сценический порядок. Он в итоге таков: «Ритуал», «Лекция», «Проекция», «Плач», «Разговор» и «Речитатив». Части неравноценны, но в целом это большое театральное сочинение. Во всех частях упор сделан на движении — от ритуального или военизированного шага до тишайшей поступи финала. От борьбы, жизнеутверждения — к «абсолютному недействию», как сказано в программке. От хаоса к ясности. От рождения к смерти.

И в этом многочасовом проекте Савчук верен себе: сценическое остроумие и провокация, внезапное (всегда подстерегающее настроенного на веселье зрителя) философствование, внимание к пластике и специальная разработка сценической речи. Сложные стихи «таблиц» (песен) актеры читают (поют, кричат) в согласии с жестом, а жест и шаг выделяют главные слова и слоги. «Ритуал» — некая ритмическая завязка для всего «Гильгамеша». «Лекция» — выход автора-режиссера к публике с пространственным комментарием к истории, этнографии, географии. Вдруг лекция прерывается вторжением фарсовых фрагментов, во время которых лектор остается на месте и продолжает бормотать.

Но это «вдруг» — лектор почесал нос и сказал «э-э», тут же переросшее в команду, боевой клич режиссера, — переворачивает отношение к лекции: что это на самом деле — мнимость учености, обман или все-таки просвещение? В «Плаче» (это беззвучный плач-страдание Гильгамеша по умершему другу-двойнику Энкиду, и это плач жены по семейному миру) мотивы эпоса сброшены в сугубую реальность — вплоть до декорации жилой комнаты и разгрома, где бьется в бессловесных судорогах-исканиях главный герой. Это переживания нашего современника, совпадающие с мотивами древнего «Гильгамеша». В «Разговоре» в основу положен импровизированный диспут между всезнающим и бессмертным Утнапиштимом и Гильгамешем о вечности, смерти как физиологических сферах; диспут, как следовало ожидать, полон юмора. Каждому повороту в театральности «Гильгамеша» Савчук приписывает адрес — здесь, в «Разговоре» это «распространенный в современном театре принцип Work in progress». Что ж, молодому прогрессисту виднее, чем питаться.

Наконец, последняя часть, «Речитатив» — примирение. Правда, начальный энергичный напор напоминает о «Ритуале», где мироздание только устраивалось: прыжки и ходьба кругами выражали ритмику созидания. Теперь же угасают силы, звуки, движения. Мир подходит к концу. Гильгамешу удастся вызвать из небытия тень любимого друга Энкиду, и их диалог — тихое прощание друг с другом и с бытием. Заключение «Гильгамеша» напоминает и «Двух Лазарей» — эпизод взыскания к богу с вопросами. Гильгамеш тоже спрашивает о «законе земли», получая такие же ответы, как человек Иов в «Двух Лазарях»: удел человека самый печальный из всех уделов живого. Но как пластически решен этот диалог? Удивительно: Гильгамеш и Энкиду лежат на полу в позах надгробий, лицом обращаясь друг к другу. Гильгамеш спрашивает, Энкиду отвечает, и постепенно их диалог проваливается в полнейшую тишину.

В уходящем сезоне «LUSORES» представили еще одну «обэриутскую» премьеру — «Школу жуков» по ранним стихам Николая Заболоцкого. Это почти чтение — три дерева (защитные комбинезоны, закрытые глаза, неподвижные фигуры) раскрывают невидимый человеку мир — ураганы насекомых, дыхание ночи, красоту и драмы природы. Спектакль прост до азбучных театральных форм. Чистая поэзия в сценических образах. Деревья в финале протягивают ветви-руки, замыкаясь в недоступной людям вечности.

Чтобы понять то или иное произведение режиссера Савчука, нужно понять, в какой азбуке он нашел очередную театральную идею. Несмотря на авторскую гуманитарную помощь (то вводное слово, то пролог, то лекция, то умная программка), зритель его театра часто ошибается — он видит и слышит то, что не укладывается в первичные понятия серьезного, легкомысленного, смешного или трагического. Эта азбука новых речений — в ней буквы заменены знаками, графическими узорами, иероглифами — словом, символикой познания и отражения.

Август 2016 г.

## **АЛЕКСАНДР САВЧУК**

*Родился в 1977 году.*

*В 1999 году окончил Красноярский государственный институт искусств (курс И. Б. Калиновской) по специальности «актер драматического театра и кино».*

*В 2004 году окончил СПбГАТИ (курс Г. Р. Тростянецкого) по специальности «режиссер-постановщик».*

*В 2007 году организовал Санкт-Петербургский независимый театр «LUSORES».*

*Театральный режиссер, актер, художественный руководитель театра «LUSORES».*

Основные постановки:

«Losers» (проект, Санкт-Петербург, 2004)

«Losers XP» (Театр «LUSORES», Санкт-Петербург, 2007)

«Небесные верблюжата» Е. Гуро (Театр «LUSORES», 2007)

«Алиса» Л. Кэрролла (Театр «LUSORES», 2008)

«Два Лазаря» (русские апокрифы) (Театр «LUSORES», 2009)

«Синфония № 2» Д. Хармса (Театр «LUSORES», 2010)

«Зангези» В. Хлебникова (Театр «LUSORES», 2011)

«Зверинец» В. Хлебникова (Студия театра «LUSORES», 2012)

«Гильгамеш 1, 2 (Двоники)» (Театр «LUSORES», 2012)  
«Гильгамеш 3, 4, 5 (Хумбаба)» (Театр «LUSORES», 2013)  
«Гильгамеш 6, 7 (Иштар)» (Театр «LUSORES», 2014)  
«Гильгамеш 11 (Потоп)» (Театр «LUSORES», 2015)  
«Гильгамеш 12 (Энкиду)» (Театр «LUSORES», 2015)  
«Гамлет-гаджет» (Театр «LUSORES», 2016)  
«Школа Жуков — урок тишины» Н. Заболоцкого (Театр «LUSORES», 2016)  
«Подполье» по мотивам Ф. Достоевского. Спектакль для одного зрителя  
(Театр «LUSORES», 2016)



**Фото спектаклей А. Савчука на с. 102–103:**

1. «Гильгамеш 1, 2». Театр «LUSORES».

Фото К. Поднесинской

2. «Гильгамеш 3, 4, 5». Театр «LUSORES».

Фото А. Осташвер

3. А. Кошкидько (Энкиду). «Гильгамеш 6, 7».

Театр «LUSORES».

Фото Н. Кореновской

4. В. Гребенщиков (Гильгамеш).

«Гильгамеш 6, 7». Театр «LUSORES».

Фото А. Осташвер

5. «Зангези». Театр «LUSORES».

Фото В. Гололобова

6. «Школа жуков — урок тишины».

Театр «LUSORES».

Фото Н. Кореновской

7. Д. Соколова (Макаров).

«Синфония №2». Театр «LUSORES».

Фото В. Гребенщикова

8. «Школа жуков — урок тишины».

Театр «LUSORES».

Фото Н. Кореновской

9. А. Кошкидько в спектакле «Зангези».

Театр «LUSORES».

Фото В. Гребенщиков

10. «Два Лазаря». Театр «LUSORES».

Фото А. Захарьиной

11. «Гильгамеш 1, 2». Театр «LUSORES».

Фото М. Павловой







Рида Буранова

## **ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ. АЙРАТ АБУШАХМАНОВ**

Айрат Абушахманов — пожалуй, самый известный режиссер башкирского театра в России. Во всяком случае, он единственный в республике номинант на «Золотую маску» со спектаклями «Пролетая над гнездом кукушки» и «Чернолики-ми» Башкирского академического театра драмы имени Мажи-та Гафури.

Он любит рассуждать о своих и чужих спектаклях, восхищаться или недоумевать по поводу работ артистов, любит просто рассказывать про театр: вся жизнь и окружение Айрата связаны только с театром. Как-то он процитировал своего любимого Питера Брука: «О театре я могу сказать в двух словах, но если вы меня не остановите, то я буду говорить вечно». Сын народного артиста Башкортостана Ахтяма Абушахманова вырос и воспитывался за кулисами Башкирского театра драмы. Вполне закономерным началом его профессиональной биографии стала учеба в Уфимском государственном институте искусств на курсе известного режиссера Рифката Исрафилова и первые роли на сцене родного театра. Затем — учеба на режиссерском факультете ГИТИСа.

Свой дипломный спектакль «Долгое-долгое детство» по повести Мустая Карима, инсценированной Р. Исрафиловым, гитисовский студент Абушахманов поставил на сцене театра имени Гафури в 2003 году. На первый взгляд он мало отличался от привычных уфимской публике решений национальной классики. Казалось бы, те же милые сцены объяснения в любви, те же песни, сопровождавшие лирические моменты, тот же самовар, кочующий из спектакля в спектакль. Но уже чувствовалось стремление молодого режиссера, ученика Вячеслава Долгачева (руководителем курса был Павел Хомский), освободить сцену от излишней суеты и ненужных предметов. Вместе с художником Фирдаус Гиззатуллиной режиссер

соорудил на сцене подиум, который служил и домом, и улицей, и деревней, и земным простором. Сам автор писал о героях повести, что они «чудаковатые, странные, неугомонные, наивные... Жизнь их чуть-чуть выше нашей каждодневной жизни, чуть-чуть, может быть, смешней и чуть-чуть трагичней...». В спектакле чувствовалась эта возвышенность героев, они не были похожи на персонажей бытовых сюжетов. Возможно, тогда наивно присвоенная молодым режиссером цитата из «Вишневого сада» Дж. Стрелера в виде нависающего над всем пространством сцены белого полотна добавляла в общую атмосферу эфемерности: герои казались людьми из другого, более доброго и открытого мира, они будто взлетали над аскетично обозначенной реальностью, ограниченной на сцене четырьмя углами квадрата. Заявка была серьезная, все ожидали возвращения молодого режиссера на родину, поскольку Башкирский академический в эти годы переживал не лучшие времена (после отъезда Рифката Исрафилова в Оренбург в 1996 году в театре один художественный руководитель сменялся другим, а репертуар держался на постановках приглашенных режиссеров).

Вернувшегося в Уфу после недолгой работы в московском Новом драматическом театре Айрата Абушахманова в 2005 году назначили художественным руководителем Башкирского театра имени М. Гафури, и на этом посту он пробыл семь следующих лет. Однако молодой худрук не спешил со смелыми экспериментами и режиссерскими исканиями. Спектакли, поставленные Абушахмановым в основном по национальной драматургии, не отличались оригинальностью и, казалось, не были интересны ему самому. Театр жил как прежде — план по репертуару выполнялся, постоянные зрители продолжали ходить на спектакли, и всех это вполне устраивало.

Но через год, в 2006-м, на Международном фестивале тюркоязычных театров «Туганлык» Абушахманов показал премьеру психологического триллера «Пролетая над гнездом кукушки». Сценическая версия романа рождалась во время репетиций, когда режиссер и актеры обсуждали текст, пытаясь соотнести сюжет с нашей реальностью. В спектакле мысли постановщика о критериях нормы и девиантности людей в социуме переплетались с открытым протестом против всяческого насилия. Кристально чистое пространство сцены, придуманное режиссером и художником Таном Еникеевым, изначально создавало ощущение... свободы. Режиссер будто демонстрировал, что герои добровольно ограничили свой мир сте-

нами психиатрической больницы. Они спокойно передвигались по всей сцене, создавая один большой круг. Постепенно обитателей психбольницы становилось меньше, круг их сужался, потом исчезал, и оставалась лишь маленькая точка — бездыханное тело Макмерфи. Замечательно сыгранный Хурматуллой Утяшевым главный герой, самовлюбленный, наглый Рэндл, сам того не замечая, становится борцом за свободу других. Но чем активнее он действует, тем невыносимее становится обстановка для самих больных... Режиссер размышляет о бессмысленности борьбы без внутренней свободы. Только Вождю Бромдену (Ринат Баймурзин), единственному, кто обладает невероятной силой воли, суждено выйти из круга ада. Спектакль потряс критиков, поверг в шок зрителей. Недаром журналисты Уфы присудили Абушахманову приз в номинации «Против течения» — это был настоящий вызов прежней умеренной репертуарной политике театра. Признание критиков и главные призы фестиваля за «Кукушку» помогли Айрату Абушахманову окончательно утвердить себя как состоявшегося режиссера башкирского театра.

Как тогда, так и теперь застольный период репетиций Абушахманова больше напоминает бесконечные вечерние беседы, нежели серьезные разговоры о драматургическом материале. Он часами может рассказывать смешные истории, анекдоты, философствовать, обсуждать с актерами разные фильмы и спектакли, не произнося ни слова о предстоящем спектакле. Но потом начинается самое интересное и важное — этюды в разной стилистике. Если репетируется современная национальная пьеса, которая традиционно требует доработки, Абушахманов запросто может придумать целый диалог во время репетиции, предложить автору расписать его, опробовать, а потом убрать, придумать еще что-то... И так вплоть до премьеры. Актеры театра, привыкшие к подобной манере режиссера, не боятся ошибиться, зная, что в итоге что-то все равно получится. Невозможно представить, чтобы Айрат Абушахманов приступил к работе над спектаклем, заранее зная, что и как он будет ставить и, главное, что получится в итоге. Сочинение спектакля происходит спонтанно, непредсказуемо и напоминает импровизацию.

В современном башкирском театре вряд ли можно найти режиссера, работающего столь неровно. Нестабильность — это, пожалуй, самая характерная черта режиссуры Айрата Абушахманова. Одни его работы откровенно раздражают своей слабостью, другие, поставленные для кассового сбора, вовсе не привлекают внимания, но некоторые вдруг поражают.

Увы, башкирская национальная драматургия не всегда дает плодотворную почву для режиссерской фантазии. Хуже всего Абушахманову удаются именно современные башкирские мелодрамы: искусно выстраивая сценические версии повестей и романов, он не может (или не хочет) разбираться в слабых текстах и всегда ограничивается постановкой простых бытовых историй. Но иногда эта простота оказывается обманчивой. Так получилось со спектаклем «Мулла» Туфана Миннуллина (2007 год). Образ героя в этой истории идеализирован. Молодой мулла Асфандияр Руслана Хайсарова, ставший на путь истины после пребывания в колонии для несовершеннолетних, горит желанием помочь жителям деревни обрести веру. Если в первом действии события разворачиваются стремительно, быстро и все заканчивается покушением разъяренных жителей на жизнь муллы, то во втором действии, которое происходит в основном в мечети, люди с помощью Асфандияра уже начинают приобщаться к исламу. Конечно, наивная история с обилием сентиментальных сцен оказалась не слишком интересной в художественном плане, но дала возможность вновь вывести на сцену любимый типаж — вслед за Макмерфи, заставившим товарищей восстать против существующей системы, в качестве героя Абушахманов выбрал человека, сумевшего уговорить серую толпу следовать за собой.

Никто тогда не мог предположить, что спустя семь лет, в 2014 году, Айрат Абушахманов поставит «Черноликих» Мажита Гафури и, кардинально изменив точку зрения на тему религии, осуществит свою мечту — посадит зрителей на сцену и превратит огромный зал театра в здание мечети (он не раз говорил, что огромное расстояние между залом и сценой в Башдрамтеатре его сильно смущает). Но излюбленная тема противостояния героя и толпы останется неизменной, даже усугубится. Самое интересное, что материал был выбран не по желанию режиссера: когда руководство театра предложило взять к постановке известную повесть Гафури, он даже как-то растерялся. Была идея соединить ее с «Братьями Карамазовыми» или придумать еще какие-то варианты, но только не ставить на башкирской сцене очередную историю с влюбленными, обреченными на мучительную гибель.

Инсценировку сделал сам Айрат Абушахманов, его соавтором стала известный журналист Шаура Гильманова. Ключ был найден через форму. Поменяв местами зал и сцену, Абушахманов вслед за Гафури четко разделил пространство на две части — белую и черную, таким образом обозначив арену для борьбы любви и ненависти, добра и зла, жизни и смерти. Режиссер не столько оплакивал трагическую судьбу Галимы и Загира, сколько





разворачивал буйство разъяренной толпы религиозных фанатиков, уничтожающих все на своем пути. Черные лица таким образом заклеимленных влюбленных вызвали у зрителей сострадание, а безликость толпы пугала и отталкивала. Черноликими автор повести назвал Галиму и Загира, но для режиссера именно толпа есть олицетворение черноты, невежества, слепого фанатизма. И если Асфандияру из «Муллы» все же удалось вдохнуть веру в людей, то в «Черноликих» все попытки главных героев оправдаться и доказать свою правоту оказались тщетными.

Абушахманов с особым успехом работает с прозаическим материалом: лучшими его спектаклями остаются «Черноликие» и «Пролетая над гнездом кукушки». Ему удобнее стать полноценным автором не только спектакля, но и драматургической основы. Чем объемнее материал, тем свободнее себя чувствует и смелее работает режиссер. Сперва Абушахманов тщательно продумывает визуальную часть работы, создает общий образ спектакля, потом вписывает в него текст. Прозаический материал дает возможность свободно выбирать для этюдов понравившиеся отрывки и не ограничивать себя в объеме, пробовать развивать одновременно несколько тематических линий, а затем убрать все лишнее, оставив лишь то, что соответствует замыслу и форме будущего спектакля. Поэтому вполне объяснимо его давнее желание поставить «Братьев Карамазовых».

Спектакль «Руди — never off...» (2012 год) — это единственная работа Абушахманова, где он выступает в качестве автора. Но пьесы как таковой

нет, спектакль является своего рода сценическим исследованием судьбы Рудольфа Нуреева. Перед началом репетиций актеры ходили по городу с камерой, останавливали прохожих, обращаясь к ним с единственным вопросом: «А вы знаете, кто такой Рудольф Нуреев?» Ответы уфимцев вошли в спектакль и показывались на экране, установленном на сцене.

История начинается с того, что в просторном балетном классе группа молодых девушек и юношей читает на планшете информацию о Нурееве из Википедии. Они, как и люди с улицы, ничего о нем не знают. Дальше, избегая последовательного рассказа и показывая отдельные эпизоды, вернее, этюды из жизни Нуреева, режиссер не столько ставит задачу провести «сеанс ликбеза», сколько выражает свою боль и стыд за равнодушие своих современников.

Поиск новых возможностей привел режиссера к драме «Джут» по пьесе Олжаса Жанайдарова о голодоморе в Казахстане 1930-х годов. Работа главного художника театра Альберта Нестерова, постоянного творческого союзника Айрата Абушахманова, вновь поразила своей точностью. В центре сцены разворачивается историческая часть действия. Скромное жилище Ахмета и Сауле с перевернутой колыбелью, без еды и тепла... Скупость выразительных средств, пепельно-серый цвет в оформлении, сдержанная игра актеров Фаниса Рахметова и Риммы Кагармановой точно передают состояние героев, лишенных всяких сил. В глубине сцены за прозрачными стенами играют современные сцены с участием внука Ахмета Ербола (Хурматулла Утяшев), московской журналистки Лены (Милена Сираева) и Официантки (Гульмира Исмаилова). Герои словно заперты в своем благополучном и сытом мире, прошлое существует для них только на уровне записей в сохранившемся дедушкином дневнике. Режиссер фиксирует отсутствие диалога, вернее, отсутствие возможности диалога между поколениями. В финале на экране приводится статистика с количеством голодающих людей, которая ошеломляюще воздействует на зрителей.

Айрат Абушахманов предпочитает работать с командой молодых артистов, с большим желанием идущих на разного рода эксперименты. А с одним из своих любимых артистов из среднего поколения Хурматуллой Утяшевым в 2014 году он выпустил актерский курс в Уфимском институте искусств, часть которого волилась в труппу БАТД им. М. Гафури.

Башкирский театр существует несколько обособленно: то, что стало привычным явлением на сцене театров Москвы или Санкт-Петербурга, может шокировать консервативную уфимскую публику. Зрителей Абушах-

манов не жалеет. Каждый раз, осуществляя на сцене постановку жесткого, неудобного материала, он, конечно, идет на определенный риск. Возможно, его фантазии ограничивает то обстоятельство, что он работает в академическом театре, где для слишком смелых идей предоставлена лишь малая сцена. Но в то же время у него нет желания уйти полностью на экспериментальную площадку, все свои идеи Айрат Абушахманов воплощает в реальность, преобразая пространство большой сцены и предоставляя зрителям возможность оказаться на сцене, на одном уровне с актерами.

Преодоление провинциализма — одно из самых главных устремлений амбициозного художника. Он всеми силами пытается вывести Башкирский академический театр драмы за рамки традиционного национального искусства. Постоянно ездит на занятия к Льву Додину и пристально следит за новыми тенденциями развития современного театра, участвует в различных всероссийских и международных режиссерских лабораториях, бывает на форумах и фестивалях. Он продолжает работать, развиваться, башкирско-го режиссера приглашают на постановки в театры Татарстана, Казахстана и других регионов. Айрат Абушахманов ищет новые средства для самовыражения. На традиционную основу его спектаклей накладываются разные элементы современного театра. Порой они возникают в виде цитат из произведений разных режиссеров. Так, трагедия «Затмение» по пьесе Мустая Карима в основном была построена на цитатах из спектаклей и фильмов Эймунтаса Някрошюса, Вима Вендерса, Такеши Китано и других. Это можно объяснить тем, что Абушахманову хочется (и надо!) быть режиссером европейским и национальным одновременно — это желание заставляет его работать в разных, порой даже рискованных направлениях.

Помнится, еще лет десять назад Абушахманов заявил: «Не хочу, чтоб меня узнавали по моим спектаклям. Они должны быть разными. Я постараюсь не повторяться». Фраза, брошенная почти вскользь, между делом, во время репетиций «Пролетая над гнездом кукушки», оказалась самой точной самохарактеристикой режиссера. Он не считает себя состоявшейся творческой личностью со сложившимся режиссерским почерком и продолжает бесконечные поиски себя, своего героя и стиля. Пока еще сложно сформулировать основную тему его режиссуры. Вполне возможно, уже в следующей работе Айрата Абушахманова — а это будет спектакль по роману «Зулейха открывает глаза» Гузели Яхиной в инсценировке Ярославы Пулинович — мы увидим то, что позволит сделать эти выводы.

Октябрь 2016 г.

## **АЙРАТ АБУШАХМАНОВ**

*Родился в 1974 году.*

*В 1995 году окончил актерское отделение театрального факультета*

*Уфимского государственного института искусств*

*(ныне УГИИ им. З. Исмагилова) (курс Р. В. Исрафилова).*

*В 2003 году окончил РАТИ (курс П. О. Хомского, педагог В. В. Долгачев).*

*С 2004 года работает в Башкирском академическом театре драмы*

*им. М. Гафури режиссером, в 2005–2012 годах был главным режиссером*

*театра, с 2012 года — режиссер БАТД им. М. Гафури.*

Основные постановки:

«Забавный случай» по К. Гольдони (Уфимский татарский театр «Нур», 2001)

«Долгое-долгое детство» М. Карима, инсценировка Р. В. Исрафилова

(БАТД им. М. Гафури, 2003)

«Утраченные грезы» А. Атнабаева (БАТД им. М. Гафури, 2004)

«Красная звезда» М. Гафури, сценический вариант Н. Гаитбаева

(БАТД им. М. Гафури, 2005)

«Рядовые» А. Гельмана (Туймазинский татарский театр, 2005)

«Кодаса» Б. Бикбай, композитор З. Исмагилов (БАТД им. М. Гафури, 2006)

«Грешно ли любить» Т. Миннулина (БАТД им. М. Гафури, 2006)

«Пролетая над гнездом кукушки» К. Кизи (БАТД им. М. Гафури, 2006)

«Снежная королева» Г. Х. Андерсена (БАТД им. М. Гафури, 2006)

«В песнях молодость наша» (БАТД им. М. Гафури, 2007)

«Мулла» Т. Миннулина (БАТД им. М. Гафури, 2007)

«Шауракэй» М. Бурангулова (БАТД им. М. Гафури, 2008)

«Мастер и Подмастерье» по мотивам рассказов

З. Бишевой (БАТД им. М. Гафури, 2008)

«Моя семья» Т. Давлетбердина

(БАТД им. М. Гафури, 2009)

«Грешно ли любить» Т. Миннулина

(БАТД им. М. Гафури, 2009)

«Семь девушек» Н. Асанбаева  
(Салаватский башкирский государственный драматический театр, 2009)

«Два письма» М. Карима  
(Стерлитамакский русский государственный театр драмы, 2010)

«Ахметзаки Валиди Тоган» Н. Асанбаева, А. Абушахманова  
(БАТД им. М. Гафури, 2010)

«Буратино» А. Толстого (БАТД им. М. Гафури, 2010)

«Эх, люди, милые люди...» В. Шукшина (БАТД им. М. Гафури, 2011)

«Затмение» М. Карима (БАТД им. М. Гафури, 2011)

«Цена счастья» Х. Мударисова (БАТД им. М. Гафури, 2012)

«Rudi — never off...», этюды из жизни Р. Нуреева,  
автор инсценировки А. Абушахманов (БАТД им. М. Гафури, 2012)

«Запах полыни» И. Зайниева  
(Татарский государственный академический театр им. Г. Камала, 2013)

«Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта (Чувашский ТЮЗ им. М. Сеспеля, 2013)

«Черноликие» по М. Гафури (БАТД им. М. Гафури, 2015)

«Джут» О. Жанайдарова (БАТД им. М. Гафури, 2016)

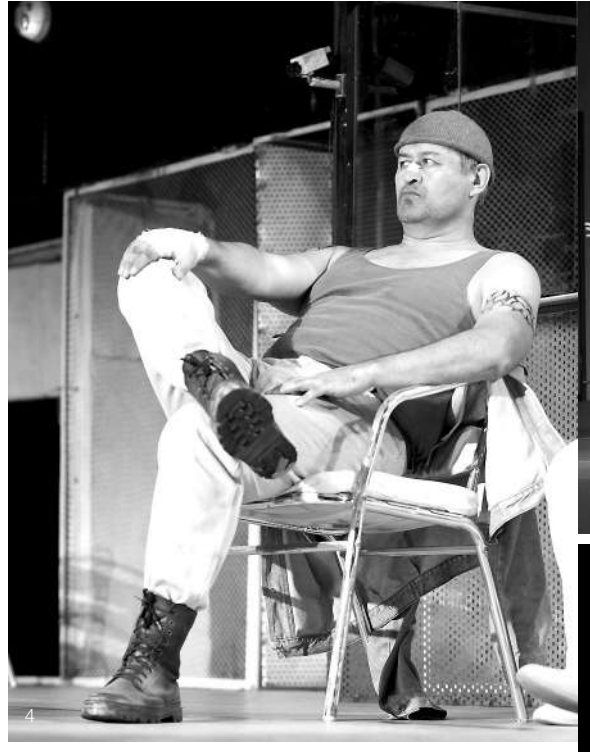
«Муж на час» А. Ахметгалиевой  
(БАТД им. М. Гафури, 2016)

#### Фото спектаклей А. Абушахманова на с. 114–115:

- |  |  |
|--|--|
| 1. «Пролетая над гнездом кукушки». БАТД им. М. Гафури. Фото из архива театра                       | 7. «Rudi — never off...». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова                  |
| 2. «Джут». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова   | 8. «Ахметзаки Валиди Тоган». БАТД им. М. Гафури. Фото из архива театра         |
| 3. «Затмение». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова   | 9. «Черноликие». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова                           |
| 4. Х. Утяшев (Макмерфи). «Пролетая над гнездом кукушки». БАТД им. М. Гафури. Фото из архива театра | 10. Р. Кагарманова (Галима). «Черноликие». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова |
| 5. «Джут». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова   | 11. «Черноликие». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова                          |
| 6. «Rudi — never off...». БАТД им. М. Гафури. Фото Р. Шумнова                                      |  |



1



4



2



3



5









Елена Третьякова

# ГОСПОДИН СОЧИНТЕЛЬ. ВАСИЛИЙ БАРХАТОВ

А знаете ли вы, что появление выражения «режиссерская опера» — сокращенно и уничижительно «режопера» — отчасти связано с Василием Бархатовым? Сейчас это словосочетание настолько в ходу, что можно с трудом припомнить, что именно явилось одним из толчков развернувшейся и только усиливающейся с годами дискуссии. А был это спектакль «Братья Карамазовы» в Мариинском театре (на музыку А. Смелкова и либретто Ю. Димитрина) 2009 года выпуска. И дело заключалось в том, что между авторами оперы и постановщиками в лице Бархатова и художника Зиновия Марголина возникли некоторые разногласия. Мало ли такого бывает! Но не каждый раз либреттист выворачивает подноготную отношений (надо сказать, в одностороннем порядке) на страницы печати, не упустив детали — кто, когда и что сказал, как себя повел, посмотрел, заглянул в дверь, прошел по коридору и т. д. Разошлись по поводу образа Инквизитора и места, где сцены с его участием происходят. Если не так и не там, где предписывало либретто, значит, это нарушение авторской воли (в том числе и Достоевского, от имени которого себя назначил выступать либреттист, призвав на помощь литературоведов).

Скандал по поводу нарушения замысла автора текста, который ставится на сцене, случился, естественно, не первый и не последний, но не всякий запускает в ход маховик запретов и гонений на режиссуру. Благо либреттист, как и композитор, защищен юридически авторским правом, а режиссер, в отличие, скажем, от своего соавтора художника, нет. На режиссера легко подать в суд. А уж облить грязью с ног до головы, обвинить во всех грехах — святое дело. Причем как надо ставить «классику и современность», знают все от рядового зрителя до чиновника министерства культуры, и режиссер, с точки зрения

обывателя, — всегда второй после настоящего Автора, и голос у него второй, и думать он может, как аутсайдер, — только вслед за кем-то. В праве на осмысление мира в художественных образах театра ему отказано — нет такого юридического права. Собственно, это и есть свидетельство того, что мы живем в обществе несвободы и ненависти к инакомыслию, потому что режиссура по большому счету всегда инакомыслие. Если она настоящая, авторская, не декоративно-обстановочная. Если понимает, что такова природа театра, который не может не меняться вместе с общественным и художественным сознанием, а отвечает за эти перемены режиссер. Поэтому он всегда под огнем. Так было и с героем нашего повествования начиная с самых юных лет его существования в профессии. А именно в 21 год Василий Бархатов поставил первые свои спектакли...

Закончил учебу у Розетты Яковлевны Немчинской (светлая ей память, ибо воспитала когорту успешно работающих ныне музыкальных режиссеров, составляющих основу современного театра) — в ГИТИСе, на факультете музыкальной режиссуры. Начал в 2004 году как музыкальный режиссер — в «Геликон-опере», поставив «Дневник исчезнувшего» Л. Яначека (с Т. Курентзисом за пультом), потом в Ростове («Директор театра» Моцарта и «Сначала музыка, потом слова» Сальери), Иркутске («Кентервильское привидение» В. Баскина). С 2006 года — целая серия спектаклей в Мариинском: «Москва, Черемушки» по оперетте Д. Шостаковича, «Енуфа» Л. Яначека, «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза, «Отелло» Верди. Потом опять сезон за сезоном Мариинский, приглашение на постановку «Летучей мыши» И. Штрауса в Большой... Номинации на «Золотую маску», премии разных фестивалей и конкурсов. Словом, просто феерически начавшаяся карьера музыкального режиссера, когда тебе ну чуть за двадцать.

Теперь немного, но за тридцать. А за плечами уже и телепередачи, и телепрограммы, и цирковое шоу, и снятые фильмы, и драматические спектакли по Гёте и Шиллеру в МХТ, Театре им. А. С. Пушкина, питерском «Приюте Комедианта»... Режиссура — она везде режиссура. Я видела питерский спектакль «Разбойники» и писала о нем в «ПТЖ» как о важном опыте над текстом Шиллера — опыте его особенного интонирования. Как о примере чтения пьесы глазами не просто молодого современника, но человека, для которого важно, что музыкальная — она же социальная — среда города многое для героев определяет, разрушая отношения, если остро, будто заново актуализируется вопрос неравенства. Отсюда на сцене и студия звукозаписи, и ТВ как аналог передач «за стеклом», и музыка хиппи, и не сочетающаяся с ней

виолончель... В целом музыка в спектакле использована как структурообразующая, функциональная и, несомненно, содержательная сущность взаимоотношений героев.

У нас можно подвергнуться критике за всеядность, распыление, хватание за все. Бархатов периодически за это и получает, но продолжает испытывать и попробовать себя в разном, ведь странно не понять, что это накопление профессионального багажа.

На западе жесткого деления на принадлежность к той или иной специализации нет. В послужных списках знаменитостей есть и фильмы, и спектакли драматические и музыкальные, и концерты, и шоу, и прочие постановки вплоть до открытия олимпиад. А у нас после ухода Мейерхольда, Станиславского и Немировича-Данченко, которые не стыдились расширять свою профессиональную палитру, сложилось все же цеховое разделение. И если драматический режиссер, не без трепета и священного испуга, оперу поставить может, находясь всегда под особым прицелом критических стрел: мол, партитуру не читает, как пьесу Шекспира, — то оперный в нашем строгом, доморощенном, классическом понимании драму поставит едва ли. Таких опытов практически нет. Исключения крайне редки — были работы у А. Петрова, начинал как драматический режиссер Д. Черняков и, уверена, легко может в драму вернуться без потери качества (вспомните «Двойное непостоянство» по Мариво).

Новое поколение иное — свободнее, смелее, увереннее в своем праве быть режиссером как сочинителем художественного текста, воплощающего себя в пространстве и времени. Бархатов явно в числе тех, кто, судя по поступкам и послужному списку, ощущает свою профессию и себя в профессии так. Было бы о чем сказать...

И от возраста это не зависит. У Бархатова как-то сразу совпадало то, «что» он хочет сказать, с тем «как».

«Что» — это всегда про человека в мире. Звучит общо, но если конкретизировать, то именно так и есть — мир познается через человека, его историю, всегда очень внутреннюю, личную и всегда очень зависимую от отношений с социумом. Социум, конечно, формирует, заставляет, строит, но окончательные решения и поступки — за человеком. Он — мера всех вещей. Вот отношения персонажей оперетты Д. Шостаковича «Москва, Черемушки» (первого спектакля Бархатова под патронатом Гергиева, силами молодых певцов Мариинки, но на сцене Театра музыкальной комедии). Строятся они как обычные человеческие отношения, несмотря на то, что дело происходит

не в Москве 1960-х, которую заел квартирный вопрос, а на Луне, куда прилетает американский космонавт и где его встречают хлебом и солью советские граждане, обустроившие там свой немудреный быт. Луна здесь вроде как символ планеты, до которой столько же, сколько до 1960-х современному молодому поколению. С другой стороны, хоть дело и происходит на Луне, а проблемы и отношения все те же — из советских 1960-х.

Или «Енуфа» — следующий спектакль Бархатова на мариинской сцене. Да, на занавесе родовое древо, истоки и корни отношений, которые связывают героев, — но только сама Енуфа преодолевает печаль о смерти ребенка, о замужестве с нелюбимым и выбирается со дна жизни. Она будто прорывает плотину, и потоки воды заполняют котлован, в котором безропотно ютились слабые мира сего, — смывая горечь прошлой жизни, очищая тело и душу...

Бархатов как-то сразу начал ставить так, будто всегда этим занимался, будто сразу запасся мастерством и опытом, знает, как добиться результата: что сказать солистам, как управиться с хором. Его спектакли последовательно и разумно выстроены и читаемы, хотя совсем не обязательно следуют букве партитуры и либретто. Тут как раз наоборот, часто не следуют, потому и случился скандал с «Карамазовыми». Случился, впрочем, совершенно напрасно, потому что оперные герои Достоевского на сцене получились как раз исключительно живые и очень «достоевские», в смысле не бутафорские, а близкие сформировавшимся о них представлениям и одновременно индивидуальными. Это что-то вроде парадокса — ответить на ожидания публики и одновременно не утратить самостоятельности взгляда на героев и события.

Так получилось, например, с «Мертвыми душами» по опере Р. Щедрина. Трудно было отвлечься от воспоминаний тем, кто видел знаменитый, шедший в Большом и бывшем Театре им. С. М. Кирова много лет спектакль Бориса Покровского. Казалось, там была найдена оптимальная форма. Но нет — последняя версия Мариинки совершенно отлична и самостоятельна. И глубоко содержательна. Это одна из лучших работ режиссера в соавторстве с З. Марголиным. Они вообще часто друг от друга неотделимы — режиссер и художник. Правда, иногда можно было услышать, что Марголин все и придумывает, он лидер, он конструктивен. Но это для тех, кто не способен вычлнить режиссуру и понять, что она невозможна без адекватного режиссерскому замыслу решения пространства. В «Мертвых душах» без режиссерской идеи о грандиозных российских похоронах (тема пронизывает весь спектакль, все его клеточки) никакие ухищрения художника, даже и придумавшего конструкцию огромной телеги — катка, который подминает



под себя всех рано или поздно, спектакль как метафора не состоялся бы. Он детально придуман и проработан мизансценически, пластически, актерски и даже вокально-интонационно режиссером. На сцене ведь недостаточно что-то построить и осветить, на сцене надо что-то делать часа этак три... Это тоже художник может сочинить?

«Мертвые души» хороши еще тем, что сделаны с юмором. То есть сделаны во всей амплитуде смеха, смеховой культуры — от добродушной улыбки к иронии, все более злой карикатуре и, наконец, к гротеску, когда смешное оборачивается страшным, ироничное — мрачным, комическое — трагичным.

Это отличает режиссуру Бархатова от классической школы психологического театра. С одной стороны — причинно-следственные связи, характеры, линейное, последовательное развитие сценического действия, с другой — вдруг возникающие «неправды», даже нелепицы, обострения на грани риска, жанровые выходы за пределы драмы — в трагикомедию, фарс...

Вот, к примеру, роскошная, даже гимническая, во славу Вены, музыка «Летучей мыши»... А спектакль в ГАБТе разве не фарс, не сатира, не издевка и, одновременно, не тоска по исчезающему в водах белому лайнеру с названием «Штраус», слава богу, так и не уходящему на дно?

Взаимоотношения с исходным материалом — либретто и музыкой — у Бархатова далеко не всегда гармоничны и чем далее, тем более не гармоничны. Они натянуты, чреватые драмой. И это вовсе не уход от музыки, скорее, разговор на равных или дискуссия, попытка услышать и вычитать свое,

прежде не понятое, не выявленное. Это усложнение отношений в пользу диалога между видимым и слышимым, ведущегося без приседаний и оглядки на заветы и замыслы авторов, чья театральная жизнь протекала в другое время и других условиях жизни и быта, другом состоянии общественного сознания и философии. От этих авторов остается музыка, «нетленка», а театр не остается никогда — ни от кого. Он только в предположениях и воспоминаниях, в картинках и пленках, в попытках реконструкции, изначально обреченных на неполноту. Живого театрального прошлого нет...

Поэтому почему бы не прочесть классику, как ее можно прочесть сегодня? (Иначе все равно не получится, даже если на партитуру молиться.) И тогда взять и воскресить «Русалку» А. Даргомыжского (к открытию новой сцены Мариинского театра спектакль был поручен Бархатову), которую давно не ставят в силу ее, может, музейности, декоративности, даже архаичности, трудно находимого контакта с теми, кто мы сейчас есть. Взять и прочесть с точки зрения современного мужского эго. Посмотреть глазами Князя, который попытался жить двойной жизнью — и не получилось. Эта двойная жизнь воспроизведена буквально — сцена поделена пополам, и одновременно на каждой половине свой любовный сюжет — с Наташей и княгиней, между которыми так вольготно расположиться бы Князю, попользовавшись одной и другой. Оказывается, безнаказанно нельзя. Безнаказанно просто даже для самого себя нельзя, когда понимаешь, что обе женщины несчастны — живая и мертвая. И оказывается, это разрывает сердце. Может, и Пушкин и Даргомыжский хоть и в разное время, но именно про это размышляли, когда писали один — текст, другой — музыку: «невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила»?

Бархатов, судя по интервью, не раз предлагал ставить «Евгения Онегина» каждые год-два (это когда он в течение 2014 года являлся главным режиссером Михайловского театра). Тогда только-только прошел спектакль А. Жолдака, потом его сменила версия самого Бархатова (скорректированная после постановки 2012 года в Вильнюсе) — история именно Онегина, так и не понявшего самого себя, вытесненного на обочину жизни, оказавшегося на вокзале, где даже на прощальный фуршет приходится попадать путем ухищрений. Его объяснение с Татьяной — попытка вскочить в уходящий поезд, идущий неведомо куда. Онегин не денди, не уверенный в себе красавец, не скучающий циник, не влюбленный вдруг мальчишка — Онегин обычный, рядовой, не приподнятый над всеми, но от этого не менее неприкаянный и несчастный. Кто бы оказался следующим?

В идее появления все новых и новых версий «Онегина» есть рациональное зерно и понимание природы театра в концентрированном виде, даже чуть утрированном. Смена героев и героинь (можно про Татьяну поставить, можно про Ольгу и Ленского, про Онегина, не такого, так другого — всегда другого) — пусть не с расстоянием в год-два, а, предположим, в пять — была бы вполне наглядной. Ведь никакое искусство так постоянно и непрерывно не меняется вместе с нами, как искусство театра.

Сегодня, когда пишешь о режиссере, то все равно получается о режиссуре. Профессия эта — на острие полемики о границах, правах, возможностях, правильных и неправильных сценических решениях. Вот Бархатов, по поводу которого все время что-то вьется обсуждаемое и спорное, позволяет своим творчеством подобные разговоры вести — о профессии, о природе театрального искусства. Позволяет, дает материал. Жаль только, что пока наше сообщество (к сожалению, не только наше, театроведческое и критическое) спорит об очевидном: о том, что границ художественного познания мира нет и не может быть, — Бархатов будет ставить не в отечестве, а за рубежами нашей родины. Списки осуществленных работ в 2015-м, 2016-м и дальнейшие планы (по четыре-пять спектаклей в сезон на европейских площадках) есть в интернете...

В европейском театре вполне способны оценить то, что отличает Бархатова от молодого поколения отечественной оперной режиссуры. Он ни разу не господин оформитель на тему «сделайте нам красиво». Он не постановщик, если пользоваться терминологией европейских критиков, который может вслед за композитором изобразить на сцене нечто подчиненное музыке, сработать, как говорят в балете, «под ножку» или — применительно к опере — «под вокалиста». Он — господин сочинитель, автор сценического действия, основанного на умении читать музыку категориями театра не иллюстративно, а на равных, ничуть не смущаясь, что он не Чайковский и не Вагнер. И тут он, как немногие, последователен в разворачивании собственного сверхсюжета, его текст читаем и внятен, хотя всегда разбавлен самоиронией, снимающей любой намек на пафос и «звериную» серьезность. У него основательная выучка выпускника ГИТИСа с его психологической школой, но в арсенале и средства ее разрушения или переключения в другую систему театра. Он очень умело и со знанием дела обращается с категорией времени, которая для него важна и всегда берется в расчет (тут уместен пример решения «Летучего голландца» в Михайловском театре, когда перед глазами публики возникают кадры биографии главного героя и история отношений Голландца и Сенты,

их путь навстречу друг другу становится важным видеосюжетом, — приемы кинематографа, которые режиссер часто использует, здесь эффективны).

Его сценические композиции с годами все более сложны и объемны, в зависимости от возможностей пространства сцены выстраивается множество планов, параллельное действие, работает перебивка сценических ритмов. Чего стоит, например, в том же «Голландце» сцена объяснения главных героев, которые сидят за столом неподвижно, захваченные общим сильным чувством. Они полностью отрешены от подвижной агрессивной толпы, которая не способна понять, что ненависть никогда не одолеет любовь, превращающую двоих в единое целое.

Наверное, в такого рода подходах нет радикализма и новизны ради новизны и радикализма. В музыкальном театре радикализм все более наказуем и в основном на больших сценах отсутствует. Постановка «Русалки» на открытии новой мариинской сцены в 2013 году так и осталась самой смелой и интересной режиссерской работой в этом театре за десятилетия, со времен Чернякова. И дело не в том, что сегодня в ходу те приемы, которые наработал отечественный и европейский режиссерский театр в последние сто лет. Дело в том, как этот опыт использовать, что из него отсеивать, а что брать, как складывать в свое, индивидуальное целое. А главное, ради какого высказывания, во имя чего. Спектакли Бархатова свидетельствуют — он знает.

Сентябрь-октябрь 2016 г.

**Фото спектаклей В. Бархатова на с. 126–127:**

- |   |  |
|---|--|
| 1. «Енуфа». Мариинский театр.<br>Фото Н. Разиной © Мариинский театр   | 7. «Разбойники». Московский<br>драматический театр имени А. С. Пушкина.<br>Фото Е. Цветковой |
| 2. «Москва, Черемушки». Мариинский театр.<br>Фото Н. Разиной © Мариинский театр                                     | 8. «Русалка». Мариинский театр.<br>Фото Н. Разиной © Мариинский театр                        |
| 3. «Отелло». Мариинский театр.<br>Фото В. Барановского © Мариинский театр   | 9. А. Григорян (Татьяна). «Евгений Онегин».<br>Михайловский театр.<br>Фото С. Левшина        |
| 4. Ю. Надервель (Мадам Эмри).<br>«Шербурские зонтики». Театр «Карамболь».<br>Фото М. Манина                         | 10. «Летучий голландец». Михайловский театр.<br>Фото С. Левшина                              |
| 5. «Бенвенуто Челлини». Мариинский театр.<br>Фото Н. Разиной © Мариинский театр                                     |  |
| 6. П. Толстун (Луиза), И. Дель (Фердинанд).<br>«Коварство и любовь». Театр «Приют<br>Комедианта». Фото Д. Пичугиной |  |



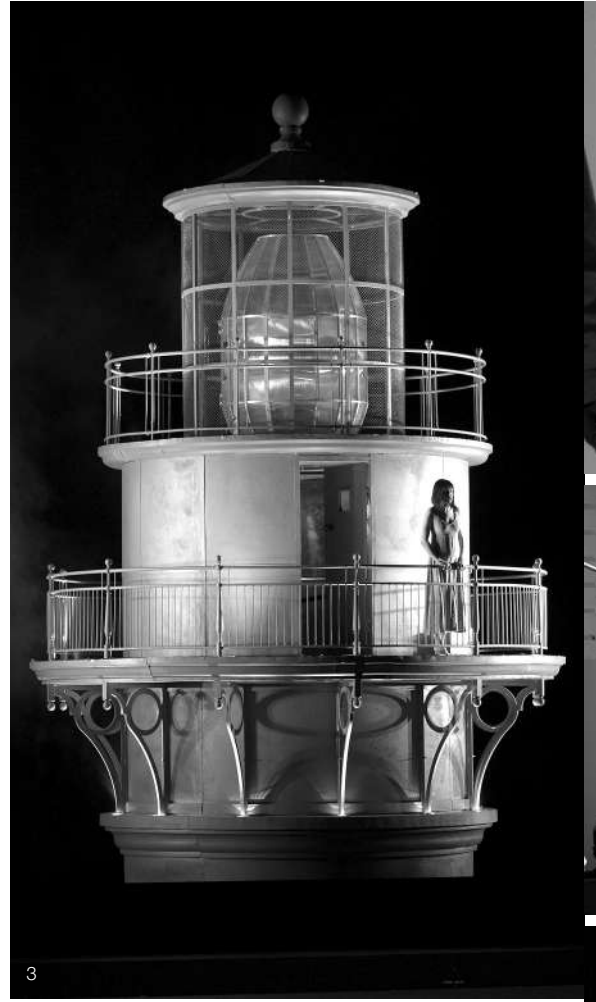
## **ВАСИЛИЙ БАРХАТОВ**

*Родился в 1983 году.*

*В 2005 окончил ГИТИС, факультет музыкального театра, кафедра режиссуры и мастерства актера музыкального театра (мастерская Р. Я. Немчинской).*


Основные постановки:

- «Дневник исчезнувшего» Л. Яначека (Театр «Геликон-опера», Москва, 2004)
- «Директор музыки»: «Сначала музыка, потом слова» А. Сальери и «Директор театра» В. А. Моцарта (Ростовский государственный музыкальный театр, 2004)
- «Москва, Черемушки» Д. Шостаковича (Мариинский театр, 2006)
- «Призрак замка Кентервиль» В. Баскина (Иркутский государственный музыкальный театр имени Н. М. Загурского, 2007)
- «Енуфа» Л. Яначека (Мариинский театр, 2007)
- «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза (Мариинский театр, 2007)
- «Отелло» Д. Верди (Мариинский театр, 2007)
- «Братья Карамазовы» А. Смелкова (Мариинский театр, 2008)
- «Разбойники» Ф. Шиллера (Московский драматический театр имени А. С. Пушкина, 2009)
- «Шербурские зонтики» М. Леграна (Театр «Карамболь», 2010)
- «Летучая мышь» И. Штрауса (Большой театр, 2010)
- «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (Театр «Приют Комедианта», 2011)
- «Мертвые души» Р. Щедрина (Мариинский театр, 2011)
- «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (Мариинский театр, 2011)
- «Новые страдания юного В.» У. Пленцдорфа (МХТ им. А. П. Чехова, 2012)
- «Евгений Онегин» П. Чайковского (Национальный театр оперы и балета Литвы, 2012)
- «Русалка» А. Даргомыжского (Мариинский театр, 2013)
- «Отелло» Дж. Верди (Мариинский театр, 2013)
- «Летучий голландец» Р. Вагнера (Михайловский театр, 2013)
- «Евгений Онегин» П. Чайковского (Михайловский театр, 2014)
- «Хованщина» М. Мусоргского (Опера Базеля, Швейцария, 2015)









Татьяна Джурова

# БОРИС ПАВЛОВИЧ. РЕЖИССЕР КАК ПРОВОДНИК

Случается так, что какие-то вещи — склонности ли, внешние ли данные — достаточно рано определяют судьбу. В высокой, сутулой фигуре совсем юного и весьма начитанного человека в очках, пришедшего учиться на театроведческий факультет в 1997 году, сразу было что-то не то учительское, не то докторское.

Когда Борис Павлович ушел из театроведов и поступил на драматическую сторону Моховой, «кабинетный» имидж и начитанность оказали ему недобрую услугу. У своего мастера Г. Р. Тростянецкого Павлович числился теоретиком, а значит, попадал в отстающие. Слишком рациональный, слишком аналитичный. «Павлович, не думай!» — в бешенстве кричал ему колоритный мастер в кудрях и усах. Тогда, в начале 2000-х, в почете все еще были игровой театр-синтез, экспрессия, импровизация, масочная природа образов. И тогда одновременно два моих однокурсника и героя этой книги (Павлович и Егоров) сделались режиссерами, а критический цех в который раз понес серьезные потери.

Удивительно, но из всех показов Павловича на режиссерском курсе я помню только одну монороботу в рамках задания на представление профессии. Тогда Роман Ильин/Феодори показывал спелеолога, Андрей Черпин настройщика. Павлович — учителя коррекционной школы для глухих. Условием существования образа был коммуникационный барьер — и его преодоление. Павлович работал практически с природы, с учителя своей сестры. Сейчас этот образ кажется символическим, как фундамент личности.

По окончании курса вчерашний студент в одночасье сделался «Борисом Дмитричем». Так его звали сначала ученики 203 школы,

где он вел театральное направление, а потом молодые артисты Пушкинского театрального центра, где Павлович преподавал и ставил первые свои спектакли.

Павлович-театровед увлекался театром Ежи Гротовского и театром Анатолия Васильева. Павлович-режиссер продолжил углубленно заниматься антропологическим театром — на том уровне, какому мог бы позавидовать каждый второй театровед.

В 2006 году, поставив несколько спектаклей в провинции, 25-летний Павлович становится главным режиссером Кировского Театра на Спасской. Наверное, самым молодым главным режиссером в новейшей театральной истории России. О «социальном театре» во второй половине 2000-х еще мало кто говорил. И мало кто его видел. В 2009 году на «Золотой маске» показали спектакль Дидье Руиса, сделанный с обыкновенными стариками. А в это время Павлович понемногу менял экосистему Кирова. Но это не походило на насильственный рейдерский захват. По его словам, ничего нарочитого, программного в этом не было, кроме потребности выйти за рамки «„текучки“ проблем большого и не очень богатого репертуарного театра» «посреди в целом добродушного, но крайне инертного городского культурного пространства»<sup>1</sup>. Так появилась Драматическая лаборатория при местном университете, кульминацией деятельности которой стала документальная «Моя война», написанная местным историком-краеведом Сергеем Березиным и показанная в офф-программе «Золотой маски». Павлович устраивает бук-кроссинги и публичные чтения, ведет на местном канале программу «Книговорот» и приглашает в Киров поэта Льва Рубинштейна. Приводит театр в школу — в спальнях районах играют, а потом обсуждают «Наташины мечты». Привозит театральных педагогов из Германии на лабораторию «Новый театр для детей» и организует круглые столы с местными учителями.

В школах Кирова, как объясняет режиссер, «моя „социалистическая“ мысль, что современное искусство нужно бесплатно раздавать всем-всем-всем, нашла еще одно подтверждение»<sup>2</sup>. Можно сказать, что всем, что делал тогда Павлович, он воспитывал «нового зрителя», прививая ему вкус к соучастию, азарт сотворчества, сочинительства.

<sup>1</sup> Павлович Б. Сделай сам: Социальные проекты в городе Кирове // ПТЖ. 2013. №3 (73). С. 90.

<sup>2</sup> Там же. С. 97.

То, что режиссер делал за пределами Театра на Спасской и внутри него, невозможно разделить. Городской фактор, среда, социум становятся факторами творчества, условиями создания не только «Так-то да», но и «Алых парусов», «Истории одного города». Бэкграунд и вполне оригинальная физиономия современного Кирова, горожане, коммуникации, мифы и «святыни» становятся исходными обстоятельствами, формирующими каждый спектакль — особо.

Город сделался героем театра. В результате проекта «Живому театру — живого автора» возник «Так-то да», подслушанный и записанный А. Родионовым, М. Курочкиным, Л. Мультменко и С. Денисовой. Появились «Алые паруса», в которых артисты от первого лица рассказывают о конфликтных взаимоотношениях с текстом главного русского романтика XX века, жителя Вятки, любовь к которому насильственно вдалбливали в них с детства. Складывается самый знаменитый проект Павловича «Я (не) уеду из Кирова» по сочинениям выпускников средних школ, в котором работают сами авторы. Спектакль был уникален тем, что продолжительность его жизни и факт смерти были обусловлены естественными причинами — отъездом ряда его героев и действующих лиц из Кирова.

Павлович работает на два фронта — на местного потребителя и фестивальныи рынок. С одной стороны, Театр на Спасской и проекты его главрежа становятся своего рода зеркалом окружающего ландшафта, возбуждают по меньшей мере интерес горожан и внимание чиновничества. С другой стороны, театральный Киров привлекает внимание театрального истеблишмента обеих столиц, и Павлович создает себе репутацию одного из самых активных, социально заряженных молодых режиссеров. Происходит любопытная химическая реакция. Павлович берет на себя просветительскую миссию, делает городу и театру прививку современной культуры. А город и театр делают петербургскому «книжному мальчику» прививку опытом, формируют иммунитет и повышенную сопротивляемость.

## **ТЕАТР НА СПАССКОЙ. КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОКИ**

С 2006 по 2013 год Павлович поставил в Театре на Спасской около 20 спектаклей. Среди них — масса детских, безусловно продиктованных конъюнктурой рынка (исходя из своего происхождения этот театр

исправно выполняет функции местного ТЮЗа); произведения школьной программы — и это не случайность (Павлович работает с местным «потребителем», ориентируясь на него и оспаривая хрестоматийные штампы). Он инсценирует знаковую для нашей эпохи западную прозу вроде «Толстой тетради» Аготы Кристоф или «Наивно. Супер» Эрленда Лу, ставит пьесы современников — «Самоубийцу» А. Молчанова, «Потрясенную Татьяну» Л. Бугадзе, «Камень» М. фон Майенбурга.

Любопытно, но именно в постановках расхожих произведений классики Павлович ближе всего был к воплощению игровой природы театра, как ее понимает его мастер — Г. Тростянецкий. «Дубровский» был поставлен с вычетом романтической традиции и романтической же — иронии. Сквозь манеру народного лубка, наивного и безыскусного, просвечивал другой лубок — современный. Авторский голос проявлял себя не в позиции, а в эстетике. Павлович вносил в спектакль художественный опыт человека, выросшего через дорогу от петербургского арт-сквота «Пушкинская, 10», задавал двойную оптику, двойной очуждающий ракурс видения. «Весь этот яркий, но плоский мир — мир фантазий Пушкина, не поэта Александра Сергеевича из века XIX-го, а поэта и, видимо, художника из века XXI-го. Пушкин в исполнении актера Александра Кусакина — это крепкий вихрастый парень в клетчатых английских брюках на подтяжках, тельняшке под белой рубахой и розовых резиновых сапогах, мужиковатый, но ребячливый, „родственник“ питерским Митькам и „ливерпульской четверке“, находящийся в ссылке здесь, на реке Вятке». «Это Пушкин с Пушкинской, 10, выросший на песнях „Битлз“ и „Аквариума“, ностальгирующий по „Авроре“, бесшабашный, юный и озорной»<sup>3</sup>.

Не менее эстетским был «Тартюф». «Начинается спектакль — и из разных кулис втекают герои в костюмах эпохи Короля-Солнца. Они изящно двигаются, речь их музыкальна, ритмична и бессодержательна. Кажется, герои эти манерны, изнеженны, инфантильны. Нелепый влюбленный Валер (Александр Трясцин), жеманная Марианна (Яна Савицкая), Дамис, Клеант, Эльмира и даже горничная Дорина... все они плоть от плоти этого хрупкого мира»<sup>4</sup>. Мира, как подумается уже позднее, обреченного вместе с курсом нефтедоллара. Явление Тартюфа в этой герметичной, предельно театрализованной среде — это явление

<sup>3</sup> Кушляева О. Пушкин с Пушкинской-10, или Собачье сердце Тартюфа // ПТЖ. 2010. №1 (59). С. 69

<sup>4</sup> Там же. С. 70.



люмпена, до поры изгоя, который непременно отомстит заигравшемуся, пресыщенному, благополучному миру. Возьмет реванш, как берет его герой Майенбургова «(М)Ученика». Просто тогда час возмездия еще не наступил. Сейчас кажется, что спектакль Павловича — это еще и ответ театру 2000-х, апологетике чистого искусства, буйству стилизаторских исканий.

В работах режиссера всегда чувствуются те культурные слои, которые он обнажает и пускает в дело. В «Истории одного города», инсценировку которого сделала кировчанка Мария Ботева, обнажались уже другие — местные «слои». Павлович вскрывал — буквально — почву, на которой был создан роман Салтыкова-Щедрина, как известно находившегося в Вятке в ссылке и выведшего город под именем Глупова. Действие происходило на строительных работах, в гигантском котловане и в тотальном безвременье. Строители-«глуповцы» бесцельно слонялись по его дну, усеянному бутылками и строительным хламом, переругивались, играли в гандбол дырявыми ведрами и время от времени окунали головой в металлический бак того или иного впавшего в белую горячку Ивашку. Лишь на минуты всех приводило в бессмысленную лихорадочную активность известие о том, что объект «должен быть сдан завтра». Но все возвращалось на круги своя, когда оказывалось, что тревога ложная. Так происходило до тех пор, пока почва сама не начинала одного за другим исторгать бессмертных покойников, градоначальников-зомби, в елизаветинских париках, треуголках эпохи Павла, сладострастных градоначальниц, славянофилку и западницу, скованных одной цепью.

Противоречие между бессмысленной активностью градоначальников и такой же бессмысленной инертностью горожан выражало суть города, суть всех провинциальных городов всей страны. Стоит в Кирове сделать шаг в сторону от величественных храмов, новеньких кварталов, состоящих из запертых на блестящие решетки домов местной буржуазии, и шумных автомагистралей — и оказываешься в некоей зоне безвременья, с разваленными деревянными хибарами, из окон которых, заткнутых грязными подушками, выглядывают темные личности, тут же растет капуста вперемежку с крапивой и ходят стаи бродячих собак.

Из кировских постановок современных пьес запомнился «Камень» М. фон Майенбурга, скупой на прием, на внешние средства выразительности спектакль, в котором персонажи, живущие и действующие

в разные времена (от 1935 до 1993-го), группировались вокруг мемориальной плиты, как будто вытесанной из серого гранита. Схематизм и схоластичность пьесы преодолевались здесь поразительной внутренней наполненностью артистов, мастерски переходящих из одного временного плана в другой. Переключение планов подчеркивалось светом. А герои «подхватывали» реплики так, словно отвечали на голоса из других эпох, создавали их переключку. Врали убедительно. Даже не врали — действительно присваивали не только дома, но и чужие жизни...

В 2009 году Павлович ставит «Толстую тетрадь», материал вовсе не для подросткового репертуара. В романе двое братьев в условиях войны разрабатывали стратегию выживания, серию уроков на закалку тела и души, отраженных в дневнике, который не столько раскрывал внутренний мир персонажей, сколько отстраненно констатировал ситуации. В спектакле Павловича этот взгляд «со стороны» воплотился в главных героях — Клаусе и Лукасе.

Братья, сыгранные Михаилом Андриановым и Константином Бояринцевым, актерами совсем не нежного возраста, с их торчащими из-под коротких штанишек голыми коленками, выглядели не столько комично, сколько страшновато, вроде киборгов, смотрящих на мир пыливо-отстраненно. И если в романе Кристоф кажущаяся безучастность героев — это и стратегия выживания, и опыт рационализации «ужасов войны», хаоса и жестокости, то у Павловича «взрослость» детей была противопоставлена детской неразумности мира. Сострадательность режиссера обнаруживала себя и в обрисовке действующих лиц. Все они, сыгранные актерами и сочувственно, и преувеличенно-театрально, казались детьми, кто — беспомощными, кто — безжалостными, но и в том и в другом случае — неразумными.

«Толстая тетрадь» в 2009 году номинируется на «Золотую маску» и выводит Театр на Спасской в общероссийский театральный контекст. А год спустя интеграцию продолжит «Видимая сторона жизни», моноспектакль Яны Савицкой по поэзии и дневникам Елены Шварц.

Во время коротких вылазок из Кирова Павлович ставит «Тития Безупречного» в ТЮЗе им. А. А. Брянцева и «Анну Каренину» в Хабаровском ТЮЗе. Не связанный репертуарной политикой своего театра, режиссер работает с тем материалом, к которому лежит душа. Многослойным, интертекстуальным, играющим дискурсами «Титием» Павлович словно шел ва-банк — настолько радикальным для ТЮЗа казался этот мате-



риал. Впрочем, эффектный спектакль Павловича на поверку оказался не столь опасен. Постановка была зрелищной, антураж голливудской «космической саги» доводился до кича, исполнение актеров стремилось к карикатуре. Что, впрочем, шло вразрез с природой жестко структурированной пьесы.

«Анной Карениной» Павлович словно возвращался к отложенным до времени юношеским «увлечениям», на материале текста Клима разрабатывал принципы театра слова, почитаемого им театра Анатолия Васильева, сосредотачивался на звучании текста, выводил на первый план работу мысли, интеллектуальный посыл. Клим на материале романа Л. Толстого разрабатывал метафизику любви. То, что за Анну выступала то одна, то другая актриса, усиливало степень обобщенности, универсальности, вневременную природу женского образа. Актеры в спектакле Павловича не столько разыгрывали текст, сколько осмыслили его, осмыслили не только природу чувств и взаимоотношений героев, но и природу, разницу способов выражения — в литературе и кино, выстраивали систему комментариев, заметок на полях.

В этом атмосферном, с изысканной работой света спектакле сольные партии сменялись хоровыми и многоголосьем, интеллектуальная сухость чередовалась с почти кабарежными выступлениями. Повторы,

акцентуация деталей в речи актеров давали кинематографический эффект крупного плана, стоп-кадра.

При этом нельзя сказать, что это вектор развития, что от театра игрового, визуально эффектного Павлович поступательно идет к логотрической модели театра или что он движется от театра «сакрального» к театру демократическому. Ничего подобного. Он всякий раз исходит из конкретной ситуации — среды, города, конкретного театра и, в конце концов, задач, на которые провоцирует сам выбранный материал.

## **ДОМОЙ. ДОМОЙ?**

В 2013 году Павлович уезжает из Кирова.

Уезжает не один. Вывозит «Вятлаг» и «Видимую сторону жизни».

Первый — созданный в поддержку «узников Болотной», тонкой актерской лепки (Павлович играет в нем сам, когда в Театре.doc, когда в Петербурге), скупой на эмоции и средства. Экономия средств сыграла на тот режим «сбережения энергии», которым пронизаны записи Артура Страдиньша. Год его жизни в Вятлаге представлен в аккуратно выкладываемых на стол «каталожных» карточках записей. Павлович–Страдиньш монотонно, почти безлично фиксирует болезни, смерти, скудный лагерный рацион, дает скупые характеристики заключенным и лагерному персоналу. Но малейшая пауза, пропуск дня в записях — говорят о силе, интенсивности внутренних переживаний куда больше, чем крики и слезы, обнаруживают природу повседневного героизма обыкновенного человека, выживающего, но не теряющего себя — в нечеловеческих условиях. Тот потенциал терпения, этический кодекс верующего, не позволяющего себе ни просить, ни роптать, ни надеяться, благодаря которому герой пережил 10 лет лагерей.

«Видимую сторону жизни» Павлович переносит в БДТ им. Г. А. Товстоногова, где ее играет все та же Яна Савицкая. В творчестве Павловича этот спектакль стоит несколько особо, может быть, потому, что при всей его «придуманности» он пронизан своего рода экстатическими токами внутренней жизни героини.

Яной Савицкой явлена пифическая, пророческая природа образа поэта. Актриса, перемещаясь в пространстве театрального кафе (в нем спектакль игрался и в Кирове, и в Петербурге), смотрит невидящими глазами, не на посетителей, а поверх них. Зритель был важным фактором

кировской «Видимой стороны», откровенно равнодушным большинством, на глазах которого разворачивалось лирическое и буквальное самообнажение (яростный стриптиз) поэта. С каким-то удивительным целомудрием режиссер и актриса балансировали на той грани, одна сторона которой — пророческий экстаз, другая — белая горячка, не опрокидываясь ни в одну, ни в другую сторону. В руках у поэта был самурайский меч, инструмент, ее атрибут, знак воинственной миссии в мире людей. Он же в финале становился веслом, когда лодка Харона перевозила Савицкую-Шварц на «тот» берег.

В БДТ Павлович с 2013 года по июнь 2016-го работает режиссером и руководителем социально-просветительского отдела. Но если режиссерская карьера в БДТ не складывается, то Павловичу-просветителю, разрабатывающему целую систему разнообразных коммуникаций с потенциальной аудиторией нового БДТ — Андрея Могучего, удастся многое: от пиарщицких моделей, вроде документального видеопроекта «Мой БДТ: монологи зрителей театра», до педагогических тренингов со школьными педагогами о том, как смотреть и понимать спектакль, и режиссерской лаборатории ТПАМ по роману «Герой нашего времени», прошедшей в одной из средних школ Красногвардейского района при участии ее педагогов и учеников.

В БДТ раскрывается еще одна — актерская — ипостась Павловича. Раскрывается в тех постановках, где публицистическое начало — необходимое условие, где, как в «Что делать», нужен посредник, проводник, связующее звено между сценой и аудиторией. Или, как в «Человеке», нужен эквивалент голоса от автора, лирическое начало. По-другому это работает, например, в «Сталкерах» (проект второго фестиваля «Точка доступа», 2016), где Павлович-Профессор — это и голос «от автора», и герой, и сочинитель — будто апробирует на себе уроки Анатолия Васильева: как сделать поток сознания живым и подвижным, формирующимся «здесь и сейчас», как сделать так, чтобы мяч интеллектуальной игры летал туда-сюда, подхватывался партнером-соперником, а у зрителя возникало чувство, что он сам «внутри мысли», моделирует логический ход.

В годы работы в БДТ Павлович затевает долгоиграющий проект «Встреча» (создание спектакля с участием профессиональных актеров и людей с аутизмом). Его осязаемым результатом становится инклюзивный «Язык птиц» по мотивам поэмы Фарида ад-Дина Аттара, сделанный

актерами и стажерами БДТ вместе со студентами образовательного реабилитационного центра «Антон тут рядом».

Для участников спектакль стал опытом взаимодействия с пространством, с текстом, с другим, с собой. опытом преодоления: себя, текста, пространства — через танец, монолог и контактную импровизацию, когда ловишь направление движения, импульс, исходящий от кого-то из группы лиц. Это движение от простого к сложному, например от поглаживания щеткой пиджака или рук другого до импровизированного диалога и танца-поединка, в котором воспитанники Центра стараются повторить движения актеров-профессионалов.

Говоря об инклюзивном театре на примере «Языка птиц», хочется предупредить распространенный предрассудок. Инклюзия не служит адаптации человека с особенностями ментального развития в «обществе нормы». Наоборот, театр особых людей — «наглядный ресурс наблюдения за формированием рефлексии, истоками авторства и навыками зрительского восприятия. Изучение людей, не имеющих представления о стереотипах эстетического поведения... но вовлеченных в коллективный творческий процесс на публике, может оказаться неоценимым подспорьем для анализа собственно эстетического поведения. Если понимать под ним, как и предлагал Адорно, „чистую непосредственность“»<sup>5</sup>. И в этом смысле инклюзивный театр всякий раз опрокидывает во что-то иное категорию естественного поведения, разрушая и расширяя эстетические модели «естественного эстетического» в театре-как-таковом.

В «Языке птиц» нет поставленного движения: участники, кружась, будто суфийские дервиши, или сходясь в парном танце-агоне под гул барабанов, движутся каждый так, как слышит себя, музыку, в той мере, в какой способен к внешнему выражению эмоций или отклику на партнера. И для зрителей это тоже опыт — опыт встречи с несовершенством, то есть индивидуальностью. Потому что любая индивидуальность, «особость» проявляется в несовершенстве, аномальности. Участники спектакля проходят — здесь и сейчас — внутренний путь, как проходят его птицы, персонажи поэмы Фариды ад-Дина Аттара. Ассоциативно раскрывается идея уникальной природы человека: в каждом есть частица божества, надо только ее проявить. «Птичий язык» здесь — это неуло-

<sup>5</sup> Бредихина М. Театр особых утрат и возможностей // Театр. 2016. №24–25. С. 80–81.

вимая связь, понимание с полуслова и полувзгляда, энергия, стекающая с кончиков пальцев.

Становление Павловича происходило на фоне меняющейся в худшую сторону экосистемы страны. Но и такие, как Павлович, меняли художественный контекст. Сейчас театр как чистое искусство и театр как терапия уже не кажутся чем-то полярным, а режиссер-педагог и режиссер-теоретик скорее норма, чем исключение.

Сегодняшний театр размывает границы авторства, иерархию, где на вершине режиссер как творец с позицией (если быть точнее, то теперь чаще позиция и послание выражают себя в умении спровоцировать ответную реакцию, правильно поставить вопрос, а не дать ответ), линейную последовательность создания художественного продукта, когда художник и артисты подключаются на разных этапах и функции жестко закреплены. Лучшие проекты последних лет, как, например, «Неприкасаемые», в которых принял участие Павлович, сделаны «группами лиц без центра», без обозначения функций каждого.

Такой же нормой становится энциклопедически образованный режиссер-педагог, режиссер-теоретик, режиссер-проводник, стремящийся сразу апробировать, применить на практике, с конкретными людьми — только что самим полученный опыт, будь то тренинг или прочитанная книга.

Павлович и сейчас занимается «театром-проводником», но уже в другом, не «гротовском» смысле, соединяя искусство и терапию; театром, который завязывает связи, помогает воспринимать чужую инаковость как потенциал особых возможностей, как художественный ресурс.

Я не перестаю удивляться, как много он всего успевает. Ставит в Омске, играет в БДТ, вывозит студентов «Антон тут рядом» в лес — трогать деревья и участвовать в тренингах, а «Язык птиц» — в Штаты.

Мы привыкли думать, что социальный театр — вещь жесткая, острая, обнаруживает противоречия, разъединяет в антагонистические группы. Павлович всей своей деятельностью пытается доказать обратное: что разумные основания творчества способны объединять, помогать договариваться и слышать друг друга. В качестве примера он приводит «Неявные воздействия», свежий проект Севы Лисовского на улицах Москвы. Увы, жизнь чаще доказывает обратное — градус непримиримости всех ко всем растет.

Мне довелось пару раз поучаствовать в лекциях-тренингах Павловича. В первый раз — в тренингах по методике Ройял Корт. Во второй раз сочинить с такими же «чайниками» свой «4.33». Павлович никогда не объявляет тему, не использует, не контролирует, не моделирует задачи. Так кажется. Он, конечно, знает, что в принципе получится. Но сочинителем чувствуешь себя ты.

Ноябрь 2016 г.

## **БОРИС ПАВЛОВИЧ**

*Родился в 1980 году.*

*В 2004 году окончил режиссерский факультет СПбГАТИ  
(курс Г. Тростянецкого).*

*2003–2005 — режиссер Пушкинского театрального центра  
в Санкт-Петербурге.*

*2004–2006 — преподаватель основ актерского мастерства в СПбГАТИ.*

*С 2006 по 2013 год — художественный руководитель*

*Театра на Спасской, г. Киров.*

*С 2013 по 2016 год — куратор социально-просветительских проектов  
в БДТ им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург.*

Основные постановки:

«Пять — двадцать пять» Д. Привалова  
(Саратовский ТЮЗ им. Ю. Киселева, 2004)

«Два романа» по произведениям А. Пушкина  
(Пушкинский театральный центр, учебный спектакль 3-го курса СПбГАТИ  
под руководством В. Э. Рецептера, 2003)

«Пять — двадцать пять» Д. Привалова  
(ТЮЗ им. Ю. П. Киселева, Саратов, 2004)

«Oma territoorium / Своя территория»  
(Центр Русской Культуры, Таллин, Эстония, 2004)

«Пусть совсем не будет взрослых», пьеса Б. Павловича  
по мотивам произведений С. Михалкова и О. Григорьева  
(ТЮЗ им. Ю. П. Киселева, 2005)

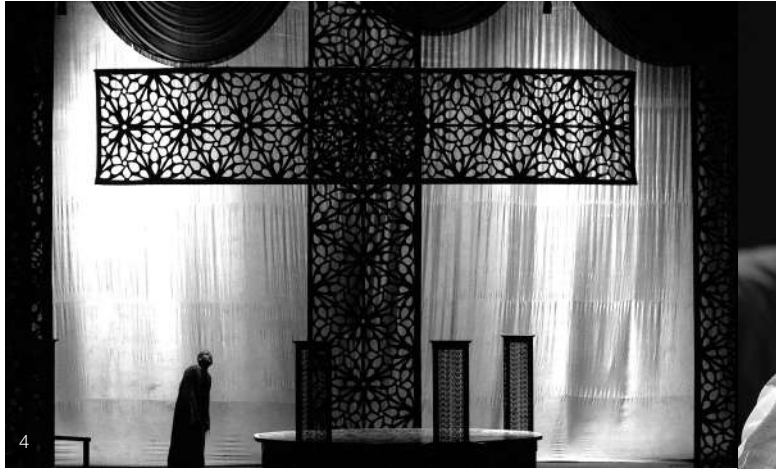


- «Джон Теннер», пьеса Б. Павловича по книге Дж. Теннера  
«Тридцать лет среди индейцев» в переводе А. Пушкина  
(Пушкинский театральный центр, 2005)
- «Ронья — дочь разбойника» А. Линдгрена, инсценировка К. Федорова  
(Театр на Спасской, 2006)
- «Наивно. Супер», театральная симуляция по мотивам книги Э. Лу  
(Проект «Недотеатр», Санкт-Петербург, 2007)
- «Собака на сене» Лопе де Веги (Театр на Спасской, 2007)
- «Мифы Древней Греции» (Театр на Спасской, 2007)
- «Человеческий голос» Ж. Кокто (Театр на Спасской, 2008)
- «Наивно. Супер» Э. Лу. (Театр на Спасской, 2008)
- «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (Театр на Спасской, 2008)
- «Соль. Новейшая Эстония в 12 песнях»  
(Русский драматический театр Эстонии, Таллин, 2008)
- «Письма любви» А. Герни (Театр на Спасской, 2009)
- «Маленький принц» А. Сент-Экзюпери (Театр на Спасской, 2009)
- «Толстая тетрадь» по А. Кристоф (Театр на Спасской, 2009)
- «Дубровский» по А. Пушкину (Театр на Спасской, 2009)
- «Дядя Степа» по С. Михалкову (Театр на Спасской, 2010)
- «Так-то да» А. Родионова, А. Денисовой, М. Курочкина, Л. Мульменко  
(Театр на Спасской, 2010)
- «Человек.ДОС: Андрей Родионов» Б. Павловича (совместная продукция  
театра «Практика» и театра «Мастерская», Москва, 2010)
- «Видимая сторона жизни» по Е. Шварц (Театр на Спасской, 2010)
- «Титий Безупречный» М. Курочкина  
(ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2011)
- «Алые паруса» по А. Грину (Театр на Спасской, 2011)
- «Я (не) уеду из Кирова» на основе школьных сочинений  
(Театр на Спасской, 2011)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (Театр на Спасской, 2011)  
«Убийца» А. Молчанова (Театр на Спасской, 2012)  
«История одного города», пьеса М. Ботевой  
по мотивам романа М. Салтыкова-Щедрина (Театр на Спасской, 2012)  
«Сокровища лесных эльфов» Р. Ниемеля (Театр на Спасской, 2012)  
«Потрясенная Татьяна» по Л. Бугадзе и М. Лермонтову  
(Шарыповский городской драматический театр, 2012)  
«Камень» по М. Майенбургу (Театр на Спасской, 2013)  
«Вятлаг. Дневник Артура Страдиньша 1942 года»  
(Драматическая лаборатория (Киров) — Театр.doc (Москва), 2013)  
«Сокровища лесных эльфов» по Р. Ниемелю (Хабаровский ТЮЗ, 2013)  
«Анна Каренина» Клима (Хабаровский ТЮЗ, 2013)  
«Над кукушкиным гнездом» по К. Кизи (Театр на Спасской, 2013)  
«Кукольный дом» Г. Ибсена (Театр на Спасской, 2013)  
«Язык птиц» по мотивам поэмы Фариды ад-Дина Аттара  
(БДТ им Г. А. Товстоногова и Центр «Антон тут рядом», 2015)  
«Сталкеры» по М. Курочкину и А. Слюсарчуку  
(совместно с А. Машановым и Е. Анисимовым,  
продукция фестиваля «Точка доступа», Санкт-Петербург, 2016)  
«ЖИЗНЬ» по мотивам повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»  
(Омский театр драмы, 2016)

**Фото спектаклей Б. Павловича на с. 144–145:**

1. «Алые паруса». Театр на Спасской.  
Фото С. Бровко
2. Я. Савицкая в спектакле  
«Видимая сторона жизни». Театр на Спасской.  
Фото С. Бровко
3. Е. Колесникова (Анна Каренина).  
«Анна Каренина». Хабаровский ТЮЗ.  
Фото Н. Ивацик
4. «Тартюф». Театр на Спасской.  
Фото Т. Рыловой
5. «Так-то да». Театр на Спасской.  
Фото С. Бровко
6. «ЖИЗНЬ». Омский театр драмы.  
Фото В. Щелкунова
7. Б. Павлович в спектакле «Вятлаг.  
Дневник Артура Страдиньша 1942 года».  
Драматическая лаборатория — Театр.doc.  
Фото В. Савиных
8. «Титий Безупречный».  
ТЮЗ им. А. А. Брянцева.  
Фото С. Левшина
9. «Я (не) уеду из Кирова». Театр на Спасской.  
Фото А. Агаповой
10. «Толстая тетрадь». Театр на Спасской.  
Фото А. Агаповой
11. «Язык птиц». БДТ им Г. А. Товстоногова  
и Центр «Антон тут рядом».  
Фото С. Левшина







Татьяна Тихоновец

# ПРАВДА, НИЧЕГО КРОМЕ ПРАВДЫ. ДМИТРИЙ ЕГОРОВ

Как, оказывается, трудно писать о режиссере другого поколения. Я не об известном конфликте. А о том, что между нами гигантская цивилизационная трещина, которая угрожающе расползается. Иногда кажется, что до их берега не допрыгнуть. Пожалуй, единственное, что нас объединяет, — книги. Книги мы все-таки читаем одни и те же. И бывает так, что ты чувствуешь: на другом берегу твой единомышленник. Слово с ужасным шлейфом, но по-другому не скажешь. Вот по этим причинам (общие книги и мысли) я и пишу о Дмитрие Егорове. Мы с ним трех фраз друг другу не сказали. Но я это вижу из зала. Из зала и пишу.

За свои тридцать шесть лет Дмитрий Егоров успел довольно много.

Он поучился на двух факультетах Санк-Петербургской театральной академии и окончил ее с актерским и режиссерским дипломом — в мастерской Григория Козлова.

Он написал несколько пьес под псевдонимом Данила Привалов и выпустил сборник. «Пять — двадцать пять», «Прекрасное Далёко» и «Люди древнейших профессий» много ставились в предыдущее десятилетие и продолжают появляться на сценах России.

Он ставил спектакли сначала на малых, а потом на больших сценах.

Этапы большого пути совпали со временем, в котором еще все было можно и многого хотелось. После учебы и постановки более чем десятка спектаклей на разных сценах Дмитрий (его устоявшийся театральный псевдоним — «Митя») успел побыть и главным режиссером петербургского «Этюд-театра» (2011–2013), и главным режиссером Молодежного театра Алтая (2013–2014). И стать участником грандиозного театрального скандала, когда в письме президенту РФ он озвучил большие суммы, не дошедшие до Молодежного театра Алтая, находящегося

на реконструкции. В результате этой челобитной, которая по известному принципу бумеранга вернулась к тем, против кого была направлена, ему пришлось уйти с поста главного режиссера, начались гонения на бывшего директора театра Татьяну Козицыну, молодые артисты разбежались по другим сибирским городам. А Егоров встал во главе движения «Защитим Козицыну». И ее доброе имя удалось защитить.

Но главное — он много ставил в самых разных театрах России. Его спектакли идут в Екатеринбурге, Южно-Сахалинске, Новосибирске, Омске, Барнауле, Томске, Воронеже, Москве, Петербурге. Он ставил в Тбилиси и даже во Владикавказе. За десять лет он поставил больше тридцати спектаклей. Это много. И это правильно.

Его поколение выросло в сложное, но хорошее время. Все прежние идеологические «скрепы» полетели в тартарары. Империя рухнула. И этому поколению пришлось выходить в мир, разваливающийся на глазах. У нас, старших, было разное прошлое. Но в любом случае за нами были хоть какие-то опоры, обретенные за жизнь. А вот каково было им, когда подростками они не понимали, в какой стране живут. Тут только среда могла помочь, ближний, домашний круг. Иначе — погибель. И погибли из этого поколения многие. От наркотиков, от самоубийств, которые волной прокатились тогда по стране, которая в самозабвенном отречении от старого мира этого и не заметила. Заметили только они, хоронившие своих сверстников, посвящавшие им свои песни и пьесы.

Философ, историк, диссидент Михаил Гэфтер когда-то сказал: «Выбирая прошлое, выбираешь будущее. И наоборот. Непременно — наоборот». Они выбирали себе будущее, а прошлое их догоняло. Они так и живут — первое свободное поколение России, все время осознавая, что чужое прошлое наступает им на пятки и угрожает их будущему.

Дмитрий Егоров выбирал свое режиссерское будущее, исходя из предлагаемых обстоятельств сегодняшней российской жизни. Его мучает современность. О чем бы он ни ставил: о войне, об истории, классику — он занимается только ею. Это не взгляд исследователя, который предполагает некую объективность. Это взгляд гневный, пристрастный, «чаадаевский». Он ставит и «новую драму», и пьесы, которые трудно причислить к этому внезапно исчезнувшему направлению, но их объединяет одно — они о сегодняшней нашей жизни: «Наташина мечта» Я. Пулинович в Саратовском ТЮЗе и «Этюд-театре», «Экспонаты» В. Дурненкова в Омской драме, «Остров Рикоту» Н. Мошиной в южно-сахалинском Международном теа-



тральном центре им. Чехова, «Убийца» А. Молчанова в Московском ТЮЗе, «Прекрасное Далёко» в Барнауле, «Люди древнейших профессий» в БДТ им. Товстоногова. Даже «Леди Макбет Мценского уезда», объединенная с сахалинскими очерками В. Дорошевича, менее всего посвящена преступной страсти Катерины Измайловой. Она тоже о современной российской жизни, переполненной неразгаданными темными силами, нелепыми и страшными преступлениями, хотя Лесков и Дорошевич не про нас писали.

В 2007 году Егоров поставил спектакль «Прекрасное Далёко» по собственной пьесе. Спектакль игрался в старом здании Молодежного театра Алтая. В ободранном зрительном зале, затянутом досками. Зрители сидели на сцене. Собственно, не только сидели, но и лежали, стояли и висели. Он стал культовым спектаклем для молодежи, о котором мечтает каждый театр. Режиссер хотел заглянуть за черту, смешать все времена и поселить в раю, специально придуманном для русских, самых разных людей. И посмотреть, что из этого выйдет. В этом раю действительно только русские. Видимо, на каком-то божественном ресепшене знают, что нас надо заселять отдельно, иначе на том свете хлопот не оберешься. Ангелы, в которых превращаются бывшие живые люди, ведут жизнь деятельную и активную. И живут коммуной, как в какой-нибудь богом забытой деревенской общине. Художник Фемистокл Ахмадзас, ставший постоянным соавтором режиссера, придумал деревянный мир, похожий на какую-то столярную мастерскую или на уютный лесоповал. Режиссер Егоров здесь отвечал себе на важные вопросы: что такое смерть? Что такое Бог? И как наша земная жизнь влияет на то, что будет с нами там... В этих героях-ангелах, особенно в молодых (ангел Тоха — Владимир Хворонов, ангел Вася — Алексей Межов), был горький лиризм, было запоздалое чувство недоумения: как? И уже ничего не вернуть? И даже уже не умереть? Ведь ангелы не умирают. Они, как бы это сказать, уже... В спектакле было много юмора и печали. Он имел счастливую фестивальную судьбу, получил много наград. Это была «Чайка» молодого поколения МТА. Они учились еще на первом курсе АлтГАКИ и находились под патронатом Валерия Золотухина, который был художественным руководителем курса. Благодаря этому спектаклю Митя Егоров стал абсолютным авторитетом и художественным лидером молодой части труппы Молодежного театра Алтая. Он был своим, близким по возрасту, но по сравнению с ними — страшно просвещенным и продвинутым.

Российская жизнь, взбудораженная, не понимающая себя, куда-то летящая очертя голову, возникала в его спектаклях постоянно. Все они имели

полемическую природу. Режиссер пытался вместе с артистами разобраться в тех проклятых русских вопросах, в которых разобраться еще никто не сумел. По большому счету не сумел и он. Но то, что зрители выходили со спектаклей, унося эти вопросы в своих головах, было уже немало.

«Экспонаты» В. Дурненкова в Омском театре драмы (2009) были поставлены на малой сцене, где напротив друг друга, по обеим сторонам помоста сидели герои спектакля: члены двух воюющих кланов — Морозовы и Зуевы. Дети их любят друг друга, но семьи разделены по классовому признаку.

При выходе на площадку на героев навешивались бирки. Они становились живыми экспонатами будущего этнографического музея под открытым небом, который бизнесмен из Москвы решил устроить в умирающем городе Полынске. Идея музея провалилась, в битве за национальную гордость великороссов некоторые погибли, а другие пошли под суд, и, как всегда, вытаскивать жизнь из тупика пришлось оставшимся в живых женщинам отвоевавшихся кланов. Прекрасные артисты Омской драмы играли эту историю очень деликатно, чуть отстраненно, не впадая в жанровое раскрашивание и в быт. Сам режиссер ни на чью сторону не становился. И это очень верно. Потому что правда — у обеих сторон. И ни у одной. Собственно, это и был один из проклятых русских вопросов: кто виноват? Да вроде никто. А что делать? Неизвестно.

К этой новой теме, родившейся в девяностые-нулевые, о брошенных, ненужных стране городах и людях Егоров вернулся уже в следующем, 2010 году. Он поставил «Остров Рикоту» Н. Мошиной в Международном театральном центре им. Чехова. Эта умная и саркастичная пьеса хорошо идет именно в таких местах — Новый Уренгой, деревня Мотыгино, Сахалин. Из пяти спектаклей, виденных мной по этой пьесе, спектакль Егорова оказался самым притчевым и в то же время самым ироничным. Егоров и Ахмадзас усадили зрителей на планшете сцены, а действие располагалось на фоне зрительного зала, где световыми волнами ходило зыбкими тенями, мерцало, переливалось Море. Громада, которой, конечно, надо было поклоняться, приносить жертвы, иначе поглотит, растворит в себе эту крошечную песчинку, остров Рикоту, где жили тайной жизнью обитатели острова, в важные минуты застывавшие на берегу мерцающего океана как языческие изваяния. Они отказались от своего прошлого. Действие было выстроено так, что это был их принципиальный выбор. Они создали свой мир, в котором абсурдно продолжают трудиться: охранять никому не нужный радар, разделять морского зверя, это такая «привычка к труду, благородная», та-

кое же ритуальное занятие, как молитвы Матери-Морю. Режиссер уловил жесточайший комедийный абсурд в диалоге московского журналиста (Константин Вогачев) и обработчика морского зверя Степановой (Клара Кисенкова). Два человека говорят на русском языке и не понимают друг друга. Это краска сегодняшнего дня. Мы все живем сейчас на разных островах.

А параллельно Егоров пытался разобраться с прошлым, уже принадлежащим истории. Два раза он поставил «Ангелову куклу» Э. Кочергина — в Тбилиси (моноспектакль с Ириной Мегвинетухцеси) и в БДТ. В спектакле БДТ была попытка всмотреться в покалеченных войной людей, в инвалидов жизни, выброшенных этой жизнью даже не на обочину, а на самое дно. Но это «дно» было чуть приподнято, чуть принаряжено. Уже тогда начал устанавливаться режиссерский почерк. Как и в книге Кочергина, в спектакле было много песенок и городских романсов, музыка городских низов была какими-то театральными кавычками, таким боа из дешевых перьев, которое дает ощущение нарядности и красоты в понимании бедных людей. И этот остроумно придуманный музыкальный ряд, и чуть повествовательная, остраненная интонация в актерском исполнении — все давало ощущение режиссерской иронии, но ни в коем случае не осуждения. Это было неспешное взглядывание в людей, которые не были героями, которые выживали как могли. А Егоров еще не раз обратится к этой теме — человек на войне, когда он вместе со всеми, и человек после войны, когда он наедине с собой.

В Молодежном театре Алтая он поставил спектакль «Прощание славянки» по роману Виктора Астафьева «Прокляты и убиты» (2009). И тема эта — развенчание самого главного советского мифа — с того спектакля вошла в его жизнь. Надо было иметь мужество, чтобы ставить этот последний роман выдающегося писателя. Роман, отвергнутый многими фронтовиками, поссоривший писателя с его ровесниками, с писательской средой, вообще с нашим временем, несогласным с той степенью правды, которая содержится в этой великой книге.

В спектакле была очень заметна разница между старшим поколением и молодым. Опытные артисты не смогли избавиться от привычных театральных штампов, и офицеры в их исполнении получились однозначными и неживыми. Но, собственно, их образы, судя по всему, и не очень интересовали режиссера. Его волновали мальчишки, набранные из сибирских деревень, ни к чему не подготовленные, обреченные на гибель. И, как ни странно, младшие (студенты академии, сами набранные из сибирских

деревень), с плохо поставленной речью, неловкие и неуклюжие, оказались теми самыми подлинными мальчишками, которые сначала погибают от голода и издевательств в Чертовой Яме, а потом пойдут погибать на фронт. В спектакле очень точно и подробно были разработаны сцены, в которых ребята превращаются из испуганной шеренги новобранцев в отдельных людей со своими биографиями, характерами. И все они были интересны, все узнаваемы. Первое и второе действия резко отличались по эмоциональному настрою. Падение в Чертову Яму, как в ад. И потом прекрасный миг — подготовка к отправке на фронт. Помощь в зимнем обмолоте хлеба, а на самом деле — подкормка в Прошихе. Первые и последние танцы в клубе, первые и последние объятия и даже первое опьянение. Все впервые и все в последний раз. А дальше — страшный обрыв в смерть.

В финале спектакля на сцену выходили мальчики в камуфляжной форме, а не в страшных обгорелых шинелях, стройные, ловкие. Выходили с музыкальными инструментами, под маршевую музыку. Захлопывались за ними крышки люков, как крышки гробов. И они снова уходили умирать. Времена соединялись, родина-мать снова призывала своих молодых к героизму. Правда, если в «сороковые, роковые» все было ясно, то в нынешние времена гибель молодых в локальных войнах — это то, против чего режиссер протестует. И этот протест продолжится в будущих спектаклях. Развенчание военного мифа в 2009 году еще было возможно. И он взялся за исследование еще одной мифологемы.

В спектакле петербургского «Этюд-театра» и Лаборатории ON.ТЕАТР «Развалины» Ю. Клавдиева (2012) действие лишено конкретных примет блокадного быта. Все чуть намечено Атадзасом: белые стены, низкий потолок подвала, глубокие ниши окон, белая эмалированная посуда — все это дает взгляду точное направление. Это пространство напоминает лабораторию, в которой исследуется вопрос — что можно и что нельзя, чтобы остаться в живых? Что оправдано высокой целью: сохранить жизнь своим детям — и что нельзя переступить ни в коем случае. Ничего не играет буквально — ни блокадный голод и холод, ни слабость, ни умирание. Кажется, это единственно правильный ход для такой пьесы. Никаких слез и никакой жалости к героям этот текст, как и текст театральный, не вызывает. Негласное, невысказанное противостояние двух правд: в самое страшное время блокады физик-интеллигент Ниверин с дочкой и неграмотная деревенская баба с тремя детьми оказываются на пороге жизни и смерти. В спектакле Егорова эти две правды неравноценны. Звериная убежденность Развали-



ной в том, что раз ты детям дал жизнь, так ты и должен их уберечь от смерти, явно побеждает покорную готовность гуманиста Ниверина (Семен Серзин) умереть, но умереть не зверем, а человеком. Может быть, все дело в том, что еще и актерски побеждает Ульяна Фомичева в роли Развалиной. Пьеса поставлена как диспут, скрытый, но затягивающий зрителя в этот тяжелый клубок, распутать который невозможно. Убежденная при чтении пьесы в правоте Ниверина, на спектакле я оказалась на стороне Развалиной, на стороне матери-волчицы, которая ради детенышей разорвет любого. Верный своей теме, режиссер делал внезапный бросок из прошлого в настоящее. Выжившие в блокаду, в том числе и благодаря поеданию человеческих трупов, дети Развалиной, а с ними и дочка Ниверина Аня пьют из пластмассовых стаканчиков, слушают «Яблоки на снегу», и понятно, что они выжили и переродились. Мне этот переход показался слишком простым, приводящим сложный и очень деликатно, осторожными линиями очерченный спектакль к плоскому финалу. Тем не менее эти мгновенные, как вспышки, иногда не сразу читаемые броски из времен войны в сегодняшний день принципиальны для всех спектаклей Егорова. Он очень остро ощущает: ни одна война в нашей стране не закончилась, включая гражданскую. Все войны

длятся до тех пор, пока живы те, кто в них участвовал, и пока живы их дети. А самое главное: чем дальше от нас становится война, тем больше создается новых мифов о ней. А новые мифы возрождают старые театральные штампы.

В «Победителях» по произведениям С. Алексиевич «У войны не женское лицо» и «Цинковые мальчики» (Томский ТЮЗ, 2015) две войны — Великая Отечественная и афганская, несравнимые ни по масштабу, ни по потерям. Но сравнимые уже потому, что там погибают люди...

В первом действии девочки, девушки всеми правдами и неправдами стремятся на фронт. Родина в опасности, и одни мужчины ее защитить не в состоянии, и надо туда скорее, закончить хотя бы курсы медсестер, пойти в зенитчицы, в летчицы, лишь бы быть там. Короткие монологи, невыносимые, страшные в своей девичьей наивности, несовместимой с военными буднями. Кажется, что за время бытования этой книги уже все знают их или по крайней мере должны бы знать. Но нет. Никто ничего не знает. Все напичканы глянцево-мурой, чистенькими спектаклями «про войну», с которых часто уходили ветераны, потому что не могли смотреть на актрис в колготках и коротких юбках. Думаю, что для молодых актрис Томского ТЮЗа входение в эти тексты было потрясением. Они существуют предельно сдержанно, ни в коем случае не играя девушек 1940-х годов. Они играют себя, попавших в обстоятельства военного времени. И только вслушиваясь в себя, они произносят эти монологи, подхватывая общую интонацию, беспартийную, иногда недоуменную, фиксирующую то, как все было. И как было страшно. И как они пытались побороть свою женскую природу. Особенно важен финал первого действия, где они оказываются в мирной жизни, отторгающей их, победительниц. Благодаря этому финалу спектакль выходит на другой уровень осмысления того, что такое война, как она ломает человеческую жизнь.

Второе действие перекликается с финалом «Прощания славянки». Там — молодые парни уходят погибать уже не за Родину, а во славу жестокого государства. Здесь, в «Цинковых мальчиках», афганская война показана как трагедия матерей, жен, самих бойцов, лишившая тысячи молодых людей жизни, а выживших на ней — возможности гордиться своим подвигом, поскольку афганская кампания оказалась политической ошибкой. Изуродовавшая жизнь целого поколения, она (в логике режиссера) оказалась возможной именно потому, что не была осмыслена та, Отечественная, унесшая миллионы жизней.

Во второй части спектакля документальность становится еще важнее. В первой части жизнь страны и жизнь отдельных девушек была единой. Во второй части государственная ложь, которой была переполнена жизнь эпохи «расцвета застоя», резко, трагически контрастно противопоставлена горю матерей, жен, получающих своих сыновей в цинковых гробах. На экране (видеоряд Натальи Наумовой) представлены все штампы брежневской риторики, а на сцене — женщины, у которых нет возможности ни помочь своим сыновьям, ни защитить их. Афганская война еще не стала мифом. Не обросла легендами, не описана. Трудно воспевать и придумывать, когда поколение афганцев еще способно восстать против лжи.

Театральные слухи доносят: Митя Егоров решил создать полное театральное собрание сочинений С. Алексиевич. Очевидно, не врут: после «Победителей» он сделал эскиз по книге «Последние свидетели» с молодыми артистами и студентами Театра на Таганке. Похоже, это такой одинокий вызов государственной риторике.

В спектакле «Молодая гвардия», поставленном совместно с Максимом Диденко в петербургском театре «Мастерская» (2015), Дмитрий Егоров занимался тем, что такое миф и как он влияет на жизнь, уже на конкретном материале. История комсомольской подпольной организации «Молодая гвардия» в спектакле сопряжена с романом, спешно написанным Фадеевым «по следам событий». Роман переполнен не только вымыслом, но и откровенной ложью. В нем были использованы подлинные имена молодогвардейцев, назначенных кто в герои, кто в предатели. Но люди-то были реальные. И кто кем был назначен писателем, тот с тем клеймом или званием и вошел в историю. А уж после этого государство воспользовалось готовым мифом. В первой части, поставленной М. Диденко и названной «Миф», он транслируется языком эстетики сталинского периода. Во второй части, поставленной Егоровым, предпринято настоящее исследование того, как эта история погибших молодых подпольщиков, почти детей, превращается в миф и уродует жизни оставшихся в живых. И тех, кто был назначен героями, и тех, кто получил клеймо предателя. Конечно, сам роман мало кого интересует сегодня. Но важно то, что молодые режиссеры исследуют природу советского мифотворчества как раз в тот момент, когда оно проснулось и заиграло всеми своими ядовитыми красками.

Шесть спектаклей о войне за десять лет — это немало. И во всех Егорова волновала прежде всего судьба человека. Неважно, на войне или в мирное время, в сегодняшнем дне или в давней истории. В своих спектаклях он

изучает, оправдывает или обвиняет человека внутри своего времени. Страдающего или идущего наперекор, но, конечно, находящегося со временем в конфликте.

Такого героя он нашел в Сергее Довлатове. Спектакль «Довлатов. Анекдоты» был поставлен в «Красном факеле» (2014). Представляющий собой действительно нарезку из анекдотов, бывших в ходу в эпоху «расцвета застоя» или сочиненных героем спектакля Долматовым, он велик и громоздок, распахнут во все стороны — уж очень соблазнителен сам материал: и «Зона» с ее наивным театром заключенных, и «Заповедник», и служба Довлатова в таллиннской газете... Но биография писателя присутствует в нем в самых общих чертах. И Долматов — не Довлатов, и сама история про то, как вполне способный литератор, честный человек, не диссидент, на наших глазах тихо, без особого вроде бы напора выдавливается из страны. Все его герои здесь, вся его литература тоже здесь, и сам он вполне советский. Павел Поляков играет постепенное, незаметное превращение обаятельного веселого пьяницы, чьим собутыльником является «наше все», А. С. Пушкин (который тоже явно из анекдота), — в человека глубоко страдающего, потерявшего и свое прекрасное умение видеть все в анекдотическом свете, и необыкновенную обаятельную легкость, позволявшую ему быть другом всем, и опору под ногами. Эмиграция для такого типа писателя — гибельна. Потому что свои истории он находил буквально под ногами у прохожих, выхватывая их из окружающей его жизни, веселой, нелепой, абсурдной. И вся эта советская жизнь преподнесена режиссером, художником Евгением Лемешонком и артистами и смешно, и зло, и обаятельно, так что вызывает иной раз ностальгический вздох. История о том, как страна сделала эмигрантом и выдавила не самого беспутного из своих сыновей, — очень современная. Потому что сыновей продолжают выдавливать из страны.

В «Истории города Глупова» (театр «Красный факел», 2011) по произведениям Салтыкова-Щедрина Егоров расставался с прошлым весело, как завещано Марксом. Правда, довольно быстро в спектакле обнаружилось настоящее. И даже будущее. Он состоял из шести картин, в которых были представлены архетипы русской верховной власти. Самые яркие градоначальники города Глупова сменяли один другого по одному принципу: прибытие, приветствие народа, бурная деятельность, попытки приспособиться к ней народа и похороны. Сами эти повторения были выстроены ритмически и пространственно очень выразительно. Текста в спектакле практически не было. Власть бурчала что-то невнятное, народ то вопил, то ликовал,



то молился. Абсолютное молчание хранили только переходящие через все времена помощники власти. И заканчивалась история Глупова приходом тихого невзрачного майора, Угрюм-Бурчеева, при котором размножилась сторожевыми вышками поднебесная башня, народ повымер и «история прекратила течение свое». «Глупов» был смешон, беспощаден и представлял собой размышление о российской власти, о вековом рабстве и снова о нас, живущих сегодня.

Митя Егоров вернется к этим темам и в «Песнях о Родине», поставленных совместно с А. Крикливым и П. Южаковым (продюсерский центр «Гамма», 2015). В театральном сборнике из режиссерских «песен» после истории с «Тангейзером» пришлось заменять егоровскую «песню», «Историю о православном ежике» М. Кучерской, на «Битву за океаном» Д. А. Пригова... Вернется в «Аке и человечестве» по рассказу Ефима Зозули (Воронежский Камерный театр, 2015). И, наверное, будет возвращаться еще не раз, потому что вопросы, которые он исследует в театре, оказываются вечными русскими вопросами. Разве что придет какой-нибудь майор вроде Угрюм-Бурчеева и «история прекратит течение свое». Но будем надеяться, что этого не случится. И Дмитрий Егоров будет продолжать строить свой социальный театр, театр мысли, театр документа. Потому что документ — это то, что помогает восстановить правду. А важнее правды в театре ничего нет. И в жизни тоже.

Июнь 2016 г.

## **ДМИТРИЙ ЕГОРОВ**

*Родился в 1980 году.*

*В 2006 году окончил СПбГАТИ (мастерская Г. М. Козлова).*

*С 2011 по 2013 год — главный режиссер петербургского «Этюд-театра».*

*2013–2014 — главный режиссер Молодежного театра Алтая.*

Основные постановки:

«Дульсинья Тобосская» А. Володина (Екатеринбургский ТЮЗ, 2005)

«Ангелова кукла» Э. Кочергина

(Русский театр им. А. С. Грибоедова, Тбилиси, 2006)

«Vella чао!» («Люди древнейших профессий») Д. Привалова

(БДТ им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург, 2006)

«Ангелова кукла» Э. Кочергина (БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2007)

«Прекрасное Далёко» Д. Привалова  
(Алтайский государственный театр для детей и молодежи, Барнаул, 2007)  
«Белоснежка» О. Лоевского, Л. Порохни  
(Алтайский краевой театр драмы им. В. М. Шукшина, Барнаул, 2007)  
«Наташина мечта» Я. Пулинович (ТЮЗ им. Ю. П. Киселева, Саратов, 2009)  
«Прощание славянки» по роману В. Астафьева «Прокляты и убиты»  
(Алтайский государственный театр для детей и молодежи, 2009)  
«Экспонаты» В. Дурненкова (Омский театр драмы, 2009),  
«Остров Рикоту» Н. Мошиной (Сахалинский международный  
театральный центр им. А. П. Чехова, Южно-Сахалинск, 2010)  
«У ковчега в восемь» У. Хуба  
(Алтайский государственный театр для детей и молодежи, 2010)  
«Убийца» А. Молчанова (МТЮЗ, 2010)  
«Наташины мечты» Я. Пулинович («Этюд-театр», 2011)  
«Безрукий из Спокана» М. МакДонаха (Омский театр драмы, 2011)  
«История города Глупова» по произведениям М. Салтыкова-Щедрина  
(театр «Красный Факел», Новосибирск, 2011)  
«Развалины» Ю. Клавдиева («Этюд-театр» совместно с Лабораторией  
ОН.ТЕАТР, Санкт-Петербург, 2012)  
«С любимыми не расставайтесь» А. Володина  
(Алтайский государственный театр для детей и молодежи, 2012)  
«Леди Макбет Мценского уезда» по прозе Н. Лескова и В. Дорошевича  
(«Приют Комедианта» совместно с «Этюд-театром», 2013)  
«Невский проспект» (совместно с В. Антиповым,  
А. Артемовым, А. Забегиним, В. Фокиным  
и Д. Юшковым) (Александринский театр,  
Санкт-Петербург, 2013)

«Поток» (Алтайский государственный театр для детей и молодежи им. В. С. Золотухина, 2013),  
 «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери (Алтайский государственный театр для детей и молодежи им. В. С. Золотухина, 2014)  
 «Довлатов. Анекдоты» по произведениям С. Довлатова (театр «Красный Факел», 2014)  
 «Песни о Родине», совместно с А. Крикливым и П. Южаковым (продюсерский центр «Гамма», Новосибирск, 2015)  
 «Победители» по произведениям С. Алексиевич (Томский ТЮЗ, 2015)  
 «Прекрасное Далёко» Д. Привалова (Русский драматический театр им. Е. Вахтангова, Северная Осетия, Владикавказ, 2015)  
 (в результате цензурного вмешательства в спектакль имя с афиши снял)  
 «Ак и человечество» Е. Зозули (Воронежский Камерный театр, 2015)  
 «Молодая гвардия» совместно с М. Диденко (театр «Мастерская», Санкт-Петербург, 2015)  
 «Личная жизнь» М. Зощенко (Русский драматический театр, Ижевск, 2016)  
 «Последние свидетели» С. Алексиевич (Театр на Таганке, Москва, 2016)

#### Фото спектаклей Д. Егорова на с. 160–161:

1. И. Мегвинетухусеи в спектакле «Ангелова кукла». Тбилисский русский театр им. А. С. Грибоедова. Фото из архива театра
2. «Ак и человечество». Воронежский Камерный театр. Фото А. Бычкова
3. «Прощание славянки». Алтайский государственный театр для детей и молодежи. Фото из архива театра
4. «Прекрасное Далёко». Алтайский государственный театр для детей и молодежи. Фото В. Сотникова
5. «Развалины». «Этюд-театр» совместно с Лабораторией ОН.ТЕАТР. Фото А. Чирковой
6. «Молодая гвардия». Театр «Мастерская». Фото из архива театра
7. Е. Антонов (Иван), Г. Самойлова (Следователь). «Леди Макбет Мценского уезда». «Приют Комедианта» совместно с «Этюд-театром». Фото Д. Пичугиной
8. Е. Волоцкий (Андрей), Н. Златова (Оксана). «Убийца». МТЮЗ. Фото Е. Лапиной
9. «История города Глупова». Театр «Красный факел». Фото Я. Колесинской
10. П. Поляков (Долматов). «Довлатов. Анекдоты». Театр «Красный факел». Фото Ф. Подлесного
11. «Победители». Томский ТЮЗ. Фото Д. Пичугиной









Марина Дмитриевская

## УЕЗДНЫЙ ДОКТОР, СЫН РАЗБОРА... ПАВЕЛ ЗОБНИН

Среди режиссеров, программно заявивших о себе в последнее десятилетие, Павел Зобнин для меня — фигура ключевая. На этот тезис широко откроют глаза столичные любители хипстерского театрального искусства, а также искусства внутри Садового кольца, знать не знающие этого молодого московского интеллигента из глубоко укорененной в столице хорошей семьи, выпускника первого режиссерского курса С. Женовача.

Тем не менее Зобнин — персонаж программный, хотя, в отличие от других, он как раз программ не объявлял, манифестами не махал, эстетических новаторств не декларировал, на критиков как адресатов своих спектаклей не рассчитывал и упорно не дает никаких интервью. Даже когда в Тильзит-театре загубили его «Святую блаженную Ксению Петербургскую в житии» (не понравилась местным монахиням, как святая, согласно своему каноническому житию, бранит попа) — режиссер Зобнин не стал делать из этого истории и зарабатывать очки на страданиях «Ксении».

Скажу еще более страшное: Павел Зобнин ставит пьесы. Не композиции, не коллажи, не прозу и не поэзию. Он ставит драматургию, что нынче, в эпоху микстов, вообще не принято, это вроде как самого себя не уважать. Не скрестил Кафку с Сергеем Михалковым? Сомнительная фигура... Доверился драматургу, не разбавив Пушкина обэриутами? Совсем отстойный... Не переписал своими словами Софокла или Гоголя, не используешь из раза в раз следящей камеры, не делаешь собственных инсценировок, любишь профессиональных артистов, не вышел со спектаклем на крыши города, задействовав реки, каналы, поливальные машины и сотню одновременно сбоящих смартфонов? Парень, да ты режиссер ли вообще?

Конечно, я утрирую, и совсем недавно на лаборатории в Анапе П. Зобнин (вместе с Даниилом Безносковым, Павлом Прониным и Константином Мухановым) делал бродилку по «Подвигам Геракла» на территории бывшего пионерского лагеря, но это так, разминка, прогулка. А вообще, в нормальной жизни, упрямый традиционалист Зобнин ставит пьесы. Образно говоря — пьет водку, а не коктейли, из «шума культуры» вычленяет конкретное драматургическое произведение и дотошно разбирается с ним, а не вкидывает очередной текст в интертекстуальную беспределность.

Кроме того, коренной москвич Зобнин не работает в Москве, вполне сознательно выбрав для своего искусства дальние уезды и малые города. И это — существенная черта поколения: оно, живущее «движухой», рассыпано по театрам и регионам, мыслит общей труппой страны («А поставлю-ка я на артиста Н в театре города С...»). Но среди многих считающих себя «режиссерами всея Руси» (и это совершенно новая профессиональная конфигурация, новое позиционирование себя в процессе) Зобнин, кажется, радикальнее всех «забанил» категорию успешности, особенно успешности столичной, и выбрал — в противовес театральному «трендизму» (от слова «тренд») — тихую этико-эстетическую программу «анархотуризма»: знание страны, ее углов, трупп, свободное творческое путешествие по России. Не он один, но он — отчетливо.

Ведь это кайф — поставить в Новом Уренгое, непосредственно для нефтяников, безвестного шекспировского «Перикла», в Кудымкаре наиболее насыщенного для коми-пермяков Дюрренматта («Геракл и Авгиевы конюшни»), в Прокопьевске — «Нужен перевод» Фрила, без которого Кузбасу просто никуда... А столичному театру хорошего вкуса, наоборот, предложить «Слишком женатого таксиста», при этом рассчитывая сделать из Куни настоящую психологическую драму с актером-неврастеником, почти трагиком, в центре. Театр хорошего репертуарного вкуса, как я слыхала, панически пугнулся — и Зобнин поехал в очередной якутский Мирный... или северо-осетинский Владикавказ...

Он любит попробовать трудные, «занудные» пьесы, любит, напротив, выкопав что-то малоизвестное, освоить разные игровые объемы. Взять, например, «Игру случая» Михаила Осоргина (в общем, полузабытого русского прозаика, умершего во Франции в 1942 году) и сделать одноразовый изящный эскиз, «игру лабораторного случая», заняв все изгибы и этажи театрального фойе Южно-Сахалинского театрального центра им. Чехова. И добиться за три дня, чтобы артисты с полным доверием к режиссеру



ритмично и легко аранжировали прозу, где, по слову автора, «идея важнее сюжета». И пусть замысловатая история о заблудившемся письме держит именно игрой, партнерской импровизацией и шутками, написанными легким режиссерским пером.

А вот темную, нутряную «Любовь людей» Д. Богославского (Русский драматический театр им. Н. Бестужева, Улан-Удэ) П. Зобнин «прописал» в подвальном помещении тамошнего Молодежного театра — с темными неровными стенами, трубами на этих стенах, входами-выходами-ступеньками в другое пространство: общая жизнь деревни — так общая, со светящимися во тьме жилищами, власть тьмы — так власть тьмы, темный подвал.

Поднебесное «Прекрасное Далёко» Д. Привалова (Южно-Сахалинск), наоборот, было «поднято» и шло в репетиционном зале с огромными зеркалами — истинном Зазеркалье. В это зеркало, будто в свою прошлую земную жизнь, в «свободу», смотрелись люди-ангелы. Прозревали себя буквально впервые. Или в отражении своем разглядывали что-то новое. Или видели себя прежних, свободных от скучного бессмертия? Метафора была бесконечной, но пошла от точно выбранного места — и предлагаемые обстоятельства дали актерам закон сценической жизни...

А «Бесконечный апрель» Я. Пулинович играли в фойе старого театра (Елец) с высокими «петербургскими» окнами. Эта архитектурная конкретность была режиссеру важна, и, когда спектакль пригласили на Володинский фестиваль, Зобнин излазал все театральные помещения города и выбрал для показа большую аудиторию в театральном институте на Моховой — с такими же большущими окнами. Он не знал, что в квартале от Моховой стоит дом Мурузи, где жил Бродский, и что встреча блокадной зимой героя пьесы Вени с маленьким мальчиком Иосифом приобретает в этом случае документальную вероятность...

Самое активное в его спектаклях — именно пространство, будь то сарай с сеном в «Нужен перевод» Фрила (персонажи тут — чисто захоластные ирландско-российские экспонаты, если воспользоваться названием спектакля «Экспонаты», принесшего Прокопьевскому театру «Золотую маску» чуть раньше) или лестница зала Лысьвенского театра в эскизе «Любовных писем», сплошь засыпанная бумагами. Среди этих бумаг, очевидно покидая это пространство, переезжая (куда, на тот свет?), герой, Энди, и находит стопку листов, некий дневник своей жизни, спускавшейся-поднимавшейся к Мелиссе и от нее, к любви и обратно, — как эта лестница,

вдоль которой сидят, крутя головами туда-сюда, зрители и по которой ходят-бегают с листами писем герои...

Старыми, дореволюционными бумагами и книгами засыпан и пол в «Бесконечном апреле». Но не только бумаги скоплены в этой старой петербургской квартире. Десятки реальных вещей «с биографией» — весь XX век — дают спектаклю живую подлинную энергию. «Как после стихийного бедствия, обыска или погрома. В это уже распотрошенное пространство входит второклассник Веня — седой человек в старомодном пальто», — писала А. Волошина<sup>1</sup>.

Это всегда важно для режиссера: будет ли в «Любовных письмах» литься из больших расшторенных театральных окон реальный дневной свет сегодняшней уральской улицы — или пространство будет замкнуто в себе, как в «Прекрасном Далёко», и у героев не будет никакого выхода — только вглядываться в зеркало, в себя самих. А герою «Бесконечного апреля» Вене (Владимир Громовиков) — дано проживать среди раскиданных вещей квартиры всю свою жизнь, будучи одновременно стариком-ребенком и ребенком-стариком.

Когда на лаборатории в Прокопьевске Павел Зобнин делал «Развалины» Ю. Клавдиева — он рассадил зрителей в ярусах старинного театра, расчистив партер и сцену для картинки блокадной жизни, на которую мы смотрим как будто сверху, заглядывая в бомбоубежище истории (опущен штанкет, горит тусклый свет, люди разговаривают во время авианалета...). Там, в глубине, внизу — основа нашего «развалинного» сегодня, о котором, собственно, и написана пьеса Клавдиева: выжил не интеллигент Ниверин, а спасавшая детей мерзлым трупным мясом Мария Ильинична Развалина.

Найдя неожиданное пространство, П. Зобнин «решает» им материал, создавая чисто сценические «предлагаемые», — и часто возникают глубокие и изысканные произведения живого театрального искусства.

Но немного — к биографии. Она тоже кое-что скажет.

На первом режиссерском курсе Женовача Зобнин, помимо всего прочего, был видео-летописцем, «камерой курса», заснявшим всю историю возникновения будущей СТИ. Это случилось, во-первых, потому, что до ГИТИСа он успел окончить Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК) при

---

<sup>1</sup> Волошина А. Непостоянство памяти // ПТЖ. Официальный сайт. 2013. 10 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/nepostoyanstvo-pamyati/> (дата обращения 25.09.2016).

Госкино РФ. Диплом не защищал, но в пору обучения участвовал в коллективной постановке курсового спектакля по произведениям Д. Хармса (художественный руководитель постановки Г. П. Сидakov, будущий педагог женовачей). Пройдя практику на киностудиях «РИТМ» и «Позитив-фильм», П. Зобнин даже поработал оператором-постановщиком на студенческих и нескольких документальных фильмах. До сих пор крайне насмотрен, начитан и неторопливо, кропотливо образован, особенно во всем, что касается кино. А во-вторых, в истории курсового Пимена-летописца сыграла роль преданность Мастерской, друзьям, «братьям» по цеху. Вот у кого ВКонтакте есть специальный альбом фотографий с коллегами? Режиссеры с режиссерами, никого постороннего. Цех. А кто еще, как П. Зобнин, бесконечно смотрит спектакли других? Он запросто может — конечно, если есть деньги на билет — появиться на премьере коллеги в далеком городе. И хотя искренне радуется успехам «братьев», но при этом упрям и может твердо сказать: «Брат, мне это совершенно не нравится. Потому что у тебя тут, брат, непростительная ошибка в разборе».

Слово «разбор» ключевое. В смысле театральных родителей П. Зобнин — сын женовачовского разбора и лабораторного движения О. Лоевского, определившего судьбы многих в этой генерации. На Второй Екатеринбургской лаборатории «Молодая режиссура и современный театр» и появился курс Женовача, а с ним — Паша Зобнин с эскизом «Преступления и наказания» (Раскольников — Олег Ягодин). И сегодня этих лабораторных эскизов у него десятка три, больше, чем спектаклей (справедливости ради — осуществленные спектакли, как правило, тоже дети лабораторных проб). Когда-то старый сибирский режиссер Изяслав Борисов шутил: «Я главный режиссер Обского моря». Павел Зобнин, разъезжая по просторам Родины, всякой «главности» при этом вообще чурается, считая, что «мой адрес не дом и не улица». Предлагали стать главным — не согласился. При этом он, кажется, «главный лабораторный режиссер»: вписавшись в «движение Лоевского», любит поехать куда-то на неделю и сочинить спектакль, перемещаясь из Свяжска в Серов или Советск-Тильзит. А если (увы, так происходит часто, хотя в эскизе, бывает, много найдено уже для будущего спектакля) эскиз не превращается по производственным причинам в законченную работу — Зобнин какое-то время жалеет и грустит (силы-то потрачены, решение найдено, эх... ну да ладно, еще не вечер) и едет дальше.

Т. Тихоновец очень точно сформулировала программу П. Зобнина: «Все, что я видела... заставило отнестись к режиссеру Павлу Зобнину как к адепту русского психологического театра в его самом честном и чистом виде. Его спектакли всегда имеют некую нравственную вертикаль, которую можно соотнести с поисками этического оправдания театра, которые когда-то вел Станиславский. Почему именно русского театра, а не вообще психологического? Потому что именно русский психологический театр всегда был склонен поучать и воспитывать, свято помня про то, что он во все не безделица, а кафедра... Спектакли его учителя Сергея Васильевича Женовача — это всегда послание зрителю, оно заставляет думать, тревожиться, тосковать, а кого-то — раздражаться. Между прочим, мало можно назвать режиссеров, которые сегодня шлют нам, зрителям, срочные телеграммы»<sup>2</sup>.

А первые его спектакли были очень ученическими, правильными и повествовательными. «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса в Омском театре драмы, «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова в Кемеровском областном театре драмы. Даже «Удалой молодец — гордость Запада» Дж. М. Синга в Лысьвенском театре драмы он решал серьезно и драматически. Медленно. Метод был дан учителями, но умения накапливались постепенно, пошагово, Зобнин никуда не торопился. Он и сейчас ставит спектакли медленные — не обостряя, не прищипывая жанр. «Спектакли Павла несколько рассудочны. В них трудно входить, они не сразу захватывают тебя. Но о них интересно думать, и, как правило, от размышлений о спектакле ты уходишь в горькие думы о нашей жизни, что, согласитесь, бывает сейчас крайне редко», — писала Т. Тихоновец. Прибавляя: «Павел Зобнин — настоящий русский моралист, и, как всякий моралист, он может и раздражать. Особенно сегодняшнего зрителя, не расположенного к тому, чтобы его воспитывали и поучали. Но его позиция вызывает огромное уважение. Прежде всего тем, что в его спектаклях чувствуется: про кантовский императив режиссер не забывает никогда. Особенно про нравственный закон внутри нас»<sup>3</sup>.

Зобнин всегда решает пьесу, опираясь на актеров (умеет сказать исполнителям «петушиное слово») и находя для каждого спектакля свою атмосферу, как бы перевоплощаясь в произведение, а не перевоплощая

---

<sup>2</sup> Тихоновец Т. Любовь людей и любовь к людям // ПТЖ. 2013. № 74. С 90.

<sup>3</sup> Там же.



его в себя. Павел Зобнин не относится к той разновидности режиссеров, которые ставят себя как единоличного автора, приглашающего в свой мир разных драматургов, не делая стилевых различий для Эсхила и Чехова. Такой путь возможен, но Зобнин придерживается иного: вектор его интереса — произведение автора, с которым режиссер вступает в диалог, будь то классик Островский или друзья Привалов–Пулинович. В любом случае он проверяет материал на прочность, сценичность, ритмичность и содержательность — так, как будто это написано только что.

«Таланты и поклонники» в Минусинском драматическом театре показались бы сугубо традиционным спектаклем, не определи Зобнин (и художник Фемистокл Атнадзас) предлагаемые обстоятельства жизни всех героев — как огромный товарный склад, где ходят, осматривая ярлыки и маркировки, купцы, лихо раскатывают на тележках грузчики-слуги прощениума, а в углу склада уютятся в своем убогом закутке Негина с Домной Пантелеевной. Они вписаны в эту обстановку, в этот общий мир торговли содержательно: Домна готова продать все и вся, Саша — как известно, товар, предмет купли, да и сама продается... Продается ли? В ключевой момент Зобнин притормаживает действие. Письмо от Великатова после бенефиса Саша Негина (Марина Ковалева) перечитывает дважды. Иронической скороговоркой издевательски проинтонировав великатовские признания в любви (Великатов не интересуется ее, у нее есть надежный, прочный Петя), голосово пробежав по инерции то место, где сулитесь театр для

молодой его, Великатова, хозяйки, Саша съезжает с иронической интонации — как пластинка с привычной скорости. Медленно вникая, заново читает она «хвост» письма — то, где про театр. А осознав «творческое предложение», возвращается к началу «Я полюбил вас с первого взгляда». Только в связи с театром начинает иметь смысл великатовская любовь.

Как бы сельскую и как бы натуралистическую «Любовь людей» (Русский драматический театр им. Н. Бестужева) Зобнин «снял» как черно-белое кино, подразумевающее абсолютную подлинность проживания на крупном плане. Образ «власти тьмы» был буквально материализован: всех окружала темнота, из нее выходили и в нее удалялись, существуя в зыбком медлительном пограничье, в паузах, финальных стоп-кадрах... Из ЗТМ выплывали не только лица, но даже ремарки: «Темнота. Тишина. Долгая темнота. Долгая тишина. Очень долгая темнота. Очень долгая тишина. Негромкий голос», — произносила в самом начале Люська, рыжеволосая красавица, убившая и скормившая свиньям мужа и признавшаяся в этом давно влюбленному милиционеру Сергею. За него она выйдет замуж, а встречаться полюбовно станет с убитым Колей. В видениях, понимает-ся, или в помутненном своем сознании (бытовой свет некоторых сцен — сверху, как от лапочки под потолком, — сменялся тут локальным прямым театральным светом, казавшимся inferнальным, «прояснявшим» любовь людей). Зрители смотрели это «кино», сидя длинным рядом, словно у широкоформатного экрана, варьировавшего планы: то осветится лампой кабинет Сергея, то возникнет комната в глубине (на самом деле — другое пространство за открытой дверью). Зобнину удалось здесь превратить «смертоубийственный» мелодраматический сюжет в дос, благородно «опростить» его, увести в монохром.

П. Зобнин ставит пьесы даже тогда, когда жизнь как будто сама толкает его к новым формам — вербатиму, документальности. Между жизнью и сценой ему нужен посредник. И даже когда судьба занесла его в якутский Мирный на лабораторию Театра Наций, он не стал ходить с диктофоном, мониторя реальность, а поставил пьесу «Колыбельная для экскаватора», которую Александр Тюжин написал на основе документального материала. И сделал «масштабный, почти эпический спектакль, задействовав не только всю труппу, но и директора с монтировщиками. <...> ...Драматург и режиссер выходят за рамки документального театра. Они не столько стремятся показать достоверную картину тех лет, сколько работают с мифами и разбираются, как устроена человеческая память. Как

реальные факты перемешиваются в ней с легендами и домыслами, появившимися позднее, придуманными журналистами ради красного словца или возникшими в фантазиях ребенка. Жизнь алмазодобытчиков тут показана глазами мальчика, родившегося в палатке, выросшего на стройке коммунизма и считавшего экскаватор своим лучшим другом»<sup>4</sup>.

Кажется, и сейчас, осенью 2016-го, Павел Зобнин где-то в Якутии. Хорошо, что есть Фейсбук, и он знает, что северо-осетинские артисты с триумфом сыграли его «Метод Грёнхольма» в армянском Ванадзоре, П. Руднев описал «Геракла» (не дюрренматтовского, а бродилку про подвиги). А сам он пристально поглядывает, как там дела в Ельце, куда поехал Артем Баскаков, и откуда уехал Радион Букаев, и что там в Новосибире у Егорова, а в Краснодаре у Безносова, и как хорошо, что в театр вернулся однокурсник Уланбек Баялиев, в цеху прибыло...

Словом, «уездный доктор». Сын разбора.

Октябрь 2016 г.

---

<sup>4</sup> Шимадина М. Родине нужны алмазы! // ПТЖ. Официальный сайт. 2015. 15 нояб. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/rodine-nuzhny-almazы/> (дата обращения 25.09.2016).

## **ПАВЕЛ ЗОБНИН**

*Родился в 1980 году.*

*В 1999 году окончил Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК) при Госкино РФ, режиссерский факультет, мастерская режиссуры художественного кино- и телефильма, руководители мастерской А. И. Сурикова, В. Д. Рубинчик.*

*В 2006 году окончил РАТИ (ГИТИС), режиссерский факультет (мастерская С. В. Женовача).*

Основные постановки:

«Стекланный зверинец» Т. Уильямса (Омский театр драмы, 2006).

«Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (Кемеровский областной театр драмы, 2007)

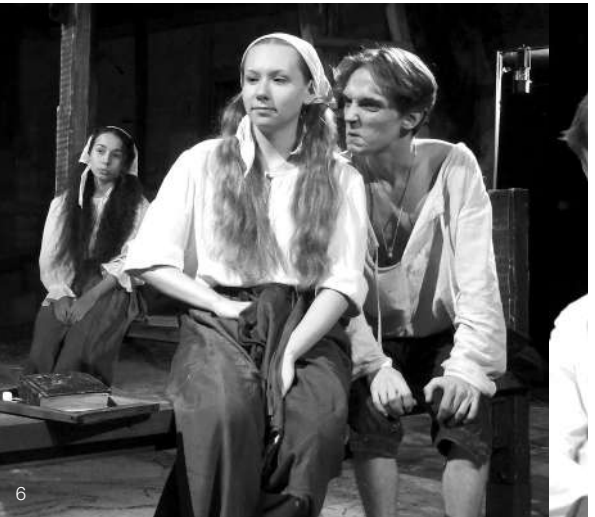
«Удалой молодец — гордость Запада» Дж. М. Синга  
(Лысьвенский театр драмы, 2009)  
«Перикл» У. Шекспира (Театр «Северная сцена», Новый Уренгой, 2010)  
«Таланты и поклонники» А. Островского  
(Минусинский драматический театр, 2011)  
«Бесконечный апрель» Я. Пулинович  
(Елецкий драматический театр «Бенефис», 2011)  
«Прекрасное Далёко» Д. Привалова (Сахалинский театральный центр  
им. А. П. Чехова, Южно-Сахалинск, 2012)  
«Нужен перевод» Б. Фрила (Прокопьевский драматический театр, 2012)  
«Любовь людей» Д. Богославского  
(Русский драматический театр им. Н. Бестужева, Улан-Удэ, 2012)  
«Illusioonid» / «Иллюзии» И. Вырыпаева  
(Tartu Uus Teater / Vene Teater, Таллин, 2014)  
«Смерть коммивояжера» А. Миллера  
(Камчатский театр драмы и комедии, Петропавловск-Камчатский, 2014)  
«Последние» М. Горького (Елецкий драматический театр «Бенефис», 2014)  
«Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» В. Леванова  
(«Тильзит-театр», Советск, 2015)



«Метод Грэнхольма» Ж. Гальсерана  
(Русский академический театр им. Е. Вахтангова, Владикавказ, 2015)  
«Хорошая смерть» В. Райчевича  
(Тобольский драматический театр им. П. Ершова, 2015)  
«Колыбельная для экскаватора» А. Тюжина  
(Мирнинский драматический театр, 2015)  
«Геркулес и Авгиевы конюшни» Ф. Дюрренматта  
(Коми-Пермяцкий национальный драматический театр  
им. М. Горького, Кудымкар, 2016)

**Фото спектаклей П. Зобнина на с. 174–175:**

1. «Прошлым летом в Чулимске». Кемеровский областной театр драмы. Фото А. Курасова
2. «Перикл». Театр «Северная сцена». Фото из архива театра
3. М. Ковалева (Негина), Д. Энгель (Мелузов). «Таланты и поклонники». Минусинский драматический театр. Фото Л. Третьяковой
4. «Прекрасное Далёко». Сахалинский театральный центр им. А. П. Чехова. Фото И. Расторгуевой
5. В. Громовиков, Л. Соловьева-Луник в спектакле «Бесконечный апрель». Елецкий драматический театр «Бенефис». Фото из архива театра
6. «Нужен перевод». Прокопьевский драматический театр. Фото из архива театра
7. «Любовь людей». Русский драматический театр им. Н. Бестужева. Фото П. Зобнина
8. «Стеклянный зверинец». Омский театр драмы. Фото Е. Виноградова
9. «Illusioonid»/ «Иллюзии». Tartu Uus Teater / Vene Teater. Фото из архива театра
10. «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии». «Тильзит-театр». Фото из архива театра
11. О. Климова (Софья). «Последние». Елецкий драматический театр «Бенефис». Фото Д. Пичугиной







Татьяна Тихоновец

# ТЕАТРАЛЬНЫЕ ДОРОГИ РОМАНА ФЕОДОРИ

Роман Феодори стал художественным руководителем Красноярского ТЮЗа в 2011 году. До этого был худруком Барнаульского театра драмы. А до этого чуть не стал главным в Лысьвенском театре драмы, но помешали некоторые обстоятельства пермской культурной революции. Еще раньше много ставил в разных городах нашей обширной Родины. А до всего этого учился в Нижнетагильском педагогическом институте, собирался быть учителем истории. И уже вот-вот стал бы им, но решил поехать поступать на режиссуру. И поступил в ЛГИТМиК, на курс Геннадия Тростянецкого. А надо было доучиваться в педагогическом и защищать диплом. Зачем? Ну, может, мама сказала: «Сначала получи диплом, а потом делай что хочешь». Доучился и нырнул в режиссуру с головой. Вот мы и допятились к началу его пути.

И тут возникают вопросы. Почему в режиссуру? Откуда прилетел вирус? Говорит, что театром увлекался с детства. С другой стороны — в настоящем театре побывал в двадцать лет. Что, в школе не водили? Говорит, что в детском саду собирался стать таким артистом, который показывает другим артистам, как надо играть. То есть путь наметил в нежном возрасте, фактически выведя формулу режиссуры. Но сбился с дороги. Зато уж как выучился профессии, так с тех пор и показывает артистам, как надо играть.

Феодори ставит вербатим и мюзиклы, современную драму и Мюссе, Шекспира и Брехта, Андерсена и Гете. Кажется, что тут такого? Все режиссеры ставят разных драматургов в разных театрах. Но тут букет уж очень пестр и непредсказуем. Считает для себя важной брехтовскую систему эпического театра. Но самого Брехта ставил только дважды. Соединяет все со всем. У него «Наташина мечта» Пулинович —

музикл, «Сон в летнюю ночь», поставленный вместо Куни, — коммерческий спектакль. Может быть, эклектика — это его стиль?

Его увлекает театр как таковой. Или скорее так: он видит жизнь только через призму театра. Он ее театром проверяет. Пожалуй, больше доверяя театру. Первым его автором на профессиональной сцене был Милан Кундера — «Жак и его господин» (Выборг, театр «Святая крепость», 2004). Позже он еще раз вернется к этому сюжету. В Барнауле, в краевом театре драмы. «Слуга и господин» по роману Д. Дидро «Жак-фаталист» (2010). Его я помню. Жизнь как путешествие, непредсказуемое, оборачивающееся обретениями, потерями, катастрофами. Путешествие по жизни, в которой все зыбко и неизвестно, греховно и опасно, — таков был второй спектакль. И, кажется, этот первый профессиональный опыт может служить некоторым ориентиром в непредсказуемом, как сама дорога, театре Романа Феодори. Как говорилось в пьесе Кундеры: «Разве человеку дано знать, куда он идет?»

Я застала его почти в начале его театрального пути: в 2006 году вместе со своим учителем Тростянецким, в роли подмастерья, он поставил «Любовью не шутят» А. Мюссе в театре «Свободное пространство» (Орел). Спектакль был изящный, нежный, в нем блистала эксцентрическая актриса Елена Крайняя. Спектакль поехал по фестивалям, получил много наград, в том числе и за «дуэт учителя и ученика». В нем был не театр в формах жизни, а театр как форма жизни.

Потом мы встретились в Лысьве, на лаборатории молодой режиссуры в театре драмы им. Савина. Феодори показал эскиз по пьесе Пьера Нотта «Две дамочки в сторону севера». Эскиз был настолько удачным, что решено было закрепить его в репертуаре, а режиссер получил предложение возглавить театр. Но в это время в Перми случилась культурная революция, Эдуард Бояков проявил интерес к Лысьве, и им был приглашен другой режиссер, на которого он рассчитывал в своих проектах. Роман Феодори, уже к этому времени приглашенный в Алтайский краевой театр драмы, тем не менее приехал в Лысьву и доставил «Дамочек». В пьесе речь идет о двух стареющих сестрах, которые ссорились и выясняли отношения всю жизнь. Кремировав умершую мать, они решают воссоединить урну с ее прахом с могилой отца, который давно умер. Где могила — неизвестно, двигаясь куда-то «в сторону севера», сестры попадают в разные нелепые ситуации, вплоть до угона автобуса, и в итоге все-таки находят ее. А кроме того, начинают друг друга понимать и даже любить. В пьесе жесткий черный юмор, от которого поеживались зрители, не привыкшие к шуткам по поводу смерти.

Феодори поступил деликатно. Он заключил историю в «театральную коробочку», поместив действие на планшет сцены и введя в сюжет театр как главное условие игры. Лишив действие всякого быта, он тем самым сгладил мрачность черной комедии. Получилась отличная эксцентрическая шутка, в которой молчаливые слуги театра были одновременно и умершими родителями, внимательно наблюдающими за сестрами, и посетителями бара, и даже частями автобуса, катящего «в сторону севера».

А Роман Феодори покатил в сторону Барнаула. Алтайский краевой театр им. Шукшина тогда лишился своего художественного лидера — Владимира Золотаря (тоже ученика Тростянецкого). Труппа театра, которую он воспитывал несколько лет, была готова к выполнению серьезных художественных задач. Так что Феодори пришел не на пустое место. К этому времени он стал одним из редких режиссеров своего поколения, не боящихся большой сцены. Он поставил в Барнауле «Золушку» Шварца, «Слугу и господина» Дидро, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Мамашу Кураж» Брехта.

Самой важной была, конечно, «Мамаша Кураж» (2010). Театр театром, а жизнь в стране начала стремительно меняться. Понял ли эти изменения Роман Феодори как историк, почувствовал ли как режиссер, но «Мамаша Кураж» уже не была театральной игрой. Он поставил спектакль о женщине, которая пытается выжить и не задумывается о мелких подлостях, которые вынуждена совершать. Проблема человеческого выбора, участия или неучастия в зле тогда еще не стояла так остро, как сейчас. Но режиссер ее угадал. Он угадал и свою актрису, Елену Половинкину, которая сыграла маркитантку Анну Фирлинг, пытаюсь преодолеть русскую традицию исполнения этой роли. Режиссер изо всех сил добивался того, чтобы эту мамашу Кураж не было жаль. Он ставил спектакль о войне как о коммерции, о том, как война втягивает человека в себя, как он перестает понимать, где добро, а где зло. Его волновали вопросы: где пределы компромисса? Где компромисс превращается в подлость?

В спектакле было много придумано. Художник Даниил Ахмедов распахнул сцену, обнажив ее машинерию, на огромном экране позади сцены шли крупные планы артистов. Авторам хотелось все укрупнить, подчеркнуть движение, взгляд. Режиссер добивался «разъединения элементов»: вот живой артист, вот он заключен в «раму картины», а вот он на экране. Создавалось несколько планов, возникала симультанность контрастных друг другу изображений. Прием был очень интересен, он придавал действию объем и вертикаль. А вот очуждения не возникало. Этого брехтовского эффекта

Феодори гораздо удачнее добивался введением в действие «детей войны». Мальчик и девочка в форме гитлерюгенда (Елена Кайзер и Денис Мельчуков) рассказывают затверженный урок про Тридцатилетнюю войну. Барабаны даты, пишут мелом какие-то имена. Вот тут Брехт и проявился в полной мере. Это война воспринималась детьми как абсолютная древность, между тем погибшие дети Кураж тоже превращались в «детей войны». Переодетые в форму гитлерюгенда, они следили за теми, кто остался в живых. Войны угрожающе сближались. Была придумана умная, драматически точная пластическая партитура (Наталья Шурганова). Режиссер добивался холодного, ясного, острого от эмоций действия. Спектакль был выдвинут на «Золотую маску», и Роман Феодори получил специальный приз жюри. Но из Алтайского краевого театра он к этому времени уже ушел. Не складывались отношения с директором С. Медным, с труппой.

А в Красноярский ТЮЗ пришел уже другим человеком, уверенным в себе руководителем с собственной художественной политикой. Он привел с собой несколько полюбившихся ему артистов из Барнаула, и догадываюсь, что непростым было их вхождение в красноярскую труппу. Феодори начал с проведения лаборатории, и я помню, как тяжело проходила первая «Вешалка». Но результаты ее оказались впечатляющими. Спектакль по эскизу Семена Александровского «Ипотека и Вера, мать ее» получил награду на фестивале «Ново-Сибирский транзит». Сейчас в «Вешалке» участвует почти вся труппа, порой происходят настоящие актерские открытия.

В театре необходимо было решительно менять репертуар, приводить новое поколение режиссеров, художников, хореографов. Все это было сделано в довольно краткие сроки. «Наташина мечта» (режиссер обозначил жанр как мюзикл, хотя это все же не так) по пьесе Я. Пулинович поставлена по той версии пьесы, где героиня только одна — детдомовка Наташа Банина (2011). Обычно этот текст давал повод для моноспектакля. Феодори выстроил вокруг Наташи целый мир, в котором если уж воспитки детдомовские, то их целый отряд, если врачи в больнице, то бригада жутковатых монстров, две-три детдомовские девчонки превращаются в целую толпу. Сама Наташа и ее мечта тонули во всем этом многообразии приемов, но режиссерская провокация сработала довольно жестко. Мир, окружающий Наташу, агрессивен. Но и ее собственное воображение тоже изуродовано, ненормально. Режиссер использовал в спектакле группу уличных танцоров, настоящего эпера, и вся эта субкультура, которая, казалось бы, должна так подходить этой девчонке, обрушивалась на нее всей своей мощью. Мир благополуч-



ной молодежи сам приговаривал ее, выдавливал из жизни. И зрители тоже оказывались по эту сторону противостояния. Таким безжалостным образом режиссер добивался совершенно брехтовского эффекта: зрителей заставляли думать, на чьей они стороне.

Вообще «тюзовская» линия репертуара оказалась самой жесткой в театре, который строит Роман Феодори в Красноярском ТЮЗе. В своих спектаклях-исследованиях он не щадит ни взрослых, ни подростков. В «Подростке с правого берега» (2013) даже было установлено, что те, про кого он поставлен, могут приходить только с родителями. Красноярск расположен на обоих берегах Енисея. Правый — рабочий, промышленный. ТЮЗ — тоже там. Вот театр и решил поговорить со своими зрителями — подростками с правого берега. Когда набрали материал почти на 9 часов, обнаружилось, что язык подростков и табуированные темы проходят только под маркой 18+. Стало понятно, что это спектакль для взрослых. Билеты продавались только через кассу. Школьные группы даже по пять-шесть человек не допускались. Приходили учителя, студенты. Получился вербатим, не сглаженный драматургическими ходами, только управляемый рукой режиссера. Зрители сидели на круге, который поворачивался в разные стороны. Действие шло во всех углах сцены, на фоне кирпичных стен, подъемных механизмов — и возникал образ промышленного пейзажа. Артисты выходили из зала и клялись своим прототипам, что ничего не изменят в их монологах, ничего не скроют. Через весь спектакль проходила экскурсия, которую вела «музейная дама» (Анжелика Золотарева), тоже документальный персонаж. Каждый монолог — чья-то драма. Девочка, болеющая эпилепсией, рассказывает о том, как ее пытались изнасиловать родственники (очень точная работа Екатерины Кузюковой), подросток, который избивал одноклассников и забивал с друзьями бомжей насмерть (Вячеслав Феропонтов), он же говорил от имени бомжа, битого подростками, были и монологи взрослых, как правило, измученных жизнью женщин.

Никакого выхода театр не предлагал. А просто подавал сигнал SOS! В финале Александр Князь зачитывал «программу» подростка, написанную по принципу: «если бы президентом был я». В ней 51 пункт. Разбег — от национализма до фашизма, от либерализма до коммунизма. И все это уместилось в одной голове. Парень затронул практически все больные вопросы, существующие в России, и предложил кардинальные решения. Просто юный Че Гевара. И эти зреющие в юной голове «гроздь гнева», как ни

странно, очень оптимистично завершали жесткий спектакль. Все черное — но на розовом. Все плохо, а мечты об идеальном.

Среди социальных спектаклей Романа Феодори есть проекты, которые только художественными назвать трудно. Один из них шел под названием «Человеческий голос». Несколько месяцев артисты театра общались со слабослышащими и глухими детьми. В результате появилась часовая цирковая программа «В ритме сердца», где дети выступали вместе с артистами в разных номерах, причем артисты «вели» их так деликатно и незаметно, что сами казались ведомыми. В продолжение темы Роман сделал спектакль «Волшебные пальцы» по пьесе, написанной В. Дурненковым о глухом мальчике, к которому приходит с волшебным даром супергерой. Спектакль был стилизован под японские аниме. И важно было то, что смотрели его и обычные дети, и слабослышащие.

Еще один проект назывался «ПравоПисания». Были отобраны 15 подростков из разных социальных слоев. Две недели им объясняли основы теории драмы и учили писать пьесы. Получились четырнадцать пьесок. Среди них была и комедия положений, где действие происходит в школьном туалете, куда бегают покурить и учителя, и старшеклассники, и монолог, обращенный к отцу, бросившему семью, и рассказ о родителях, погибших на политическом митинге. После читки этих пьес трупам двух театров, собравшимся вместе, их распределили между собой три главных режиссера: Олег Рыбкин (Красноярский драматический театр им. Пушкина), Алексей Крикливый (новосибирский «Глобус») и Роман Феодори. В течение двух недель готовились эскизы. Каждая из трех частей была решена в своем ключе. Две части (Крикливого и Феодори) были доведены до спектакля и продержались в репертуаре около восьми месяцев. Спектакль был потерян, потому что оказалось, что система продажи билетов «буксует». Школьные учителя не понимали, почему детям показывают курящих в туалете педагогов. А для режиссера эти спектакли стали серьезной проверкой его театральной дороги: не в тупик ли она ведет? Не заигрался ли в театральные игры? Он называет эти социальные проекты «кирпичиками» в строительстве театра. А они действительно принципиальны в ТюЗах. Когда театрами руководят режиссеры, которым сильно за шестьдесят, многие из них просто не понимают, что произошел настоящий цивилизационный разлом. И что необходимо изучать этих новых людей, совсем не таких, какими были они сами в детстве.

В постановках Феодори по сказкам Андерсена расчет на этого нового зрителя очень заметен. В «Снежной королеве» (Красноярский ТЮЗ, 2012,

художник Даниил Ахмедов) Андерсен дается не в варианте Шварца. Никаких добрых сказочников и злых советников. Никаких «снип-снэп-снурре, пурре-базелюрре». Только отвага Герды, смешной, угловатой девочки-подростка (Наталья Розанова). Только ее бесконечная дорога к Каю, через все испытания и препятствия. И замерзающий Кай (Александр Князь), которого мы видим в чертогах Снежной Королевы, и бессилие Герды, готовой уйти под крики зала: «Нет, не уходи, не уходи!» И очень правильный финал, когда обледеневшее сердце растапливает знакомый мотив из их детской памяти: «Розы цветут, красота, красота. Скоро узрим мы младенца Христа». Режиссер и в детском спектакле был верен себе: никакого быта. Мы в театре, в поворачивающемся круге застыли фигуры андерсеновских героев, среди которых и Герда с Каем. Это всего лишь одна из историй, которых много, и надо бы прочитать их. Все оживает, когда звучит музыка, и начинается театр. В этом круге он и заканчивается.

К Андерсену режиссер обратился еще раз. В Екатеринбургском ТЮЗе (2015) он поставил «Русалочку». Ахмедов сочинил на огромной новой сцене театра чудный подводный мир, композитор Евгения Терехина (тоже частый соавтор Романа Феодори) создала настоящую музыку океана. И кажется, что земная жизнь явно проигрывает по сравнению с этим царством покоя, не знающим земных страстей. Спектакль — о стремлении одной непокорной души вырваться из этого безмолвия, заплатив безмолвием в земной жизни. Мария Викулова потрясающе точно играет этот молчаливый бунт, это стремление вырваться в другой мир, чужой, страшный и манящий. Работа хореографа Татьяны Багановой дала телесное ощущение рождения нового существа из выброшенной на берег маленькой Русалочки, когда она пытается «освоить» то, что сделало ее похожей на людей, — ноги. На этом спектакле вдруг осознаешь, что отданный ведьме голос все равно не смог бы помочь ей, ведь русалочий язык не похож на человеческий, как русалочий хвост не похож на «две неуклюжие подпорки». И возник мотив о бессмертной душе, которую все-таки обрела Русалочка.

Инсценировку романа «Окна в мир» Бегбедера (2014), точнее сказать, пьесу по роману, написал Александр Вислов. Спектакль вызвал жаркие споры на страницах блога «Петербургского театрального журнала». Те, кто видел его на фестивале «Радуга», и те, кто видел его на родной сцене (исключая автора рецензии в блоге Елену Коновалову), говорят как будто о совершенно разных спектаклях. Критики, посмотревшие спектакль на «Радуге», обвинили его в спекуляции на тему вселенской трагедии, в холодности

и даже цинизме. Пожалуй, ни один из спектаклей Феодори не вызывал такой яростной полемики. Я принадлежу к тем, кто заметил в нем совсем другие черты, хотя далеко не все в спектакле приняла. Этот спектакль — попытка автора пьесы, режиссера, художника Даниила Ахмедова и хореографа Натальи Шургановой рассказать средствами театра о вселенской трагедии, не прибегая к жанру трагедии.

Спектакль разделен на две части. Первая происходит на большой сцене. Во второй части артисты ведут ограниченное число зрителей (не больше тридцати) в помещение под сценой. Само по себе это несправедливо, но и неисправимо. При этом без второй части первая просто не воспринимается. В первой части зрителей «вводят» в условия игры. (Опять игра.) Девушки-стюардессы проводят предполетную подготовку. Это показалось мне нарочитым и лобовым ходом. Но никаких вопросов о том, кто мы, куда летим и когда врежемся, не возникло. Мы в театре, и это такая игра. Холодное бездушное пространство наполнено прозрачными наклонными плоскостями,двигающимися ширмами. Все они создают атмосферу абсолютной незащищенности жизни, потому что стекло — это же очень хрупко и опасно. И здесь идет рассказ о частной истории. Автор (это сам Бегбедер, которого играет Вячеслав Ферапонтов) предстает отвратительным, ерничающим фигляром. Потом окажется, что это маска, скрывающая человеческую растерянность. И если поначалу герои его рассказа — это вымышленные им персонажи, то к финалу они обретают самостоятельность, отрываются от ниточек кукловода и решаются на собственную волю. Картью Йорстон (Анатолий Кобельков), поняв, что именно ему суждено сыграть роль супергероя-спасителя, берет своих задыхающихся от дыма сыновей и бросается из этого огромного окна в мир. Оставляя в растерянности автора и всех зрителей.

В первой части видна растерянность не только Бегбедера. Как рассказать об этом? Что чувствовать, живя после этого? Искусство здесь бессильно не потому, что бессильна режиссура Романа Феодори, в чем его обвиняли, а потому, что мир бессилён это понять. Мы не можем узнать и пожалеть каждого погибшего. Мы никогда не узнаем, кто были эти люди. Нас к этому и не призывают. Не призывают жалеть. Предлагают представить, что может произойти в одной точке планеты за сто две минуты. И как меняются те, кто об этом хотя бы задумался. Может быть, и не надо было говорить об этом? Не знаю. Это право художника. Но во второй части, когда артисты берут каждого зрителя за руку, стискивая пальцы, так что ощущаешь эту



чужую горячую ладонь, и ведут тебя в подземелье сцены, ты понимаешь, что театральная игра продолжается, только правила ее поменялись. Первая часть отстраненная, холодная, вторая — обжигающе телесная. Натальей Шургановой поставлена сорокаминутная пластическая композиция, в которой мы рядом с погибающими людьми. Но это сделано не бытово, поэтому тебе не приходит в голову протянуть бутылку с водой кому-нибудь из героев. Это точно рассчитанные хореографические сцены, которые выливаются в страшное макабрическое шествие и героев, и архетипов американской культуры под звуки «Пассакалии». Выходишь из подземелья оглушенный, вцепившись в руку того, кто выводит тебя из этого ужаса. Во всех своих моментах это театр, иногда слишком усложненный по способу сценического существования. Артисты перемещаются то внутрь образа, то дистанцируются от своих героев, автор все время меняется, с ним происходят важные человеческие перемены, правда, это не всегда понятно, не везде выстроено режиссерски и актерски. Но то, что происходит смена оптики, что тебе все время предлагают разные ракурсы (иногда их слишком много), — не подлежит сомнению. Может, это покажется странным, но для меня это более брехтовский спектакль, чем барнаульская «Мамаша Кураж». Хотя он не доведен до равенства формы и смысла. Формы все-таки больше.

А театральные дороги привели режиссера в знаменитую Омскую драму. Шекспир, пристально рассмотренный через круглые брехтовские очки, — вот что такое «Кориолан. Начало» (2015). Пьеса поставлена наполовину. Спектакль заканчивается выдворением Кориолана из Рима. Художник спектакля Василина Харламова создала на сцене подсвеченный подиум, на котором происходит действие. Это «пустое пространство», свободное от всего: примет времени, примет театра и поэтики текста. Артисты здесь царствуют, обходясь почти без всякой предметной среды. Ну, разве что стулья, кресло Волумнии, ванна, сортир, огромные игрушки, шкура медведя на полу, неоновые очертания кабаре Кориолы.

Из огромной, в пяти действиях, трагедии режиссер выбрал темы, которые волнуют его сегодня. С одной стороны — функционирование социума, в котором ничего не поменялось со времен Плутарха (у него Шекспир заимствовал сюжет о Кориолане). Здесь все герои — носители определенных функций, не живые люди, а социальные маски, точные и узнаваемые. Артисты знаменитого театра играют их, как орехи щелкают. Среда эта — мертвая, существующая по законам социальной причинности. Народ, то есть презираемый героем римский плебс, отдан одному артисту, Александру Гончаруку. Феодори поступил остроумно и дерзко, потому что утвердил таким образом, что народ един во всех своих обличьях. И подарил множество возможностей прекрасному артисту. Живых здесь двое: Кориолан в исполнении Михаила Окунева и его мать Волумния, которую играет Валерия Прокоп. Не Феодори первым угадал таинственную зависимость Кориолана от матери. Но он придал этому очень современное звучание. Мужчины, воспитанные матерями, зависящие от них, — вот те, кто становятся во имя своих матерей героями, воинами, готовыми на все. И тщеславие, высокомерие Кая Марция тоже воспитано ею. Валерия Прокоп мощно играет эту власть, парализующую волю сына, опутывающую его незримыми нитями. И диалог гордеца, воина, непоколебимого, как софокловский герой, происходит только с матерью. Окунев и Прокоп играют такой подробный поединок, что все остальное кажется лишь приложением к этому постоянно длящемуся дуэту. Сегодня уже не одно поколение мужчин воспитано матерями. Они руководят жизнью, заседают в разных органах власти, кто-то становится творцом, а кто-то бандитом. Страна, которой владеют мужчины, воспитанные женщинами. Эта точка боли, обнаруженная режиссером в современной жизни, кажется мне темой спектакля. И, конечно, противостояние живого человека и массы, окружающей его.

Эта тема была продолжена в «Биндюжнике и Короле» по «Одесским рассказам» И. Бабеля (Красноярский ТЮЗ, 2016). В основе спектакля мюзикл А. Журбина и А. Эппеля. Аранжировка принадлежит Ольге Шайдуллиной, и сделана она жестко и современно, в соответствии с той сценографией, которую предложил Даниил Ахмедов, немедленно «уличенный» вместе с режиссером в очередном подражании Роберту Уилсону. Вся команда, включая хореографа спектакля Анну Закусову, решительно отошла от жанра музыкальной комедии (так был снят одноименный фильм) и вступила на территорию мюзикла, о законах которого судить не берусь. Но кажется, что это именно та дорога, которую выбрал режиссер.

Все персонажи, населяющие почти двухмерное пространство, — неживые, у каждого минимальный набор поз, жестов, поворотов, пробежек, гримас. Труппа Красноярского ТЮЗа превосходно выполняет эти задачи, не впервые демонстрируя пластичность, хорошую хореографическую подготовку в исполнении «живых картин» во фронтальных мизансценах и прекрасно создавая мгновенные характеристики своих героев в драматических эпизодах. Но главное здесь — Мендель Крик в замечательном исполнении Саввы Ревича и его одинокое существование вопреки всем законам жизни и смерти. Актер играет драму мужчины, сопротивляющегося старости, трагедию отца, униженного любимым сыном Бенчиком, и угасание жизни, мешающей молодым наследникам. Огромный неуклюжий человек, полный сил и желания любить, в финале предстает «живым трупом», которого сыновья передвигают, как бездыханную куклу.

Конечно, движение Романа Феодори в сторону визуального театра, начавшееся еще в пору его первых режиссерских опытов, не может не вызывать целого шлейфа аналогий. Особенно в их совместных работах с Даниилом Ахмедовым и художником по свету Тарасом Михалевским. Если вспомнить фразу Тома Камма, что Уилсон «пишет светом», то да: они тоже учатся писать светом. Но разве в визуальном театре, да и в театре вообще этим пользуется только Уилсон? Пусть учатся писать по-своему. Уилсон придумывает движение до работы с текстом. И это признак «формального театра», блистательно придуманного, завораживающего, но извлекающего смыслы не из текста, а поверх и параллельно ему. Роман Феодори работает именно с текстом, внутри него. И надеюсь, не будет от него отказываться. Все-таки живет он в литературоцентричной России, где вообще трудно приживается визуальный театр. Так что, во-первых, пусть берет свое добро там, где находит его, пока молод и ищет свою дорогу. Во-вторых, думаю,

используя приемы, он не станет подражать чужой эстетике и философии. А в этом ему поможет Брехт, чей насмешливый взгляд из-под круглых очков уже заставил Романа Феодори отказаться от многого, что он пробовал в начале своей театральной дороги: от режиссерских излишеств и от чрезмерной «театральности». Вспомним тысячелетний трюк человечества: куда бы ты ни шел, «везде будет — только вперед», как объяснил Господину его вечный спутник — Жак.

Июнь 2016 г.

## **РОМАН ФЕОДОРИ**

*Родился в 1978 году.*

*В 2001 году окончил Нижнетагильский педагогический институт.*

*В 2004 году окончил режиссерский факультет СПбГАТИ (мастерская Г. Тростянецкого).*

*С 2011 года — главный режиссер Красноярского ТЮЗа.*

Основные постановки:

- «Жак и его господин» М. Кундеры (театр «Святая крепость», Выборг, 2004)
- «Любовью не шутят» А. де Мюссе (театр «Свободное пространство», Орел, 2006)
- «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта  
(Театр-студия Светланы Крючковой, Санкт-Петербург, 2006)
- «Ночь» А. Стасюка (театр «Свободное пространство», 2007)
- «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (театр «Ангажемент», Тюмень, 2008)
- «Когти, крылья, два хвоста» Я. Экхольма (театр «Ангажемент», 2008)
- «Две дамочки в сторону Севера» П. Нотта  
(Театр драмы им. А. Савина, Лысьва, 2009)
- «Золушка» по мотивам сказки Е. Щварца (Красноярский ТЮЗ, 2009)
- «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта  
(Алтайский театр драмы им. В. М. Шукшина, Барнаул, 2010)
- «Слуга и Господин» по роману Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин»  
(Алтайский театр драмы им. В. М. Шукшина, 2010)
- «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (Тверской ТЮЗ, 2011)
- «Наташина мечта» Я. Пулинович (Красноярский ТЮЗ, 2011)
- «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. Пушкина  
(Красноярский ТЮЗ, 2011)



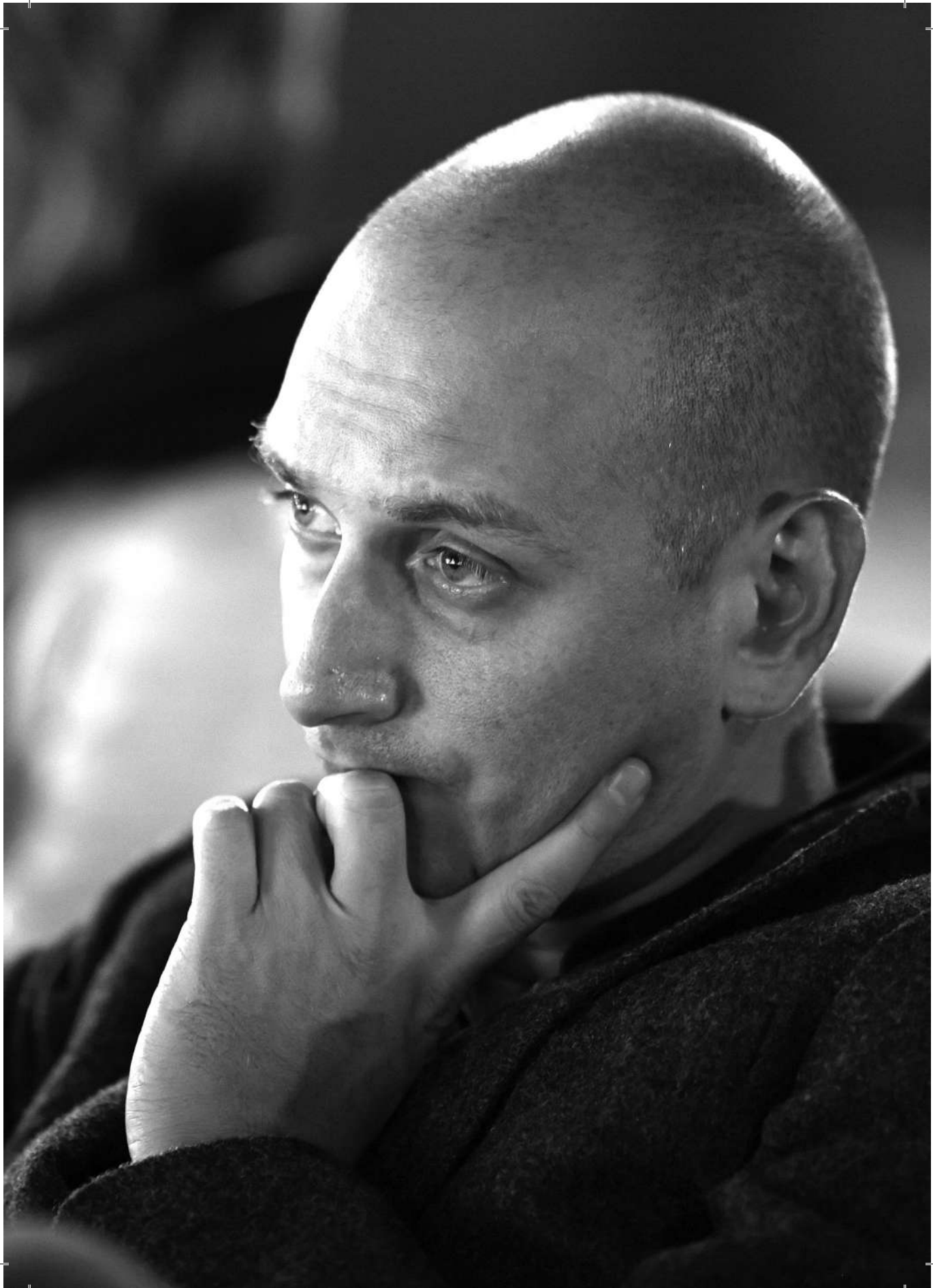
**Фото спектаклей Р. Феодори на с. 190–191:**

1. М. Трухин (Митч), М. Зудина (Бланш Дюбуа). «Трамвай „Желание“». МХТ им. А. П. Чехова. Фото Е. Цветковой
2. «Биндюжник и Король». Красноярский ТЮЗ. Фото В. Олейника
3. «Мамаша Кураж и ее дети». Алтайский театр драмы им. В. М. Шукшина. Фото В. Сотникова
4. «Слуга и Господин». Алтайский театр драмы им. В. М. Шукшина. Фото В. Сотникова
5. Ч. Хаматова (Повариха в роли Катарины), Р. Ахмадеев (Штрафник в роли Петруччо). «Укрощение строптивой». Театр Наций. Фото С. Петрова
6. С. Киктева (Зеленая). «Пер Гюнт». Красноярский ТЮЗ. Фото А. Минаева
8. Н. Розанова (Герда). «Снежная королева». Красноярский ТЮЗ. Фото М. Маклакова
7. А. Киреева (Наташа). «Наташина мечта. Vol. 2». Красноярский ТЮЗ. Фото М. Маклакова
9. «Кориолан». Омский театр драмы. Фото А. Кудрявцева
10. «Окна в мир». Красноярский ТЮЗ. Фото Д. Корольковой

- «Фауст. Первый опыт» И.-В. Гете (Тверской ТЮЗ, 2012)  
«Подросток с правого берега» (Красноярский ТЮЗ, 2012)  
«Снежная королева» Г. Х. Андерсена (Красноярский ТЮЗ, 2012)  
«Сон. Лето. Ночь» У. Шекспира (Красноярский ТЮЗ, 2013)  
«ПравоПисания» (Красноярский ТЮЗ, 2013)  
«Укрощение строптивой» У. Шекспира (Театр Наций, Москва, 2013)  
«Антигона» Ж. Ануя (Русский театр Эстонии, Таллин, 2013)  
«Окна в мир» по мотивам одноименного романа Ф. Бегбедера (Красноярский ТЮЗ, 2014)  
«ТЕСТостерОН» (Красноярский ТЮЗ, 2014)  
«Трамвай „Желание“» Т. Уильямса (МХТ им. А. П. Чехова, Москва, 2014)  
«Наташина мечта. Vol. 2» Я. Пулинович (Красноярский ТЮЗ, 2015)  
«Волшебные пальцы» В. Дурненкова, М. Зелинской (Красноярский ТЮЗ, 2015)  
«Русалочка» Г.-Х. Андерсена (Екатеринбургский ТЮЗ, 2015)  
«Кориолан» У. Шекспира (Омский театр драмы, 2015)  
«Биндюжник и Король» по мотивам произведений И. Бабея (Красноярский ТЮЗ, 2016)  
«Пер Гюнт» Г. Ибсена (Красноярский ТЮЗ, 2016)







Антон Хитров

# КОТИКИ В АВТОЗАКЕ: ИЗ ЧЕГО СДЕЛАН ТЕАТР ФИЛИППА ГРИГОРЬЯНА

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ

Это первая, самая очевидная ассоциация, вызванная именем нашего героя. У Филиппа Григорьяна три театральные специальности: актер, режиссер и художник. По образованию — артист, оставил эту специальность почти сразу после выпуска из Щукинского училища (1998, курс Евгения Князева), недолго проработав в Вахтанговском театре. На сцену вернулся лишь недавно — в проекте Кирилла Вытоптова, Юрия Квятковского и Юрия Муравицкого «Театральная бессонница. Чайка» Григорьян играет Тригорина. В первой половине нулевых он создавал перформансы и невербальные спектакли, осваивая режиссуру и сценографию; после знакомства с текстами Павла Пряжко режиссер опять заинтересовался драматическим театром.

Сегодня Григорьян занимается как интерпретационным театром, так и перформансом. Роль режиссера он, как правило, совмещает с ролью сценографа. Его важнейший проект на стыке разных видов искусства — мультимедийный музыкальный перформанс «Полнолуние» (2011) по двум сочинениям композитора Алексея Сисоева, созданный силами фестиваля «Территория». Над этим спектаклем-перформансом работала по-настоящему звездная команда: к проекту были привлечены танцовщик будто Такетеру Кудо, мастер экстремального вокала Наталья Пшеничникова, медиа-художники Александр Лобанов и Антон

Яхонтов и другие. Экстраординарную попытку синтеза искусств заметили на «Золотой маске»: в 2013 году «Полнолунию» досталась победа в номинации «Эксперимент».

## АРХЕТИПЫ

Григорьян — режиссер эпохи смайлов, эмодзи и стикеров (это, если что, такие значки и картинки, посредством которых интернет-пользователи выражают эмоции на письме). Часто кажется, что двумерные, мгновенно опознаваемые персонажи-маски вызывают у режиссера больший интерес, чем неоднозначные герои со сложноорганизованной психикой. Он воплощает на сцене образы, которыми оперирует массовое сознание. Причем представляет их в ироничном, гиперболизированном, карнавальном, «мультишном» виде.

Ожившие стереотипы — любимый комедийный прием американских сатирических мультсериалов «Южный парк» и «Гриффины»; Григорьян последовательно применяет его в театре. В оперном спектакле «Medeamaterial» (Пермская опера, 2012) на музыку Паскаля Дюсапена лица мужского пола, не исключая маленьких детей, носят курчавые черные бороды и такие же курчавые парики: как-то так, по общему убеждению, выглядит древний грек (вообще-то такие прически характерны скорее для ассирийского искусства, поэтому правильнее будет говорить о некоем собирательном образе «древних»). В «Чукчах» по Павлу Пряжко (пермская «Сцена-молот», 2009) фигурирует стереотипный русский писатель: чукча Мишка в интерпретации Григорьяна стал представителем метрополии, который в рамках игры воображает себя жителем колонии (так режиссер объясняет, почему чукчи у Пряжко говорят и ведут себя как персонажи известных анекдотов, а не как реальные люди). В разных спектаклях Григорьян выводил такие архетипичные образы, как полицейский, солдат, светский лев, девочка-подросток, примадонна, крестьянка.

Участие в «Женитьбе» по Гоголю (Театр Наций, 2015) Ксении Собчак — непрофессиональной актрисы, зато профессиональной телеведущей — в роли свахи Феклы Ивановны укладывается в обычную логику режиссера. Сваха — профессия вымершая, сегодня этот архетип существует только на телевидении, в различных реалити- и ток-шоу.

В 2013 году Григорьян ставит в Театре Наций антифашистскую пьесу «Камень» современного немецкого автора Мариуса фон Майенбурга.

Решение одной из ролей хорошо характеризует режиссера. Текст охватывает 60 лет истории немецкой семьи; его композиция нелинейна, события показаны не в хронологическом порядке. В 1993 году мать советует дочери-школьнице выбрать героем сочинения покойного деда, который якобы помог еврейской семье бежать от нацистов. Эпизоды, датированные 1935 и 1945 годами, опровергают ее слова: дедушка Вольфганг был на сто процентов лоялен к режиму и никаких евреев не спасал, даже наоборот. У Майенбурга Вольфганг — ветеринар, семьянин, обыватель и именно поэтому страшен; собственно, эта пьеса рассматривает нацизм исключительно на нижнем, бытовом уровне. Григорьян делает Вольфганга клишированным нацистом, представителем государственной машины. Он одет в военизированный костюм — френч и сапоги, носит гитлеровскую косую челку и круглые очки в стиле Гимmlера. Гротескный образ довершает чучело орла, с которым никогда не расстанется герой: как известно, хищная птица была гербом Третьего рейха. Исполнитель этой роли, режиссер Кирилл Вытоптов, ориентируется на стереотипный образ «неуравновешенного Гитлера» (таким сыграл диктатора Мартин Вуттке в «Бесславных ублюдках» Квентина Тарантино). То есть Григорьян пожертвовал сложностью и неоднозначностью героя ради возможности создать на сцене персонафикацию нацизма.

## ПОЛИТИКА

В одном из первых невербальных спектаклей-перформансов Григорьяна «Новый год» (пространство «Актовый зал», Москва, 2006) возникает мотив, к которому режиссер будет возвращаться снова и снова, — ироничное переосмысление советского монументального искусства. В этом перформансе впервые появляется человек-с-мемориальной-доски (остроумная модификация живой статуи): точно такого же мы встречаем в «Горе от ума» и «Женитьбе». Кроме него, здесь фигурирует одушевленный Вечный огонь: актер в алом трико танцует на пятиконечной звезде, подражая движению пламени. А в «Чукчах» оживает гранитный памятник советскому солдату: этот своеобразный каменный гость попадает в компанию стереотипного русского писателя-интеллигента и красного Чебурашки. «Чукчи» — спектакль о русской культурной экспансии: образы вроде гранитного воина указывают на русификацию и советизацию коренного народа.

Современная политическая реальность интересует режиссера не меньше, чем советское наследие. «Горе от ума» выходит в пермском Театре-Театре в 2011 году. Это последний год реальных, не календарных нулевых (уже в декабре начинается протестное движение, а за ним следует период реакции, длящийся по сей день). Сытая и гламурная «эпоха стабильности» подходила к концу, и спектакль Григорьяна оказался одним из ее последних прижизненных «портретов». Главная характеристика «фамусовского общества» — демонстративное потребление (оплаченное, естественно, нефтяными деньгами, которые тогда еще были). Григорьян окружает героев атрибутами «красивой жизни» — от гляцевых журналов до машин класса люкс, — тем самым определяя визуальный образ спектакля. У Грибоедова Молчалин пытается заинтересовать Лизу изысканными туалетными принадлежностями («Есть у меня вещицы три...»). В спектакле он выставляет перед девушкой полный комплект косметики — штук 20 ядовито-розовых флаконов — и, самодовольно улыбаясь, машет над ними табличкой SALE. Приезд гостей сопровождается парадом дорогих иномарок: машины на сцене — бутафорские, плоские, зато в натуральную величину. Самые запоминающиеся экземпляры — белый лимузин молодящейся телезвезды Хлёстовой и леопардовый автомобиль Горичей (пара обожает леопардовый принт — характеристика героев очень в духе Григорьяна). В конце концов привычка к безудержному потреблению убивает одного из персонажей: в разгар закрытой светской вечеринки падает замертво охранник-наркоман, превысивший дозу героина.

Спустя четыре года Григорьян ставит «Женитьбу» в Театре Наций. Некоторые режиссерские и сценографические решения напрямую перешли из «Горе от ума», но гоголевский спектакль создается уже в совершенно другом политическом климате. На смену люксовым автомобилям приходит новый символ — автозак: экзекутор Яичница стал у Григорьяна капитаном ОМОНа и в финале арестовывает всех, чтобы силой забрать невесту. Все соперники Подколесина — так или иначе солдаты: можно увидеть в этом след милитаристских настроений эпохи. Даже моряк Жевакин, дряхлый старец в водолазном костюме, в самый ответственный момент сватовства является с орденами на груди. А покрытый камуфляжной зеленой краской офицер Анучкин прибывает к Агафье Тихоновне в оцинкованном гробу: тут гоголевский сюжет рифмуется с известной репликой балабановского капитана Журова — «жених приехал».





## КИТЧ И ПОП-КУЛЬТУРА

Ближайший «родственник» нашего героя в мире западного артистеблшмента — американский художник Джефф Кунс. Их объединяет многолетняя последовательная работа с таким обширным пластом культуры, как китч. Кунс — далеко не единственный художник, интересующийся китчем, но, вероятно, самый известный. Инфантилизм, слащавость, гигантомания, дурновкусие — подобные слова приходят на ум при виде его скульптур. Люди без чувства юмора, наверное, откажут ему в праве называться художником. Собственно, он успешен именно потому, что изобразительное искусство считается территорией так называемого хорошего вкуса. Когда Кунс изображает поп-звезд или мультяшных героев и размещает такие работы в галерее, он протестует против снобизма творческой элиты.

Нечто подобное Григорьян проделывает в театре. В опере «Medeamaterial» режиссер сделал местом действия пустой бассейн, как и предлагал автор литературного первоисточника Хайнер Мюллер, — но затем принялся дорабатывать замысел драматурга в своей неповторимой манере. Богато украшенный орнаментом и барельефами «в духе античности», этот интерьер отвечал представлению о Древней Греции

каких-нибудь малограмотных нуворишей. Стиль «Женитьбы» Григорьян и сам определил как «токсичный китч». Ее декорация воплощает фантазии среднестатистического постсоветского человека об элитном жилье: двери с резьбой, стены с лепниной, все это фиолетовое и нарисовано на обоях.

Сознательно используя китч, режиссер отказывается от нормативной «красоты», что означает раскрепощение театра. Привнося на сцену элементы массовой культуры, нечто соответствующее «народному вкусу», он разгерметизирует «элитарное», консервативное искусство театра, делает его более открытым и демократичным.

Как и в работах Джеффа Кунса, в спектаклях Григорьяна нередки персонажи-игрушки (сентиментальность — обычное свойство китча). В «Горе от ума» Чацкий дарит Софье большого плюшевого мишку. Такой подарок девушке — западная традиция, недавно пришедшая в Россию; эта деталь многое говорит о главном герое, который смотрит на возлюбленную сверху вниз, как на ребенка. Медведь — кто-то вроде двойника Чацкого: он «оживает» и следует за Софьей по пятам, куда бы та ни шла (на самом деле это ростовая кукла для маленького актера). Главный герой «Женитьбы» Подколесин получает аналогичного мишку на 45-летие — друзья, по видимому, считают его инфантилом. Разумеется, его подарок тоже умеет ходить. Несколькоими годами раньше в «Чукчах» появляется знаменитый красный Чебурашка, которого драматург Максим Курочкин впоследствии упомянет в миниатюре, написанной для проекта «Страстной, 12». Поскольку персонажа придумал советский писатель, а популяризировали советские мультипликаторы, в контексте спектакля его нужно связывать с ассимиляцией малых народов России. Другая любопытная деталь — узнаваемые «адидасовские» полоски по контуру Чебурашки. Спортивный костюм — если он носится как повседневная, а не тренировочная одежда — прочно ассоциируется с депрессивными спальными районами и их маргинальными обитателями. Треники с полосками — символ периферии: в данном случае Григорьян и его постоянный соавтор, художник по костюмам Галя Солодовникова отождествляют городские окраины с окраинами империи. Чукчей маргинализировали, принудительно сделали провинциалами, ведь жить «на отшибе» можно только при наличии «центра».

Популярная культура присутствует в работах режиссера наравне с классическими сюжетами. В постановке «Дядюшкин сон» — совместном проекте с Эдуардом Бояковым и Борисом Мильграмом — Григорьян отвечал за визуальное решение. Решающую роль в сюжете повести Достоев-

ского играет неумение князя К., полуживого старика, различать сон и явь (идея совершенно в духе Гоголя, как и многое другое в этом тексте). Двойственность, неопределенность — главный сюжет в сценографии спектакля: бытовые персонажи заброшены в антиутопичную научно-фантастическую вселенную. Сочиняя мир из песка и железа, Григорьян, очевидно, вдохновлялся кинематографическими планетами-пустынями: Арракисом из «Дюны», Татуином из «Звездных войн», Плюком из «Кин-дза-дза!». Самая футуристичная деталь декорации — аппарат, поддерживающий жизнь в дряхлом князе: это прозрачная вертикальная капсула с булькающей жидкостью, где плавает закованное в скафандр тело. Герой как будто арендован у Джорджа Лукаса: его костюм напоминает броню штурмовика, а шумное дыхание — знаменитый хрип Дарта Вейдера.

В поле зрения режиссера попадала даже так называемая кют-культура (cute — «милый», «прелестный») — явление хоть и совершенно массовое, но редко обсуждаемое. Речь о преклонении перед пушистыми, округлыми и большеглазыми созданиями, реальными и вымышленными, — от померанских шпицев до робота BB8 из «Звездных войн»: интернет кишит примерами. С мимими-культурой Григорьян сравнивал... одну из оперных интерпретаций «Гамлета». Весной 2014 года Театр Наций отметил 450-летие Уильяма Шекспира спецпроектом «Шекспир. Лабиринт», спектаклем-альманахом в формате променада; Григорьян был его куратором в целом и режиссером одного из отрывков. Оперу «Гамлет», на которой был основан поставленный им эпизод, написал в 1868 году француз Амбруаз Тома. Он избавил сюжет от философской нагрузки и поместил на первый план любовную линию, основательно расширив роль Офелии (потому что примадонне нужна хорошая партия). Музыковед Вадим Журавлев не постеснялся назвать это сочинение вампукой; Григорьяну «гламурный Шекспир» показался как минимум забавным и нетривиальным. Сначала зрители попадали за кулисы оперного театра и наблюдали истерику капризной певички, а затем видели ее на сцене в образе прекрасной Офелии. Солистка в пышном платье исполняла арию из оперы Тома, присев в живописной позе на украшенные цветами качели. Фоном ей служила приторная видеотропка с котами, розочками и птичками. Но главным аттракционом была корзина с живыми котятами, которую демонстрировали в конце отрывка. Кто бы ни занимался кастингом котов, он отлично справился: звери действительно были cute. Григорьян, без сомнения, делал отсылку именно к сетевой культуре: под словом «котики» в какой-то момент стали

подразумевать любой легкомысленный контент в интернете. Конечно, в нашем сознании умильные коты плохо вяжутся с «Гамлетом». Но, при всей иронии Григорьяна, «вампука» Тома для него — нечто большее, чем исторический курьез: само ее существование доказывает невероятную пластичность шекспировской драматургии, которая делает возможными самые эксцентричные трактовки. Как уже было сказано, китч — один из способов реализации творческой свободы.

Сентябрь 2016 г.

## **ФИЛИПП ГРИГОРЬЯН**

*Родился в 1976 году.*

*В 1998 году окончил Театральное училище имени Б. В. Щукина (курс Е. Князева).*

*В 1998–2001 годах — актер Театра им. Е. Вахтангова.*

Основные постановки:

«Me not I», перформанс (ГЦСИ, Москва, 2005)

«Новый год», перформанс («Актовый зал», Москва, 2006)

«Чайка, или Гроб Малевича», перформанс («Быстрый театр Justo», Москва, 2007)

«Третья смена» по пьесе П. Пряжко (Театр им. Йозефа Бойса, Москва, 2008)

«Чукчи» по пьесе П. Пряжко («Сцена-Молот», Пермь, 2009)

«Агата возвращается домой» по сказке Л. Горалик (в соавторстве с Э. Бояковым, театр «Практика», Москва, 2009)

«Дядюшкин сон» по повести Ф. Достоевского (в соавторстве с Э. Бояковым и Б. Мильграмом, Театр-Театр, Пермь, 2010)

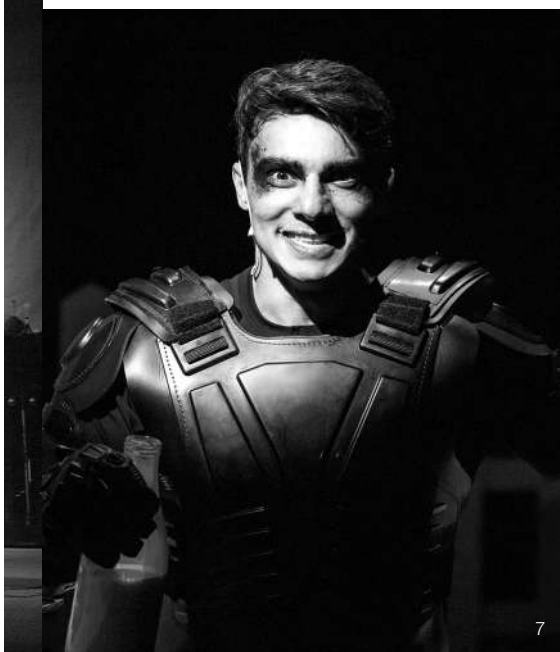
«Поле» по пьесе П. Пряжко (Школа современной пьесы, Москва, 2010)

**Фото спектаклей Ф. Григорьяна на с. 200–201:**

- |  |  |
|--|--|
| 1. «Дядюшкин сон». Театр-Театр.<br>Фото А. Гущина                            | 5. «Чукчи». «Сцена-Молот».<br>Фото А. Гущина                           |
| 2. К. Собчак (Фекла Ивановна). «Женитьба».<br>Театр Наций. Фото А. Иванишина | 7. «Заводной апельсин». © Театр Наций.<br>Фото М. Зайвый © Театр Наций |
| 3. «Горе от ума». Театр-Театр.<br>Фото А. Гущина                             | 6. «Женитьба». Театр Наций.<br>Фото А. Иванишина                       |
| 4. «Чукчи». «Сцена-Молот».<br>Фото А. Гущина                                 | 8. «Камень». Театр Наций.<br>Фото А. Иванишина                         |

«Полнолуние», перформанс (фестиваль «Территория», Сочи, 2011)  
«Горе от ума» по А. Грибоедову (Театр-Театр, 2011)  
«Человеческий голос», опера Ф. Пуленка по пьесе Ж. Кокто  
(Театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, Пермь, 2011)  
«Medeamaterial», опера П. Дюсапена по пьесе Х. Мюллера  
(Театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, 2012)  
«Камень» по пьесе М. фон Майенбурга (Театр Наций, Москва, 2013)  
«Вавилонская башня 2» по пьесе М. Курочкина «Бедные в космосе»  
(Русский театр Эстонии, Таллин, 2013)  
«Шекспир. Лабиринт» (куратор проекта и режиссер отрывка «Офелия»  
по опере А. Тома «Гамлет») (Театр Наций, 2014)  
«Женитьба» по пьесе Н. Гоголя. (Театр Наций, 2015)  
«Заводной апельсин» по роману Э. Бёрджесса (Театр Наций, 2016)  
«Тартюф» по пьесе Ж.-Б. Мольера  
(Электротheater Станиславский, Москва, 2016)









Алексей Киселев

## ЮРИЙ КВЯТКОВСКИЙ И ЕГО ВОРС

День города, Парк Горького, в центре внимания карнавальное шествие. Режиссер — Юрий Квятковский. ВДНХ, уличный фестиваль, публика окружает перформанс про людей в галстуках «Терминал». Режиссер — Юрий Квятковский. Телеканал «Дождь», онлайн-телеспектакль «Мила» по пьесе Максима Курочкина, в «Музее» играют ночной квест по советской фантастике, в Пушкинском музее дают представление по текстам Ильи Зданевича, в «Практике» не достать билет на верbatim «Это тоже я», в пространстве Tesla4000 гремит хип-хопера на 5 000 зрителей, одновременно на всех четырех этажах Центра им. Мейерхольда жюри «Золотой маски» смотрит тотальный променад по Стругацким. Режиссер — кудрявый парень в острых усах и кепке с широким козырьком — Юрий Квятковский.

### LE CIRQUE DE CHARLES LA TANNES

В 2010 году спокойствие тихой театральной гавани Москвы нарушили две новости. Первая — «Отморозки» Кирилла Серебренникова, нахальный политический спектакль студентов «Седьмой студии». Вторая — хип-хопера «Копы в огне» от самозванцев с длинным французским названием *Le Cirque De Charles La Tannes*. Для удобства впоследствии вошло в обиход сокращенное «Шарлатаны». И если первое событие так или иначе имело предпосылки в развитии «новой драмы», да и от Серебренникова со времен «Пластилина» ждали больших потрясений, то «Копы» оказались явлением внезапным по всем статьям.

Театральный центр «На Страстном» осаждала публика не из студентов театральных вузов, пенсионеров и домохозяек, не из гуманитариев и ценителей и даже не вожденная государственными учреждениями культуры на тот момент аудитория «Винзавода».

В театр хлынул поток молодых людей прямиком с рейв-вечеринок и хип-хоп-концертов (раскручивать шоу вызвался промоутер компании «Газгольдер» Федор Елютин, впоследствии ставший популярным театральным продюсером). Новые зрители приходили увидеть не нечто злободневное или знаменитое, а кое-что небывалое.

Формально «Копы в огне» выполнены в эстетике игрового театра, наглого, жестко-ироничного и демонстративно безответственного. На сцене как будто оживает комикс про бригаду копов, возглавляемую низкорослым и усатым Копом Козульски (Александр Canicool Легчаков), в подтяжках и черных очках. Вместе с ним почтенный Коп Яблонски (Алексей Розин), лысый Черный Коп (Константин Kotzilla Аршба) и юный мямля Коп Пипи (Михаил Румянцев, он же Миха Архангел, он же miisha, он же Ларик Сурапов) противостоят клубу восьми убийц во главе со злодеем Джигурдамариссом. Каждому эпизоду соответствует музыкальный номер; артисты подчеркнуто «по-гангстерски» чеканят рэп вживую в сопровождении качающих битов драм-машины: «В чем копа дело? Какое у копа дело? Дело копа в том, чтобы не стать покйынречем<sup>1</sup>, / Быть яростным, как Колумбо, сексуальным, как миссис Флетчер». Обилие комически-ненормативной лексики позаимствовано не столько у улицы, сколько у отечественных переводчиков импортных боевиков: «Херова засада за домом херова наркотолкача, / Херова улица накапала, / Кокс оттуда льется, как говно из жопы херова слона. / Ясен хер, что к этому приписана Банда Джигурдамарисса». Из всего этого складывается героическая история сопротивления, образ битвы добра со злом, не имеющей конца; битвы, в которой выиграть невозможно, но в которой нельзя не участвовать. (Интересно, что после принятия поправки в закон о государственном языке, запрещающей использование мата на сцене, новая редакция «Копов в огне» получила огромный успех как детский блокбастер большой формы.)

Актеры, в свою очередь, имплантированы в этот комикс с картонными спичбаблами и утрированно огромными пистолетами — дистанция по отношению к персонажу очевидна и, по всей видимости, даже не обсуждается. Лоу-фай-мюзикл разыгрывается между двух вертикальных цилиндрических каркасов, вращение которых сменяет места действия и способно, например, визуализировать погоню: оптический эффект при их движении

---

<sup>1</sup> Покйынреч — спрятанный в тексте намек на присутствие предателя в команде, «Черный Коп» наоборот.

срабатывает так, будто персонажи несутся вперед, а не стоят на месте. Простые и изобретательные картонные декорации, видеомapping и электронный бит, плюс бездна иронии и звезда IDM Ларик Сурапов в роли Копы Пипи — все это сложилось в буквальный фулл-хауз.

Текст сочинил Александр Легчаков, он же сыграл Копу Козульского. Ставший потом едва ли не штатным драматургом «Цирка» лицедей, в рэп-среде известный под именем Capicool, — кандидат экономических наук, педагог МГУ, РГГУ и МГЭИ. Драматургия Легчакова создается по мольеровскому принципу. Его пьеса на бумаге — образец текста для сцены, не предназначенного для прочтения. Когда я попросил команду прислать мне текст остросюжетного спектакля «Слепота» (фестиваль Threeplay, 2013) для публикации, выяснилось, что в написанном виде существует только несколько черновиков. Легчаков не пишет пьес как таковых и не участвует в драматургических конкурсах. Кроме функции автора реплик в *Le Cirque de Charles La Tannes* он выполнял и роль идеолога, создателя мифологии команды; им по сути сформирован особый язык, уже давно вышедший из «шарлатанских» берегов. Вот несколько активно живущих терминов:

ворс — обобщенное понятие некоего крупного дела; производные — ворсить, ворсила: «Калягин — главный ворсила СТД»;

жулимэ — термин широкого спектра применения, чаще носит негативную окраску, не означает ничего конкретного: «Лучше не трогай его, он сейчас в полном жулимэ»;

жулемисса — жулимэ с претензией: «Новая жулемисса Каstellуччи»;

сигмач — тот, кто «в сигме», очень влиятельная персона, может служить в качестве высшей похвалы: «Табакон — сигмач русского театра»;

подтверждеж — одобрение, согласие, выражение солидарности: «Я в подтверждеже»;

квантовый — может широко применяться в качественном значении, в превосходной степени, может заменять приставку «супер», также может означать суперспособность: «Квантовый Робин Гуд», «Квантовый стул»;

базис — нечто само собой очевидное, минимально необходимое: «Кто-то же должен отвечать за базис».

В то же время автором значился коллектив, а не человек. Но по сарафанному радио незамедлительно передали имя действительного лидера команды: Юрий Квятковский. 29-летний на тот момент актер, окончил Школу-студию МХАТ в 2003 году (курс Дмитрия Брусникина, Романа Козака и Аллы Покровской), объединил вокруг себя художников, артистов,

музыкантов, технологов и прочих бездельников, спрятав имена под логотип цирка имени выдуманного Шарля ла Танна.

Проекты *Le Cirque De Charles La Tannes* с самого начала стали именоваться «шоу-иллюзиями». Команду, активно задействующую футуристические костюмы, визуальные эффекты и актуальную электронику, тут же стали приглашать на постановки церемоний («Текстура», SKIF, Летняя школа СТД) и уличных шоу на городских праздниках. То была пора новодрамовской монополии, на фоне которой иллюзионисты «Шарлатаны» стали своего рода противовесом актуальным сценам столицы, все увереннее отказывающимся от декораций и костюмов. Брызгам пота и краски в сатириконовских спектаклях Бутусова, полоскам «Адидаса» в премьерях Серебренникова на «Платформе» и складным стульям на фоне кирпичной стены Театра.doc «Шарлатаны» противопоставили усы, черные очки и картонную пушку.

У «Цирка» до сих пор нет своей площадки, да она, кажется, и не нужна ему вовсе. Организация в первые годы существования вообще напоминала «Бойцовский клуб». Поздним весенним вечером 2012 года я, еще ни о чем не подозревая, беседовал с Квятковским в фойе Театрального центра «На Страстном» по поводу предстоящего уличного театрализованного мероприятия (ожившие картины соцреализма в майские праздники на Тверском бульваре), к нам подсел щуплый молчун с полосками синей краски на лице. Потом еще один — большой добряк в бейсболке. Третий, великан казацкой внешности, подсел ко второму и заговорил могучим басом. У каждого на руке — по татуировке со зловеще улыбающимся усачом, эмблемой «Цирка». Позднее я стал замечать эти татуировки то тут, то там. Потом побывал в штаб-квартире на Маяковской — еда, чай-кофе, интернет, душ, спальные места. Человек с синей краской на лице, голый по пояс неподвижно сидит, глядя мимо экрана своего ноутбука, — это Янук Латушка. Добряк — Алексей Розин — проходит вслух по тексту какой-то роли. На кухне заваривает чай Илья Барабанов — обладатель баса. Каждый живет двойной жизнью: кто-то преподает, кто-то снимается, кто-то программирует. В преддверии нового проекта команда мобилизуется и распределяет обязанности, мягким голосом координирует процесс бородатый парень в больших очках — продюсер «Цирка Шарля ла Танна» Саша Пас. На маркерной доске рисует графики Юра Квятковский — Тайлер Дерден московского театра, почему-то в валенках.

В группировку, не имеющую штатного расписания и фиксированного количества участников, входят гримеры, мультимедиа-художники, дизайнеры по костюмам и человек тридцать актеров. Постоянными соавторами объединения стали композитор Роман Муjiice Литвинов, художник Полина Бахтина, композитор Сергей Касич, видеохудожник Ян Калнберзин, режиссер Сергей Щедрин, перформер и хореограф Виталий Боровик и многие другие — совершенно разнообразные — представители независимых творческих течений Москвы. Главная стратегия объединения — мультикультурный коллаборационизм.

Между абзацами замечу, что подобного рода самоорганизация в театральной среде в то же время обнаружилась вокруг еще одного героя московского арт-подполья — Донатаса Грудовича. В Доме Наркомфина он организовал арт-коммуны под названием «Театр-Партизан». Одинаковых татуировок у членов коммуны нет, зато есть черная униформа. В условиях строжайшей конспирации команда изредка дает спектакли в комнате, переоборудованной в зал, и на улице. Ходили слухи также про ночной перформанс для одного зрителя в ванной комнате.

Стилистика первых работ *Le Cirque De Charles La Tannes* естественным образом отражает специфику поколения, которое голливудское кино воспринимало через одногосый пиратский перевод, слушало отголоски советской эстрады вперемешку с рэйвом, которое формировалось в период тотального микширования культур и с восторгом нырнуло в виртуальную реальность в середине жизни.

В мае 2012 года «Цирк» как объединение был на пике формы и имел громадные планы. В рамках «Театрального Альманаха» в Центре им. Мейерхольда команда представила нечто вроде обобщающего промо-трейлера к серии спектаклей предстоящего сезона. Заголовок был такой: «Новый сезон: Пушкин. Робин. Обезьяна. Робот?». «Квантовый Робин Гуд» грациозно рассекал на роликах, «Пушкин — Ледяная лава» с высокомерной уверенностью зачитывал свои новые стихи («Мне легко идти. Моя жопа летит»), подопытный Обезьяна знал ответы на все вопросы, и все вместе они по очереди вставляли лицом к лицу с главным злодеем Зордексом («Мистер пусто. Мистер пусси. Мистер пИстон») и его приспешниками, а сбоку под мерный бит раскачивали зал (спиной к зрителям, разумеется) танцовщицы тверк. Робота не было. Ни один из этих спектаклей, очевидно наследующих эстетику «Копов в огне», не состоялся. Зато состоялись многие совершенно другие, и уже не совсем «шарлатанские».

## МАСТЕРСКАЯ ДМИТРИЯ БРУСНИКИНА

Уже будучи слушателем первого набора «Школы театрального лидера» в Центре им. Мейерхольда, Квятковский активно преподает в Школе-студии МХАТ на курсе Дмитрия Брусникина, своего учителя. По его инициативе первокурсников отправили шататься по городу с диктофонами и велели не возвращаться без истории и наблюдений. Так появился вербатим «Это тоже я».

Со стороны этот зачет по актерскому мастерству был идентифицирован как манифест группы 20-летних студентов, которые по щелчку перевоплотились во все мыслимые и немыслимые городские типажи, чтобы вместе со зрителями увидеть портрет Москвы первых десятилетий XXI века. Вскоре спектакль взяли в репертуар «Практики». С того момента и по сей день «Это тоже я» — главный хит одного из самых модных театров; билеты на постоянно обновляющийся спектакль расходятся всякий раз в первый день продаж.

Каждый этюд — монолог случайного встречного о себе, о своей жизни, о своем понимании мира и времени. Монологи эти не протокольные, скорее наоборот — неказистые, недосказанные, местами стеснительные или же попросту нелепые. В памяти ветхой бабули Вторая мировая война путается с октябрьской революцией; напехтеренные дети, отвлекшиеся от спуска с ледяной горки, перебивая друг друга, городят какую-то ерунду, будто отвечая домашнее задание у школьной доски; полицейский скуп на слова, смотрит в сторону, делится мыслями неохотно, но неожиданно искренне и по-отечески. Эпизоды разбиты музыкальными номерами; звучат песни, которые изображенные персонажи называли в качестве самых дорогих сердцу (об этом зрители должны догадаться сами). «Брусникинцы» и тут выполняют задачи на наблюдение и подражание, появляясь на сцене в образах Prince, Леонида Федорова, группы 5'nizza. А в финале всей толпой участники спектакля исполняют «Перемен» группы «Кино» на жестовом языке, синхронно. Что, разумеется, мощно резонировало с настроениями публики — премьерные показы пришлись на пору наиболее массовых уличных протестов в Москве.

«Мастерская Брусникина» со второго года обучения становится непременным участником всех уличных фестивалей и городских культурных программ, а к четвертому — одним из топовых ньюсмейкеров. Команда играет концерты (на курсе образовалась группа Post/a/Nova) в богемных

арт-кафе, сочиняет перформансы для музеев и площадей, открывает юбилей «Золотой маски» и играет променад-вербатим в студии телеканала «Дождь»; кто-то уже снимается голышом для глянца, кто-то раздает интервью, третий получает призы на «Кинотавре», а четвертый шагает по красной дорожке в Каннах.

Пока Дмитрий Брусникин на правах наставника прививает команде базовые представления об этике и профессионализме, Квятковский в течение всего периода обучения за ручку приводит в Школу-студию МХАТ одного хэдлайнера актуального театра за другим, чтобы те ставили с подрастающей суперкомандой пластические этюды, читки современных пьес, мюзиклы, все что угодно. Помимо лидера *Le Cirque De Charles La Tannes*, с брусникинцами работают, например, Максим Диденко, Галя Солодовникова и Юрий Муравицкий — все имена как будто по тэгу #новыйтеатр.

Устройство спектакля «Второе видение» в «Боярских палатах» (премьера — октябрь 2013-го), поставленного Квятковским в соавторстве с Максимом Диденко, особенно наглядно иллюстрирует прививку коллаборационизма и синтетического театра. От «брусникинцев», впервые столкнувшихся с задачами современной хореографии, требовалось воплотить образы не литературные, а художественные — спектакль основан на живописи Ларионова и Гончаровой. Более того, это еще и променад по нескольким сводчатым залам, в каждом из которых игра происходит по новым правилам — от медитативного физического театра через статичные хоровые перформансы к гротескным импровизациям и интеллектуальному стендапу.

Самая основательная вещь «Мастерской Дмитрия Брусникина», поставленная Квятковским, — «Сван» в Центре им. Мейерхольда (премьера — декабрь 2015-го). Это эпический триптих по футуристической пьесе Андрея Родионова и Катерины Троепольской, написанной в стихах, про гастарбайтеров, поэта и любовь к Родине. Гастарбайтеры пытаются сдать экзамен по стихосложению, чтобы получить гражданство Лебедянии; поэт переживает экзистенциальный кризис; а Родина — это фамилия дородной дамы, олицетворяющей собой великую и прекрасную бюрократию.

Максималистское стремление Квятковского синтезировать все, что только возможно, обнаруживается в структуре «Свана». Спектакль играют в трех актах. Первый — читка, в ходе которой зрители знакомятся с сюжетом произведения. Второй — импровизационный пластический перформанс, в ходе которого каждый из актеров может в любой момент начать

произносить (петь / кричать / шептать) текст с любого места (да, каждый из них знает пьесу наизусть). Третий — зрелищный мюзикл с пиксельными абстракциями на заднике, оградительными столбиками повсюду, оранжевыми жилетками и повсеместной флуоресценцией.

Но главным завоеванием стала не эстетика игры для «Дэнди», не глубоко лирические смыслы пьесы и не электронно-этнические стилизации композитора Сергея Касича. В «Сване» обнаружился мощный актерские индивидуальности, ради чего, по всей видимости, и существует командный разогрев в двух первых актах. Фронтмены Анастасия Великородная и Игорь Титов в этом жестко структурированном и застроенном условными мизансценами шоу Квятковского создают полнокровный драматический дуэт. Все вместе складывается в историю преодоления косности посредством творческой энергии, которая здесь (а может быть, и везде) уравновешена с энергией любви.

Блистательно владеющие едва ли не всеми существующими техниками актеры «Мастерской Брусникина» постепенно вливаются и в проекты *Le Cirque de Charles La Tannes*. С одной стороны, обогащая свой опыт игрой в разболтанном условном театре, с другой — обогащая этот условный театр своей безусловной дисциплинированной харизмой.

## ОПЫТ ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Так повелось: упоминания Юрия Квятковского в СМИ сопровождают два названия — «Копы в огне» и «Норманск». Вторая этапная работа, увидевшая свет летом 2014 года в Центре им. Мейерхольда, — самый масштабный в России опыт иммерсивного театра на данный момент, попытка реализовать зрелищную модель британского коллектива *Punch drunk* и их культового «Sleep No More». Только вместо просторных пространств бывшей старой школы тут пятиэтажное офисное здание на Новослободской, четыре из которых занимает Центр им. Мейерхольда; вместо шекспировского «Макбета» в основе «Гадкие лебеди» Стругацких; вместо психологического триллера — нуар-мюзикл; вместо белых масок зрителям на входе выдают антимоскитные шляпы.

В полностью задекорированный и выселенный ЦИМ запускают по 50 человек раз в полчаса, предоставляя им полную свободу передвижения по комнатам, лестницам и двенадцати сюжетным линиям, каждая из которых расписана по минутам. Действуют около 20 ключевых персонажей





и еще столько же статистов и администраторов. На стенах рекламируются средства от комаров и грядущие выборы мэра, повсюду темно, дымно и загадочно.

Зритель волен выбрать себе любого из персонажей и бегать за ним от одного места действия к другому. Например, можно гоняться за писателем Виктором Баневым в исполнении Ильи Барабанова (Джигурдамарисс из «Копов в огне»). И увидеть, как тот укрывает от преследований мокреца (представителя слишком умных детей-киногениев). Или — за инспектором в шляпе и плаще, его играет фронтмен группы НОМ Иван Турист. И увидеть, как тот лупит палкой по голове неудобного свидетеля, а потом выведывает за бокалом спиртного полезные сведения у Банева, не знающего, кто это его так больно ударил недавно по голове. А можно засесть в одной из локаций и подкарауливать новых и новых персонажей: в сумрачном кафе (здесь происходят концерты, драки, тайные встречи), в больничном кабинете (сюда приносят мокрецов в капканах, здесь заигрывают друг с другом медработники) или на лестнице, по которой ползают обессиленные, забинтованные с ног до головы мокрецы. В финале этой ретрофутуристической истории про тоталитаризм, которую невозможно увидеть

целиком, все собираются на главной сцене, где происходит сложносочиненная музыкальная развязка (композитор — Сергей Касич) с участием несколько пугающей толпы первоклашек.

На момент премьеры жанр променад-спектакля в России успел стать почти общим местом. Уже была выставка шестнадцати пьес Марка Равенхилла «Shoot/GetTreasure/Repeat» в форме пятичасовой серии игровых инсталляций (режиссеры Д. Волкострелов, С. Александровский, А. Вартанов); мультижанровое путешествие по Шекспиру «Шекспир. Лабиринт» по всему зданию Театра Наций (Д. Волкострелов, Ю. Квятковский, Т. Кулябин, Liquid Theatre, Dialogue Dance, Театр «Трикстер», Stain & ::vtol::, Алина Гуткина feat ВасяRun, Ирина Корина, Еликука); «Опыты» Олега Глушкова в Тройка Multispace, где в каждой комнате для каждого зрителя играли свой индивидуальный спектакль; «S.T.A.L.K.E.R.» по тем же Стругацким в «Гоголь-центре» (режиссер Е. Григорьев). Словом, «Шарлатаны» не открыли здешней публике иммерсивный театр. Но — воплотили его в невиданных масштабах.

Аналогичным образом (небрежно, но зрелищно; в короткий срок, но со сложнейшей структурой; при малом бюджете, но с размахом) через год была собрана «Пирамида» — густонаселенный ночной променад в «Музеоне» по 1500-страничному роману Леонида Леонова. А еще через год — небольшой променад «Palace of Youth, „Enchanted with death“» про Льва Термена в коллаборации с британским театром RIFT. Уже на родине Punch drunk, в Лондоне. Это был краткосрочный тет-а-тет проект для 60 зрителей в 7 локациях с использованием VR-очков, благодаря которым зритель отправлялся в дремучий лес для знакомства с изобретателем электронной музыки.

## **SHOW MUST GO ON**

Вообще, режиссером Квятковский стал случайно. Получив диплом актера театра и кино в Школе-студии МХАТ, играл в сериалах и группе Dr. Lector, ассистировал Роману Козаку и Дмитрию Брусникину на занятиях по актерскому мастерству. По стопам успеха коллективной мультимедийной постановки «Хрустального мира» в стенах института постепенно назревала идея хип-хоперы «Копы в огне» как проекта, созданного при участии нетеатральных творческих сил. И в то же время в Школе-студии Роман Козак начинал репетиции спектакля по пьесе Райнера

Фассбиндера «Кофейня». Осуществить замысел учителя, слишком рано ушедшего из жизни, взялся Квятковский — это была дипломная работа учеников совместного курса Брусникина и Козака.

Так появился первый самостоятельный спектакль лидера *Le Cirque De Charles La Tannes* без своей команды — «Coffee shop. Dark Kabaret». Здесь, в этом камерном музыкальном спектакле с участием музыкантов Пакавы Ить, ныне самый видный режиссер массовых зрелищ впервые подробно и основательно разрабатывает язык маски, жеста, игровые принципы комедии дель арте. Его стихия — до комичного торжественная церемония, действующие лица которой говорят и двигаются, как герои «Маппет-Шоу». При этом Квятковский как будто намеренно ставит невыполнимые цели, усложняя себе работу, работает широкими мазками, стремительно и грубо, потому почти всегда в его работах есть к чему придраться. В «Норманске», в «Орфее и Эвридике», в «Сване» — не до эфемерных нюансов и ювелирной акцентировки, не до кропотливой детализации актерской игры и второго плана. На репетиции ему проще показать, а не поставить задачу, проще дать референс («Семнадцать мгновений весны», «Монти Пайтон», «Нью-Йорк, Нью-Йорк»), чем обосновать концепцию. Проще — просто потому что быстрее: нужно очень много успеть. На создание променада в Лондоне, например, у команды Квятковского было десять дней.

Как приглашенный режиссер Квятковский ставит нечасто и всякий раз экспериментирует с выбором материала и эстетики. В Бурятском театре драмы в Улан-Удэ — почти статичный спектакль для стариков «Августовские киты» по Дэвиду Бэрри. В петербургском «Приюте Комедианта» — «Кукольный дом» Ибсена вперемежку с исповедальными вербатимами артистов. В Словении готовится к постановке «Буря» Шекспира.

Если и есть в стране режиссер, способный поставить открытие Олимпиады, то это Юрий Квятковский, подвижный парень в кепке и с микрофоном в руке. При неистовой энергичности и производительности, Квятковский совершенно лишен амбиций режиссера-автора. Его спектакли не рассказывают нам о нем как о человеке равным счетом ничего, потому что его задача — собрать и запустить двигатель живой энергии, которая одна на всех, общая. И конечно, Квятковский — культуртрегер, организатор нового социального мира, строитель нового городского культурного поля, гражданин и увлеченный интеллектуал.

Премьера новой версии «Копы в огне» в РАМТе зимой 2011 года совпала с терактом в Домодедово. Перед началом спектакля режиссер вышел к зрителям и объявил минуту молчания. После чего, согласно легенде, обратился к публике: «Мы хотели отменить сегодняшний показ. Но, посоветовавшись, решили, что самое правильное — продолжать делать то, что должны делать. Несмотря ни на что. Это наш ответ терроризму. Show must go on!»

Август 2016 г.

## **ЮРИЙ КВЯТКОВСКИЙ**

*Родился 1982 году.*

*В 2003 году окончил Школу-студию МХАТ*

*(курс Д. Брусникина, Р. Козака, А. Покровской).*

*Педагог в Школе-студии МХАТ (Мастерская Дмитрия Брусникина),*

*один из основателей независимой творческой группы*

*Le Cirque de Charles La Tannes.*

Основные постановки:

«Хрустальный мир» по В. Пелевину

(Le Cirque de Charles La Tannes, Москва, 2006)

«Копы в огне» (Le Cirque de Charles La Tannes, 2009)

«Это тоже я. Вербатим» (Театр «Практика», Москва, 2012)

«Второе видение» (Боярские палаты, Москва, 2013)

**Фото спектаклей Ю. Квятковского на с. 218–219:**

1. «Копы в огне».  
Le Cirque de Charles La Tannes.  
Фото из архива цирка
2. «Копы в огне».  
Le Cirque de Charles La Tannes.  
Фото из архива цирка
3. «Сван». Центр имени Вс. Мейерхольда.  
Фото А. Blur
4. «Coffeeshop. Dark cabaret».  
Le Cirque de Charles La Tannes.  
Фото из архива цирка
5. «Coffeeshop. Dark cabaret».  
Le Cirque de Charles La Tannes.  
Фото из архива цирка
6. А. Иванов (Торвальд Хельмер),  
О. Белинская (Нора). «Кукольный дом».  
Театр «Приют Комедианта».  
Фото В. Васильева
7. «Сван». Центр имени Вс. Мейерхольда.  
Фото А. Blur
8. О. Белинская (Нора), И. Дель (Доктор Ранк).  
«Кукольный дом». Театр «Приют Комедианта».  
Фото В. Васильева
9. «Сван». Центр имени Вс. Мейерхольда.  
Фото А. Blur

«Кукольный дом» (Театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2012)  
«Шекспир. Лабиринт» (Театр Наций, Москва, 2014)  
«Норманск» по роману братьев Стругацких «Гадкие лебеди»  
(Центр имени Вс. Мейерхольда, Москва, 2014)  
«Пирамида» по Л. Леонову (Парк Музеон, Москва, 2015)  
«Сван» (Мастерская Д. Брусникина,  
Центр имени Вс. Мейерхольда, Москва, 2016)  
«Дворец молодежи» (Le Cirque de Charles La Tannes, 2016)  
«Двоица» (Государственная Третьяковская галерея, 2016)









Алексей Гончаренко

## **УПРАЖНЕНИЯ НА ЗАКАЛКУ. АЛЕКСАНДР ЯНУШКЕВИЧ**

Александр Янушкевич запомнился российским коллегам еще как актер, ролью в спектакле «Чайка. Опыт прочтения» Белорусского государственного театра кукол из Минска, вернее, ролями: по замыслу постановщика Алексея Лелявского он сыграл одновременно Трепелева и Тригорина. В театре кукол такое возможно. Запомнилась сцена, где смешной маленький Костя в красном пиджаке пытался совладать с настоящей пишущей машинкой. Куклы, похожие на птиц, понимали толк и в творчестве, и в творческих муках. Впереди был логичный шаг исполнителя в режиссуру.

Театр кукол в Белоруссии живет интересной жизнью, полной поисков формы и неожиданных, часто провокационных, решений классического материала. Критики отмечают, что сейчас он привлекает к себе больше их внимания, чем драма. К Лелявскому из Минска стоит добавить Олега Жюгжду из Гродно, Игоря Казакова из Могилева, Свету Бень, или Беньку, которая стала более известна не как режиссер-кукольник, а как солистка и заводила кабаре «Серебряная свадьба». Белорусские режиссеры часто приезжают в Россию не только на фестивали, но и на постановки. Старшие коллеги не бросили навсегда свои театры, а Янушкевич, за неимением такового, не испугался возглавить коллектив в России. Нужна была отвага, чтобы переехать в Пермь, тем более что он не был снисходительно назначен сверху, а выиграл открытый конкурс, представив перспективную программу развития театра.

Последний раз пермский театр интересно «звучал» в середине 1980-х при Игоре и Анне Игнатьевых, которые сейчас работают в Санкт-Петербурге. Однако постановки для взрослых и тогда не

вошли в привычку, хотя при прежнем худруке Игоре Тернавском появился амбициозный и спорный спектакль «Король Лир», где сам он сыграл заглавную роль.

Янушкевич сделал ставку на нового зрителя, в первую очередь выпустив два спектакля для взрослых. Рискнул и выиграл: театр в первый же сезон его работы стал лауреатом «Золотой маски» за «Толстую тетрадь» по роману Агаты Кристоф. А для дебюта в городе было выбрано мало кому известное произведение украинского автора. Микола Кулиш написал в 1927 пьесу «Народный Малахий», которая в трактовке Янушкевича приняла по-советски загадочное название «Нармахнар». В другой своей пьесе Кулиш соединял традиционный вертеп с экспериментальной драмой, художница Татьяна Нерсисян выстроила не вертепную, но тоже многоуровневую установку для персонажей, страдающих от «немедленной реформы человека», которую так заманчиво воплотить на сцене именно театра кукол, приступая к собственной реформе театра с почти 80-летней историей. В первых пермских спектаклях режиссера превалирует нестабильность формы, фигуры распадаются на фрагменты, ведь действие разворачивается во время революции («Нармахнар») и войны («Толстая тетрадь»). Революция даже персонифицирована на сцене алым текучим существом с рядом хищных острых зубов и подвижными языками пламени на лисьей голове.

Путь Янушкевича в режиссуре исчисляется цифрой в десять лет. Его режиссерская проба пера в минском театре — «История одного города» (2006). Художник Валерий Рачковский заколотил зеркало сцены вечным российским забором, в щелях которого появлялись то ли люди, то ли народные механические игрушки, были даже двухглавые гуси. Александр Васько, которому подходят роли змеев и скандальных пенсионеров, играл в живом плане всех градоначальников города Глупова, чья пыльная жизнь и проходит за этой дощатой оградой. Каких-то режиссерских работ Янушкевича в Минске я не видел, в моей истории знакомства за хлестким сатирическим памфлетом по Салтыкову-Щедрину следовал холодный «Эдип» Софокла, совместный проект Курганского театра кукол «Гулливер» и творческого объединения «КультПроект».

В античной трагедии Янушкевич разделил слово и действие. Повествователь сидит рядом со сценой и читает текст в довольно отстраненной манере, стараясь справляться с описываемым объемом событий без эмоций. Он походит на детектива. Актеры часто выглядят

озадаченными, особенно Эдип, который расследует убийство, словно ребенок постигает порядок вещей. Когда другие актеры пересекают крошечную сцену, они часто приостанавливаются и застывают в позах античных статуй. Движение — не принципиальная черта этого мира. Мебель огромна и напоминает детскую комнату (художник Людмила Скитович), а персонажи не только похожи на детей, но и инфантильны. Эдип хватается за большую бутылку молока, Иокаста играет с пупсом.

Постановка переключается с современными трактовками античной драматургии, когда на старинный текст падает тень XX века и его теорий, например, что здесь логично, учения Зигмунда Фрейда. Куклы в руках безмолвных исполнителей — животные разных размеров — не похожи на людей, они двойники персонажей, их тотемы. Иокаста носит на руках кошку, раб — это аист, пастух — овца, слепой Тересий появляется в сопровождении собаки-поводыря. Хор представлен крысами: у них известная негативная репутация, особенно после «Чумы» Камю, они, мягкие, плюшевые, проникают во все возможные места, даже в рот и глазницы театральных масок, которые до этого плакали каменными слезами. Смерть — не выход. Кости Лая не погребены, они выставлены на обозрение, как маленький скелет животного в школьном кабинете биологии.

Янушкевич увлекается в первую очередь авторами XX века, не только ассоциативно вкладывая их мотивы в смыслы своих спектаклей, но и обращаясь непосредственно к текстам. К уже упомянутым Кулишу и Кристофу надо добавить Гомбровича («Коронация» в Минске) и Стриндберга («Пляска смерти», ставшая копродукцией «КультПроекта» уже с Хабаровским театром кукол). Экзистенциальный материал прошлого столетия интересен режиссеру-кукольнику еще и возможностью противопоставить на сцене живое и мертвое. В «Нармахнаре» «человек» рушит «кукольные» судьбы. В «Пляске смерти» актер в роли Капитана бросал в сцене обморока куклу-манекен и с нескрываемым удовлетворением наблюдал, как во время приступа героя панически ведет себя его жена Алис.

Но наиболее успешно это колебание ролей и понятий в театре кукол (живое — мертвое) проявилось в «Толстой тетради». Какие-то персонажи рождаются из предметов, продавец канцелярии в прямом смысле слова обращается в книгу, священник носит с собой дверь исповедальни, а почтальон прирос к своему велосипеду. Манекен в роли отца

с помощью мальчиков распадается на части — сыновья отправляют его на верную смерть на минном поле, чтобы одному из героев покинуть эту страну. Умирующие старухи никак не могут перейти из земной жизни в загробную, хотя их тела стали тленом, а неподвижные длинные пальцы высохли. Как высохла и грудь сладострастной служанки кюре, которую та «обнажает», купая мальчиков (эта накладная часть тела актрисы говорит о ее персонаже красноречивее вставного музыкального номера с ее участием). Обычные вещи на этом фоне не могут остаться бытовыми, железная кровать с провалившимся матрасом никогда не станет местом сна, это — смертный одр.

Потеря тела здесь связана с потерей души, не зря мальчики уделяют внимание тренировке как внешней, так и внутренней силы. И поэтому они всегда работают в живом плане, без маски или накладных частей тела, как у остальных персонажей. Их куклы-двойники хоть и малы, но максимально похожи на людей, а не на человекоподобные существа. Хотя именно в мальчиках меньше всего человеческого, они только обозначения детства, война делает из них циничных убийц во спасение себя самих. Они тоже не люди, а, скорее, такие же человекоподобные существа, на войне и рядом людей уже нет.

Изломанная физиологичность и принципиальная искренность персонажей позволяет поставить спектакль скорее в европейский контекст современного театра кукол. Могло показаться, что Янушкевич совсем исключил детей из состава своей интеллектуальной аудитории. Но в свой второй сезон в Перми он выпустил две сказки с популярными у зрителя названиями — «Кот в сапогах» (вместе с Людмилой Скитович) и «Снежная королева» (в содружестве с Татьяной Нерсисян).

Они появились на пермской сцене не в удобно знакомом, а в неожиданно не нарядном виде утренника. Постановщик не пошел проторенным путем, начиная с выбора текста. В основе «Кота в сапогах» — тяжеловесная пьеса Калау в стихах, «Снежная королева» следует первоисточнику вместо популярных инсценировок, обыкновенно опускающих христианские андерсеновские мотивы и привычно «пролистываемые» в режиссерских редакциях сцены с цветочницей.

В «Снежной королеве» 7 картин, режиссер любит делить спектакль на сцены. И это число с его символическим значением не случайно. Как не случайно и сходство героини с еще одной холодной северной женщиной Андерсена — Ледяной девой из одноименной сказки. Янушкевич



сбивает свою Герду с пути. По дороге из северной страны к северному же полюсу героя попадает в Китай, где благородный Принц, возможный Кай, таит в себе способности стать героем другой сказки Андерсена, «Соловья».

И вновь Янушкевич (к слову, как и его учитель) с помощью художников изобретательно играет с масштабами и пространством. В каждом его спектакле есть гиганты и лилипуты. Огромная бабушка и маленькие внуки в «Толстой тетради», гигантский Людоед и массивная Снежная королева в детских спектаклях (великаны у Янушкевича обречены на поражение, прежде всего моральное, за которым часто следует уже не такой принципиальный физический распад). Это и возрастные герои-мизантропы: горе-экспериментатор Малахий и Бабушка в «Толстой тетради», и классические вечно молодые сказочные злодеи — как будто мраморная Снежная королева, чья рука становится отдельным удобным тронem для Кая, на котором только и следует собирать слово «вечность», и плосколицый Людоед с огромными накладными глазами и белозубой улыбкой. Все они изначально визуальнo разрозненны, в прямом смысле слова не цельные персонажи, готовые раствориться и растворяющиеся в сценическом пространстве за одну минуту.

Из-за этой игры кажется, что актеры в живом плане на глазах уменьшаются и увеличиваются. Плоские непропорциональные куклы в «Нармахнаре» существуют в трехмерном пространстве наравне с человеком (давно сцена театра кукол не была распахнута во всю глубину). Татьяна Нерсисян наверняка вдохновлялась «Герникой» Пикассо, созданной во времена другой — испанской — революции. Оттуда эта оптика коллективного ужаса, когда руки парализованно подчинены простой и единственной траектории, а ноги отсутствуют за ненадобностью — так выглядит, например, заболевшая жена главного героя. Есть слабые персонажи, потерянные, без суставов, с атрофированными мышцами, как будто их нарисовали или дети, или экспрессионисты. Даже проходной персонаж в спектакле для юных зрителей — крепкий старший брат в «Коте в сапогах» — по решению Людмилы Скитович поднимает для убедительности в диалоге гигантские кулаки, невероятным образом помещающиеся на руках-веревочках. А огромные головы массовки разбойников в «Снежной королеве» по каким-то непостижимым законам сказочной физики не дают своей диспропорцией составить реальную угрозу равновесию персонажей — тела актеров выглядят несоразмерно тщедушными.

При всей оригинальности визуальной стороны спектаклей Янушкевича, он часто работает в жанре театр рассказчика. Вспомним в первую очередь чтеца в «Эдипе». В «Толстой тетради» интереснее всего работают молодые актеры, чьи персонажи делятся своими записями-упражнениями и тем самым ведут историю от первого лица, с любопытством и уверенностью глядя в зал. Приключения Кота в сапогах рассказывает бродячая труппа мельников, а жизнь Кая и Герды — они сами, и этот уже прожитый опыт по-новому открывает историю, которая не случайно начинается словами: «Дойдя до конца нашей истории, мы будем знать больше, чем теперь». И каждый такой «поход» прибавляет новое знание, которое не только скорбь, а такое же, на грани, сильное упражнение, что и у братьев-близнецов в «Толстой тетради». Проводя еще одну параллель с этими важными персонажами, можно сказать, что и сам режиссер устраивает себе постоянные упражнения на закалку тех или иных пока непривычных для него профессиональных навыков. Даже после получения Национальной премии он взялся за доработку заметных ему недостатков спектакля-лауреата.

Янушкевичу повезло с соавторами. Художники Людмила Скитович и Татьяна Нерсисян дали его спектаклям свои гротескные куклы, ком-

позитор Александр Литвиновский — эмоциональные запоминающиеся мелодии, директор Ирина Савина — свое доверие. Янушкевич не ставит целью сделать Пермский театр кукол театром одного режиссера. Он уже приглашал на постановку Дмитрия Вихрецкого, Наталью Пахомову, Ролана Бонина, которые поставили соответственно «Муму», «Джельсомино в стране лжецов» и «Стойкого принца 2» по пьесе Аси Волошиной, и в выборе материала видна позиция художественного руководителя, его любовь к серьезным произведениям, не чурающимся общественно-социальной критики.

Александр Янушкевич скоро перестанет быть молодым режиссером, но у нас как-то не приживается ни одно другое определение для профессионалов, которым около сорока лет и постановки которых стоит по возможности не пропускать, чтобы быть в контексте современного театра. Мастер? Опытный режиссер? Режиссер в расцвете сил? Средних лет? Но и в быту на смену обращению «молодой человек» в обиход приходит невыносимое в этом контексте слово «мужчина».

В середине апреля 2016 года спектакль «Толстая тетрадь» стал лауреатом Национальной театральной премии «Золотая маска» в двух номинациях — «лучшая работа художника» и «лучший спектакль». Александр Янушкевич вышел на сцену сразу после своего учителя — Алексея Лелявского (его спектакль «Ваня» в петербургском театре «Karlsson Haus» также получил две премии). Красивое совпадение? Конечно, но именно такие кульминационные мизансцены поворачивают жизненные сюжеты.

Июль 2016 г.

## **АЛЕКСАНДР ЯНУШКЕВИЧ**

*Родился в 1976 году.*

*В 2001 году окончил Белорусскую академию искусств по специальности «актер театра кукол», в 2011 году — по специальности «режиссура театра кукол».*

*В 2001 году принят в труппу Белорусского театра кукол (Минск) в качестве актера, с 2010 года — режиссер-постановщик этого театра. С 2015 года — художественный руководитель Пермского театра кукол.*

Основные постановки:

«История одного города» по М. Салтыкову-Щедрину  
(Белорусский театр кукол, Минск, 2006)

«Маринка-Крапивница» В. Вольского и П. Макаль  
(Белорусский театр кукол, 2010)

«Венчание» В. Гомбровича (Белорусский театр кукол, 2011)

«Осторожно, свинья!» Х. Паукша (Белорусский театр кукол, 2011)

«Дзяды» по А. Мицкевичу (Белорусский театр кукол, 2012)

«Малыш и Карлсон, который живет на крыше» С. Прокофьевой  
и М. Микаэлян (Белорусский театр кукол, 2013)

«Золотой ключик, или Приключения Буратино» по А. Толстому  
(Белорусский театр кукол, 2013)



«Волк и семеро козлят» (Белорусский театр кукол, 2014)  
«Арабская ночь» Р. Шиммельпфеннига  
(Национальный театр им. Я. Купалы, Минск, 2013)  
«Эдип» по мотивам трагедии Софокла (Творческое объединение  
«КультПроект» и Театр кукол «Гулливер», Курган, 2012)  
«Пляска смерти» А. Стриндберга (Творческое объединение «КультПроект»  
и Хабаровский театр кукол, 2013)  
«Клочки по закоулочкам» Г. Остера (театр «Батлейка», Молодечно, 2014)  
«Приключения Касперля и Сеппеля» по пьесе «Разбойник Хотценплотц»  
О. Пройслера (Брестский театр кукол, 2014)  
«Нармахнар» по пьесе Н. Кулиша «Народный Малахий»  
(Пермский театр кукол, 2015)  
«Толстая тетрадь» А. Кристоф (Пермский театр кукол, 2015)  
«Кот в сапогах» Г. Калау (Пермский театр кукол, 2015)  
«Снежная королева» Г. Х. Андерсена (Пермский театр кукол, 2015)

**Фото спектаклей А. Янушкевича на с. 230–231:**

1. «Венчание». Белорусский театр кукол.  
Фото С. Вигдорчика
2. «Кот в сапогах». Пермский театр кукол.  
Фото К. Долгановского
3. «Дзяды». Белорусский театр кукол.  
Фото из архива театра
4. «Волк и семеро козлят». Белорусский  
театр кукол. Фото С. Вигдорчика
5. «Эдип». Творческое объединение  
«КультПроект» и Театр кукол «Гулливер»,  
Курган. Фото из архива театра
6. «Малыш и Карлсон, который живет  
на крыше». Белорусский театр кукол.  
Фото из архива театра
7. С. Арбузов, А. Шадрин в спектакле  
«Толстая тетрадь». Пермский театр кукол.  
Фото Е. Ангальт
8. «Пляска смерти». Творческое объединение  
«КультПроект» и Хабаровский театр кукол.  
Фото из архива театра
9. «Снежная королева».  
Пермский театр кукол.  
Фото К. Долгановского
10. «Золотой ключик, или Приключения  
Буратино». Белорусский театр кукол.  
Фото из архива театра



1



3



4



2



5





Анна Банасюкевич

# ЮРИЙ МУРАВИЦКИЙ. СВОБОДА МАРГИНАЛА

Спектакль «Зажги мой огонь» (автор идеи Саша Денисова, постановка Юрия Муравицкого) играли в Театре.doc в течение пяти лет — сначала в знаменитом подвале на Трехпрудном, потом, когда главный независимый театр Москвы обрели на скитания, — в особняке на Спартаковской, в последний раз — в зале на Казенном. Играли вплоть до трагической гибели актера Ильясa Тамеева. «Зажги мой огонь», без скидки на пафос, можно причислить к поколенческим манифестам: изящная проекция биографий американских рок-идолов 1960-х на позднесоветское детство и постсоветскую молодость актеров и авторов спектакля превратила его в высказывание тридцатилетних — о времени, о собственной растерянности перед настоящим, о метаморфозах анархических идеалов прошлого. «Зажги мой огонь» состоял из россыпи эпизодов: факты из жизни Джима Моррисона, Джимми Хендрикса и Дженнис Джоплин стали поводом для этюдов, растворились в отечественном контексте — со школьной казенщиной и крикливой училкой в рыжем парике, со всенародной любовью к Гойко Митичу и допросами «патлатых» в ментовке. В игровую, с большой долей импровизации, структуру спектакля вкраплялись документальные монологи: актеры читали с листочков тонких школьных тетрадок автобиографические тексты. Ильяс Тамеев рассказывал об отце, уехавшем в Новый Орлеан, к индейцам; Талгат Баталов — о школьной рок-группе в Ташкенте, игравшей в актовом зале для местных братков; Анна Егорова — о комплексах плохо одетой девочки; Алексей Юдников — об актерской неуспешности и т. д. Эти тексты — тексты неудачников, тексты разочарованных, странных и неприкаянных, тексты инфантильных мечтателей — рифмовались

с судьбами рок-звезд, маргиналов, «задротов», счастливых и кумиров, умерших до тридцати. Герои «Огня», выросшие в 80–90-е, на стыке эпох, обнаруживали себя в изменившемся мире, в мире, не оправдавшем надежд, и все же клялись в верности своим идеалам, своей абсурдной, «лузерской», свободе. Клялись каждый раз, играя этот хулиганский, изменчивый, как джазовый экспромт, спектакль.

«Зажги мой огонь», принесший Театру.doc «Золотую маску», был первым значительным опытом коллективного сочинительства, совместного авторства группы единомышленников. Это стремление к отказу от жесткой иерархии внутри творческого процесса, стремление заменить вертикальные связи горизонтальными стало впоследствии одним из существенных принципов театрального мышления Юрия Муравицкого. Здесь было опробовано многое, что можно разглядеть и в более поздних спектаклях: и музыкальность структуры (и в спектакле Центра им. Вс. Мейерхольда «Папа уходит, мама врет, бабушка умирает», и в спектакле Мастерской Д. Брусникина «Переворот» музыка — не оформление, но способ организовать драматургию), и отказ от строгого нарратива (если героем спектакля Театра.doc можно назвать мировоззрение, время, то в спектакле «Папа» ростовской площадки «18+» ассоциативный монтаж эпизодов рождал образ города).

«Зажги мой огонь» стал своеобразным водоразделом, обозначившим внятную эволюцию режиссера: от интерпретационного театра, существующего в строгих рамках (и структурных, сюжетных, и смысловых), обозначенных текстом пьесы, к театру-перформансу, в котором текст дистанцирован от формы и представлен как один из элементов инсталляции. Среди ранних постановок Муравицкого, окончившего актерский факультет Воронежской академии, а затем режиссерский курс Михаила Борисова в Институте имени Щукина, — «Турандот» и «Игроки» в Омском театре драмы, спектакли, подробно прочитывающие классические тексты, актуализирующие заложенные литературой смыслы в соответствии с социальными реалиями, жесткостью и цинизмом современной действительности. Турандот в омском спектакле превращалась в бунтующего тинейджера, раскрашенную в черное девочку-готку, которой опостылела солидная неподвижность родного воздуха. Лишенная сказочного ореола, история Гоцци приобретала будничные черты: Турандот бессильно злилась на добродушного интеллигентного отца, а ритуал загадывания смертельных загадок был решен в форме телешоу. Если «Турандот» —

спектакль о поколенческом конфликте и взрослении, то стремительные «Игроки» в Омской драме были историей с уголовным оттенком: железные вертикальные решетки, организовывавшие пространство, уверенное, почти автоматическое поведение всех персонажей, лишенных азарта и холодно проворачивающих дело, безмолвная знаковая система, с помощью которой игроки молниеносно опознавали «своих» и без каких-либо раздумий вступали в сговор, рождала ощущение насквозь криминального общества и государства, организованного «по понятиям».

Ранние спектакли обозначили интерес режиссера к современной российской драматургии: мощное фестивальное движение «нулевых» («Любимовка», «Новая драма», а позже — «Текстура») соединило молодое поколение постановщиков с текстами, возникающими здесь и сейчас. Муравицкий — один из тех, у кого на счету множество читок, эскизов и несколько спектаклей по современным текстам, в том числе и по своим собственным (тоже одна из тенденций сегодняшнего театрального процесса — взаимная миграция режиссеров и драматургов): в Новом Уренгое возник «Остров Рикоту» по пьесе Натальи Мошиной, в Лысьве — «Третья смена» Павла Пряжко. Оба спектакля создавали мифологию жизни, выстраивали сюжет на стыке реальной ситуации и фантазмагии триллера. Спектакль «Остров Рикоту» — история о столичном корреспонденте, застрявшем навсегда на маленьком и таинственном острове на Дальнем Востоке, — начинался с макабрических плясок героя под веселую мультяшную песенку «Мы пришли сегодня в порт». Очищенный от излишней мистичности сюжет о жителях дальней колонии, мир которых буквально сужен до этого клочка земли, оборачивался псевдоуспокоительным финалом. Игорь, утративший признаки человека цивилизации и Большой земли, утративший урбанистическое мышление и чувство масштаба, менял и говор, и образ жизни: в растянутом свитере, заматеревший, он прижимался к своей новой жене, переругивался с соседкой и отправлялся разделывать свежельовленного тюленя. Спектакль не нагнетал страха: весь ужас распада связей нужно было разглядеть сквозь легкомысленность убаюкивающей концовки.

«Третья смена» начиналась в чем-то похоже: хор актеров с равнодушными, невеселыми лицами вяло пел песню Юры Шатунова: «Детство, детство, ты куда ушло...». Софит освещал подвешенные к заднику фанерные размалеванные панно с сюжетами советских мультиков: «Крокодил Гена», «Ну погоди!» и пр. На сцене стояло несколько железных

кроватей. Актеры Лысьвенского театра не играли в подростков, речь в этой версии «Третьей смены» шла не о нравах детского лагеря, а, скорее, об общем автоматическом инфантилизме, о кризисе коммуникации, о бездумной привязанности к исчерпанным ритуалам и социальным моделям, которые поколение за поколением копируют с армейской дисциплиной. В бесконечной физической суете, в беготне героев по сцене, в драках, в играх «в бутылочку», в «подушных» боях, в мимолетных романах не было никакой энергии и чувственности, никакой непосредственности и свежести реакций: «Третья смена» фиксировала тотальное расхождение формы и содержания человеческой природы, а финальная гибель героев, которая ничего не меняет (по сюжету выстроившихся на утреннюю линейку подростков расстреливал малолетний сектант с другого этажа), деперсонализована и неизбежна, как в «Меланхолии» Ларса фон Триера.

В 2000-е театральная жизнь бурлила и проявлялась разнообразно, намечала свои перспективы в формах, советской репертуарной традиции несвойственных; молодой театр искал союзников и единомышленников среди музыкантов, художников, акционистов, выходил за пределы сцены-коробки, осваивая новые пространства, осознавал собственный жизнетворческий потенциал. Эти процессы сказались на театральном мышлении целого поколения, тех, чей театр сегодня — это обширное поле активности, не ограниченное жесткими формулировками. В творческой биографии Муравицкого — и фестивали уличного театра, и многочисленные перформансы в разных пространствах (например, спектакль «Переворот» родился из разовой акции на выставке Д. А. Пригова в Третьяковской галерее на Крымском валу), и социальный проект в Ростовской колонии (совместно с Марией Зелинской и Вячеславом Дурненковым), и разворачивающаяся ныне педагогическая деятельность, амбиции которой связаны с воспитанием актера, открытого к различным экспериментальным формам театра.

Спектакль «Засада» с рэпером Сявой в главной роли показали впервые в эскизном варианте на фестивале «Новая драма», позже включили в репертуар театра «Сцена-Молот» в Перми: история, написанная Юрием Клавдиевым, была озвучена в стендаперском ключе и вводила в театральный контекст целый пласт музыкальной и исполнительской культуры, сталкивала сцену с хип-хопом и изящной стилизацией гопнарратива. Позже, в рамках проекта «Человек.doc», сориентировавшие





го технологию verbatim на исследование мировоззрения и внутренней жизни конкретного человека, возник спектакль «Круги на полях» с участием рэпера Смоки Мо (режиссура и драматургия Муравицкого), которого идеологи проекта определяли как одного из культурных героев своего времени. Истории не было — скорее, отрывки воспоминаний, некоторые мысли, отдельные треки в живом исполнении, под черно-белый урбанистический видеоряд. Оба спектакля — не просто ликбез, не просто попытка заставить театр отказаться от собственной элитарности и почувствовать энергию иного, уличного, маргинального искусства, но и стремление деформировать само представление о спектакле в его структурном аспекте, представить не образ героя, а самого героя и его сознание как художественное явление. Позже была еще одна подобная история — спектакль «Артемий Лебедев», в рамках второй серии проекта «Человек.doc», объявивший айтишника культурным героем современности, фигурой, меняющей мир вокруг себя. В «Артемии Лебедеве» Муравицкий играл сам — поднимался на сцену в костюме супергероя (синий комбинезон и плащ супермена с аватаркой юзера tema вместо

известной эмблемы), вставал за кафедру и начинал свою лекцию. По началу спектакль обманывал — казалось, что герой расщеплен на два образа — Артемия Лебедева настоящего и Артемия Лебедева-блогера, провокатора и скандалиста. Персонаж спектакля бросал злые, циничные речи в зал, потом менял интонацию и исповедовался в собственных комплексах, в своем «задротстве». Но откровенность оказывалась обманкой: застенчивый интеллигент в очках оборачивался очередной самопрезентацией, очередным выдуманном образом. Спектакль иллюстрировал известную идею о том, что, если снять с человека маску, под ней обнаружится следующая и конца этому нет: «Артемий Лебедев» Муравицкого (автор текста — Владимир Забалуев) исследовал не столько своего героя, сколько сложную природу театрального документализма, интерес которого — не факт, а сумма его возможных трактовок.

Эта тема звучала еще и в пьесе Муравицкого «Порнография», фейковом non-fiction, в котором публичная демонстрация раскованности и успеха порно-актрис оборачивалась старательно выстроенной и воспетой гламурной индустрией мифологией. Идея о том, что существование в обществе сводится к бесконечной самопрезентации, исключающей возможность подлинного диалога, возникла спустя несколько лет в спектакле «Чайка 1» (Театральная бессонница «Чайка», проект Электротеатра Станиславский и компании vottebe), где герои Чехова превратились в звезд модельного бизнеса, а их жизнь — в бесконечное дефиле.

Несколько лет назад Юрий Муравицкий возглавил независимую площадку «18+» в Ростове-на-Дону, ориентированную на современную драматургию и на диалог с перформативными практиками. Первой премьерой стал спектакль «Папа», созданный режиссером совместно с драматургом Любовью Мильменко. Спектакль, открывавший новую площадку, заявлял и будущую идеологию театра, нацеленного на плотный контакт с городом, театра, осознающего себя в конкретных пространственно-временных координатах. «Папа», собранный из документальных разговоров с жителями Ростова, не претендовал на анонимную объективность, спектакль — опыт субъективного восприятия, рассказ о том, как авторы проекта увидели и услышали город. Услышали — в первую очередь: спектакль, аттестованный авторами как «документальный трэш-мюзикл», раскрывался в ритмах местных музыкантов — в казачьем рэпе «Атаманского дворца», в дарк-шансоне «Церкви детства», в сюрреалистических звуках самодельных инструментов Папы

Срапы. И даже сцена на рынке была организована как многоголосый хор. Спектакль строился на открытом приеме: актеры, участвовавшие в процессе сбора материала, играли роли интервьюеров на сцене, не скрывая собственное присутствие и отношение к происходящему. Затронув очевидные и неочевидные для Ростова темы — казачество, торговля, Чикатило, непостроенное метро, культ парикмахерских, ростовские девушки — «Папа» тем не менее был меньше всего похож на поверхностный дайджест: он творил миф о городе, иррациональном, мистическом, неофициальном.

Там же, на площадке «18+», Муравицкий вместе с Германом Грековым (режиссеры, они же драматурги) поставил пьесу «Невероятные приключения Юли и Наташи». Историю в стиле пионерской страшилки (две девочки решили продать душу дьяволу, чтобы сбылись мечты) рассказывали в неприглядном антураже спального района, персонажи растворялись в лабиринте заборов из рифленого железа, с которых свисали красные лампы фонарей. «Сказка для взрослых» (подзаголовок спектакля) играла с сюжетными клише, с киностилистикой нуара, сам же сюжет фиксировал будничность городского мистицизма и эклектичность незрелого сознания, напичканного фрагментарными знаниями и впечатлениями. Поступки героинь обуславливались не волей, но шаблонами масскульта — этот автоматизм отражался в механистической бедности пластического рисунка, в визуальной «картонности» спектакля: персонажи в трениках, словно пришипленные к тонкому железу забора, казались двумерными.

Формальные поиски вели к неочевидным драматургическим выборам: отход от нарративной структуры, падение интереса к истории как таковой предопределили отказ от традиционной пьесы и обращение к сложному для сцены материалу — «Папа уходит, мама врет, бабушка умирает» по прозаическому тексту Фабьен Ивер (российская адаптация Екатерины Бондаренко) и «Переворот» по пьесам Дмитрия Александровича Пригова определили сегодняшнюю эстетическую платформу Юрия Муравицкого.

События первого спектакля разворачивались в студии озвучки: стеклянный аквариум, внутри — обстановка абстрактной квартиры (современная мебель из IKEA соседствует с советским наследием), снаружи три микрофона. Муравицкий разделял информационные потоки: герои внутри аквариума существовали в пластических этюдах, текст озвучивался тремя чтецами извне. Текст и визуальная составляющая

находились в сложных взаимоотношениях: некоторые этюды были близки к иллюстрации, другие же строились на свободной ассоциации. Текст Ивер — монолог девочки о своих близких — фиксировал разложение института семьи, незаметную фальшь и благопристойное насилие современной, вполне благополучной, среднестатистической ячейки общества. Закрученный вокруг трех сентенций, заявленных в названии, текст растекался многочисленными, доходящими до абсурда попытками объяснить происходящее. «Почему папа уходит?» — «Мама плохо готовит», «Папа решил стать четвертым мушкетером в романе Дюма»... В ситуациях, разыгрываемых на сцене, не было исключительности и радикализма: пугающая неестественность отношений рождается именно из обыденности, из будничности. Сын разбрасывал грязные носки по полу, мать равнодушно пялилась в телевизор, дочка не снимала огромных наушников. Лишь в финале абсурд выползал наружу: отказывающуюся умирать бабушку родственники в веселых картонных колпаках запихивали в гроб, водруженный на праздничный стол. Намеренно холодноватый спектакль, работавший не с эмоцией, а с мыслью зрителя, закольцовывался к финалу: текст заканчивался, радиорубки пустели, а в деловитом стеклянном аду начинался новый, обычный, день.

«Переворот» по пьесам Пригова тоже шел по пути отказа от инсценирования и разыгрывания драматических ситуаций: спектакль был решен в жанре театрализованного концерта. Молодые люди в очках, с залезшими волосами, в рубашечках, заправленных в брюки, застенчиво жались у микрофонов. Стихи Пригова пелись под незатейливый гитарный перебор — как будто действие разворачивается на концерте бардовской песни в 60-е, в каком-нибудь НИИ. «Я играю на гармошке» — история о разгулявшемся хаме, о гопниках, влезших на сцену и затерроризировавших робкий интеллигентный зал, — исполнялась почти задушевно, с улыбками, под смесь незатейливых эстрадных мелодий и джазовых импровизаций. Форма диссонировала с содержанием: герои насиловали девушку, а на сцене красивая пара робко топталась в подобию вальса. Спектакль, выбрав внебытовую эстетику, лишив историю и героев какой-либо социальной, персональной конкретики, был безжалостен к зрителю: зацепиться было не за что, сочувствовать некому, злиться не на кого. Спектакль приравнивал свою публику к покорному общероссийскому залу, описанному Приговым: намеренная слащавость исполнения усиливала гадливость и ужас. К финалу первой части спек-

такль взламывал собственную форму, и озверевшие мальчики и девочки, вплотную к первым рядам партера, разнузданным хором горланили песню из мультика: «Я играю на гармошке...». Спектакль перекидывал мостик ко второй своей части (пьеса «Переворот» — о неуправляемой стихии бунта, уничтожающей человеческую индивидуальность) с помощью стихов и отдельных высказываний: создавалось некоторое подобие общественной дискуссии, как будто разбуженный зрительный зал из первой пьесы в антракте выходил на сцену и учился разговаривать, осторожно приближаясь к микрофону. Стихи Пригова были не только формальной рамкой спектакля, они делали героем «Переворота» самого поэта, задавали лирическую ноту и тему неизбежного коммуницирования с агрессивным бытом, тему расчеловечивания и в частном, и в глобальном масштабе.

Театр Юрия Муравицкого, опробованный и сформулированный в нескольких постановках последних лет, ориентирован на острую, лаконичную форму, на отказ от обслуживания линейного мессежда как такового, на освобождение от застоявшихся критериев, традиционно определяющих суть театра, с его элитарностью и иерархичностью. Понятие маргинальности — одно из главных в театральном мышлении режиссера, стремящегося к искусству как к жизнотворчеству, меняющему представление о реальности, сбивающему зрителя с автоматического восприятия мира. Такому театру нужен актер, и нынешний этап творчества режиссера связан с педагогикой, с «Учебным театром», собранным из учеников Муравицкого в Московской школе нового кино, в репертуаре которого — работа с ненарративной драматургией Павла Демирского, фантазия на тему философии Ги де Бора и «Дипломный спектакль», меняющий классическую систему этюдов, собранный из россыпи эпизодов из жизни молодых людей на грани нормы, иронично встроенных в рамку «старого» театра с барочной музыкой Пёрселла и массивным бархатным занавесом.

Июнь 2016 г.

## **ЮРИЙ МУРАВИЦКИЙ**

*Родился в 1978 году.*

*В 1999 году окончил актерский факультет*

*Воронежской государственной академии искусств.*

*В 2006 году окончил Театральный институт им. Б. Щукина*

*при Государственном театре им. Е. Вахтангова, режиссерский факультет (курс М. Б. Борисова).*

*С 2006 по 2008 год прошел стажировку на кафедре режиссуры*

*Театрального института им. Б. Щукина.*

*С января 2013 года — художественный руководитель*

*негосударственного театра «18+» в Ростове-на-Дону.*

*С октября 2014 года — руководитель актерского курса*

*в Московской школе нового кино.*

Основные работы:

«Турандот» по пьесе К. Гоцци (Омский театр драмы, 2007)

«Остров Рикоту» по пьесе Н. Мошиной

(Театральное объединение «Северная сцена», Новый Уренгой, 2007)

«Кубик Рубика» (автор и исполнитель Е. Цыганок «Сайко»)

(Театр.doc, творческое объединение «Узоры», Москва, 2008)

«Майзингер» по пьесе Г. Грекова (Центр драматургии и режиссуры

А. Казанцева и М. Рощина, Москва, 2008)

«Игроки» по пьесе Н. Гоголя (Омский театр драмы, 2009)  
 «Засада», рэп-драма по тексту Ю. Клавдиева («Сцена-Молот», Пермь, 2009)  
 «Третья смена» по пьесе П. Пряжко  
 (Лысьвенский театр драмы им. А. Савина, 2009)  
 «Зажги мой огонь» (автор проекта Саша Денисова)  
 (Театр.doc, Москва, 2011)  
 «Артемий Лебедев. Человек.doc» по тексту В. Забалуева  
 (Политеатр, Москва, 2012)  
 «Ставангер» по пьесе М. Крапивиной (Таллин, Эстония, 2012)  
 «Папа» Л. Мультенко. (Театр «18+», Ростов-на-Дону, 2013)  
 «Папа уходит, мама врет, бабушка умирает» по книге Ф. Ивер  
 (Центр им. Вс. Мейерхольда, Москва, 2013)  
 «Невероятные приключения Юли и Наташи» по пьесе Г. Грекова  
 и Ю. Муравицкого (Театр «18+», 2013)  
 «Переворот» по текстам Д. Пригова (Мастерская Д. Брусникина, 2015)

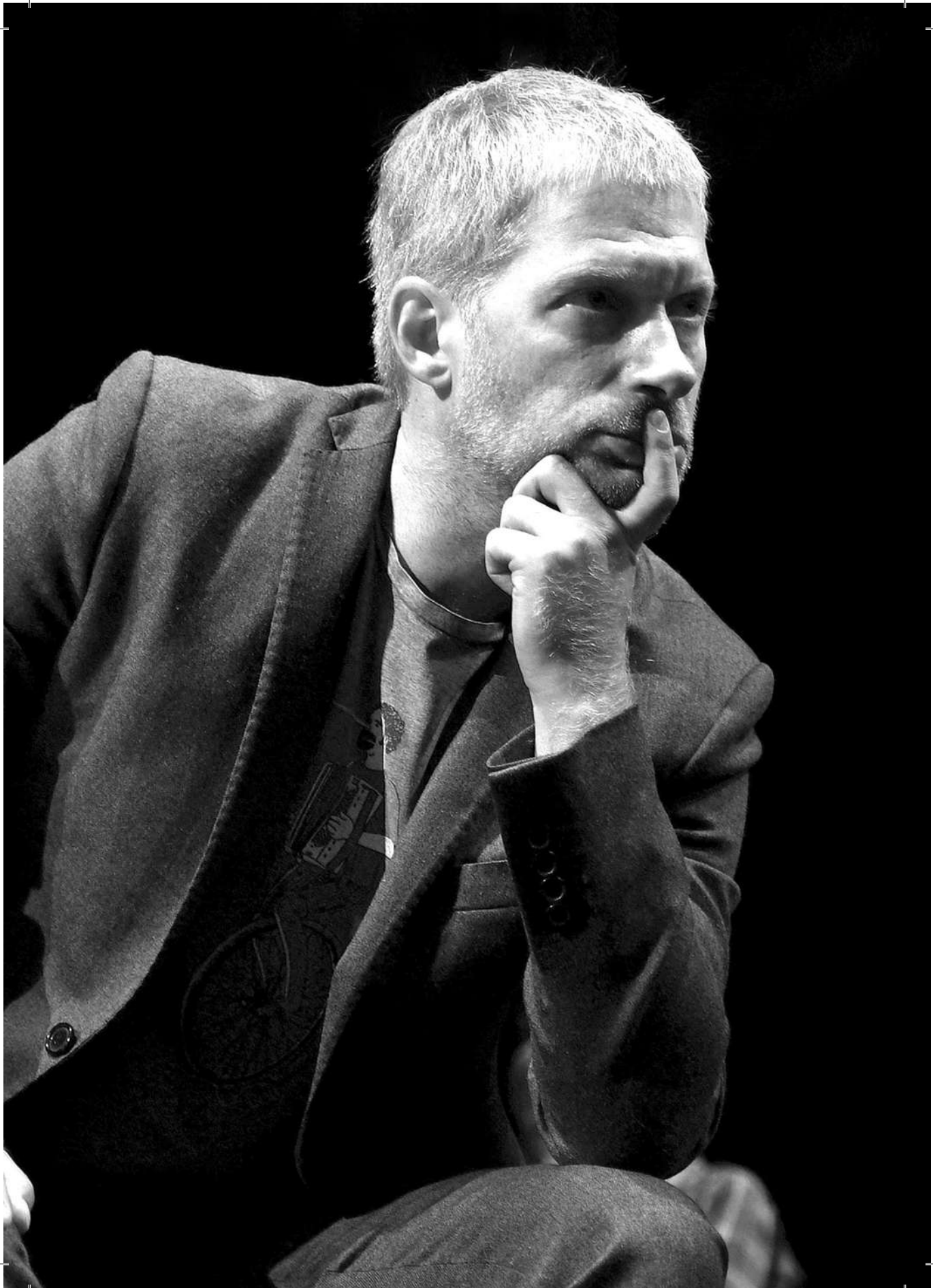
**Фото спектаклей Ю. Муравицкого на с. 244–245:**

- |   |   |
|---|---|
| 1. «Зажги мой огонь». Театр.doc.<br>Фото Д. Дубинского  | 7. «Третья смена». Лысьвенский театр драмы<br>им. А. Савина. Фото из архива театра                  |
| 2. «Зажги мой огонь». Театр.doc.<br>Фото Д. Дубинского  | 8. «Папа». Театр «18+».<br>Фото предоставлено пресс-службой театра                                  |
| 3. «Засада». «Сцена-Молот».<br>Фото А. Гущина   | 9. «Переворот». Мастерская Д. Брусникина.<br>Фото из архива театр                                   |
| 4. «Папа уходит, мама врет, бабушка умирает».<br>Центр им. Вс. Мейерхольда.<br>Фото из архива ЦИМа    | 10. «Папа уходит, мама врет, бабушка<br>умирает». Центр им. Вс. Мейерхольда.<br>Фото из архива ЦИМа |
| 5. «Невероятные приключения Юли<br>и Наташи». Театр «18+».<br>Фото предоставлено пресс-службой театра | 11. «Порнография». Эскиз.<br>Фото А. Качкаева   |
| 6. «Третья смена». Лысьвенский театр драмы<br>им. А. Савина. Фото М. Есюниной                         |   |









Наталья Каминская

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ. НИКИТА ГРИНШПУН

С 2009 по 2011 год Никита Гриншпун руководил Сахалинским международным театральным центром им. А. П. Чехова и был тогда, как говорят, самым молодым худруком страны — 35 лет. Гриншпун успел за два с лишним года, проведенных на Сахалине, сделать много: спектакли, лаборатории, обновление репертуара. Но до конца контракта не досидел, уехал. Этот режиссер вообще долго не задерживается на одном месте. И ставит режизе, чем большинство его сверстников. Однако то, что умеет он, не дано в его поколении почти никому. Даже его «родственникам-кудряшам», а Гриншпун именно из «кудряшей», выпускников режиссерской мастерской Олега Кудряшова в ГИТИСе. Особенность бывших питомцев этой мастерской в том, что музыка в методе педагога и его учеников играет не только атмосферную — смыслообразующую роль. Они работают в особом жанре драматического театра, где поют и играют на музыкальных инструментах не ради фона и настроения, но действуют, продвигают сюжет, создают яркую образную систему. Однако у Никиты Гриншпуна эта особенность отмечена высочайшей степенью профессионализма. Не от того ли, что прямым образом связана с наследственностью?

Он — сын и внук известных режиссеров. Дед, Изакин Гриншпун, работал в знаменитом Одесском театре музкомедии; отец, Юлий Гриншпун, ставил мюзиклы на сценах Одессы, Хабаровска и других городов. В одном из интервью на вопрос, мучили ли его родители музыкальными занятиями, Никита ответил: «Сколько себя помню — связан с музыкой. Дома она все время звучала. До того как стать режиссером, отец был пианистом, долго заведовал кафедрой фортепиано в институте. Я помню его занятия со студентами.

Рояль в доме был не украшением, он все время работал. Мы тогда жили в Воронеже, в комнате было пусто: только ковер, по которому я ползал, и рояль, на котором играл отец. Мне три года, папа показывает тему чижика-пыжика, я одним пальчиком старательно повторяю, а он на это выдает джазовые импровизации. Конечно, я занимался музыкой.

И примерно до восемнадцати лет просидел за роялем, окончил музыкальное училище. Отношение у меня к занятиям музыкой в детстве, в отличие от многих сверстников, которые считали это пыткой и кошмаром, было прекрасным. Я понимал, что маленький мальчик двенадцати лет, в концертном костюме, с бабочкой, с симфоническим оркестром играющий концерт Гайдна, отличается от своих сверстников. Я делаю успехи, обо мне говорят. Обычно то, что было дано природой и генами, можно использовать примерно до четырнадцати лет, дальше — надо пахать. Пахать мне было лень. Так я потерял музыку в качестве профессионального занятия. Но в моем нынешнем качестве без музыки, без этого мощного выразительного средства, не представляю театра. И чем ее больше, тем лучше».

«Мальчик из хорошей семьи» — есть такое полужадовитое, полужакономерное звание, данное московскими критиками некоторым представителям молодой режиссуры. За ним стоят родословная, культурный багаж, неизбежно привитый семьей кодекс неких вечных ценностей. Но, как показывает практика, вовсе не стоят скучное «примерное» поведение, отсутствие энергии или провокационного начала. Никто не знает, из какого сора растут одаренные режиссеры. Но почему обязательно из сора? Можно ведь произрасти и на качественной почве.

«Женихов» Исаака Дунаевского Гриншпун поставил в Театре Наций с драматическими актерами. Сказал, что этот спектакль — его признание в любви уходящему из нашей жизни сегодня жанру оперетты. При этом сделал абсолютно современный спектакль. Предчувствие радостного будущего, разлитое в музыку и либретто времен НЭПа, сама витальная и простодушная игра взрослых людей, ушедшая сегодня, кажется, безвозвратно, — увлекли режиссера и актеров. Они, увлеченные этой игрой, отменно поющие и музицирующие, оставляют между собой и персонажами как бы двойной зазор: жанр, очень условный и во времена Дунаевского, раздвигает эту щель за счет сегодняшнего мировосприятия. Главный элемент декорации (художник Зиновий Марголин), гигантский гроб, где, как на подмостках, разыгрываются сцены со-

блзнения вдовушки (Юлия Пересильд), отсылает к «Веселым ребятам», львиная доля сюжета и музыки которых связана с похоронными принадлежностями. И ритм, и драйв здесь, конечно, нынешние, зашкаливающие, бешеные. Но все при этом легко, изящно. Кажется, сама стихия музыкальной игры в наивный сюжет увлекает режиссера гораздо более возможностей провести параллели, намекнуть или пригвоздить.

Между тем его дебютом в Театре Наций стала чеховская «Шведская спичка». Рассказ, открытый музыкальным ключом, но не превратившийся на сцене ни в мюзикл, ни в оперетту, это и есть, вероятно, идеальный образчик «кудряшовского» метода. Именно здесь артисты Юлия Пересильд, Павел Акимкин, Роман Шаляпин, Евгений Ткачук и другие запели соло, ансамблем и речитативами, заиграли на музыкальных инструментах. «Фарс-детектив» (жанр, придуманный режиссером) перевел историю о расследовании несостоявшегося убийства в регистр почти мистический, хотя и очень смешной. Virtuозные превращения героев (один только Акимкин превращался шесть раз, выходил то уличным музыкантом в котелке, то пьяным в зюю слугой, то лошадью в упряжке, то «живым трупом» Клязузовым) здесь были не только упоенной молодой игрой. Эпизод за эпизодом на сцене разворачивалась картина почти экзистенциальная, с небывальщиной, с полной растерянностью людей относительно происходящего у них под носом, с оборачиванием и исчезновением. Возникла очень чеховская история, только пропитанная музыкой.

Приехав в Южно-Сахалинск, Никита Гриншпун поставил пьесу А. Н. Островского «На бойком месте», где не просто много музыки. Получилась пьеса для пианино и двух ансамблей — «Дивертисмента» и «Джаз-тайма». Этот джаз вызвал особенно много шума в городе, который ждал Островского в сапогах, поддевах и с бородами. Бород и сапожищ, разумеется, не было. Текст автора был сохранен в неприкосновенности. Криминальная история, где все друг друга «кидают» и ни на кого надежды нет, звучала в спектакле нескончаемой и глумливой музыкальной круговой порукой. Кроме того, режиссер ввел в спектакль статью Островского «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1881). Прямые цитаты из нее периодически вклинивались в любовные и разбойные сцены. Звучали рассуждения о том, что отсутствие конкуренции губит театр, что для успешного управления сценой нужны специальные знания, которые не заменишь чиновничьей добросовестностью,

что дисциплина в театре только тогда достижима, когда делом управляет лицо авторитетное, и т. п.

Учителя местных школ были возмущены. Ряд представителей прессы тоже. В одной из рецензий театр времен Гриншпуна сравнили с незабвенным Театром Колумба из «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова. Досталось и Островскому как «негодному» публицисту и недобросовестному чиновнику. Рецензент даже припомнил случай из административной практики великого драматурга, когда тот, пользуясь служебным положением, пристроил на главную роль явно бездарную, но смазливую актрису.

Сам же режиссер ни тогда, ни теперь не склонен к радикальному театру. Но при этом ненавидит рутину, органически не приемлет «правильную», послушную деятельность. В театре, который он делает, отлично слышны сегодняшние ритмы и интонации. И все же он говорил мне о провинциальном зрителе слова, которые редко услышишь от человека, намеревающегося, ни под кого не подстраиваясь, делать то, что ему интересно. «Они же этого никогда не видели. Островский, которого я поставил, — другое. И Шукшин, которого я поставил, — другое. И уж тем более — „Двое бедных румын, говорящих по-польски“ Дороты Масловской. Сложно зрителю все это принять. И вообще, почему они должны принять или не принять? Я сначала злился, а потом задумался. Вот я всю жизнь ел борщ, а мне предлагают луковый суп. Пусть он великолепно приготовлен, но я привык к борщу».

Вскоре зритель куда более продвинутый, пермский, сложно принял его «Пиковую даму», поставленную в Театре-Театре. Спектакль оказался весьма любопытным с точки зрения формы. В изрезанном пространстве то ли рядом стоящих гробов, то ли заброшенных рельсов, то ли сетки петербургских каналов и мостов (художник Зиновий Марголин) разворачивалось фантасмагорическое действо из жизни мертвецов. Не только Графиня (ее сильно и бесстрашно играла Ирина Максимкина), но и монашеского вида Лиза, и все домочадцы здесь были лишены признаков жизни. Графиня, буквально вылезая из домовины и долго, мучительно приводящая себя в живой вид, правила здесь бал, становилась главным действующим лицом. А Германн — Сергей Детков, попавший в это царство мертвых, был практически лишен энергии и лишь пассивно наблюдал за жизнью фантомов. Образная ткань спектакля впечатляла, однако пушкинские смыслы вставали с ног на голову. Артистам,



ввинченным в жесткую режиссерско-сценографическую конструкцию, оставалось только с риском увечья передвигаться по лабиринтам сценического пола, играть же, в сущности, было нечего.

Но такое на моей памяти случилось с режиссером лишь однажды. Отдавая дань форме, более того, имея к ней острый вкус и прилагая отточенные умения, он любит вчитываться в оригинал, подробно работать с артистом. Он понимает толк в хорошей сценографии, пространственное решение в его спектаклях всегда играет важную роль. Говорит же, что скорее традиционалист. Впрочем, не то. Сплав хорошей школы, сильной наследственности и немалого дарования — так будет точнее. Но представить себе режиссера Гриншпуна приглашенным в театр для того, чтобы вышел спокойный, привычно звучащий «продукт», невозможно. Выпуская спектакль в очередном театре российской провинции, он как-то заметил: «Удивительно как раз то, что здесь все же находятся люди, которые понимают и принимают новое, непривычное. Я понял, что везде найдутся те, кто хотят вырваться из рутины. Для них и стоит работать».

Июнь 2016 г.

## **НИКИТА ГРИНШПУН**

*Родился в 1974 году.*

*В 2003 году окончил актерский факультет СПбГАТИ.*

*В 2007 году окончил РАТИ (курс О. Л. Кудряшова).*

*С 2009 по 2011 год — художественный руководитель Сахалинского международного театрального центра им. А. П. Чехова (Южно-Сахалинск).*

*С 2015 года — художественный руководитель Омского государственного драматического театра «Пятый театр».*

Основные постановки:

«Шведская спичка» по рассказам А. Чехова (Театр Наций, Москва, 2007)

«Утро делового человека» по произведениям Н. Гоголя

(Одесский академический украинский музыкально-драматический театр им. В. Василько, 2008)

«Крыша над головой» по рассказам В. Шукшина

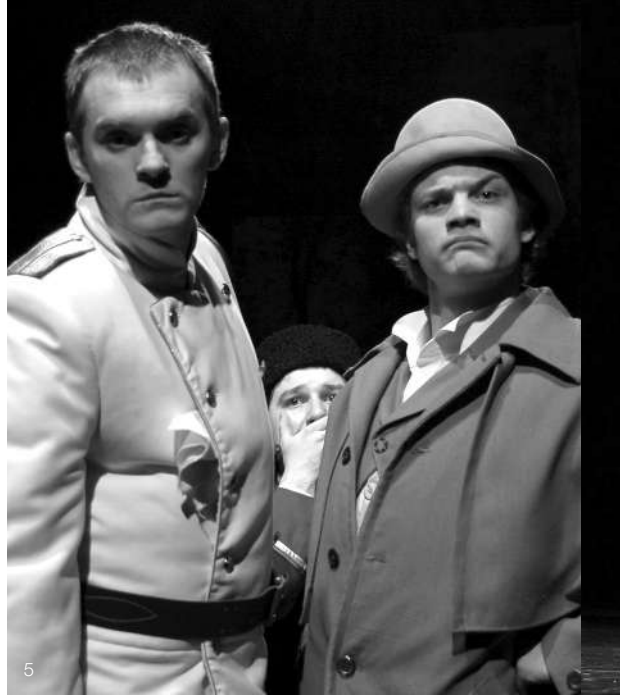
(Сахалинский международный театральный центр им. А. П. Чехова, 2009)

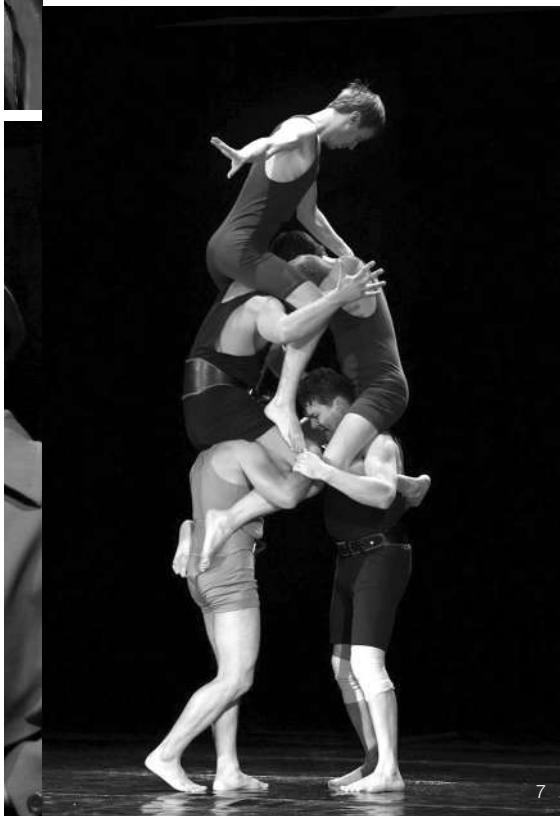


«На бойком месте» А. Островского  
(Сахалинский международный театральный центр им. А. П. Чехова, 2010)  
«На бойком месте» А. Островского («Пятый театр», Омск, 2011)  
«Женихи» И. Дунаевского (Театр Наций, 2012)  
«Пиковая дама» по мотивам повести А. Пушкина (Театр-Театр, Пермь, 2014)  
«Тестостерон» А. Сарамоновича («Пятый театр», Омск, 2015)  
«#ТоДаСё» по рассказам А. Чехова (Севастопольский академический  
русский драматический театр им. А. В. Луначарского, 2015)  
«Мнимый больной» по Ж.-Б. Мольеру  
(Калининградский областной драматический театр, 2016)

**Фото спектаклей Н. Гриншпуна на с. 254–255:**

- |  |  |
|--|--|
| 1. «Женихи». Театр Наций.<br>Фото К. Иосипенко   | 6. «#ТоДаСё». Севастопольский русский<br>драматический театр им. А. В. Луначарского.<br>Фото из архива театра      |
| 2. «Крыша над головой».<br>Сахалинский международный<br>театральный центр им. А. П. Чехова.<br>Фото из архива Центра | 7. «#ТоДаСё». Севастопольский русский<br>драматический театр им. А. В. Луначарского.<br>Фото из архива театра      |
| 3. И. Максимкина (Графиня), С. Детков<br>(Германн). «Пиковая дама». Театр-Театр.<br>Фото А. Гущина                   | 8. «На бойком месте». Сахалинский<br>международный театральный центр<br>им. А. П. Чехова.<br>Фото из архива Центра |
| 4. «Мнимый больной». Калининградский<br>областной драматический театр.<br>Фото из архива театра                      | 9. «Женихи». Театр Наций.<br>Фото К. Иосипенко   |
| 5. «Шведская спичка». Театр Наций.<br>Фото Т. Куценко  | 10. «Тестостерон». «Пятый театр».<br>Фото из архива театра   |







Татьяна Псарева

# «СКОЛЬКО ЛЕТ ТЕБЕ С УТРА, ТОМАСИНА?» ЕКАТЕРИНА ГОРОХОВСКАЯ

Портрет можно писать в разных техниках: живописно-реалистической, с четко вырисованными мелкими подробностями; графической, скупой черно-белой, где штрих и тени говорят больше, чем плавная линия и цвет; импрессионистской, передающей мазками общее впечатление. Портрет же Екатерины Гороховской просит особенной техники: разных оттенков и размеров цветочные пятна, находящиеся в движении, должны объединяться в общую форму, не ограничивающую, а лишь намечающую пределы портрета. Холст «загрунтован» плотным, трехуровневым слоем — актерская школа З. Я. Корогодского, театроведческий факультет СПбГАТИ, режиссерский курс Г. М. Козлова там же. Сам же холст соткан из плотных нитей, связывающих Гороховскую с детским театром: много лет она преподавала в Санкт-Петербургском Театре юношеского творчества, легендарном ТЮТе.

Первый слой «грунта» — актерская мастерская З. Я. Корогодского в Гуманитарном университете профсоюзов. Школу строгого, требовательного учителя, главными педагогическими приемами которого были непрерывные тренинг и муштра, Екатерина Гороховская смогла выдержать только первые два года и ушла в более свободную, на ее взгляд, профессию — театроведение.

Второй слой — театроведческий факультет Театральной академии, курс М. Ю. Дмитриевской. В «Петербургском театральном журнале» можно найти публикации Гороховской почти в каждом номере с 15 по 64-й, то есть с 1998 года по 2011-й. Если искать параллель между мастерством критика и мастерством режиссера, то

улавливается общее стремление к простоте и ясности высказывания, к легкости формулировки.

Не окончив театроведческий факультет, Екатерина Гороховская поступает вольным слушателем на режиссерский курс Г. М. Козлова — третий, закрепляющий слой «грунта». Елена Горфункель в рецензии на «Аркадию» Эльмо Нюганена в БДТ написала о Гороховской в роли Томасины: «Кажется, что профессии актера как раз недоставало театроведческой оснастки»<sup>1</sup>. Роль была сыграна блестяще, и за освоение профессии режиссера Екатерина Гороховская взялась, уже имея и театроведческую, и актерскую оснастку.

Мастерская Г. М. Козлова — модель дружной театральной семьи. После обучения в мастерской у молодых режиссеров есть выбор: оставаться в пределах театра, художественных, эстетических (а после 2010 года, когда возник театр «Мастерская», — и территориальных) — или за эти пределы выйти. Можно резко отказаться от основ школы, в процессе поиска создавая свой собственный режиссерский язык, как, к примеру, это делает однокурсник Гороховской Максим Диденко. Можно менее радикально перешагнуть за ее рамки и, как их же однокурсник Дмитрий Егоров, экспериментировать с уже наработанным инструментарием, не разрушая заложенной основы. Несмотря на то, что Екатерина Гороховская работает в театрах разных городов России с актерами разных театральных школ, она крепко держится в пределах той режиссерской традиции, в которой была воспитана.

По преимуществу Екатерина Гороховская — режиссер детского театра (тютювская биография, знание детской аудитории сказываются здесь с очевидностью). В Саратовском ТЮЗе им. Ю. Киселева в рамках ежегодной лаборатории под руководством О. С. Лоевского «Четвертая высота» появились четыре спектакля Гороховской: «Волчок» (2006), «Зимы не будет» (2007), «Росток» (2008) и «Animal Lounge, или Умеют ли животные лгать» (2015).

Эскизная лабораторная форма почти всегда предполагает камерное пространство, и первые детские спектакли Гороховской создаются именно в этой камерной атмосфере: дистанция между зрителем и актером максимально сокращена. Казалось бы вынужденное условие лабораторного пространства оказывается созвучным европейскому опыту:

---

<sup>1</sup> Горфункель Е. Равновесие // ПТЖ. 1998. № 15. С. 10.

спектакли для детей ставятся на малых сценах, что удобно для создания интерактивной формы. Первые детские спектакли Е. Гороховской совмещают эту европейскую традицию и режиссерско-педагогическую работу, освоенную в ТЮТе. Спектакль для самых маленьких — от года до шести лет — «Росток» играется без слов, все решают музыка, свет, визуальный ряд и линейное действие: сначала зернышко попадает в землю, затем стихии воды, света, воздуха помогают ему расти и превратиться в цветок. Спектакль лишен конкретики, роли актеров максимально обобщены, ни на одном из уровней не возникает видимого конфликта, действие нарочно до предела упрощено. Таким образом выстроенная композиция позволяет детскому сознанию научиться воспринимать театр как условное искусство, дает возможность ребенку впервые почувствовать себя зрителем.

Екатерину Гороховскую в шутку называют главным режиссером-анималистом. Из десятка поставленных ею спектаклей только в нескольких главные герои — люди, остальное — кошки, пингины, утки, попугаи, лис... В Саратовском ТЮЗе первым спектаклем с героями-животными стал «Зимы не будет» по пьесе В. Ольшанского — про одинокую тетю Пашу, чьи единственные друзья — бездомные, как и она, уличные коты, через «образы» которых раскрываются социальные проблемы: животные наделены характерами подростков. В спектакле практически нет декораций, только скамейка и лестница, вся драматическая нагрузка ложится на актеров, точнее, на их диалоги и монологи. Но при этом действие не получается ярко игровым, какими будут другие работы режиссера, многословную дидактичность текста Ольшанского начинающий режиссер тогда не преодолела, настоящей игры не случилось.

Зато игровым и азартным вышел следующий спектакль на саратовской сцене, в названии которого анималистическая тема звучит напрямую — «Animal Lounge, или Умеют ли животные лгать». Это второй опыт перевода и постановки пьес Ульриха Хуба (первый — «У ковчега в восемь» на сцене театра «Мастерская» был предпринят Е. Гороховской чуть раньше и тоже вырос из лабораторного эскиза на Лаборатории ON.TEATR в 2010 году). В обоих случаях Гороховская создает спектакли для семейного просмотра, как это делал в ТЮЗе ее первый театральный учитель З. Я. Корогодский.

Общий постановочный прием этих спектаклей — практически пустое пространство. В театре «Мастерская» история трех пингинов-

друзей, получивших только два билета на Ноев ковчег, разворачивается на абсолютно черной сцене с белым ковриком-льдиной. А в саратовском ТЮЗе игровое пространство заполнено лишь несколькими стульями, стоп-лентой по периметру сцены и видеозэкраном на заднике — минимальными средствами обозначается зона аэропорта, в которой застряла разношерстная компания героев. Аскетичность сценографии компенсируется насыщенностью драматического развития, энергичностью актеров, динамичностью ритма. О «Пингвинах» молодая критика писала в момент премьеры: «Пустая черная коробка сцены, а на авансцене — маленький белый коврик, где, как на льдине, примостились пингвины. Они и сами, черно-белые, подвижные, напоминают дрейфующую в океане льдину — впрочем, это уже почти метафора, ведь так же, как льдина, дрейфуют в их беспокойных головах мысли. С другой стороны, этот минимализм постановки — отсылка к Станиславскому: актер вышел на площадь, расстелил коврик — и начался театр. На фоне множества спектаклей, умерщвленных реквизитом, видеозэкранами, костюмами (а все это закрывает, замещает и артистов и режиссуру), в этом — ничего лишнего. Здесь чудо театра, захват нас, зрителей, в их, актеров, игру, появится словно из ничего, враз, как по щелчку пальцев. Пингвины танцуют, складываются пополам, становятся кучей-малой, вступают в шуточные и задиристые поединки. Если они дружат, то „навечно“, если ссорятся, то так же — раз и навсегда»<sup>2</sup>.

Каждый из этих спектаклей режиссер создает с уже очень хорошо знакомой труппой: актерами театра «Мастерская», учениками Г. М. Козлова, и актерами Саратовского ТЮЗа, с которыми Гороховская работает много лет. Полное доверие режиссера к актерам, а отсюда — и ощущение максимальной актерской свободы, игровой драйв. Режиссер строит спектакли на мощной актерской энергии, которая заполняет пустую сцену и зрительный зал.

А уж какая энергия живет в «спектакле для всей семьи» «Бременские музыканты» по текстам Юрия Энтина в театре «Мастерская»! Можно было бы ожидать, что режиссер попытается реанимировать историю про бродячих музыкантов, поместив ее в современность. Но Гороховская берет за основу тексты Ю. Энтина, музыку Г. Гладкова, знакомые не только детям, но и их родителям с детства, оставляет всех персонажей

---

<sup>2</sup> Цагина С. Вышел актер — расстелил коврик // ПТЖ. 2011. №1 (63). С. 112.



идентичными героям мультфильма и добавляет к этому актерскую радость игры убойной силы. В результате и дети и взрослые — в восторге от вроде бы привычного материала, исполненного молодыми энергичными актерами в пышно-театральных костюмах, поющими и играющими на музыкальных инструментах, смешно импровизирующими на сегодняшние темы. «Это очень и очень смешной спектакль. Здесь много как чистого юмора, так и забавной иронии актеров по поводу собственных персонажей. К примеру, Трубадур–Шумейко, как герой романтический, знающий, что нравится девушкам, имеет в арсенале ряд мужественных поз, победоносно вскидывает голову — так, чтобы длинная челка эффектно ниспадала на горящий глаз. Здесь обыгрываются штампы современных мультфильмов про не слишком интеллектуальных супергероев, а какие-то песни исполняются на манер сегодняшних инди-групп — это когда весь бэнд с непроницаемыми, похоронными лицами „лабает“ музыку»<sup>3</sup>.

На Лаборатории ON.TEATP в 2012 году родился спектакль «Этюд-театра» «Птица Феникс возвращается домой» по пьесе Ярославы Пулинович. Герои сентиментальной пьесы о любви уличной кошки Тоси, страстно желающей прославиться, к вечному и прекрасному фениксу Феликсу, взяты из городской подворотни, говорят на уличном языке, мыслят категориями современной русской реальности. Екатерина Гороховская выстраивает четкий ритм действия, монтируя сцены с помощью музыкальных переходов, динамичных вокально-танцевальных композиций. Режиссер чередует в спектакле карнавальные элементы с замедленно-лиричным повествованием: яркий танец французских мимов сменяется серьезным диалогом Тоси — Надежды Толубеевой и Феликса — Максима Фомина, после чего с комическим сольным номером появляется Элтон Джон — Филипп Дьячков. Единственный сценографический прием — театр теней и игра с полупрозрачной тканью, которая служит и облаками в полете, и обозначением смены мест действия. Все режиссерское внимание опять сконцентрировано на молодых актерах. «У Екатерины Гороховской уже сложился свой стиль постановки спектаклей для детей, которому она не изменила и здесь. Никакого тюзовского многоцветья, только ч/б или оттенки серого с редкими вкраплениями других цветов.

---

<sup>3</sup> Цагина С. По следам «Бременских музыкантов» // ПТЖ. Официальный сайт. 2012. 13 апр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/posledam-bremenskix-muzykantov/> (дата обращения 13.08.2016).

Пространство выстраивается исключительно игровыми средствами. Актеры всегда одеты в современную обычную одежду, только намекающую на биологический вид их персонажа. Еще „психологический жест“, точно отобранный из наблюдений за животными, — вот и все приметы сказки. Можно говорить о главном, про человеческое»<sup>4</sup>, — писала о спектакле С. Козич.

В спектакле 2014 года «Анна Франк» театра СамАрт в центре режиссерского внимания оказалась попытка создать маленький частный мир, особый микрокосм семьи Франк в условиях мирового хаоса. На материале инсценированных Асей Волошиной дневников Анны Франк режиссер построила картину жизни с мелкими бытовыми семейными проблемами, ссорами, праздниками, смехом и слезами. Здесь, пожалуй, не чувствовались ужасы войны, глобальность трагедии. В этом «человеческом» спектакле с детально проработанными характерами и психологической манерой исполнения не было многослойности, пограничности образов, усложняющих и обостряющих сценический текст. Поэтому многое в спектакле оказалось линейным, одноуровневым, несколько нравоучительным. В финале достаточно однозначно прочитывался и главный сценографический элемент: пол, усталый старыми ботинками, складывается в куб — газовую камеру.

Созвучный по теме и воплощению спектакль Екатерина Гороховская ставит в 2016 году на сцене театра Музея Достоевского. Причина выбора драматургического материала очевидна: пьеса Ф. Аррабалья «Пикник» сегодня, в ситуации негласных гражданской и мировой войн, может звучать максимально актуально. Эту актуальность режиссер обостряет трансляцией радиохроник войны в Чечне, Украине, терактов в Париже, Брюсселе. Но, вытеснив контекст, как и в «Анне Франк», за пределы сценического действия, Гороховская строит «законсервированный» частный мир. Абсурдистский текст на сцене обрастает бытовыми деталями, психологическими подробностями, почти натуралистическими нюансами. Приступы волнения заботливой матери непременно сопровождаются хлопотами вокруг постеленного в центре сцены пледа, уставленного настоящей едой и вином, к которому методично прикладывается отец, уже довольно раскрасневшийся. Перенасыщение «правдоподобности»

<sup>4</sup> Козич С. И жили они долго и счастливо // ПТЖ. Официальный сайт. 2012. 28 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/izhili-oni-dolgo-ischastlivo/> (дата обращения 15.08.2016).



ми», в которых утопают острота и актуальность материала, создает обратное задуманному впечатление пошлости мирного существования, тогда как военные сцены привлекают своей открытой театральностью и динамичностью.

Совершенно иной природы «сентиментальная история по повести Габриэля Гарсиа Маркеса» «Вспоминая моих несчастных putas» в театре «Мастерская» (2014). Этот спектакль — картина старости, увиденная глазами режиссера детского театра. Старость во многом похожа на детство — приходящая беспомощность, излишняя чувствительность и мечтательность, только мечты уже не о будущем... Главного героя повести Маркеса к детству приближает внезапно пришедшая в конце жизни первая любовь. Сложная история последнего этапа взросления мужчины перед самой смертью по содержанию своему глубоко трагична, но сентиментальна, трогательна в сценическом воплощении.

За спиной главного героя (Валерий Зиновьев) — стена из окон, в которых периодически появляются то женские лица, то тела. Это панно — история всей его жизни: десятки женских фигур, голосов, прикосновений, но все они вместе — прозрачная стена прошлого. Перед этой

стеной — скупое пространство настоящего: стол с лампой, печатная машинка, стул. В этом пространстве ничего не происходит, только воспоминания и сожаления. Свет и тень постоянно полосуют героя, мнимой динамикой компенсируя отсутствие внутренних сил. «Театр такое дело — внутренний сюжет способен напитать собой сценический текст даже помимо воли создателей. И здесь происходит новое рождение драматического актера Валерия Зиновьева, который в лучах очаровательных партнерш играет и искрится мужским обаянием, юмором, лирикой. Его мешкообразный герой на глазах превращается из старика — в пожилого мужчину, способного не только писать статьи в форме любовных писем...»<sup>5</sup>.

Все свидания с первой любовью, девочкой четырнадцати лет, происходят вне пространства настоящего — за легкими, летящими тканями в противоположной части сцены. Прозрачные ткани, уже использовавшиеся Гороховской и ее постоянным художником Софией Матвеевой в «Птице Фениксе», в этом спектакле как бы разделяют мир героя на реальный и идеальный. Основной причиной обаяния спектакля остается режиссерское умение создавать атмосферу открытой театральности, построенной на свободе актерского воображения и фантазии. Благодаря этому, Екатерине Гороховской удастся сделать по-детски взрослый спектакль по серьезной прозе Маркеса, превращенной в «сентиментальную историю».

А по-взрослому детский, предельно игровой спектакль «Научи меня летать» Гороховская поставила на сцене театра «За Черной речкой» в конце 2015 года. Не изменяя своей любви к пустой сцене, режиссер заполняет камерное пространство самыми простыми предметами, которые актеры превращают в условия игры: квадратные подушки — в остров одинокого Принца, рабочую каску — в панцирь мудрой черепахи, белую ткань — в бушующее море. Спектакль строится по всем честным правилам детской игры: в настоящем сценическом времени актеры, легко меняясь ролями и дополняя образы деталями, придумывают сказку о Принце, скучающем на волшебном острове. По логике детства несправедливо не взять в игру кукол — Екатерина Гороховская

---

<sup>5</sup> Дмитриевская М. «И, может быть, на мой закат печальный...» // ПТЖ. Официальный сайт. 2014. 20 янв. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/i-mozhet-byt-namoj-zakat-pechalnyj/> (дата обращения 15.08.2016).

помнит и об этом, совмещая живой план исполнения с кукольным. Вступает в игру и свет: единственный друг Принца, Белая птица, не погибает по вине мальчика, только ее тень проигрывает разъяренному шторму. О сложных и для взрослых вечно неразрешимых вещах режиссер ведет с детьми разговор на их языке — об одиночестве, мечте, любви к жизни, принятии смерти. Очищенные от толстого слоя пыли, эти чистые категории представляются простыми, ясными, как условия веселой и честной игры.

Вмещающийся в сорок пять минут, «Научи меня летать» кажется шире своего временного и сценического пространства. Такой эффект создается благодаря ритмическому построению спектакля: актеры как будто перебрасывают друг другу роли, меняются ими, подхватывают на ходу. Режиссером сочинен структурно сложный, но легкий для восприятия драматургический материал, который позволяет создавать игровое пространство буквально из пустоты, а самый простой предмет наделять действенной функцией. За прозрачностью сюжета высвечиваются смыслы, интуитивно считываемые детьми, — Екатерина Гороховская здесь не пытается включить морализаторский тон, позволяя зрителю самому расшифровывать значения образов. И если в некоторых «взрослых» спектаклях чувствуется излишняя прямолинейность высказывания, то в «Научи меня летать», напротив, режиссер создает поэтическую историю взросления души.

У театра для детей самый сложный и быстро меняющийся зритель, это одновременно усложняет работу режиссера и дает ему пространство для постоянного развития и поиска. С одной стороны, Гороховская работает в рамках режиссерской школы Г. М. Козлова, но с другой, постоянно экспериментируя, она как бы накапливает собственный сценический инструментарий. Понимая особенности психологии своей аудитории и четко улавливая изменения, происходящие в ней, Екатерина Гороховская создает спектакли, в которых диалог с детьми ведется на доступном им образном языке.

«Сколько лет тебе с утра, Томасина?» — спрашивала в «Аркадии» леди Крум девочку-героиню, спрашивала А. Фрейндлих — Е. Гороховскую. Кажется, уже много лет «большой режиссер театра для маленьких» бесконечно задает этот вопрос и себе, и зрителям своих спектаклей.

Август 2016 г.

## **ЕКАТЕРИНА ГОРОХОВСКАЯ**

*Родилась в 1976 году.*

*С 1996 по 1998 год училась на театроведческом факультете СПбГАТИ.*

*В 2006 году окончила факультет драматического искусства СПбГАТИ (мастерская Г. М. Козлова).*

Основные постановки:

«Пять — двадцать пять» Д. Привалова (ТЮТ, Санкт-Петербург, 2005)

«Зимы не будет» В. Ольшанского (ТЮЗ им. Ю. Киселева, Саратов, 2007)

«Росток» (сценическая композиция для детей от 3 до 6 лет)  
(ТЮЗ им. Ю. Киселева, 2008)

«Серая шейка» по мотивам рассказов Д. Мамина-Сибиряка  
(Екатеринбургский ТЮЗ, 2008)

«Ель» по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена, совместно с Д. Егоровым  
(Центр МИГ, Санкт-Петербург, 2009)

«Зимы не будет» В. Ольшанского («Этюд-театр», Санкт-Петербург, 2010)

«Птица Феникс возвращается домой» Я. Пулинович («Этюд-театр», 2012)  
«У ковчега в восемь» У. Хуба (театр «Мастерская», Санкт-Петербург, 2010)  
«Бременские музыканты» Ю. Энтина, В. Ливанова, Г. Гладкова  
(театр «Мастерская», 2012)  
«Закон Архимеда» Ж.-М. Миро-и-Коромина (лаборатория ON.TEATR, 2013)  
«Вспоминая моих несчастных putas» по повести Г.-Г. Маркеса  
(театр «Мастерская», 2013)  
«Animal Lounge, или Умеют ли животные лгать?» У. Хуба  
(ТЮЗ им. Ю. Киселева, 2015)  
«Соломенные ребятишки» (ТЮЗ им. Ю. Киселева, 2016)  
«Научи меня летать» (Театр «За Черной речкой», Санкт-Петербург, 2016)

**Фото спектаклей Е. Гороховской на с. 268–269:**

1. «Зимы не будет». ТЮЗ им. Ю. Киселева.  
Фото А. Лапшина
2. «Росток». ТЮЗ им. Ю. Киселева.  
Фото А. Лапшина
3. Е. Шумейко (Трубадур). «Бременские музыканты». Театр «Мастерская».  
Фото Д. Пичугиной
4. Г. Самойлова (Анна), В. Коробицын (Жорди).  
«Закон Архимеда». Лаборатория ON.TEATR.  
Фото Е. Петрушанского
5. «Соломенные ребятишки».  
ТЮЗ им. Ю. Киселева.  
Фото А. Лапшина
6. «Animal Lounge, или Умеют ли животные лгать?». ТЮЗ им. Ю. Киселева.  
Фото М. Гаврюшова
7. «Волчок». Эскиз. ТЮЗ им. Ю. Киселева.  
Фото из архива театра
8. И. Русь (Принц). «Научи меня летать».  
Театр «За Черной речкой».  
Фото А. Исаева
9. А. Лыкова, М. Касапов в эскизе  
«Любовные письма». Театр «За Черной речкой». Фото А. Исаева
10. «Вспоминая моих несчастных putas».  
Театр «Мастерская».  
Фото Д. Пичугиной
11. «У ковчега в восемь». Театр «Мастерская».  
Фото Д. Пичугиной
12. А. Маас (Серая шейка). «Серая шейка».  
Екатеринбургский ТЮЗ.  
Фото Е. Литвинова









270



Оксана Кушляева

# ВЫСОКИЕ ТЕХНОЛОГИИ СЕМЕНА АЛЕКСАНДРОВСКОГО

За последние несколько лет Семен Александровский стал режиссером действительно широко известным. Он много и успешно ставит на российских театральных просторах от Сахалина до Санкт-Петербурга, основал свой «всплывающий» то тут, то там Pop-up театр и стремительно меняется, отбрасывая одну театральную технологию за другой — документальный театр и мокьюментари, «бродилки» и всевозможный «сайт-специфик». Можно сказать, что Александровский «высокотехнологичный» режиссер и тем привлекателен для театральных руководителей, готовых рискнуть зрительской лояльностью. Впрочем, так было не всегда...

Выпускник актерско-режиссерского курса Льва Додина в своих первых спектаклях и эскизах «Мальчик у телефона» по рассказу Бориса Голлера, «Мой друг Гитлер» Юкио Мисимы, «Вечер с бабуином» Максима Кантора двигался в русле додинской школы, но как ученик мастера успеха не имел.

Узнаваемый стиль и театральные язык режиссера сформировались не на питерской почве, а в процессе многочисленных читок и лабораторий, охвативших территорию «от Москвы до самых до окраин». Сложился феномен режиссера, который за неделю лабораторного времени может создать законченный по форме и по мысли спектакль. Так выросли «Ипотека и Вера, мать ее» Красноярского ТЮЗа и «Про коров» в сахалинском «Чехов-центре». Но и спектакли, сделанные за стандартный репетиционный период, существовали в той же логике, что лабораторные.

Семена Александровского, как и его однокурсника Дмитрия Волкострелова, можно условно записать в минималисты от театра, хотя это обобщение, скорее всего, ничего нам не даст. Будучи

менее радикальным, чем его коллега и однокурсник, в своих постановках Александровский не чужд игры с различными театральными жанрами и с пространством. Но есть в его режиссуре жесткие принципы, уводящие от привычных схем драматического театра. Герои его спектаклей почти всегда существуют в монологе, находятся в своем отгороженном пространстве. Взаимодействие происходит не через реакции и актерские оценки, а через режиссерский монтаж монологов, которые становятся контекстом друг для друга. Часто режиссер выстраивает ритм действия так, будто управляет актерами, находящимися на сцене, с помощью звукорежиссерского пульта.

Спектакль «Заполярная правда» вырос из эскиза на режиссерской Лаборатории ON.TEATR 2010 года. Драматург Юрий Клавдиев на основе документального материала, собранного в Норильске (городе, где самый высокий в России уровень ВИЧ-инфицированных и наркозависимых), написал вполне традиционную по структуре пьесу, в которой четверо «вичевых» молодых людей живут в заброшенном доме и строят свое идеальное общество, основанное на христианских ценностях. Если учесть, что зимой обычная температура в Норильске  $-40^{\circ}\text{C}$ , понятно, что это скорее социальная сказка, чем пьеса, основанная на документальном материале. Таким же сказочным, а еще традиционным, повествовательным казался и первый эскиз Александровского по этой пьесе. Героиня Алены Бондарчук, интеллигентка с ВИЧ, просвещала гопника (Семен Александровский) и завязавшую наркоманку (Динара Янковская), а хлюпик по прозвищу Ленточный червь (Евгений Серзин) читал им проповеди в духе Иисуса Христа. Всему этому режиссер как будто бы верил, предлагая верить и зрителю.

Прошло полгода, и «Заполярная правда» превратилась в совсем иного рода действие. А режиссер Семен Александровский, кажется, навсегда распрощался с попытками работать в русле додинской школы. Герои остались те же (исполнители, впрочем, тоже, только свою роль режиссер отдал актеру «Этюд-театра» Филиппу Дьячкову), но вписаны они были в новую драматургическую конструкцию. Режиссер словно бы совершил обратное Клавдиеву действие и вернул тексту структуру пьесы-док. Здесь каждый рассказывал свою историю изгнания из мира. Вопреки желанию героев мирно жить в своей маленькой коммуне, вопреки их вере в собственное спасение, объективная реальность перемальвает, переваривает их. Остается только сухая заметка в газе-

те «Заполярная правда»: четверо бездомных были найдены в заброшенном доме и убиты при попытке сопротивления, потому что в этом мире сопротивляться нельзя, мечтать нельзя и перестать быть изгоем тоже нельзя.

Пьесу «Ипотека», по которой Александровский поставил спектакль в Красноярском ТЮЗе, Егор Черлак написал для одного из драматургических конкурсов, темой которого было что-то вроде «Вера в современном обществе». Главную героиню пьесы зовут Вера, и она (простите за тавтологию) верит, что если собрать этикетки от восьмидесяти творожных сырков, то можно выиграть домашний кинотеатр, а если упаковки от «колец кальмара», то японский мотор для лодки. А еще она верит, что если все это продать, то хватит на первый ипотечный взнос и что ребенок ее, когда вырастет, будет жить долго и счастливо в большой просторной квартире. И так она во все это верит, что даже дочку назвала Ипочкой, Ипотекой. Другие герои пьесы тоже не без веры живут. Восточный человек Алик, хозяин ларька, в котором работает главная героиня, верит, что когда-нибудь поедет в Америку, познакомится со Стивеном Сигалом и там его не будут ненавидеть за то, что он «черный». Сменщица ее, Кристина, верит, что попадет в реалити-шоу и переедет в Москву. Местный следователь Ярослав Игоревич верит, что он храбрый рыцарь в блестящих доспехах.

У Александровского эта история разыграна предельно театрально: теневой план, условное карикатурное существование актеров в одних сценах перемежается словно очеловечиванием в других, вместо монологов — оперные арии. Алик и Ярослав Игоревич постепенно, от выхода к выходу, будто обрастают нелепыми картонными доспехами. И сначала все эти налокотники-наколенники, мечи и забрала вместе с фонограммой из индийского фильма «Танцор диско» и такими же, как в индийских фильмах (или отечественных «мыльных операх»), персонажами кажутся режиссерским сарказмом по поводу «винегрета» из веры и наивных мечтаний в наших головах. Вот, думаешь, здесь корень всех проблем. Приговор «русской голове», в которой все в кучу: индийское кино, рыцарские сказки, любовные романы, ипотека, «МММ» и другие лотереи и лохотроны, уверенность, что где-то там лучше, чем здесь, что придут, спасут, накажут обидчиков, что нужно ждать, вырезать этикетки и копить крышечки от кока-колы. Но эта иллюзия вступает в свои права, и из картонных накладок вырастают средневековый рыцарь и японский

самурай. Начинают реальный бой Восток и Запад, и у каждого своя вера, не в Христа и не в Аллаха, а в Бодуэна Арамейского и Стивена Сигала. А потом открывается занавес, и мы видим, что в зрительном зале стоит вульгарная продавщица Кристина в роскошном платье с кринолином и исполняет оперную арию о своих невероятных успехах в Москве. В этом вранье, в этой иллюзии — вся ее сила, вся ее жизнь.

Раз уж речь пошла об иллюзиях, стоит упомянуть и одноименный спектакль Александровского, поставленный в Абаканском русском драматическом театре. «Иллюзии» Ивана Вырыпаева написаны будто только для того, чтобы разлучить актера и зрителя со старой доброй театральной реальностью-иллюзией. Пьеса не для игры, а для исполнения, пьеса — лакмусовая бумажка. Четверо героев средних лет (двое мужчин, две женщины) рассказывают истории четырех пожилых людей, которые, будучи при смерти, выясняют, кто из них кого любил и вообще есть ли «что-то постоянное в этом огромном переменчивом космосе». Однако все эти истории — лишь идеально сконструированная иллюзия, нечто наподобие зеркальной комнаты, где только от нас зависит, какое отражение мы примем за реальный объект, к какой иллюзии подключимся. Посчитаем ли, что перед нами философская притча, детектив, математическое уравнение, серия скетчей или ритмизованный текст для коллективных медитаций, будем ли увлеченно собирать пазл, который рассыпал перед нами драматург, или выяснять, как связаны герои и рассказчики в этом тексте, — все зависит только от нас. Выбери иллюзию на собственный вкус.

Четыре человека в черно-белых костюмах с папками в руках читают текст Вырыпаева, а на экране сменяют одна другую черно-белые фотографии (случайные или нет — решать зрителю). Люди на сцене — не актеры в традиционном смысле слова, это именно чтецы, передатчики информации, они могут выглядеть как угодно, это не влияет на текст, который так и остается запутанным лабиринтом, неверно написанным алгоритмом (с утверждениями типа «да, но нет»). Видеоряд же, сделанный режиссером мультимедиа Натальей Наумовой, становится еще одним дополнительным зеркалом в этой системе. Мы вольны решить, что все изображения-фотографии имеют смысл или что ни одно смысла не имеет, что они создают атмосферу, выражают авторское видение, мы можем разглядывать их или слушать текст пьесы, говорить об их очевидном стилевом единстве или о том, что как прием в какой-то момент они исчерпывают себя. Так рассказ о том, как Альберт первый раз попробовал ма-

рихуану и весь мир ему показался очень мягким, навсегда сросся в моем сознании с фотографией, на которой из окна легкового автомобиля высовывается голова ламы на длинной пушистой шее. А к истории про то, как Денни увидел летающую тарелку, накрепко приклеилось удивленное детское лицо. Все это напоминает один длинный психологический тест, в котором только твое подсознание налаживает связь между изображением (знаком) и текстом (его значением). Режиссер же позволяет себе не настаивать на своем видении, а только задает ритм, определяет хронометраж, переключает наше внимание с одного объекта на другой, организует то самое желанное «постоянство в огромном переменчивом космосе», а дальше сами, сами...

Театральное движение, эволюция режиссера Александровского происходит через вычитание собственно драматической, актерской составляющей его театра. Чем дальше, тем чаще в его режиссуре актер становится лишь передатчиком авторской воли, оператором спускового механизма видеопроектора или техничным исполнителем драматургических текстов. Спектакли режиссера зачастую превращаются в коллажи, приготовленные зрителю для самостоятельной сборки, в подвижные инсталляции.

Первой такой движущейся инсталляцией был спектакль «Ручейник», поставленный режиссером в новосибирском театре «Старый дом».

Это история о том, как один журналист вдруг взял отпуск за свой счет и отправился из города в деревню за Верой и за Смыслом — святого поехал искать, о котором бабки твердили, только не нашел ничего, кроме маленькой секты, возглавляемой сбитым летчиком времен Великой Отечественной, который и высылает его обратно в город. Маленькая пьеска кажется слишком линейной, вернее, слишком «прямолинейной», чтобы пригодиться сейчас в театре.

«Здравствуйте, русские люди! Православные! Я обращаюсь к вам! Вчера я разговаривал с Богом! С нашим русским Богом! Вы можете не верить мне! Вы думаете, что я сумасшедший! Но это не так! У меня есть доказательство! Вот оно! Я записал разговор с Богом! Люди! Православные! Мне надо уехать в Воронеж! Дайте, кто сколько сможет! В России жить — не в тапки гадить! Помогите, кто сколько сможет!» — повторяют актеры в микрофон, сначала безлично, потом добавляя тексту ритма, музыкальности, превращая речь привокзального сумасшедшего в отличный клубный трек.

На одном из трех разместившихся на сцене экранов нам отмечают на карте путь от Воронежа до Москвы, на другом проигрывается ролик из YouTube с залихватски танцующим бомжом, на третьем — еще что-то, но точно не успеваешь заметить. Не успеваешь — не значит, что все это не влияет на сознание. Если представить, что сидишь в интернете, ищешь информацию по интересующей теме, вводя запрос и открывая попавшиеся на глаза ссылки (иногда необходимые, а иногда просто любопытные), при этом косишь глазом во включенный телевизор и еще на телефон, потому что ждешь звонка, то можно понять, что такое спектакль «Ручейник». Это идеальное для современного человека действие, виртуозная игра со зрительским восприятием. В «Ручейнике» никто тебе не навязывает объекты внимания: можешь слушать разобранный и отремонтированный текст пьесы или, наоборот, сосредоточиться на картинке. Перед нами бесконечное поле коннотаций к словам «святой», «чудо», «вера».

Большая сцена театра. В левой кулисе несколько рядов для зрителей, все остальное — рабочее пространство спектакля «Ручейник», именно рабочее: оно производит впечатление лаборатории для опытов и исследований. Центр композиции — письменный стол. Здесь есть проекторы разных времен: один — для старомодных прямоугольных слайдов в белых рамках, другой, более современный, может транслировать на экран любые документы, фотографии, записки и даже финальные титры. На столе — несколько маленьких видеокамер, иногда они выхватывают изображение какого-то объекта и транслируют его прямо на экран, направляя наше внимание, а на других объектах глаза фокусируются сами.

Авторы спектакля, в которые здесь совершенно на равных можно записать режиссера Семена Александровского, художника Константина Соловьева и режиссера мультимедиа Наталью Наумову, монтируют текст пьесы таким образом и помещают в такой аудиовизуальный контекст, что он превращается в псевдодокументальный детектив. Пока я выясняю, куда, зачем поехал журналист Андрей, какого неведомого святого, волшебника или просто шарлатана он встретил и вернулся ли назад, пока складываю в единый сюжет разрозненные факты, которые мне подбрасывают создатели спектакля, моим сознанием легко управлять. И показав на пожелтевшей бумаге номер архивного документа, включив якобы диктофонную запись проповеди святого старца, легко выдать этот вымышленный сюжет за реальный.





Актеры Олеся Кузьбар, Анатолий Григорьев, Евгений Петроченко, Сергей Дроздов, Яна Балутнина и Светлана Марченко читают текст документов и расшифровок с диктофона, меняют слайды, управляют камерами и проекторами, задают ритм, то есть помогают играть свою роль главному герою этого спектакля — пространству. Еще до начала звучит текст энциклопедической статьи о ручейнике, личинке мотыля, живущей только в чистой воде. Именно эта ничем не примечательная личинка и есть лучшая наживка для рыбалки. Ручейник упоминается в пьесе один раз, спектакль же постоянно возвращает нас к этой чудесной наживке. На экранах появляются страницы с запросами в Яндексe, энергичная стрелочка проворно бежит по разнообразным ссылкам о ручейнике, открывает и просматривает их. Ручейник нам важен и не важен одновременно. Понятно, что зритель здесь выступает в роли рыбы, но как же нас поймают на крючок, если игра ведется в открытую, как заставят проглотить наживку? Однако в этом спектакле что ни «проглотить» — все наживка. Он создан из ловушек, крючков и приманок. Он о том, во что мы верим, что заставляет нас верить, и о том, из каких составляющих складывается наше ощущение сверхъестественного. Вдруг после всех энциклопедических сведений, статистических данных, карт и схем на экране появляются гайдаровские персонажи Чук и Гек

и кумир двух, а то и трех поколений детей Алиса Селезнева. Вот оно — чудо. Препарат «Алиса» признается всеми как нечто сверхъестественное и действует как основа нашей веры в Него.

Этот детектив в поисках наживки «ручейника» приводит к девочке, рассказывающей советским детям, какое великое будущее их ждет. Алиса Селезнева или Чук с Гekom, бегущие навстречу отцу-полярнику, — это вечные коды, запрятанные в нашем подсознании. Отрывки из этих фильмов автоматически вызывают слезоотделение в зрительном зале и в результате грамотного монтажа с текстом пьесы заставляют и зрителя загрустить об отсутствии мудрого старца, сбитого летчика, органично соединяющего в своей образной речи Библию с летным уставом. Вера русского человека в трансцендентное составлена из разнородных элементов: советских, православных, языческих, кино- и литературных, но главное — на спектакле обнаруживаешь, в какой странной иерархии находятся эти элементы.

Новый этап в биографии режиссера — работа в «Группе юбилейного года» Театра на Таганке, возглавляемой Дмитрием Волкостреловым и Ксенией Перетрухиной. Заявленная Волкостреловым музеефикация «Любимовской Таганки», длившаяся целый год, как мне кажется, очень сильно поменяла вектор развития режиссера Семена Александровского. Он сделал спектакль «Присутствие», в котором артисты современной Таганки играли легендарного любимовского «Доброго человека из Сезуана» в партнерстве с актерами, оставшимися лишь призраками на видеозаписи, словно бы проникали в безвозвратно исчезнувший спектакль или же, наоборот, в свой сегодняшний спектакль впускали видеопризраков из прошлого. Там же, на Таганке, вместе с драматургом Евгением Казачковым Александровский создал свой первый спектакль-экскурсию «Радио Таганка». Это путешествие с наушниками и картой по Театру на Таганке и одновременно путешествие по следам борьбы театра за судьбу спектакля «Высоцкий». Интерьеры Таганки и острозаметная история неравной битвы Любимова с партийной номенклатурой действительно превращали в спектакль неспешные передвижения по «станциям», он рождался в зрительском воображении при участии странства и аудиогuida.

Осуществив летом 2016 года в рамках фестиваля «Точка доступа» еще одну «бродилку» «Другой город», режиссер, стремящийся к вычитанию выразительных средств, оставил на этот раз только карту и бина-

уральные наушники. Никакого сюжета, только прогулка по Петербургу в строгом соответствии с картой и шумы другого города (Венеции, Парижа или Амстердама) в твоей голове. Постулируемая в пресс-релизах зрительская «свобода» строго ограничена маршрутом, фантазия направлена в узкое русло сопоставлений. В наушниках плещется вода каналов Венеции, рифмуясь с темной водой Фонтанки, звучат колокола соборов Венеции, заставляя тебя искать глазами источник звука, проезжают автомобили со стереомузыкой — озираешься и по их поводу. Жаль только в наушниках вода плещется в правом ухе, а реальная Фонтанка у меня по левую руку, когда звонит колокол, вокруг не наблюдается соборов, да и подходящего транспорта, чтобы обмануться на счет стереомузыки, — нет. Бинауральные наушники Семена Александровского не собираются обманывать твои органы восприятия, режиссер, поманив нас аттракционом «Экскурсия по Венеции» (или по Парижу, Амстердаму), словно бы предлагает нам его выдумать самому. Он предпринимает попытку, сделав спектакль-экскурсию, изъять из этого и так паратеатрального жанра практически все его элементы, кроме маршрутного листа с набором квор-кодов и звуков в твоей голове.

В Театре на Таганке Семен Александровский, как мне кажется, позаимствовал форму и тему как минимум для еще одного своего спектакля. Вскоре после выхода на Таганке «1968. Новый мир» Дмитрия Волкострелова в театре «Старый дом» Александровский вместе с драматургом Вячеславом Дурненковым выпустил спектакль «Элементарные частицы». Это исследование одной советской научной утопии, а вернее, исследование феномена Новосибирского Академгородка.

В этом спектакле, как и в первом эпизоде «1968», в образцовых интерьерах (в данном случае на кухне) сидят образцовые шестидесятники и будто бы у нас на глазах в интеллигентной беседе за чаем задумывают создать город науки под Новосибирском. Проекционный задник помещает эту идеальную кухню будто бы в сибирский лес (художник Алексей Лобанов).

Актеры театра «Старый дом» не пытаются сделать разговор молодых ученых естественным или хоть в какой-нибудь степени присвоить наукообразную речь. И язык, и внешний вид исполнителей, и вся мизансцена напоминают научно-популярные фильмы Семена Райтбурта «Физика в половине десятого» или «Что такое теория относительности?», в которых герои с жаром беседовали о законах термодинамики,

например, или об устройстве солнечной системы, находясь в санатории или в вагоне поезда. Ряженные физики, говорящие «мертвым языком» научно-популярных статей и просветительских фильмов, рассказывали об утопии свободной науки, так же как в спектакле Волкострелова ряженные типичные «шестидесятники» разговаривали о журнале «Новый мир» языком журнала «Новый мир». В спектакле Волкострелова из этих мертвых слов необъяснимым образом выростал живой протест против ввода войск в Чехословакию. В спектакле Александровского из мертвых слов выростала идея маленького острова свободы в сибирских лесах, а следом — расправа за эту идею и за письмо в поддержку диссидентов Галанскова, Гинзбурга, Добровольского, Лашковой. От замысла Наукограда до его идейного краха язык сообщения и даже мизансцена практически не меняются, только на видеозащитнике, где шумит сибирский лес, начинается дождь, а актеры надевают куртки. «Элементарные частицы» опять же воздействуют монтажом неизменных элементов спектакля, его элементарных частиц.

Создавая театр, где актер является лишь активным элементом режиссерского коллажа, или вовсе изымая актерскую составляющую из своих театральных и междисциплинарных опусов, Александровский временами заступает и на территорию театра более традиционного, в котором важна как личность артиста, так и его исполнительская виртуозность. В прошлом сезоне Семен Александровский выпустил «Топливо», спектакль, идея которого родилась еще в рамках проекта «Человек.doc» театра «Практика», то есть его неслучившегося второго этапа, посвященного людям науки высоких технологий, а в общем — людям дела. Александровский доверяет Максиму Фомину, с которым вместе работал в спектакле «Маскарад» (и словно бы уже тогда определил актера как нового интеллектуального героя), говорить от имени вечного стартапера Давида Яна (создателя электронного словаря ABBYY Lingvo и системы распознавания текстов FineReader).

«Топливо» в контексте режиссерских театральных поисков — спектакль знаковый, спектакль, который, кажется, нравится всем, не пытаюсь нравиться никому. Он обманчиво прост, и его составляющие у всех на виду. Текст, артист и немного манипуляций со зрительским вниманием. Вернее, документальный монолог Давида Яна, расшифрованный и смонтированный драматургом Евгением Казачковым, артист Максим Фомин, он же экстравертная и харизматичная версия Яна, а еще «фир-

менная» режиссерская игра с ритмом, превращающая разговорную речь в музыкальную партитуру, а неоконченные фразы — в таинственные гиперссылки. «Топливо» оборачивается то популярным стендапом, то лекцией Ted Talks, которая и есть своего рода просветительский стендап, то каким-нибудь курсом по мотивации, чем-нибудь вроде «12 шагов к успеху», а в общем — работает во всех этих новых жанрах и совсем незаметно пародирует их. Через манипуляции нашим вниманием, через удвоение героя (на сцене и на экране), через точки, паузы и умолчание режиссер ведет зрителя к ощущению счастья и душевного подъема, словно действительно вкачивает в нас какое-то инновационное топливо. Но все же «Топливо» — это документальный спектакль «с фигой в кармане», Максим Фомин говорит от имени Давида Яна без всякого острашения, но с некоторой внутренней «ухмылкой». Нам открывают простую и ясную жизненную философию, в которой начинать все сначала, «обнуляться» всегда лучше, чем жить «пичками» (очень маленький успех, уменьшительная форма слова «пик»). Идея «Топлива» — это почти религия, поданная в форме занимательной лекции, этакий «опиум» высокотехнологичного века. Обновляйся, переключайся, начинай все сначала, затевай, а потом уходи и снова что-нибудь затевай. Зритель счастлив, а режиссер опять делает вид, что просто смонтировал документальный текст, просто предоставил нам свободу выбора, мнение, с которым мы вправе не согласиться. Это, конечно, псевдосвобода и псевдодокументальность, Александровский — мастер монтажа и театрального мокьюментари — никогда не оставляет зрителю реального выбора.

Август 2016 г.

## СЕМЕН АЛЕКСАНДРОВСКИЙ

*Родился в 1982 году.*

*Окончил в 2007 году СПбГАТИ (мастерская Л. А. Додина).*

*Основатель Pop-up театра.*

Основные постановки:

«Мой друг Гитлер» Ю. Мисимы (Санкт-Петербург, 2007)

«История обыкновенного безумия» Ч. Буковски (Санкт-Петербург, 2008)

«Бидерман и поджигатели» М. Фриша  
(Алтайский театр драмы им. В. М. Шукшина, Барнаул, 2009)  
«Мать» М. Равенхилла (Канский драматический театр, 2009)  
«Парикмахерша» С. Медведева (Прокопьевский драматический театр, 2010)  
«Заполярная правда» Ю. Клавдиева  
(Лаборатория ОН.ТЕАТР, Санкт-Петербург, 2011)  
«Ипотека и Вера, мать ее» Е. Черлака (Красноярский ТЮЗ, 2011)  
«Утюги» А. Яблонской (Челябинский камерный театр, 2011)  
«Иллюзии» И. Вырыпаева  
(Драматический театр им. М. Ю. Лермонтова, Абакан, 2012)  
«Пустота» в рамках проекта «Театральный альманах» (Москва, 2012)  
«Shoot/Get Treasure/Repeat» М. Равенхилла,  
совместно с Д. Волкостреловым (театр post, Санкт-Петербург, 2012)  
«Три дня в аду» П. Пряжко (в рамках программы «Живые пространства»  
фестиваля «Территория», Москва, 2012)  
«Ручейник, или Куда делся Андрей?» В. Дурненкова  
(театр «Старый дом», Новосибирск, 2012)  
«Кратковременная» К. Стешика (Международный форум  
театрального искусства «Театр», Минск, 2013)  
«Маскарад Маскарад» М. Угарова  
(«Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2013)  
«Присутствие» (Театр на Таганке, Москва, 2013)

«Радио Таганка» совместно с Е. Казачковым (Театр на Таганке, 2014)  
«Элементарные частицы» совместно с В. Дурненковым  
(театр «Старый дом», 2014)  
«Рисунки на потолке» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2015)  
«Инструкция к сопротивлению»  
(Перформанс к международному дню памяти Холокоста. Москва, 2015)  
«Кратковременная» К. Стешика (Vaba Lava, Таллин, 2015)  
«Кратковременная» К. Стешика (Lappeenranta city theatre, Finland, 2015)  
«Топливо» Е. Казачкова (Pop-up театр, Санкт-Петербург, 2015)  
«И сострадание вмиг открыло ей» М. Досько (Pop-up театр, 2015)  
«Первый шаг»  
(Перформанс на открытии новой площадки Театра Наций, Москва, 2016)  
«Другой город» (Pop-up театр совместно с фестивалем «Точка доступа»,  
Санкт-Петербург, 2016)  
«Задержанный» В. Дурненкова  
(Pop-up театр, 2016)

#### **Фото спектаклей С. Александровского на с. 284–285:**

1. «Иллюзии». Драматический театр им. М. Ю. Лермонтова. Фото из архива театра
2. «Ипотека и Вера, мать ее». Красноярский ТЮЗ. Фото из архива театра
3. «Заполярная правда». Лаборатория ОН.ТЕАТР. Фото Е. Беликова
4. «Ручейник, или Куда делся Андрей?». Театр «Старый дом». Фото А. Золотовой
5. «Кратковременная». Lappeenranta city theatre, Finland. Фото из архива театра
6. «Элементарные частицы». Театр «Старый дом». Фото из архива театра
7. «Присутствие». Театр на Таганке. Фото из архива театра
8. «Радио Таганка». Театр на Таганке. Фото Ю. Люстарновой
9. А. Бондарчук, М. Фомин. «Маскарад Маскарад». Театр «Приют Комедианта». Фото Д. Аксеновой
10. М. Фомин в спектакле «Топливо». Pop-up театр. Фото Д. Аксеновой
11. «Другой город». Pop-up театр совместно с фестивалем «Точка доступа». Фото из архива театра







6



9



7



10



8



11



Ирина Алпатова

# ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ ТИМОФЕЯ КУЛЯБИНА

Скажу сразу: о «Тангейзере» здесь вы не прочитаете. Во-первых, оперные постановки режиссера (а их у него уже три: «Князь Игорь» и «Тангейзер» в Новосибирском театре оперы и балета и «Дон Паскуале» в Большом театре) заслуживают отдельного исследования. А во-вторых, слава скандального режиссера, которая настигла Кулябина после злополучной истории с оперой Вагнера в начале 2015 года, вряд ли была ему нужна. Как талантливый режиссер он был известен давно и весьма широкой публике, уже после своего «Макбета» (2008) в новосибирском «Красном факеле», который был номинирован на «Золотую маску» и показан в столице. И уже имел приглашения на постановки в российских театрах, которые и осуществил: трагифарс «На Невском проспекте» в Омском театре драмы (2006), «Livejournal» в рижском Русском театре драмы (2007), «Кармен» в Волковском театре Ярославля (2010).

Тимофей Кулябин родом из Новосибирска, туда же и вернулся после окончания ГИТИСа (мастерская Олега Кудряшова) в 2007 году, став штатным, а через несколько лет и главным режиссером театра «Красный факел». За пока недолгую творческую жизнь успел поставить спектакли по Пушкину и Лермонтову, Шекспиру и Гоголю, Мериме и Шиллеру, Еврипиду, Ибсену и Чехову. К авторам современным пока что относится с холодком: «Я в свое время читал много современных пьес. Потом перестал и до сих пор не читаю. Ощущаю, что на репетициях эти тексты начнут пробуксовывать. Мое личное мнение, что они работают не по вертикали. Но в плоской горизонтали».

Тимофею Кулябину присуще абсолютно индивидуальное, своеобразное и весьма оригинальное видение театра. Он его именно видит,

отдавая предпочтение эмоционально-зрелищным компонентам спектакля. Он его слышит: музыкально-звуковой ряд его постановок отнюдь не существует в качестве аккомпанемента, но непосредственно участвует в действии. И, наконец, он театр чувствует: его спектакли наполнены ассоциациями, интуитивными догадками, чувственным смыслом.

В генерации новой российской режиссуры Тимофей Кулябин стоит особняком. Его не слишком интересует сиюминутная актуальность. Но из понятия «современность» он способен вычленивать доминанту, сгустить ее до предельной концентрации и поместить в этот сгусток современного же человека. В соавторы подобного эксперимента обычно берется классик. И возникает своеобразная «территория заговора». Режиссер, досконально, до последней запятой изучивший произведение, обещает не исказить основных авторских смыслов. Автор же, кажется, сам готов подсказать некие экспериментальные ходы и поучаствовать в современных дискуссиях.

*Режиссура для меня — это колдовство. Тайна. Познание себя и окружающего мира. Своеобразный разговор с самим собой. Поэтому мне важнее процесс создания спектакля, чем результат. Я хочу уйти от результата. Чувствовать, но не знать, к чему ты конкретно придешь.*

Кулябин — не угождает театру, зрителю и городу в целом. Скорее, он этому городу свой спектакль дарит, и вовсе не обязательно, чтобы при этом публика дружно падала в обморок от восторга. Наоборот, с режиссером можно и нужно спорить. Но то, что это живой и современный театр, сомнению не подлежит.

Так было с «Кармен» по новелле Проспера Мериме в Волковском театре. Зрелищно мощный спектакль создал эмоциональное поле, где скрещивались эмоции всех — режиссера, актеров, зрителей. В авторском спектакле драматургически-сценарную основу режиссер сочиняет сам. Но у Кулябина слово и действие вряд ли стоит разделять, причем здесь одно другое не иллюстрирует, но одно из другого вытекает. Литература для молодого режиссера — отнюдь не фетиш, скорее, повод к тому, чтобы оживить неподвижные страницы, считав с них образы и ассоциации.

Для Кулябина очень важна сценография — образ спектакля. А для этого, конечно, нужен художник-единомышленник. Режиссеру в этом смысле повезло. Он долгое время работает с Олегом Головкиным, сложился настоящий тандем.

Так вот, в «Кармен» не было никаких «типичных» испанских примет быта, все это выпало на долю костюмов Светланы Матвеевой, но вообще над так называемой типовой Испанией художник с режиссером забавно иронизировали. В определенный момент на заднике появлялась карта государства, испещренная национальными символами: коррида, фламенко, гитара, Дон Кихот и прочая. А на сцене с грохотом падал «занавес» — тюремная решетка, словно отсекая Хосе — Руслана Халюзова от жизни. Шелестели по краям серые, словно стальные жалюзи. На заднике — огромный экран, один из основных элементов оформления.

Художники старой школы зачастую категорически отвергают внедрение в театр современных медиатехнологий. Кулябин же считает, что пресловутый экран давно уже стал полноправным сценическим объектом, столь же привычным для зрителя, как театральная программка. Режиссеру очень важны мельчайшие сценические детали, которые порой имеют принципиальное значение. Для их подачи нужен «крупный план», а это уже функция экрана.

Впрочем, если «Кармен» в ряду постановок Кулябина не была явным открытием, уходила в визуальную декоративность и обозначение чувств (что, впрочем, было изначально предусмотрено), то впоследствии он, не изменяя тандему с Головкин, от этой сочной декоративности отказался, перейдя к глубинному исследованию поведения человека. Человека современного, но, благодаря классическим произведениям, не до конца разорвавшего нити, тянущиеся из прошлого.

*Современный мир противоречив. Вроде бы все уже было, через многое человек прошел. Но, когда я включаю телевизор, у меня появляется ощущение, что за окном не 2012-й, а 112-й год. Будто бы не было ни книг, ни музыки великой. Возникает тотальное противоречие мира подлинного и мира, нам предъявляемого, навязываемого, — примитивного, односложного, банального, построенного по сериальным канонам. Там все настолько просто, что перестает иметь смысл.*

Тимофей Кулябин чувствует время, а потому мироощущение современного человека всегда внедряется в его спектакли, поворачивая классику новой гранью. Например, ибсеновская Гедда Габлер, аристократка ницшеанского склада ума, некогда задыхалась среди мещанской пошлости, тоскуя по утраченной красоте. Сегодня мир перевернулся с ног на

голову. Красота срифмовалась с гламурным глянцем, в этом качестве безоговорочно победила и... утратила смысл. В спектакле «Красного факела» (2012) жилище Тесманов превратилось в хайтековский апофеоз благопристойности и достатка. Кулябин замыкает в этой комнате весь существующий мир, подвешивает его где-то на высоком этаже и подсвечивает снаружи холодным, мертвенным светом.

Этот мир, уставший от собственной сложности, вырабатывает новые условия игры, становящиеся главным принципом человеческого существования. Игра ведется по сериальным канонам с их штампованными масками-амплуа и вызывающей упрощенностью поведения. Тетушка Юлиана (Светлана Плотникова) завывает, картинно заламывая руки. «Культуролог» Тесман (Константин Колесник) глуповато хохочет и поминутно впадает в комичное умиление. Ассессор Брак (Андрей Черных) играет в усталого мачо и готов расстегнуть брюки при виде существа любого пола. «Несчастливая» Теа (Валерия Кручинина) из жеманства лихо перепрыгивает в хамоватую вульгарность. А вот Левборг (Павел Поляков), человек с мозгами и чувствами, неумело поиграв в добропорядочность, предпочитает погибнуть в пьяном загуле, осознав, что все бессмысленно. Один пазл мешает идиллии — Гедда Габлер (Дарья Емельянова). Единственный живой человек в компании картонных «персонажей». Режиссер вряд ли ее идеализирует. Гедда Емельяновой — та еще штучка. Этакая Эмми Уайнхаус, некстати пожелавшая остепениться и не сразу осознавшая, в какой капкан попала. Почему? Да потому, что нет другого глобуса. И нет выхода из этого замкнутого мирка. Впрочем, самоубийства Гедды здесь, кажется, никто и не заметил...

*Я не ощущаю присутствия своего режиссерского поколения. Не могу сказать, что мы мыслим одинаково, нами движут одни мотивы. Есть возрастные объединяющие моменты, не более того. Но я вообще боюсь обобщений, объединений всяческих. Индивидуальность важнее.*

А потом в творческой биографии режиссера случился Петербург. В гоголевской «Шинели» («Приют Комедианта», 2012) Кулябин увидел не историю «маленького человека», но трагедию индивидуальности в униформенной системе dress code. Спектакль так и назывался — «Шинель. Dress Code». Гоголевский Петербург остался в прошлом, нынешний центр мироздания — безликое пространство офиса, которое сочинил тот же Головкин. Вместо шинели как таковой — серо-синтетическая чиновничья униформа,

символическая принадлежность к определенной «касте» в ее современной вариации. А режиссер вновь попытался ответить на вопрос принципиальный: как совместить классический текст с изменившимися сценическими и жизненными реалиями, с иной ментальностью актера и зрителя? На сцене «Приюта Комедианта» одновременно существовали две реальности и две истории — гоголевская и сочиненная режиссером. Они не конфликтовали между собой, иногда пересекались, чаще шли параллельно.

Башмачкин (Роман Агеев) — «существо», потерявшееся во времени и пространстве, снежный человек, юродивый, изгой, вещь в себе. Невидящий взгляд, заторможенные плавно-геометрические жесты. Он священнодействовал с пером и тушью, изображая цветные иероглифы. Подчеркивая «инакость» Башмачкина, Кулябин отнюдь не делал его героем, творцом или протестной фигурой. Не усложнял гоголевских мотивов собственными прозрениями. Но ненавязчиво вводил героя в полосу искушений. И когда «шинель» — клон чиновничьей униформы — уже надета на его мощные плечи (вот он — неодолимый соблазн приобщиться к дресс-коду), уже можно распрямить плечи, примериться к синхронному шагу и пустить робкую улыбку на мрачное чело. И при этом не заметить, как из рукавов, из-под полы этой «шинели» вытекает, испаряется твоя «отдельность», непохожесть на других. Отлетает, как душа самого героя...

*Человеческая позиция мне кажется важнее гражданской. Очень много граждан сейчас вокруг, а людей мало. Объект внимания режиссера — не сиюминутность, не актуальность. Это может стать мотивом, но не центром. Центр — это человек, который сложнее всего на свете.*

И этого человека в его сценическом воплощении надо вписать в совершенно определенные, индивидуальные для каждого спектакля визуальные реалии постановки. К этому, вероятно, режиссер пришел не сразу, а с течением времени, тем более что он всегда работал в традиционных условиях сцены-коробки (камерные пространства при этом не являются исключением). Сегодня Тимофей Кулябин категорически считает решение сценического пространства ключевой позицией спектакля. Более того, режиссеру кажется, что оно для современного зрителя является гораздо большим источником информации, чем даже текст.

Настоящим прорывом в творчестве Кулябина стал спектакль «Онегин» (2012) в новосибирском «Красном факеле». Причем выражение «Пушкин —

наше всё» режиссер отнюдь не принял за аксиому. Наоборот, спорно, остро и мучительно искал доказательство теоремы с теми же исходными данными. Хотел вычленил из сюжета «Евгения Онегина» каркас истории вечной и одновременно сегодняшней, из персонажей сделать фигуры почти что архетипические. То есть «наше всё» проверить на прочность, доказав актуальность его присутствия в нашем мире.

Это на самом деле мучительно сложно. Это поединок. Сходятся на шести шагах не только Онегин и Ленский. Великая пушкинская гармония принимает вызов нашего дисгармоничного времени. Ну и наконец, как не столкнуть эпоху подчеркнутого доверия к слову с нынешним осмеянием едва ли не каждого публичного высказывания? Откровенность выражения любовных чувств — с нынешним культом «акта», сопровождающегося циничным молчанием?

Пушкинского текста здесь вообще мало. Закадровый голос Игоря Белозерова, нейтрально повествовательный, озвучивает разве что перемену пейзажа, письмо Татьяны итожит и без того понятные пластические высказывания актеров-персонажей. Кстати, у Кулябина уже был опыт молчаливых спектаклей: один именно так и назывался «Без слов», другой — «Шинель. Dress Code» — был максимально к этому приближен.

Но если в «Шинели» Башмачкин мучительно входил в унифицированный и регламентированный до жеста «социум», а войдя, тут же умирал, распадаясь как личность, то в «Онегине» запечатлен процесс обратный. Онегин — Павел Поляков светскому дресс-коду, кажется, соответствует прямо с рождения. И ищет он не вход, но выход, который, увы, оказывается не менее трагическим.

Витрувианский человек Леонардо, изображение которого висит над столом нашего Онегина, гуманистское признание гармонии человека и мира, здесь выворачивается пародийной изнанкой. Оглянувшись на рисунок и приняв аналогичную позу, Онегин–Поляков готов символизировать разве что... вешалку, безликий манекен. Унификация светского кода давит все сильнее, русская хандра все ближе к тяжелой депрессии. И с трудом уже верится самому Пушкину: «Он застрелиться, слава богу, попробовать не захотел». Кажется, этот Онегин явно захотел. И всего лишь отвлекся ненадолго на «деревню».

Деревни здесь тоже не ищите. В спектаклях Кулябина и Головки работает автономное, сложносочиненное время/пространство. Заинтересованный взгляд Онегина лишь ненадолго сфокусируется на Татьяне — Да-





рье Емельяновой. «Серая мышка» с жидкой косичкой, любительница покурить в уголке, цепляет своей странностью, неписанностью в деревенский уже дресс-код. Но тот ураган страстей, которым сопровождается «письмо Татьяны», с ворохом скомканных листов, опрокинутыми стульями и чувственными метаниями, не интригует, а пугает.

Смерть, душевная или физическая, кажется лейтмотивом этого спектакля. Она буквально «стирает» с лица земли убитого Онегиным Ленского: персонажи тряпками и щетками начисто отмоют стены, а в руке у Онегина-Полякова вместо кусочка мела вдруг окажется обломок могильного камня. Заживо умирает Татьяна-Емельянова, приобщаясь к онегинскому ритуалу, войдя в его же дресс-код: одевание — танец. Говорить им в таком финале не о чем, молча постоят рядом и разойдутся. Онегин же вытащит на сцену металлический каркас, представляющий собой человеческую оболочку, набитую обугленными останками бумаги. Сценический ветер развеет все это, как пепел.

Такой финал безысходен и страшен, в нем снова звучат апокалиптические ноты. Впрочем, «Онегин» — вряд ли только спектакль в эстетическом смысле, это попытка исповеди. На самом деле, наверное, это и есть наиболее ценное в любом спектакле. «Онегин», кстати, удостоился специальной премии жюри «Золотой маски».

*В театре для меня не существует табу, неприемлемых вещей. В театре можно все, но не ради приема, а ради смысла и художественной идеи.*

К тому, что современный театр — искусство синтетическое, использующее достижения и приметы смежных искусств, Кулябин тоже не мог не прийти. Со временем режиссер, ориентирующийся на европейский опыт, прекрасно осознал, что театр не может существовать сам по себе, в замкнутом пространстве.

Первой московской постановкой Кулябина стал спектакль «Электра» (2013) по Еврипиду, поставленный на малой сцене Театра Наций. Варьируя в поисках ответа на вопрос о сегодняшней актуальности классики театральные стили и приемы, Кулябин неизменно удивляет зрителя неожиданными постановочными решениями, сочетая верность авторскому духу с пристальным вниманием к реалиям окружающей действительности. Его режиссуре не нужны адаптации, пересказывающие подлинники актуальным языком: хрестоматийные тексты Кулябин словно бы сочиняет заново, нередко подгоняя их под психофизику конкретных актеров.

Не избежала этой участи и «Электра». Кулябин, впрочем, не пытался разменять перевод Иннокентия Анненского на современные разговорные ритмы — не желая спорить с древнейшим жанром, он ставил именно трагедию, вновь подчеркивая дистанцию между мифологической архаикой с ее гармоничностью формы и нашим бесформенным временем. Зал ожидания современного аэропорта в сценографии Олега Головки — территория «между»: двумя эпохами, прошлым и будущим, жизнью и смертью.

В «Электре» Кулябин вспоминает о том боге, который когда-то подменил собой античное понятие рока. Вместо вымаранных режиссером дидактических сентенций Хора в спектакль вставлены высказывания мудрецов новейшего времени: лауреаты Нобелевской премии, от Бора до Эйнштейна, размышляют на тему взаимоотношений человека и Бога под визуальный аккомпанемент изображений Большого взрыва, бозона Хиггса и «черной дыры».

Бритая наголо Электра Юлии Пересильд с ее смятием чувств и мыслей, отчаянием в глазах и пластикой потерявшегося ребенка в первых сценах похожа на сомнамбулу. Монотонные механические жесты: передать мужу полотенце, бритву, тазик с водой, выстирать майку. Низведенная до цепи мелких рутинных ритуалов, жизнь постепенно лишается всякого смысла. О нем напоминают лишь трагические взрывы отчаяния, вылива-

ющиеся в пробирающие зрителя до мурашек резкие вопли-стоны: если Электра чем и живет, так это желанием мести — Пересильд играет именно эту античную, еврипидовским каноном прописанную одержимость.

*Свой мотив я ищу в классическом тексте. Но из него я сочиняю новую историю. Нужно досконально изучить пьесу, чтобы самому себе позволить ее поломать потом. Но не хребет автору сломать, а найти новые нюансы и форму, сохранив авторскую энергию текста.*

Мучительные размышления о боге и жертве продолжились в спектакле «Красного факела». В зловещем слове «KILL» (2013) зашифровано название пьесы Шиллера «Коварство и любовь». Впрочем, дело не только в формальном сложении букв. Тимофей Кулябин сделал спектакль об убийцах и их жертве, подкорректировав шиллеровские мотивы «мещанской трагедии». Заострил тему отцов и детей, причем в самом глобальном, сакральном даже смысле. Тема жертвенной смерти тянется здесь из времен легендарно-архаичных — от распятого Христа, Бога-сына, которого не спас Бог-отец. Огромные страдающие глаза мученика в терновом венце, из-под которого сочится кровь, наблюдают с большого экрана за нами — зрителями и за ними — героями спектакля. Помочь нельзя. Можно только видеть бесконечные вариации последующих жертвоприношений. Эта попытка диалога с высшими силами была у Кулябина еще в «Электре». Диалога, впрочем, там не сложилось, поскольку ответом было молчание. Античный Орест в том спектакле оповещал нас в финале: Бога нет. В «KILL» другое: Бог есть, Бог жив, но бессилён, а потому одновременно и парадоксально попадает в категорию как жертв, так и невольных убийц.

К тому же Кулябин не скрывает: ему интересны эксперименты современных европейских режиссеров и попытка их применения на родимой почве. А потому своеобразные приветы, допустим, Ромео Кастеллуччи в «KILL» передаются осознанно, не в качестве заимствований, а в процессе вхождения в общий экспериментальный круг.

Находясь, как правило, «в согласии» с автором, режиссер оставляет за собой право определенной модификации авторских концепций, не утрачивая, впрочем, основных смыслов. Так, в «KILL» исчез ряд персонажей, леди Мильфорд лишилась своих «оправдательных» монологов, а Фердинанд и вовсе выжил. Текст существенным образом купирован, но лишь для

того, чтобы смысл происходящего мог создаваться и восприниматься не только на словесном, но и на других уровнях — от интеллектуального до чувственно-эмоционального.

И к этому зрителя подводят, готовят еще до начала спектакля. В фойе, перед входом в зал — деревянный крест и экран, на котором демонстрируется видеоинсталляция «Глаза Бога». Жертву, коей и станет впоследствии Луиза Миллер — Дарья Емельянова, привязывают к кресту, предварительно закрыв черным скотчем глаза, обливают кровью с головы до ног, а потом сдергивают повязку, чтобы, согласно архаическим представлениям, прочесть в ее глазах некое божественное послание. Но в них — лишь страдание, мука и искреннее непонимание.

Художник Олег Головкин поместил эту «постшиллеровскую» историю в холодное, практически пустое, почти стерильное пространство, напоминающее морг или вымерзший храм новейшей минималистской архитектуры. Неоновые светильники на стенах и потолке складываются в кресты. На древнем непонятном языке звучат молитвы. Это пространство не столько впускает в себя, сколько отторгает всех живых.

Луиза Дарья Емельяновой — существо отдельное, особое, другое, подобное ее Татьяне в «Онегине». Она одна здесь верит этим страдальческим глазам Бога, одна не столько молится, сколько говорит с Ним, то принимая молитвенную позу, то просто стоя рядом, как с кем-то очень близким, способным понять и защитить.

Все же остальные этих глаз просто не замечают, да и кресты воспринимают разве что в качестве деталей интерьера. Режиссер отбирает у всех «кипение страстей», неуместное в этом царстве рациональных построений. Здесь больше в чести мысль, а не чувство. Чувства спрятаны куда-то далеко, они не декларируются, но не исчезают совсем уж бесследно. Режиссер словно зашифровывает их в мизансценах, молитвах, музыкальном антураже, световых перепадах (художник по свету Денис Солнцев), быстрой смене интонаций. И эту шифровку нужно попытаться разгадать или ощутить, переходя от роли наблюдателя к эмоциональному включению в происходящее, чтобы потом вновь держать с ним дистанцию.

*Быть до конца понятным — это не всегда принципиально. Важнее быть услышанным. Я иногда в своих спектаклях специально чего-то не договариваю. Но смысл в театре эмоционален. Мне кажется, это свойство любого произведения искусства.*

Режиссер Тимофей Кулябин тоже может быть разным, и ты вряд ли сможешь заранее предугадать, каким окажется его новый спектакль. «#сонетышекспира» (2014) в Театре Наций анонсировались как обращение через поэзию великого Барда к темам увядания, забвения, смерти. Впору задать вопрос, только ли к человеку применимы все эти понятия в спектакле? Или, может быть, к тем теням прошлого, которые, кажется, до сих пор бродят в этих стенах — бывшего Театра Корша, ныне перестроенного, модернизированного для Театра Наций, но существовавшего когда-то — со своими страстями, интригами, человеческими и актерскими судьбами. Спектакль репетировался в Зеркальном фойе, и декорации Олега Головки — точная копия тех интерьеров: большие оконные проемы, зеркало между ними, старый рояль. Только все это заметно тронуты временем, покрыто не банально бытовой, но голубоватой театральной пылью. Не театр — призрак театра. Не люди — тени, не покидающие родимых стен, как следует из всех театральных легенд.

Актеры, занятые Кулябиным, молоды и красивы: Елена Николаева, Наталья Меньшова, Мария Фомина, Виталий Гудков, Олег Савцов, Елена Дронова и другие. Их персонажи не персонифицированы, не названы, да и одеты в своеобразную «униформу», где преобладает все тот же серо-голубоватый цвет. Голоса лишены интонации, лица — мимики, пластика до поры сдержанна и медитативна, пока в какой-то момент страсть не вступает в свои права. Дуэты-диалоги мимолетны, не успев сложиться, тут же прерываются, перетекая то в трио, то в квартет, то в общий ансамбль.

Это действие оставляет ощущение спонтанности, но не хаотичной, а той, когда слово рождается из музыки, музыка дает настрой пластическим вариациям, которые переходят в очередной поэтический фрагмент.

«#сонетышекспира» могли бы остаться изящной эстетской акварелью. Но молодой режиссер, прекрасно справившийся с этой задачей, ею не ограничился, решительно столкнув в своем спектакле мечтательно-прекрасное прошлое и рационально приземленное настоящее. Разделил демаркационной линией, в качестве которой выступает бело-красная лента ограждения. Такой ограничивают зону преступления или резервацию, в которую и помещен эстетский мир спектакля. Угрюмые и равнодушные монтировщики снимают ее в начале действия и возвращают в финале прямо на наших глазах. Они и сами все время перед глазами — намеренно разрушая театральную иллюзию. Делают перестановки, в перерывах пьют чай, закусывая «дошираком», смачно рыгая. Не везет и пыльному роялю,

обломку старого мира. Воду, капающую, вероятно, из протекающей крыши в незнамо как внедрившиеся на территорию шекспировской поэзии эмалированные тазы, ничтоже сумняшеся сливают под крышку рояля. И постепенно инструмент перестает звучать, остается лишь сухой стук клавиш, да ритм, который пытается сохранить в этом стуке пианист...

Скрупулезная работа с актерами — это отдельная история в режиссуре Кулябина. Он признается, что категорически не принимает актеров бенефисного склада, которым главное — понравиться. Для него самое сложное — заставить артиста ничего специально не делать на сцене, чтобы он не боялся самого себя. И тогда актерская личность непременно проявится в спектакле, усилив его звучание.

Последний по времени спектакль Кулябина — чеховские «Три сестры» (2015). Хрестоматийный текст Чехова здесь не проговаривается, а выводится титрами. Актеры же разговаривают на языке глухонемых. Но это отнюдь не эпатаж, а последовательная попытка вывести «жизнь человеческого духа» на сцене из-под вербального контроля. И она есть, эта жизнь, едва ли не более мощная и подробная, чем в традиционном спектакле. Главным становятся визуально чувственные актерские откровения. И, конечно же, безупречная звуковая партитура, состоящая из актерских вздохов и отчаянных всхлипов, звона бокалов, стуков и скрипов, шарканья шагов, музыкальных мотивов скрипки Андрея — Ильи Музыка. И, конечно же, партитура тактильная, сложенная из прикосновений и объятий, отталкиваний и поцелуев.

Неизвестный город, где проживают сестры Прозоровы (Ольга — Ирина Кривонос, Маша — Дарья Емельянова и Ирина — Линда Ахметзянова), сужается до размеров крохотного и замкнутого мирка, наглухо отгороженного от прочего «большого» мира своей бессловесностью. Этот дом-мир выстраивает Олег Головки со всеми бытовыми подробностями, но без стенперегородок. И время действия вновь смещено от чеховского до нашего (герои пьесы вовсю используют планшеты и мобильники, общаясь порой с помощью смс), но тем не менее сохраняется ощущение вечного безвременья.

И удивительно, как тридцатилетний режиссер мог почувствовать и воплотить с помощью актеров ментальную сущность современного человека, его отчаяние и одиночество, чеховскую тоску по лучшей жизни и трагическое понимание ее невозможности, фантомности.

Этот спектакль сразу же стал участником крупнейших российских и международных фестивалей: его премьера состоялась в Екатеринбург-

ге на «Реальном театре», его видели зрители Воронежа на Платоновском фестивале, ему аплодировала Вена. И думается, это только начало его полноценной жизни, которая, безусловно, войдет в историю современного театра, причем не только российского.

Классический текст всегда поливариантен. Он легко идет на эксперимент, потому что предполагает жизнь во времени. Порой автор элегантно сам подсказывает определенные ходы. Получается забавная игра, замешенная на любви.

Август 2016 г.

## ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН

*Родился в 1984 году.*

*В 2007 году окончил РАТИ (курс О. Л. Кудряшова).*

*С 2007 года — режиссер Новосибирского театра «Красный факел», с 2015 года — главный режиссер.*

Основные постановки:

- «Пиковая дама» А. Пушкина («Красный факел», 2007)
- «Livejournal» (Русский театр драмы, Рига, 2007)
- «Смертельный номер» по О. Антонову («Красный факел», 2008)
- «Макбет» по У. Шекспиру («Красный факел», 2008)
- «Веселый Роджер» по Д. Салимзянову («Красный факел», 2008)
- «Князь Игорь» А. Бородин (Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, 2009)
- «Маскарад» по пьесе М. Лермонтова («Красный факел», 2009)
- «Кармен» по произведениям П. Мериме (Ярославский театр драмы им. Ф. Волкова, 2010)
- «Без слов» («Красный факел», 2010)

«Шинель. DRESS CODE» по мотивам повести Н. Гоголя  
(«Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2012)  
«Гедда Габлер» Г. Ибсена («Красный факел», 2012)  
«Онегин» по роману А. Пушкина «Евгений Онегин» («Красный факел», 2012)  
«Электра» Еврипида (Театр Наций, Москва, 2013)  
«KILL» по мотивам пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь»  
(«Красный факел», 2013)  
«#СОНЕТЫШЕКСПИРА» (Театр Наций, 2014)  
«Тангейзер» Р. Вагнера (Новосибирский государственный академический  
театр оперы и балета, 2014)  
«Три сестры» по пьесе А. Чехова («Красный факел», 2015)  
«Дон Паскуале» Г. Доницетти (Большой театр России, Москва, 2016)  
«Процесс» по роману Ф. Кафки («Красный факел», 2016)



**Фото спектаклей Т. Кулябина на с. 302–303:**

1. «Макбет». Театр «Красный факел». Фото К. Борзова
2. «Шинель. DRESS CODE». Театр «Приют Комедианта». Фото Д. Пичугиной
3. «KILL». Театр «Красный факел». Фото В. Дмитриева
4. «Тангейзер». Новосибирский театр оперы и балета. Фото А. Цилера
5. «#СОНЕТЫШЕКСПИРА». Театр Наций. Фото А. Иванишина
6. «Livejournal». Русский театр драмы, Рига. Фото В. Сотникова
7. Ю. Пересильд (Электра), О. Савцов (Орест). «Электра». Театр Наций. Фото В. Родман
8. А. Григорьев (Фердинанд). «KILL». Театр «Красный факел». Фото В. Дмитриева
9. «Онегин». Театр «Красный факел». Фото И. Игнатова
10. Д. Емельянова (Гедда). «Гедда Габлер». Театр «Красный факел». Фото И. Игнатова
11. «Три сестры». Театр «Красный факел». Фото Ф. Подлесного
12. «Процесс». Театр «Красный факел». Фото Ф. Подлесного







Евгений Авраменко

# СТО ОТТЕНКОВ, ИЛИ ВОЗДУХОПЛАВАНИЕ. ЯНА ТУМИНА

## БИОГРАФИЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПОРТРЕТА

Яна Тумина — петербургский режиссер, педагог, актриса.

Подростком поступила в экспериментальную театральную школу под руководством Зиновия Корогодского. В 17 лет познакомилась с Борисом Понизовским и начала работать в его театре «ДаНет» как актриса. Легендарный ленинградский авангардист сказал о Туминой: «Уже в репетициях проявилась ее обаятельность, ясность, строгость и точность образного чувствования и мышления. <...> Она органично и самобытно вошла в атмосферу взрослого импровизационного спектакля „Из театральной тишины на языке фарса“... Она изысканно проста, точна, ее молчание наполнено на протяжении всего существования спектакля»<sup>1</sup>.

В «ДаНет» Тумина встретила с Максимом Исаевым и Павлом Семченко, с 1996 года стала сотрудничать с их коллективом (как актриса, затем и как режиссер), позже получившим название Русский инженерный театр «АХЕ». В том же 1996-м Тумина окончила Театральную академию на Моховой — актерский класс Романа Виндермана; поступила в аспирантуру академии. С 1998 года преподает на кафедре режиссуры и актерского мастерства театра кукол, доцент.

Как-то так соединились в биографии Туминой Корогодский и Понизовский, «ахейцы» и академия, театр игры, лицедейства — и авангардные поиски, размывающие сам ген театра. Актерство — и работа

<sup>1</sup> Цит. по: *Сенькина В. С.* Театр «визуального образа»: поэтика и эволюция:

Русский инженерный театр «АХЕ» и Лаборатория Дмитрия Крымова: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 58.

с куклой-предметом-вещью. Театр «взрослый» — и театр для детей. Театр психологический — и театр визуальный (Тумина родилась в семье художников, и «генетика» играет свою роль в ее биографии)... Спектакли, поставленные почти без слов, и спектакли, где их много-много, в одном даже 2360 («Фауст в кубе. 2360 слов»)..

Вот перечень основных режиссерских работ Туминой:

— в «АХЕ»: «Белая кабина» и «Пух и прах» (оба — 1999 год, спектакли коллективного авторства, Тумину еще нельзя выделить как режиссера), «Господин Кармен» (2003), «Фауст в кубе. 2360 слов» (2005), «Гобо. Цифровой глоссарий» (2007), «Середина черного» (2009);

— в Театре Сатиры на Васильевском: «Солесомбра» (2007) и «Четыре последние вещи» (2008);

— в Большом театре кукол: «Шекспир-лаборатория» (2009, руководитель проекта совместно с Русланом Кудашовым), «100 оттенков синего» (2009) и так далее...

— спектакли и проекты в других театрах. Обширный список читатель найдет в конце статьи.

Если на раннем этапе был очевиден перевес в сторону паратеатральных форм, то в последние годы Тумину как режиссера больше интересует театр как таковой: с полноценными составляющими актер, роль и зритель, с читаемым сценическим сюжетом. На вопрос, кто такой режиссер в «АХЕ», Тумина в 2008 году ответила: «Группа никогда не подразумевала режиссерской функции. Все сами придумывали, сами шили, покупали, одевали». И еще: «Я помню пресс-конференцию, когда мы говорили: „Ну, мы же вообще не театр, мы — художники. Вот Яна у нас актриса по образованию, но вообще мы себя к театру не причисляем“. Сейчас мы уже осознанно себя называем театром...»<sup>2</sup>.

Путь Туминой-режиссера, скрепленный внутренней логикой, делится на «этапы», переходы между которыми вполне плавные. От «бесприютного» существования в «АХЕ», где Тумина участвовала в бессюжетных представлениях, — к условиям стационарного театра. Относительно работ Туминой в Театре Сатиры уже не мог стоять вопрос: «театр ли это?», «спектакль ли это?». Но «ахейская» преемственность сохранялась. В БТК — уже почти нет... Спектакли становились все более сюжетными и «классическими» с точки зрения театральной эстетики. Несмотря на плавность переходов,

<sup>2</sup> Живой театр: Беседа с Яной Туминой ведет Анастасия Поспелова // ПТЖ. 2008. №2. С. 75.

портрет режиссера складывается словно из кардинально разных ипостасей. Тумина-«ахейка», «выговаривающая» себя через своего рода «театр жестокости» (с прямым физическим воздействием), через современный ритуал, где нет необходимости в актере и зрительском сочувствии; через акционизм и «инженерность» приема. И Тумина, сочиняющая нежные лиричные спектакли: скажем, «Сто оттенков синего» — о встрече двух одиночеств, с Мариной Солопченко и Сергеем Бызгу.

Но не так все просто. В «инженерных» спектаклях Туминой было предвосхищение лиричности, а «ахейские» отсветы есть в ее поздних работах. «Ахейская» преемственность — в ассоциативности, иносказательности и, возможно, некой жестокости взгляда. Поздние спектакли Туминой тянутся куда-то к сказкам Андерсена — с «инаковыми» героями, темой болезни и приближающейся смерти. Главный герой «Колиного сочинения» (по книге Сергея Голышева «Мой сын даун») — мальчик Коля, из тех, кого называют «солнечными детьми». Спектакль «Трюк» поставлен по «Оскару и Розовой даме» — о мальчишке, больном лейкемией. В «Ста оттенках синего» сквозные мотивы связаны с историей о Модильяни и Жанне Эбютерн, которая после его смерти обезумела от горя и выбросилась из окна, прервав и жизнь нерожденного ребенка. Для героини Солопченко биография Жанны служит доказательством того, что настоящая любовь существует. В одном интервью Тумина сказала, что линия, разыгрываемая в этом спектакле в кукольном плане (человечек рождается, вырастает, тоскует, танцует, шьет, ждет и, наконец, обретает семью), — как бы мысленное путешествие ребенка к маме, предвосхищение того, что предстоит ему в большом мире. «Песнь об умерших детях»...

## О НЕЖНОМ МОНТАЖЕ

Спектакли Туминой часто словно не завершены. В них всегда есть пространство для домысливания. Их сложно переводить в слова. Смотреть их — как плыть по воздуху. Они воздействуют ассоциативно, тревожа зрительскую память. Они легки, невесомы, недаром и названы: «POLVERONE (Солнечная пыль)», «Сто оттенков синего» (рабочий вариант был — «Воздухоплавание»), «Корабль Экзюпери». У Туминой дар ткать сценическую ткань словно из ничего. Из нюансов, воспоминаний, деталей, оттенков.

Особенно режиссеру удаются поэтические тексты. Скажем, Тонино Гуэрра. Поэтические не потому, что одна строка рифмуется с другой

(формально текст может быть прозой), а потому, что способ изложения не повествовательный. «Постановка Туминой [„Барьер“] похожа на сновидение — холодное и тягучее, жутко завораживающее»<sup>3</sup>. О том же «Барьере»: «...спектакль сложен как стихотворение, он многослоен, метафоричен и неповторим. ...Вновь обретаешь чувство театра как сакрального места, где происходит внутренняя жизнь твердых предметов»<sup>4</sup>.

Лучшие спектакли Туминой внутренне скреплены интонацией, настроением, атмосферой. Когда же режиссер идет по сюжету, соблюдая причинно-следственную вязь произведения, бывает скучно. Так случилось с «Маленьким принцем» (2015) в «Театре у Нарвских ворот». Тумина — из разряда, конечно, режиссеров-«поэтов», и, когда она пользуется ассоциативным монтажом, спектакль словно надувает паруса.

«Корабль Экзюпери» в «Обошняке», вышедший вслед за «Маленьким принцем», был навеян тем материалом, с которым соприкоснулась режиссер, когда ставила самое известное произведение французского летчика-романтика. А именно — с биографией Экзюпери, в том числе его отношениями с женщинами. «Биография за пределами жизни»: подзаголовок спектакля настраивает на то, что все происходящее — морок сознания умирающего героя (Экзюпери?), для которого жизнь прокручивается как хаотичный фильм.

Взгляд, жест, вздох, пауза — вот что составляет содержание этого спектакля, подобно тому, как у Экзюпери ритм и мелодика речи важнее формулируемых смыслов. (Слушать «Маленького принца» в оригинале можно как музыку.) Спектакль держится на чередовании мрака, обступающего персонажей, и лучей, их высветляющих; гулов, то стихающих, то тревожно нарастающих; тишины и ностальгических французских шлягеров, аранжированных так элегично.

Тумина почти отказалась от слов, вернее, перевела их на другой язык — собственно театра. И рисунки Экзюпери для нее не менее важны, чем слова. Бумажная спираль обвивает палочку-«лошадку» (только вместо лошадиной головы — голова принца), и память выдает картинку из книжки: удав, собирающийся съесть зверька. Действие построено так, что часто не понять, кто эти персонажи на сцене: Летчик и Маленький принц? Лис

<sup>3</sup> Павленко А. Не вспоминай, что ты не птица // ПТЖ. Официальный сайт. 2015. 6 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/nevspominaj-chto-tyneptica/> (дата обращения 25.09.2016).

<sup>4</sup> Стрoгалева Е. Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти // ПТЖ. 2015. № 1. С. 96.



и Роза? И при этом режиссеру удалось войти с произведением в диалог. Без слов сказано о встрече и разлуке, об одиночестве и притяжении душ, о чудачестве и смерти.

Спектакль «Один на один», созданный по высказываниям подростков в соцсетях, это, по сути, монтаж монологов и стихов: Володина, Маяковского. Каждый из артистов (студенты Туминой) выходит к зрителям с высказыванием, транслируя подростковые фобии / комплексы / надежды / мечты. Мелькнет история мальчика, который хотел стать телевизором... Рыжая девочка, которую обзывают гномом-троллем, распустит волосы, превратившись прямо-таки в маленькую «роковую женщину». Художницы Творческой мануфактуры «П. Т. Х.» Маша Небесная и Женя Исаева установили на крошечной сцене две стены, образующие угол, и герои буквально вжаты в него. Вместе с тем это возможность сверхкрупного плана. Во время «исповедей» героев пространство словно раздвигается, и спектакль достигает почти философского обобщения, представляя маленького человека в соотношении с мирозданием. Оно не сконструировано, как в спектаклях Андрея Могучего, строителя грандиозных миров, тоже мыслящего «инженерно». Нет, у Туминой оно только проступает едва уловимыми контурами.

## ЧУДО

Это слово часто встречается в рецензиях на спектакли Туминой. Действие у нее порой подчинено прорыву в чудо. Оно проявляется в сценической материи лирическим взлетом — через душевное сближение героев, например, через брешь в «барьере» между ними. Впрочем, хотя Тумина и прошла большой путь с Инженерным театром (который во многом опирается на техничность, на ремесло), очень сложно уловить, «как сделан» этот взлет.

В сценических мирах Туминой часто возникает ирреальное измерение, способное воздействовать на мир реальный и видимый. Главный герой «Колиного сочинения» — солнечный ребенок, и, судя по всему, для Туминой это очень личный спектакль. За ирреальное в нем «отвечает» языческо-бурятский антураж: горловое пение, варган; один из героев предстает таким шаманом, посредником между двумя измерениями — людей и духов. Это Колин отец, которого играет Александр Балсанов, муж Туминой и актер бурятского происхождения (тот случай, когда национальность

работает на смысл спектакля). И жизненный путь Коли — с таинственной предопределенностью и вторжением иных миров, с испытаниями и прозрениями — обретает едва ли не притчевый масштаб.

Жанр спектакля «Четыре последние вещи» и вовсе был заявлен как современный миракль. Время действия сдвинуто на десять лет вперед, и разворачиваются события недалеко от города с символическим названием Фаворск. Критика отнеслась к спектаклю сдержанно, что справедливо: ключевые мистические смыслы, мотив преображения, которое случится с героями, — это было скорее обозначено, выговорено на уровне литературы, а не всей сценической материи в целом.

А вот в проекте для детей «Театр изнутри» Тумина стремилась преобразить маленьких зрителей — через соприкосновение со сценическим искусством. Эта, по сути, театрализованная экскурсия по Каменноостровскому театру БДТ готова принять не более 12 зрителей. По замыслу режиссера они попадают в театр, который спит — и вдруг пробуждается, открывая свои просторы. Ребята видят, как «оживает» пустая сцена, знакомятся с цехами БДТ, а финале пробуют себя и в качестве актеров. Но и это не все. В самом конце детей ведут в зал, где они, рассевшись за длинным столом, едят бутерброды, пьют сок и смотрят видеозапись своего выступления. Вполне бытовая «мизансцена». Но если учесть ее демонстративную фронтальность и число участников трапезы, смысл приобщения к Театру обретает почти сакральность... только намеченную иронично.

«Дети взрослеют, когда понимают причинно-следственные связи, — считает Тумина. — „Театр изнутри“ направлен на воспитание осознанного понимания чуда. Ты понимаешь, что у чуда есть закон, тогда сам можешь стать волшебником»<sup>5</sup>.

## UN HOMME ET UNE FEMME

Как актриса театра Понизовского «ДаНет» Тумина играла в спектакле начала 1990-х «Репетиции с Жаном и Фрекен Жюли». В этой интерпретации пьеса Стриндберга воплотилась без Кристины. Только Жан и Жюли. Он и Она.

Возможно, эта постановка в какой-то степени предвосхитила интерес Туминой к историям про «un homme et une femme». Он и Она как

---

<sup>5</sup> Персонаж из квеста // Санкт-Петербургские ведомости. 2014. 23 дек.



главные герои возникают в самых разных спектаклях Туминой, навеянных жизненными сюжетами «о любви». Так, история Модильяни и Жанны Эбютерн вмонтирована в историю отношений героев Марины Солопченко и Сергея Бызгу («Сто оттенков синего»), а одна из книг, вдохновивших Тумину на «Корабль Экзюпери», — мемуары Консуэло де Сент-Экзюпери «Воспоминания розы».

В «Ста оттенках синего» одинокий почтальон Лариса, героиня Солопченко, покупает ноутбук и знакомится в сети с блоггером и холостяком Степаном-Бызгу, создавшим сайт «любви.нет». Тумина на основе текста молодого питерского автора Насти Денисовой сочинила поэтичную историю о двух одиноких душах, тянущихся друг к другу. Художник спектакля Эмиль Капелюш соорудил двухэтажную конструкцию, разделяющую пространство на «мужскую» и «женскую» половины. На нижнем этаже обитает Степан, на верхнем — Лариса. Актеры вынуждены вести диалог, не видя друг друга (хотя зритель и видит их одновременно), но при этом друг друга чувствуя. Стерильное дизайнерское пространство оттеняет утепленную психологическую игру Солопченко и Бызгу.

Одна из лучших сцен — когда Лариса выходит в тумане с большим длинным сачком, к которому прикреплены фонарики-звезды. Она просто стоит, смотря в небо, и улыбается падающим сверху письмам. Женский голос произносит простые слова, сцепления слов: о тишине, о ветре,

о море, о страхах, о близости, о мечтах, о будущем, о садоводстве, о роскоше, о снах... Вот, наверное, о чем читала Лариса в чужих письмах. И нехитрый текст, который звучит ритмично, в туманной синеве, в этой лирически-печальной мизансцене обретает живое дыхание.

Ближе к финалу герои преодолевают разобщенность: в планшете, разъединяющем персонажей (для Степана это потолок, для Ларисы пол), обнаруживается проем. Граница меж мирами прорвалась.

К этому устремлено действие и в спектакле «Барьер». «Их [героев Дмитрия Поднозова и Алисы Олейник] подлинное сближение — единственное в спектакле, кульминационное — это сцена „полета“. Доротея — словно сошедшая с полотен средневековых живописцев... красивая, неподвижная, фарфоровая. И Манев поднимает ее неподвижную фигурку на руках вверх, переносит на несколько шагов вперед. Она ускользает от него, и он вновь поднимает ее вверх, и в этом прекрасном танце они кружат несколько минут, прежде чем она исчезнет»<sup>6</sup>.

Те же Поднозов и Олейник играют в «Корабле Экзюпери». Смурной замкнутый Мужчина (он же автор, он же Экзюпери) и странная Женщина с огромными грустными глазами, все время меняющая облик — то элегантная дама в пальто и кокетливой шляпке (возлюбленная?), то клоунесса, немного похожая на Джельсомину Джульетты Мазины... в отношениях этих персонажей еще более очевидна амплитуда притяжения-отталкивания.

И даже Коля и девочка Варя, внесценическая (как выясняется, не существующая в действительности), но столь важная героиня «Колиного сочинения», — это, в сущности, тоже Он и Она. Ведь любви все возрасты покорны. Путешествие мальчика туда, «где девочка Варя живет», становится мощным лирическим мотивом, придающим сценическому сюжету цель и смысл.

## **МАЛЕНЬКАЯ ВСЕЛЕННАЯ**

Яна Тумина обладает главным даром кукольника — даром одушевлять предметы.

Она вспоминает: «Когда я пришла к Понизовскому, первое, что он дал мне в руки — маска и кукла. Для меня это стало настоящей трагедией».

<sup>6</sup> Стругалева Е. Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки // ПТЖ. 2015. № 1. С. 96.

дией. Я не знала, что с ними делать, я ведь хотела играть как драматическая актриса. Но он... был уверен, что рано или поздно я пойму их ценность»<sup>7</sup>. И еще: «Вдохновляло фантазийное, образное мышление, все, что связано с предметным миром, пространством, звуком. Увлекала поэзия, способность мыслить в рифму с окружающим миром: когда перо птицы, пролетевшее над моей головой и вдруг коснувшееся моей щеки, может быть равным поцелую возлюбленной, а поцелуй возлюбленной — лучу света, упавшему в мою тетрадь. Натюрморт оживает от прикосновения человека. Исполнители сочиняют предметную среду, находят объекты, с которыми затем будут взаимодействовать на сцене»<sup>8</sup>.

В спектаклях Туминой часто трудно сформулировать, «про что» играют. Но это «высказывание» ткется во многом из отношений артистов с предметами, в которые вдыхается жизнь. В «Корабле Экзюпери» Олейник достает розу и кончиком ее, точно карандашом, рисует бровки на своем набеленном лице, раскручивает розу наподобие пропеллера... И возникает надежда, что самолет будет починен, полет будет совершен (если зрители читали книгу, они понимают). А вот актриса со значительностью факира открывает коробочку, на крышке которой портрет Экзюпери, и поджигает что-то внутри. Игрушечный самолет на проволоке парит в этом черном дыму, и таков эффект «алхимического театра», что это воспринимаешь очень серьезно, как предвестие катастрофы. Видишь, как персонажи молчат — улыбаются — удивляются — грустно слушают кого-то на том конце телефонного провода... и кажется, все про них понимаешь.

Тумина — режиссер камерной формы. Но соотношение живого плана с куклами и предметами — игра пропорциями, объемами, величинами — позволяет размыть ощущение реальности, стереть границы пространства, из микромира, видимого зрителю, совершить прыжок куда-то в мир большой. Недаром в спектаклях Туминой сквозной визуальный мотив — это спираль: как знак бесконечности. Вечного обновления и совершенствования.

Крошечные миры Яны Туминой, на первый взгляд, такие хрупкие и трепетные, имеют прочное основание. Говоря с маленьким зрителем

<sup>7</sup> Цит. по: *Сенькина В. С.* Театр «визуального образа»: поэтика и эволюция: Русский инженерный театр «АХЕ» и Лаборатория Дмитрия Крымова. С. 59.

<sup>8</sup> Там же. С. 59–60.

на равных, как «с большими», а со зрителем взрослым — порой как с ребенком, наивно и невинно, она подводит к очень серьезным вопросам.

Тумина может делать это самыми легкими, воздушными средствами...  
...отдавая свою нежность.

Октябрь 2016 г.

## **ЯНА ТУМИНА**

*Родилась в 1972 году.*

*В 1996 году окончила СПбГАТИ по специальности  
«актриса театра кукол» (класс Р. Виндермана).*

*С 1998 года преподает в СПбГАТИ (ныне РГИСИ), доцент  
кафедры режиссуры и актерского мастерства театра кукол.*

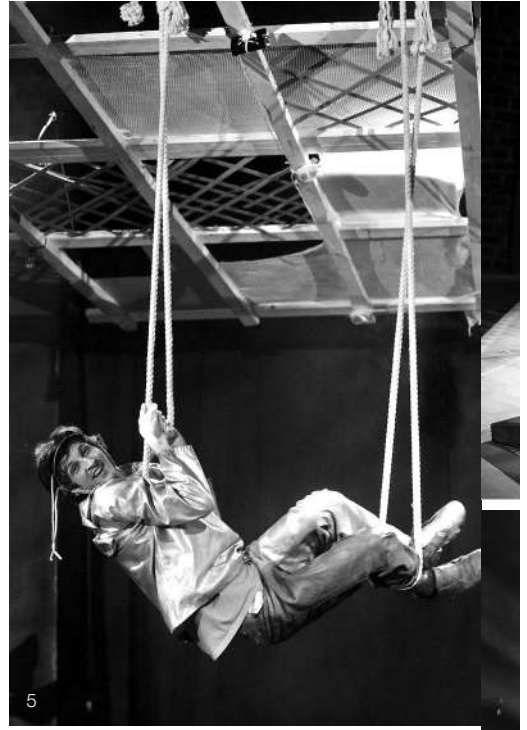
Основные постановки:

- «Господин Кармен» по мотивам новеллы П. Мериме  
(Инженерный театр «АХЕ», Санкт-Петербург, 2003)
- «Фауст в кубе. 2360 слов» по пьесе М. Исаева «Собственноручное по-  
смертное сочинение доктора И. Фауста» (Инженерный театр «АХЕ», 2005)
- «Фауст. Сигнатура» (театр Линия де Сомбра, Мексика, 2006)
- «Гобо. Цифровой глоссарий» (Инженерный театр «АХЕ», 2007)
- «Середина черного» (Инженерный театр «АХЕ», 2009)
- «Солесомбра» М. Исаева (Театр Сатиры на Васильевском, 2008)
- «Четыре последние вещи» М. Исаева  
(Театр на Васильевском, Санкт-Петербург, 2008)
- «Шекспир-лаборатория»  
(совместно с Р. Кудашовым, БТК, Санкт-Петербург, 2009)
- «100 оттенков синего» Н. Денисовой (БТК, 2009)
- «Оловянный солдатик» Г.-Х. Андерсена (БТК, 2011)
- «Другое солнце» по японским хокку (Хабаровский ТЮЗ, 2012)
- «POLVERONE (Солнечная пыль)» Т. Гуэрры (БТК, 2012)
- «Снежинка» по мотивам сказки В. Жилинской (БТК, 2013)
- «Театр изнутри», спектакль-экскурсия (БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2013)

**Фото спектаклей Я. Туминой на с. 316–317:**

1. «Солесомбра». Театр на Васильевском.  
Фото К. Синявского
2. «Снежинка». БТК. Фото И. Соколова
3. «Трюк». Театр «За Черной речкой».  
Фото А. Исаева
4. А. Гушин в спектакле «Шекспир-  
лаборатория». БТК.  
Фото из архива театра
5. Д. Казачук (Солдат).  
«Оловянный солдатик». БТК.  
Фото из архива театра
6. «100 оттенков синего». БТК.  
Фото В. Постнова
7. А. Олейник, Д. Поднозов в спектакле  
«Корабль ЭКЗЮПЕРИ». Театр «Особняк».  
Фото Н. Кореновской
8. М. Солопченко в спектакле  
«100 оттенков синего». БТК.  
Фото В. Постнова
9. «POLVERONE (Солнечная пыль)». БТК.  
Фото А. Иванова
11. А. Олейник (Доротея) «Барьер».  
Театр «Особняк». Фото В. Гололобова
10. «Колино сочинение».  
«КонтАрт» и «Кукольный формат».  
Фото А. Иванова
12. Д. Поднозов (Манев). «Барьер».  
Театр «Особняк». Фото В. Гололобова

- «Blocktheatre: Вариация 1» («Блок театр», Финляндия, 2013)  
«Кошки в Эрмитаже», проект с джазовым оркестром  
для Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, 2013)  
«Тетрадь Тома Кенти» по мотивам романа М. Твена «Принц и нищий»  
(БТК, 2014)  
«Барьер» П. Вежинова (Театр «Особняк», Санкт-Петербург, 2015)  
«Тысяча и одна...» (Театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2014)  
«Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери  
(«Театр у Нарвских ворот», Санкт-Петербург, 2015)  
«Один на один» (спектакль и выставка для Музея Анны Ахматовой,  
Санкт-Петербург, 2015)  
«Корабль ЭКЗЮПЕРИ» (Театр «Особняк», Санкт-Петербург, 2016)  
«Колино сочинение» по мотивам книги С. Голышева «Мой сын — даун»  
(продюсерский центр «КонтАрт» при поддержке театра  
«Кукольный формат», 2016)  
«Трюк» по мотивам повести Э.-Э. Шмита «Оскар и Розовая дама»  
(Театр «За Черной речкой», Санкт-Петербург, 2016)









Кристина Матвиенко

## **МАРАТ ГАЦАЛОВ: ИНТУИЦИЯ, РИСК, ПРАГМАТИКА**

Так бывает, что судьба — вовсе не дело рук самого героя, а талант чутко резонировать с настроением времени и правильно отвечать на его вызовы.

В середине 2000-х Марат Гацалов имел за плечами два образования: актерское (ВГИК) и режиссерское (ГИТИС, курс Иосифа Райхельгауза), служил в труппе Московского театра им. Вл. Маяковского у тогдашнего худрука Сергея Арцибашева и начинал дружить с тогдашней «новодрамовской» тусовкой. Семинары с Михаилом Угаровым, выездные лаборатории, где в работу брались тексты молодых авторов, знакомство с драматургом Михаилом Дурненковым и художницей-идеологом Ксенией Перетрухиной — среда многое значила для формирования вкусов Гацалова. Важно и другое — он вошел в театр как бы через боковую дверь, выбрав в сотоварищи тогдашних маргиналов, не имевших доступа к большим институциям. Чуткость к времени, его героям и художественной конъюнктуре обеспечила в итоге тот карьерный взлет, который пришелся на вторую половину 2000-х, эпоху повышенных рисков и открытых возможностей. Для тех, кто не испугался ими пользоваться. Гацалов — не из боязливых, что вообще является чертой нестоличных людей, которым действительно нечего терять, кроме времени.

Сделав несколько читок на семинарах по новой драматургии (из лаборатории в Никольском-Вяземском выросла «Жизнь удалась» по пьесе Павла Пряжко, их совместный с Угаровым эскиз, ставший потом копродукцией Театра.doc и Центра драматургии и режиссуры), в 2010 он выпускает «Хлам» — первую заметную работу 30-летнего режиссера. Сделанный с художницей Перетрухиной и доковскими артистами «Хлам» раскачал ситуацию со сценой Центра драматургии на

Беговой, которая тогда только открылась в стороне от магистральных театральных путей. Пьеса Михаила Дурненкова в режиссуре Гацалова стала «паровозом» для новой площадки. Симультанно решенные эпизоды лишали центра black box-площадку и предоставляли зрителю свободу смотреть туда, куда он хочет. Помещенная внутрь этой среды новая естественность актеров была итогом настойчивости режиссера, хотя казалась самостийной. Сдвинув фокус внимания зрителя из центра на периферию пространства, Перетрухина проблематизировала границы между реальностью жизни (в речи и ситуациях) и условной рамкой театра. Опыт сотрудничества с художницей станет принципиальным моментом в режиссерской биографии Гацалова, сочетающего свою любовь к психологическому театру с интересом к открытиям современного искусства.

Момент встречи с художником Перетрухиной, всегда концептуально формулирующей смысл того, что она делает, и с «новой драмой» был решающим для формирования Гацалова как режиссера, да и как театрального деятеля. Как и многие другие художники поколения 30-40-летних, он разомкнул пространство театра: из цеховой изоляции вышел к продюсированию и культуртрегерству.

Зазор между реальностью и ее представлением был последовательно эстетизирован в «Жизнь удалась» по пьесе Павла Пряжко. Формат читки два режиссера, Угаров и Гацалов, сознательно превратили в открытую форму, диктовавшую способ существования в ней артистов. Текст, в котором неразделимы прямая речь героев и ремарки автора, потребовал специальной игровой технологии. И ее изобрели. Выходя на сцену с листочками в руках, артисты как бы рассказывали нам несколько дней из жизни старшеклассниц Лены (Анна Егорова из театра ОКОЛО Юрия Погребничко) и Анжелы (Александра Ребенок). Постепенно, по мере движения нарратива из точки «а» в точку «б», они приближали к себе персонажа, но не идентифицировали себя с ним. А дальше между актером-человеком, актером-рассказчиком и самим персонажем выстраивалась сложная система взаимоотношений по принципу сближений и расхождений, которая в итоге сходилась в одну точку: спектакль возвращался в читку.

«Жизнь удалась», сделанная на пяти складных стульях в подвале Театра.doc на Трехпрудном, получила спецприз жюри фестиваля «Золотая маска», вручая который Анатолий Смелянский говорил о поиске языка, отражающего сегодняшнюю реальность и диктующего театру новые

формы. Будучи по сути своей музыкальной композицией, спектакль легитимизировал мат на сцене как специфическую материю. Фирменная доковская естественность здесь встретилась с минималистским, подчеркнуто условным театральным приемом.

В «Приход тела» (Центр драматургии и режиссуры, 2010) по тексту братьев Пресняковых, написанному аж в 2000 году, Гацалов ввел фигуру абсолютно не театральную — Валерию Гай Германику, изображавшую самое себя, то есть кинорежиссера на съемках. Манерность Германики являла своеобразный аттракцион внутри спектакля, перекрывая собой и шутки братьев Пресняковых, и страшилку про убиенную девочку. Ее присутствие было лакмусовой бумажкой для артистов и степени их естественности «в кадре». Германика отчаянно ругалась на актера, принесшего на репетицию «домашние заготовки», озвучивала кривляющегося персонажа нейтральным женским голосом и дезавуировала кухню театрального производства. Технология добывания «новой искренности» становилась еще одним, параллельным пресняковскому хоррору, сюжетом спектакля. Для Гацалова «Приход тела» был тренингом по постижению скрытой механики современного театра, располагающейся между документальным способом существования и концептуальной рамкой.

В прокопьевских «Экспонатах» по пьесе Вячеслава Дурненкова в самом сюжете о москвичах-бизнесменах, приехавших в маленький город, чтобы предложить местным жителям стать живыми экспонатами для туристов, располагалась возможность упаковать реальность в музей. Рамкой для жизни нескольких семейств из Полынска стало пространство декорационного цеха театра, стены которого художник Фемистокл Атмадзас закрыл белыми щитами, а зрителям при входе предлагались тапочки. Сама идея выставить людей в качестве экспонатов реализовывалась впрямую — тебя ставили в неловкое положение наблюдателя за чужой жизнью. Иначе говоря, морально-этическая дилемма, высказанная в пьесе, становилась эстетическим приемом. Вопрос аутентичности в случае с «Экспонатами» был принципиален: ведь тоска героев пьесы совпала с внутренней обидой прокопьевских артистов, трудно переживавших отношение к себе как к провинции. Ее и обнаружил приехавший сюда очередным главным режиссером Гацалов: «Они и мне говорили: „Ну вы такой приехали...“ Их так уже жизнь научила относиться к приезжим».

Добытая тренингами и этюдами аутентичность актеров была помещена в пространство современного музея, чтобы победить ее и войти с ней

в противоречие. Методология театра для Гацалова всегда была и остается поводом для серьезных размышлений и опытов.

В московском «Не верю» (Драматический театр им. Станиславского, 2011) мучения молодого Константина Алексеева из «Моей жизни в искусстве» были уравниены с кризисом его ровесника, живущего в наши дни. Михаил Дурненков написал пьесу, в которой исторические лица и ситуации словно перемещались в соседнюю с тобой комнату: это своего рода мерцание между прошлым и современностью универсализировало героя и муки творческого человека, во все времена ищущего почву под ногами. Ксения Перетрухина расположила историю внутри изысканной музейной рамки: чтоб попасть на свои места на сцене, зрители должны были пройти по огороженным ленточками мосткам, по обе стороны от которых были таблички с названиями «экспонатов». Перетрухина меняла способ коммуникации между зрителем и спектаклем, превращая нас — в посетителей живого музея. Гацалов наполнял пространство спектакля живой материей актерского пребывания, каждую секунду приближающегося к небытию, к смерти.

Если «Не верю» остался экспериментом, с трудом принятым и публикой, и самим театром, который тогда штормило, то «Август: графство Осейдж» по пьесе пулитцеровского лауреата Трейси Леттса в новосибирском «Глобусе» в 2013 году принес режиссеру «Золотую маску». Медленное течение жизни оклахомской семьи в спектакле обрело типично российский выговор и темпоритм фильмов Кассаветиса, любимого гацаловского кинорежиссера. Художник Леша Лобанов захламил пространство домашними предметами, большей частью — ready-made, медиа-художник Наталья Наумова поставила экраны, похожие на старые работающие телевизоры и бросающие голубой свет на темную тихую жизнь, внутри которой, как в аквариуме, обитатели дома во главе с героиней замечательной Людмилы Трошиной выясняли друг с другом отношения и еще больше межличностный разрыв.

В эстонской «Пустоши» (R.A.A.A.M, 2012) по пьесе Анны Яблонской главным аттракционом было пространство, решенное Перетрухиной как тотальная инсталляция. Действие распределялось по гулкому холодному ангару, одна из дверей которого в финале открывалась и выпускала отца и мальчика на холодную улицу. Зрители были рассажены на расстоянии друг от друга — так Перетрухина размывала фокус, убивала иерархию, привычную для традиционного партера. «Это было потрясающе — вы при-



ходите в зал и садитесь, между вами и вашей подругой — метр, вы пытаетесь подвинуть легкий пластиковый стул, но это невозможно — в спектакле про невозможность контакта и одиночество рядом с близкими», — вспоминала художница о своем опыте. Продуктивность коллективного способа работы в «Пустоши» была явлена вполне. Гацалова редко подводит интуиция: с кем и почему делать новый проект.

Мхатовскую «Сказку, которая не была написана» он сочинял с Ксенией Перетрухиной, Лешей Лобановым и композитором-минималистом Дмитрием Власиком; текст киноповести Петра Луцика и Алексея Саморядова, звезд российской перестроечной сценаристики, о схватке монструозного начальника РУВД с волшебной красавицей из потустороннего мира, переделал в пьесу Михаил Дурненков. Сценография была устроена как многоквартирная коробка, в каждой из отсеков которой происходила часть действия. Сидя в одном секторе, зритель мог только догадываться — по крикам и шуму, — что происходит в другом. Ситуация, похожая на ужас ожидания в больничных или полицейских «предбанниках», здесь закреплялась как эстетический прием. Милицейскую фантазмагорию играли «документально», в реальных интерьерах и реальном времени, — тем очевидней становилась эксцентричность сюжета. Чтобы добиться

естественности, в параллель с подготовкой спектакля артисты репетировали концерт, где они были исполнителями и композиторами, то есть перемещались в непрофессиональную для себя сферу. Важно было сбить ремесленническое интонирование — это диктовал сам способ симультанного действия. Финалом спектакля были горящие на разной высоте лампочки, слепящие зрителя и перемещающие его из отделения милиции в холодный сверкающий рай: речь в конечном счете шла о выходе за пределы жизни как единственно возможном способе победить хтонь и российскую коррупцию. В «Сказке» нас сталкивали с реальностью театра как места — как в нем расположено «зрительское тело», вопрос не праздный для Перетрухиной, а вслед за ней и для Гацалова, вдохновленного концептуальностью мышления современного художника.

Короткий период руководства Русским театром в Таллине был связан с рядом инициатив, приглашений режиссеров из России и амбициозной «Вавилонской башней». Кроме того, Гацалов набрал курс в театральной школе Вильянди. Но кривая вывозила дальше — Таллин оказался промежуточной точкой между Москвой, Прокопьевском и Санкт-Петербургом. Гацалову предложили только что построенную, прекрасно оборудованную Новую сцену Александринского театра — от таких предложений не отказываются. Опыт коллективной утопии, воплощением которой занималась команда Новой сцены, обладавшая мощной кураторской волей и открытостью, значил чрезвычайно много для города. Гацалов поставил не так много спектаклей на Новой сцене, но дал возможность прийти сюда другим: Максиму Диденко, Леше Лобанову, Вере Поповой, Анне Абалихиной, поляку Кшиштофу Гарбачевскому. Первой его постановкой на Новой сцене стала «Теллурия» по громкому и тогда только вышедшему роману Владимира Сорокина, конструировавшему новую российскую утопию в характерном для автора сатирически-постмодернистском ключе. В «Теллурии» игры с коммуникациями (зрителя практически внедряли внутрь спектакля) занимали воображение режиссера больше, чем все остальное, — и патетика романа с его языковыми красотами попросту не была взята. Роман был на пике чтения и обсуждения, он завораживал, как хрустальный собор, — с таким жестом литератора театру тягаться сложно. И «Теллурия», и «Новое время» по брехтовской пьесе «Жизнь Галилея», переписанной молодым петербургским драматургом Татьяной Рахмановой, укладывались в раздел «актуального и концептуального», но словно отдаляли режиссера от собственной природы, страждущей близкого контакта с чело-



веческим. Любовь к Кассаветису — не случайность. Как не случайность и страсть к перетрухинскому «полураспаду» на сцене, так удивительно сходящемуся с психологической откровенностью, которой добивается режиссер Гацалов от артистов.

Петербургская часть биографии Марата Гацалова, набравшего в Академии театрального искусства на Моховой актерский курс, закончилась прерванным с Новой сценой контрактом и уходом половины команды из театра. Усилиями Гацалова, в моменты катастрофы способного мобилизовать себя и других, часть курса переехала в ГИТИС. Сам он с Ксенией Перетрухиной репетирует в Театре Наций «Дыхание», пьесу Дункана Макмиллана, которую делала сама Кэти Митчелл. В этой пьесе, которую репетируют приглашенная из Новосибирска Людмила Трошина и Роман Шаляпин, выученик гитисовского курса Олега Кудряшова, речь снова о людях — наших современниках, благополучных и при этом абсолютно трагических. Поворачивая к себе и к другому, но соизмеримому с собой, Гацалов, возможно, возвращается к своим подлинным интересам, лежащим в поле психологических исследований. Но в сегодняшнем театре эта психология не работает без подлинно актуальной среды и звука. Именно поэтому — Перетрухина, поэтому же — современные композиторы, с их интеллектуальностью и глубоким пониманием существа искусства. Талант Гацалова — в умении слышать других и угадывать, кто именно для него станет проводником в мир идей и концептов. А внутреннюю механику он, художник с высоко развитой интуицией в области новой актерской ответственности, соберет сам.

Ноябрь 2016 г.

## **МАРАТ ГАЦАЛОВ**

*Родился в 1978 году.*

*С 1995 по 1998 год учился на режиссерском факультете МГИКа (мастерская А. Я. Говорухи).*

*В 2000 году окончил актерский факультет ВГИКа (курс И. Райхельгауза).*

*В 2009 году окончил режиссерский факультет РАТИ (курс С. Арцибашева и Ю. Йоффе).*

*2010–2012 — главный режиссер Прокопьевского театра драмы.*

2011–2013 — руководитель программы современной драматургии «Живые пространства» Международного фестиваля-школы «Территория».

2009–2012 — заместитель художественного руководителя театра «Центр драматургии и режиссуры», в 2011–2012 годах руководил проектом-лабораторией молодой режиссуры «Мастерская на Беговой» при ЦДР.

2012–2013 — художественный руководитель Русского театра Эстонии (Таллин).

В 2013–2016 годах возглавлял Новую сцену Александринского театра в Санкт-Петербурге.

Основные постановки:

«Хлам» М. Дурненкова (Центр драматургии и режиссуры, Москва, 2009)

«Жизнь удалась» П. Пряжко совместно с М. Угаровым  
(копродукция Театра.doc и Центра драматургии и режиссуры, 2009)

«Экспонаты» В. Дурненкова (Прокопьевский театр драмы, 2009)

«Чё» И. Вилковой (Театр.doc, 2010)

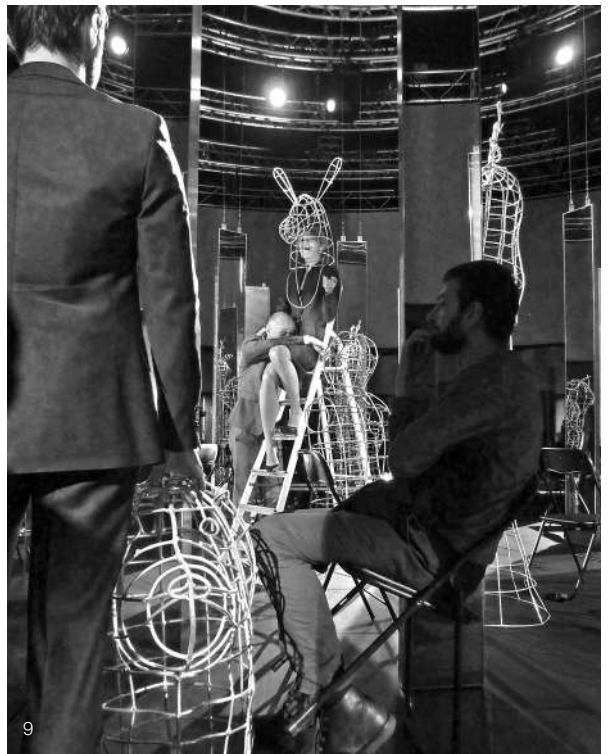
«Приход тела» В. и О. Пресняковых  
(Центр драматургии и режиссуры, 2010)

«Не верю» М. Дурненкова  
(Театр им. К. С. Станиславского, Москва, 2011)  
«Август: графство Осейдж» Т. Леттса («Глобус», Новосибирск, 2011)  
«Пустошь» А. Яблонской («Р.А.А.М», Таллин, 2012)  
«Горько!» Л. Мульменко, С. Денисовой, А. Стадникова,  
совместно с В. Поповой (Прокопьевский театр драмы, 2012)  
«Сказка о том, что мы можем, а чего нет»  
(МХТ им. А. П. Чехова, Москва, 2013)  
«Жизнь удалась» П. Пряжко (Teatr Studio, Варшава, 2013)  
«Вавилонская башня» (Русский театр Эстонии, Таллин, 2013)  
«Теллурия» В. Сорокина (Новая сцена Александринского театра, 2014)  
«Город-герой» Е. Бондаренко, Т. Рахмановой на основе книги  
В. Пянкевича «Декорации войны: Блокадный Ленинград  
в восприятии горожан» (Новая сцена Александринского театра, 2015)  
«Новое время» Т. Рахмановой  
(Новая сцена Александринского театра, 2015)

**Фото спектаклей М. Гацалова на с. 328–329:**

1. «Жизнь удалась». Театр.doc и Центр драматургии и режиссуры.  
Фото В. Луповского
2. «Хлам». Центр драматургии и режиссуры.  
Фото В. Луповского
3. «Экспонаты». Прокопьевский театр драмы.  
Фото В. Луповского
4. «Не верю». Театр им. К. С. Станиславского.  
Фото В. Луповского
5. «Август: графство Осейдж». Театр «Глобус».  
Фото В. Дмитриева
6. А. Падерин, Т. Космынина в спектакле  
«Вавилонская башня». Русский театр Эстонии.  
Фото Е. Руди
7. «Новое время».  
Новая сцена Александринского театра.  
Фото В. Луповского
8. «Сказка о том, что мы можем, а чего нет».  
МХТ им. А. П. Чехова.  
Фото Е. Цветковой
9. «Теллурия».  
Новая сцена Александринского театра.  
Фото В. Луповского







Павел Руднев

# НЕОБХОДИМАЯ АНТИТЕЗА. ДМИТРИЙ ВОЛКОСТРЕЛОВ

Если бы в современной театральной реальности не было режиссера Дмитрия Волкострелова, его следовало бы выдумать. Он — необходимая антитеза всему театральному процессу, сконструированный перпендикуляр. Волкострелов — режиссер словно бы театроведческого мышления, созданный, чтобы вписываться в тренды, который одновременно и пишет манифест своему театру, и строит свой театр, выгораживая маленькую территорию вокруг себя. С самых первых шагов он поражал точным соответствием замысла и воплощения: ставил себе задачу, которую выполнял. Осмысленность собственного творчества — его самый сильный аргумент.

Сконструированное и фундированное проектное мышление Волкострелова пыталось найти формы нетеатра в ответ на кризис доверия к театральнойности. Ноль-позиция Волкострелова состоит в том, чтобы, дойдя до первоформ, собрать театр заново из элементарных неделимых клеток театра. Режиссер пытается отыскать кластер театральной чистоты, театральный «нуль», где мы еще доверяем театру. Чтобы из этой точки начать развитие.

На заре карьеры в одном из номеров «ПТЖ» Дмитрий Волкострелов записывает свое кредо: «Мне вот сейчас интересны простые вещи. И их сочетание. Называние вещей своими именами. Ну вот стол в этой кофейне. Откуда я вам пишу. Это — стол, и ничего больше. Не Остров Покоя в каком-то Океане городского Хаоса или что-то еще, а просто — стол. С маленькой буквы. Вот это важно — писать с маленькой буквы. Не Мир, а мир, не Человек, а человек, не Выпить Стакан Воды, а выпить стакан воды».

Собственно, тут уже все сформулировано, целая последовательная программа. Театр развенчания метафоры, демифологизации

творческого акта: Волкострелова интересуют вещи, а не концепции вещей, сам мир, а не картинка мира. Концепции должны складываться в голове у зрителя, для кого акт просмотра является работой, — театру тут важно предъявлять не преобразенную и не искаженную метафорами реальность.

Важно разглядеть повседневность как красоту или хотя бы просто ее рассмотреть. Увидеть дверь своего подъезда, увидеть тропинку к автобусной остановке, структуру спальных районов, конечные станции метро. Театральность равна празднику. Отказ от театральности дает право увидеть мир без матрицы, без фильтра восприятия. Театр может быть способом понять сегодняшний день, понять, как в нем жить, как назвать данное нам время. Таким образом, внеинтерпретационный театр предлагает разглядеть элементарно близкое так же тщательно, как рассматриваем мы искусство в музее — то, что нам в принципе не может принадлежать. Пристальное внимание к реальности должно заставить нас сделать ее не враждебной, а словно нам принадлежащей, освоенной.

Современный театр — неугомонная режиссура. Режиссерский волюнтаризм, колоссальная палитра средств выразительности, синтетические формы театра, расширяющие горизонты театральности, максимальные возможности трактовки, отсутствие зависимости режиссерского языка от языка литературы. Театр Дмитрия Волкострелова составляет антитезу ко всему этому пиршеству режиссерского своеволия.

И дело совсем не в каком-нибудь агрессивном отрицании идеи трактовки, дело в кризисе трактовочного подхода к литературе в театре вообще.

Нас характеризует сегодня текстологичность, дигитальность понимания; интернет и информационные технологии вернули нас из речевой культуры в письменную, но только в письмо, которым мы пользуемся и для переписки, и для чтения с различных гаджетов. Поэтому текст, проговоренный или начертанный, отображенный на экране, становится у Волкострелова важным художественным приемом и часто героем спектакля. Отсутствие интонирования, сдержанная сухая манера изложения, воспроизведение авторских ремарок также становятся формой передачи текста «без посредников».

Второй источник для Волкострелова — галерейная культура. Театр заимствует у современного искусства, перформанса и инсталляции, культуру аскезы: интерес к отдельному, автономному, часто отделенному от содержания, значения звуку, цвету, точке, линии и т. д. Как художника-минималиста, Волкострелова интересуется монохром и реди-мейд. В «Любовной



истории» (2013) в петербургском театре «Приют Комедианта» художник Яша Каждан располагал в различных сценах граненые стаканы в ассортименте, казалось бы никак не связанные с историей Хайнера Мюллера, а в постановке «Трех дней в аду» (2013) в Театре Наций бесконечно накапливающий дождь стучал по брезенту трех армейских палаток, под которыми располагались зрители, а в финале нас созывали выйти из белорусского ада на райский запах жареной картошки — важнейшего идентификата белорусов. Волкострелов коллекционирует ощущения, звуки и состояния, отделенные от содержания и смысла и словно бы ни с чем не рифмуемые, автономные, — с целью, чтобы мы к этой отделенной от содержания пустоте сами подобрали содержание.

Неслучаен и интерес к опытам Джона Кейджа (Волкострелов ставит и «Лекцию о ничто» и «Лекцию о нечто»). У Высоцкого есть строчка: «И наградою нам за безмолвие обязательно будет звук», и это поразительным образом совпадает с музыкальной философией американского композитора. В тишине, в ничто, в монохроме, в аскетической форме минус-приема не находится ничего содержательного. Но ничто есть форма, есть структура, есть организация пространства и времени. Ничто есть сосуд для наполнения смыслами, которые привносит слушающий и смотрящий, ничто — сосуд для идей, так и тишина всегда «беременна» звуком.

Волкострелов изучает феномен скучного в театре и жизни. Скучное как категория восприятия. Отчего нам скучно и почему? Почему интересно смотреть на Рембрандта и скучно на перспективы спальных районов, где мы существуем в повседневности? Что такое феномен принуждения к красоте, принуждения к наблюдению?

Этому исследованию был посвящен спектакль «Я свободен» по слайд-пьесе Павла Пряжко (2012), где, если можно так выразиться в данном случае, сам Волкострелов был исполнителем своего режиссерского замысла. Пьеса состояла из большого числа фотографий, сопровождаемых минимумом мало что значащих и мало что объясняющих слов. Исполнитель стоя демонстрировал эти слайды в редко прерываемой тишине через проектор, пользуясь только ноутбуком. Этот спектакль в творчестве Волкострелова наиболее близок к искусству перформанса — когда действия перформера, в которых нет ни грана «мастерства», «ремесла», вызывают интеллектуальную рефлексия, порождают эмоциональный фон.

Слайды изображали мир белорусской природы от фотографа-любителя, поехавшего в какой-то пансионат на отдых поздней осенью. Мы видели

не очень высокого качества, снятые «мыльницей», часто не сфокусированные виды из окна дешевого отеля, оконное стекло и раму, унылый вид загородного шоссе с редко проезжающими машинами, замороженную и словно простуженную природу — озеро, холодный песок, рощицу, где осенняя грязь подернута первым ледком, серые облака, бессолнечный неуютный колючий лесок. Тут важно обозначить социальный контекст, скрытый за фото и текстами Павла Пряжко, которые только кажутся асоциальными. В слайдах — атмосфера современной Беларуси, отсутствие времени, безжизненность, энтропия. Установившаяся формула оценки постсоветской Беларуси — каким образом выглядел бы Советский Союз, если бы распад империи не случился, а эволюция истребила бы советскую идеологию.

Политическая конъюнктура установила в Беларуси один из самых странных режимов в Восточной Европе — идеальное социальное государство, с равномерным доходом, с отсутствием нищеты, криминала, безработицы, коррупции, с отлично налаженным сельским хозяйством, низкими ценами, отменно работающими социальными службами, с чистыми, аккуратными улицами, междугородними шоссе. Внешне Беларусь выглядит как идеальная картинка, идиллия. Но если приглядеться, то станет очевидно, что этот мир словно бы не слишком заполнен людьми. Минск — город как бы для военных парадов, но не для пешех прогулок. И на прекрасных шоссе не слишком много автомобилей. Беларусь — рай для пенсионеров и среднего класса, где не предполагается, что есть молодежь с ее потребностями, что есть огромный внешний мир с его соблазнами, модернизацией, альтернативными формами мышления. Беларусь застряла в атмосфере благополучного брежневского застоя, рождающего ощущение безвременья, ненужности, социальной протрации и апатии, созерцательности. Поэтому картинки неуютного быта, от мороженой неприглядной серой белорусской природы окрашиваются в тона почти наркотического визионерства, галлюциногенности. Это мир, который не обласкан сочувственным или восхищающимся взором человека. Прокисшая природа, на которую смотрит прокисший человек — и передает космосу свое невеселое немощное безвольное состояние.

В спектакле «Я свободен» мы оказываемся в ситуации не просто скуки, когда нам демонстрируют нечто несингулярное, рядовое, повседневное, то, что не может нас поразить. Здесь изучается феномен визуального насилия, известный нам по ситуации с родственниками и знакомыми: принудительный просмотр чужого визуального, как правило, туристического опыта с не-

избежной необходимостью дежурно восхищаться увиденным. Для чего мы фотографируем? Кто потребитель этого копирования реальности? Что является объектом фотографирования и что на самом деле передает слайд? Копируется ли реальность жестом фотографирования?

Технический прогресс опережает нашу способность анализировать эти сущностные вопросы. Спектакль «Я свободен» — о физической невозможности передать ощущение от человека к человеку, передать чужой опыт. Созданный именно для копирования фрагмента реальности фотоаппарат на самом деле не способен выполнить свою функцию. Ту же дилемму мы обнаруживаем в пьесе Анны Яблонской «Видеокамера», где главная героиня сдает фотоаппарат в магазин электротехники с абсурдной формулировкой: камера не фиксирует реальность, камера не передает ничего из того, что чувствовал человек в момент щелчка затвора. Мимесис невозможен. XX век сделал каждого художником, тем самым уничтожив зрителя, способность оценивать реальность другого. Если каждый из нас фотограф, то с неизбежностью мы приходим к осознанию аутоэротизма: мы сосредоточены на жесте фотографирования своей собственной реальности и совершенно разучились воспринимать реальность чужого.

Человек, к тому же находящийся в сетях блогосферы, сегодня в значительной степени склонен постоянно документировать свою реальность — причем чаще всего бессознательно. Фейсбук документирует нашу жизнь за нас без нашего на то соизволения. Феномен, который, очевидно, каждый испытал на себе: реальность фотографируется в промышленных масштабах (с дигитализацией фотографии стоимость кадра приближается к нулю), а потом, как правило, нами же не потребляется, не рассматривается, не каталогизируется, просто накапливается на жестких дисках. Проблема судорожного, почти патологического документирования праздничной, повседневной реальности становится проблемой недоверия к собственной памяти. Гаджеты, интернет заставили нас передоверить нашу память компьютеру. Чем больше мы фотографируем, тем более дежурными, быстро сменяемыми, незапоминающимися становятся наши впечатления. Сингулярность, случайность и одноразовость лучших наших впечатлений — через фотографирование — выдает наши потаенные страхи больше никогда не возвратиться в ту реальность счастья, уюта, покоя, комфорта, сытости, когда у нас возникает потребность в фотографировании. С другой стороны, является иная проблематика: когда мы фотографируем несингулярные объекты, лишённые черт индивидуальности (таковы все объекты в съемке

пьесы Павла Пряжко), фиксируем черты повседневности, которую не надо запоминать и насыщать эмоциями, возникает ощущение обновленной эмоции, способности посмотреть на привычные объекты в рамке искусства, перемонтировать наши будничные впечатления и увидеть в серийном уникальное.

Вот перед нами десятки, сотни однотипных, серых, унылых фотографий. Однотипность постоянного общего плана, словно бы кроме горизонта фотографирующего ничто не заставляет сфокусироваться, заинтересоваться деталью. После длительной серии скучной реальности появляется фото деформированной пластиковой бутылки, вмятой в грязь, — и тут наступает разрядка, быть может, первое событие в этой странной бессобытийной драме. По логике того же Высоцкого, череда некрасивых фотографий заставляет наше сознание искать красоту даже в уродливой и скучной реальности. И эта смятая бутылка кажется нам уже метафорой — например (могут быть и другие тракторы), изнасилованной, расплюсченной, растерзанной души наблюдателя-фотографа. Это свойство нашего сознания и свойство искусства в целом — все, что попадает в рамку искусства, в объектив камеры, в портал театра, нам кажется выделенным из реальности и «искусственным».

Уже в «Запертой двери» Волкострелов акцентировал в драматургии Павла Пряжко два важнейшие тенденции. Пряжко преобразовывает функцию ремарки, увеличивая ее объем таким образом, что диалог оказывается обрамлением ремарок, а не наоборот. Волкострелов в спектакле ремарку визуализирует, являя ее на видеозэкранах. Тем самым не только делает главным героем сам текст, язык, письмо, но и предъявляет главную дилемму у Пряжко. Ремарка у белорусского автора как бы ставит под сомнения усилия актера по оживлению текста. Если все ремарки у Пряжко, как в привычном нам театре, материализовывать, оказывается, что объем диалогов минимален. И, кроме того, возникает ощущение кризиса репрезентации в театре. Ремарка у Пряжко — способ уязвить театральную технику, заставить задуматься, есть ли смысл иллюстрировать, воспроизводить ее или достаточно ее прочесть. Что меняется, что упускается в момент оживления литературного текста и что приобретает? Актерское чтение оказывается заменой актерской игры: чтение возбуждает фантазию и вариативность, игра фантазию гасит, припечатывает слово к однозначному толкованию. Оживление буквы, слова в актерской игре убивает богатство смыслов.

Внеэмоциональный фон спектаклей Волкострелова скрывает желание занимать как можно меньше места в пространстве, нежелание на чем-либо настаивать, накапливать и продолжать чей-либо неуместный пафос. Зачем изображать нечто, если можно написать. О чем говорить, если все слова уже сказаны, а большинство из них — лживы.

В этой социокультурной ситуации Дмитрий Волкострелов предлагает наблюдать. Наблюдение становится важным свойством его спектаклей. Наблюдение за миром без концепций, сбор материала. Волкострелов словно делает из зрителей режиссеров-документалистов, свидетелей человеческой жизни, созерцателей. И в спектаклях Волкострелова, и в пьесах Пряжко человек взят в самые неинтересные, несобытийные моменты своего существования: курит, ест, работает на компьютере, смотрит ноутбук или телевизор. Как и Пряжко, Волкострелов изучает феномен прокрастинации: жизнь человека, например в той же «Запертой двери», изображается посекундно, условная камера наблюдателя не отходит от персонажа ни на мгновение, следя за мелкой моторикой человеческого существования. Встал, взял кружку, подошел к чайнику, нажал кнопку, огонечек загорелся, подождал, пока вода вскипит, налил воду, развернул пакетик с чаем... Из чего складывается секунда повседневности, куда тратится бесценное время человека. Пристальное, ненасильственное наблюдение за жизнью человека — это может быть предметом искусства как антропологической практики.

Этого же эффекта достигал спектакль «Солдат» (2011), шедший в Театре.doc. Пьеса Пряжко содержала одну строку — нечто вроде: «Солдат пришел домой, помылся и решил не возвращаться назад». Мы становились свидетелями короткого омовения солдата в душе (через кинокамеру), быстрого раздумья и явления солдата публике с, очевидно, уже готовым решением. Пятиминутный спектакль-наблюдение за чужой жизнью обретал суровое политическое пацифистское значение. Что только и может остановить войну, которая на земле никогда не прекращалась? Нежелание частного человека идти на схватку, отказ от оружия. Здесь краткость, аскетичность высказывания становилась формой ригоризма этого социального вывода: остановить войну можно только не воюя. Без сносок и уточнений, без комментариев и аргументов.

В спектаклях «Злая девушка» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, 2011) и «Карина и Дрон» (Театральная лаборатория «Угол», Казань, 2016) Волкострелов стал изучать любопытный феномен эмоциональной заторможенности, отсутствия потребности в телесном и словесном контакте. Павел Пряжко дает

Волкострелову материал для такой работы: в этих пьесах диалог строится не как реакция персонажа на речь и действия другого, а как, например, в Фейсбуке — когда каждый комментирует какой-то уже не видимый пост, не обращая внимания на соседей.

На спектакле «Карина и Дрон» я почувствовал крайне редкий феномен: театр мне показывает то, что я видел в жизни и внимания не заострял; театр заставил задуматься о том, что уже вошло в кровь повседневности, но еще не стало объектом осмысления в культуре. Тут схвачена психофизика современного тинейджера. Так говорят, общаются, так ощущают себя в пространстве новые дети. Играют подростки — студенты театрального колледжа. Вся аудитория принципиально старше артистов.

Герои — хрупкие молодые люди, каждый из шестерых стоит на отдельном постаменте, телесно не соприкасаясь с другими. Это спектакль про отсутствие потребности в телесном контакте, про страх взаимодействия. Артисты только отрабатывают ритуал прощания — бесконтактный обряд жестикуляционной коммуникации без попытки приблизиться. Вытянутые кулаки налево-направо, большой палец вверх-вниз-налево. Обрывки фраз, тонущих в пространстве невосприятия. Сигналы в пустоту, не достигающие своего эффекта и не настроенные на результативность. Слова, которые гложут в бесконечном шуме города. Слабые силы человека перед сильным городом, который стал самостоятельно думающим, дышащим, изменяющимся в пространстве и времени Левиафаном. И этому Левиафану для автономной жизни человек уже не нужен.

Аудиосреда спектакля — это ворчание индустриальных шумов, неумолкающий ротор города-робота. Как ни кричи, как ни добивайся своего, любые слова, любые сообщения потонут в фабричном шуме. Важно произнести что-то, но уже не важно услышать реакцию. Пьеса Пряжко — диалог, который не строится не из-за неумения драматурга, а из-за того, что у героев нет задачи его построить. Это не конфликт и не полилог, это общение фраза за фразой, где нет никаких соединительных связей. Герой не сражается с миром, герой не пытается быть услышанным, герой просто существует, не обременяя других своим существованием. Не интересуясь, отражается ли его поведение хоть в чем-то.

Это спектакль про эмо-провал, про эмоциональный тупик, отсутствие потребности в другом. И, честно говоря, глуповато будет выглядеть человек, который, взглянув на этот феномен, скажет что-нибудь обвинительное в сторону этих новых детей и их свойств или заведет речь о насильствен-



ной архаизации. Аутизм современных подростков — прямая реакция на тот мир, который взрослые оставляют им. Волкострелов демонстрирует, кроме всего прочего, хрупкость, ломкость этого мира ребенка. Кинешь камень — и зеркало разобьется, разобьется экран смартфона, как фарфоровое лицо. Эти дети предпочитают говорить «спс» вместо «спасибо» с одной лишь целью: занимать в жизни все меньше пространства, стать невидимкой, цифрой в интернете, не быть уловленным в сети, которые раскинул враждебный океан вокруг. Океан, которому человек уже не нужен даже в качестве жертвы.

В «Злой девушке» была представлена комната, где находилось много артистов, но диалог строился таким образом, что ни одна из реплик не продолжала другой. Нет эмоционального подключения к людям, замороженность, общение, где «злой» — это всего лишь признак безэмоциональности. «Когда всего много, то не хочется смотреть», — констатирует главная героиня, «злая девушка», говоря о бескрайних возможностях интернета. Многообразие выбора рождает отсутствие желания выбирать.

Идея поставить монументальную 16-частную пьесу «Shoot / Get Treasure / Repeat» Марка Равенхилла приходила к Дмитрию Волкострелову еще до того, как он стал подающим надежды дебютантом, а затем узнаваемым режиссером. Подготовительные репетиции спектакля шли еще в Центре им. Вс. Мейерхольда до создания в Петербурге театра post. Объемный,

масштабный проект, предполагающий особое многосоставное пространство, удалось осуществить, только приобретя известность и вместе со своим однокурсником по додинской школе Семеном Александровским (а также кинорежиссером Александром Вартановым). Как и в случае с некоторыми пьесами Павла Пряжко, в постановке пьесы Равенхилла главным сюжетом становился контакт человека с техникой. Цикл из шестнадцати пьес написан как «живая газета» (на Эдинбургском фестивале Равенхилл каждую неделю должен был выдавать «на завтрак» по мини-пьесе) и является острой, критической рефлексией на Иракскую войну. Человек из Старого света обрушивает полный драматизма и яростного интеллектуализма гнев на действия антиисламской коалиции Нового света. Но антиамериканизм Равенхилла лишен оголтелости, он ищет врага в себе, ибо проблема запрятана глубоко внутри самой сути европейской цивилизации, чьими «дочерними предприятиями» являются и Америка, и Россия.

Заголовки шестнадцати пьес Равенхилл воспроизводит заголовки классических произведений: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мать», «Смерть богов», «Потерянный рай» и др. В этом жесте — представление о том, что американская «гуманитарная» война, ужасы тюрьмы Абу-Грейб, бомбардировки Эль-Фаллуджи, да и тот же гитлеровско-муссолиниевский нацизм — результат идей, заложенных в европейском культурном сознании. Эта самокритика есть печальное признание тупика европейской цивилизации.

Геймерские термины как заголовок цикла, слоганы компьютерного шутера («Стреляй / Забирай приз / Повторяй») — это и есть отражение в массовой культуре основ европейского сознания с его культом «героев», «завоеваний», «подвига». Равенхилл в мини-пьесах использует хорошо известный прием тавтологических колец, замороженного повторения фраз — рекламных лозунгов, заученных, навязчивых, но мертвых конструкций. В качестве таковых через шестнадцать пьес проходят два слова, слитые воедино: «свободадемократия». Идея выродилась в риторический прием, под которым скрывается не что иное, как жажда насилия и подчинения, жажда завоеваний.

Спектакль играется в течение шести часов одновременно в четырех различных пространствах. Равенхилл провозглашает принцип свободного микширования эпизодов, хаотичного перемешивания музыкальных треков в плеере по принципу случайных чисел как важнейшее свойство современного мышления. Так и здесь: каждые двадцать минут одновременно начина-



ется новая пьеса в каждом из четырех пространств. У зрителя есть возможность перейти из комнаты в другую по принципу свободного выбора.

Спектакль по Равенхиллу более всего напоминает галерею современного искусства, где мультимедиа-арт — ее главное наполнение. Через различные приемы мы видим, как технология вгрызается в систему человеческой коммуникации, роботизирует общение или, напротив, выявляет тупики нашего сознания. Каждая новая пьеса предьявляет свой собственный прием в диалоге между человеком и машиной.

Одна из самых пронзительных пьес цикла — «Страх и трепет». Муж и жена медленно, сосредоточенно и молча ужинают «по системе Станиславского». За ужином разговаривают о ребенке, что спит за стенкой. Родители ментально изуучены бесконечной войной вокруг. Цель их жизни — не передать ребенку эту раковую опухоль животного страха, создать тепличные условия для созревания. В постановке их диалог оказывается внутренним — мы следим за ним на экранах двух мониторов: строчка за строчкой вываливаются страхи — страх за детей, страх за будущее. В какой-то момент нам кажется, что ноутбук общается с ноутбуком, плодит фобии уже вне зависимости от нашего сознания и нашего присутствия. Разговор двух роботов — люди умерщвлены, их задавили бессознательные страхи.

Самая сильная в отношении медиа-арта пьеса — предпоследняя, «Одиссея». Монолог бравого летчика (Данила Козловский), готовящегося вылететь с боевым заданием в горячую точку, записан на видео. Видеопоток разделен на фрагменты и присутствует одновременно на восьми телемониторах — включающиеся то вместе, то последовательно, то параллельно, то в синхрон, то с затормаживанием, телеголовы действуют на нас как тысячеликая гидра телепропаганды, насилующей наш мозг. Здесь идет речь о медиатерроре любого государства, желающего оправдать свои преступные поступки. Красивый, воинственный мачо пользуется беспощадно глупой и оттого репрессивно-лозунговой риторикой «государственного патриотизма». Равенхилл видит в военных буднях человечества призрак фашизации общества, где формируется образ внешнего врага — террориста, а борьба с ним прикрывается разговорами о «свободедемократии».

Весомая часть мультимедиа-технологий, которые театр взял на вооружение, призвана так продемонстрировать тупик, кризис человеческой коммуникации. Самое важное здесь — не поддаться иллюзии и не заявить, что компьютер как предмет искусства нам не так интересен, как человек; не забыть, что технология мультимедиа есть проекция нашего сознания.

Если от всей нашей цивилизации останется в истории только инструкция по обслуживанию «Фольксвагена», инопланетные ученые даже по ней смогут восстановить интеллектуальную модель нашей реальности, наши умонастроения и наши приоритеты. Точно так же изучая технологию в театре, способности ее воздействия на нас, мы изучаем самих себя, свой удаленный разум, свое удаленное человеческое сознание. Компьютер повторяет, имитирует свойства нашего мозга. И как только мы станем считать технологию — плод нашего сознания, помощника нашего — вредом для человека, сферой опасности для него, отдаленной и враждебной к нему, в тот же момент мы признаем свое рабство по отношению к технике. Не мы станем управлять компьютером, а он — нами.

Сентябрь 2016 г.

## **ДМИТРИЙ ВОЛКОСТРЕЛОВ**

*Родился в 1982 году.*

*С 1998 по 2002 год учился в Московском государственном университете культуры и искусств (МГУКИ) на кафедре режиссуры и мастерства актера.*

*В 2007 году окончил СПбГАТИ, курс-студия при МДТ — Театре Европы под руководством Л. А. Додина.*

*В 2011 году основал театр post.*

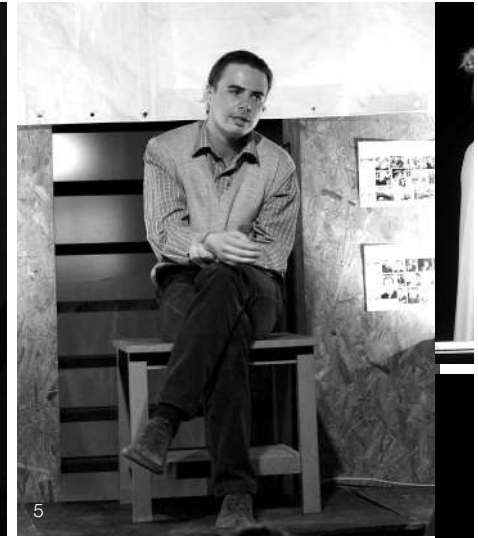
Основные постановки:

- «Запертая дверь» П. Пряжко (Лаборатория ON.ТЕАТР, Санкт-Петербург, 2010)
- «Июль» И. Вырыпаева (театр post, Санкт-Петербург, 2010)
- «Развалины» Ю. Клавдиева (Первая театральная лаборатория «НеКлассика», Новгородский театр драмы им. Ф. М. Достоевского, Новгород, 2011)
- «Хозяин кофейни» П. Пряжко (театр post, 2011)
- «Солдат» П. Пряжко (театр post совместно с Театром.doc, Москва, 2011)
- «Злая девушка» П. Пряжко (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2011)
- «Быть или не быть? Да не вопрос» по мотивам В. Шекспира (ТЮЗ имени Ю. П. Киселева, Саратов, 2012)
- «Герой» (Центр им. Вс. Мейерхольда, Москва, 2012)
- «Я свободен» П. Пряжко (театр post, 2012)
- «Shoot/Get Treasure/Repeat» М. Равенхилла (театр post, 2012)
- «Живые пространства. Дом ветеранов сцены имени А. А. Яблочкиной» (Фестиваль «Территория», Москва, 2012)

**Фото спектаклей Д. Волкострелова на с. 344–345:**

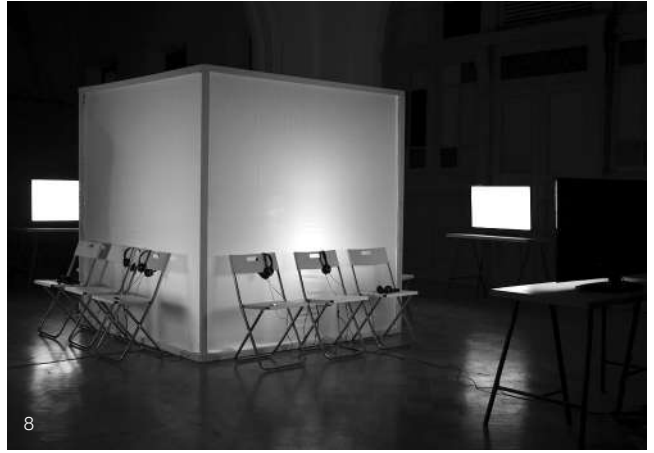
- |   |   |
|---|---|
| 1. «Запертая дверь». Лаборатория ON.TEATR.<br>Фото Т. Ивановой    | 7. «Парки и сады». театр post.<br>Фото Ю. Люстарновой                 |
| 2. «Злая девушка». ТЮЗ им. А. А. Брянцева.<br>Фото С. Левшина     | 8. «Лекция о ничто». театр post.<br>Фото Ю. Люстарновой               |
| 3. А. Старостина. «Июль». театр post.<br>Фото В. Варлахиной       | 9. «Любовная история». Театр «Приют<br>Комедианта». Фото В. Васильева |
| 4. Д. Волкострелов. «Я свободен». театр post.<br>Фото А. Петровой | 10. «Три дня в аду». Театр Наций.<br>Фото С. Петрова                  |
| 5. И. Николаев. «Хозяин кофейни». театр post.<br>Фото В. Васильев | 11. «Беккет. Пьесы». ТЮЗ им. А. А. Брянцева.<br>Фото С. Левшина       |
| 6. «Танец Дели». ТЮЗ имени А. А. Брянцева.<br>Фото С. Левшина     | 12. «Shoot/Get Treasure/Repeat». театр post.<br>Фото В. Васильева     |

«Три четыре», опера Б. Филановского на тексты Л. Рубинштейна (Проект «Лаборатория современной оперы», Москва, 2012)  
«Танец Дели» И. Вырыпаева (ТЮЗ имени А. А. Брянцева, 2012)  
«Печальный хоккеист» П. Пряжко (театр post совместно с Центром визуальных и исполнительских искусств, Минск, 2013)  
«Любовная история» Х. Мюллера.  
(Театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2013)  
«Мне всё нравится» М. Дурненкова (Клуб ArteFAQ, Москва, 2013)  
«Три дня в аду» П. Пряжко (Театр Наций, Москва, 2013)  
«Лекция о ничто» Д. Кейджа (театр post, 2013)  
«Мейерхольд — это я» (Центр им. Вс. Мейерхольда, 2014)  
«Шекспир. Лабиринт»: фрагмент «Фортинбрас» (Театр Наций, 2014)  
«1968. Новый мир» (Театр на Таганке, Москва, 2014)  
«Парки и сады» П. Пряжко (театр post, 2014)  
«Беккет. Пьесы» по пьесам С. Беккета (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, 2014)  
«Русский романс» (Театр Наций, 2014)  
«Лекция о нечто» Д. Кейджа (театр post, 2015)  
«Мы уже здесь» П. Пряжко (театр post, 2015)  
«Поле» П. Пряжко (театр post, 2016)  
«Невидимый театр» (театр post, 2016)





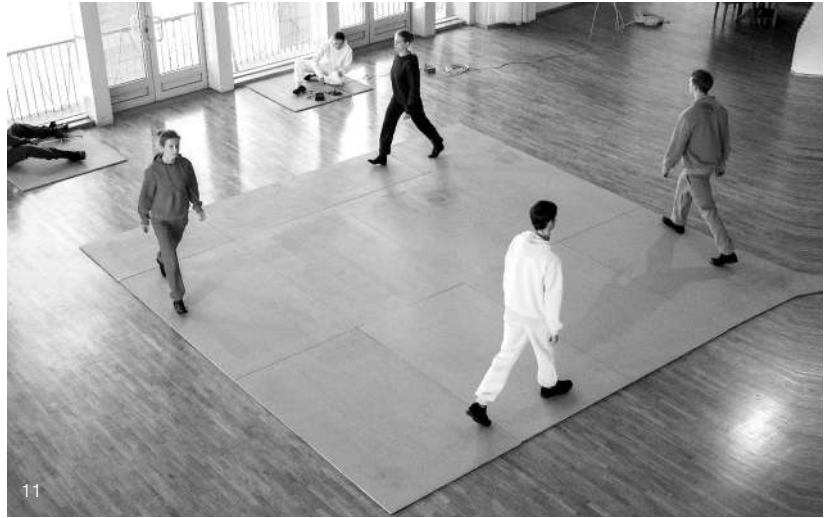
7



8



9



11



10



12



Александра Дунаева

# ВРЕМЯ ДИДЕНКО. ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ РЕЖИССЕРА

Свой дебютный спектакль «Шинель. Балет» Максим Диденко поставил в 2013 году, уже будучи педагогом, хореографом и актером со стажем, предшествующие режиссерские работы были созданы в тандеме с артистами-единомышленниками и режиссерами: Николаем Дрейденом, Владимиром Варнавой и Юрием Квятковским. И вот спустя всего три года — значительный список постановок, престижные столичные площадки, полные залы, номинации на премию «Золотая маска», приз молодежной премии «Прорыв» как лучшему режиссеру года и другие почетные атрибуты. К числу таких «атрибутов» можно отнести и многочисленные ярлыки вроде: «главный театральный нюсмейкер», «один из главных провокаторов российской сцены», «один из самых любопытных и значительных молодых российских режиссеров», обладатель «узкой, но бронебойной специализации — пластическо-музыкальный театр на материале громокипящих двадцатых» и т. д. Все эти характеристики создают ауру таинственности вокруг фигуры Диденко, порождают мифотворчество — но уводят от сути. А ведь интересно разобраться, что нового привнес Максим Диденко на сцену? В чем секрет его театра, способного «зацепить» и профессионалов, и привередливую публику экспериментальных площадок, и любителей уличных зрелищ?

Выходец из театральной семьи, Диденко буквально рос за кулисами, так что легко мог поступить на режиссуру и сразу пойти по стопам родных. Но он, вопреки всему, выбрал профессию актера. Принцип «вопреки всему» — парадоксальность, но неизменная точность избранного направления — найдет отражение не только в карьерных решениях, но и в художественном методе режиссера Максима Диденко.

Уровень обучения в Институте культуры родного города Омска не устроил — отправился в Петербург. Театральная академия, курс Григория Михайловича Козлова — классическая питерская школа актерского мастерства — первые роли. Плодотворной оказалась, однако, не «школьная программа» как таковая, а соприкосновения традиции «психологического» театра с многообразными движенческими практиками театра DEREVO, в котором будущему режиссеру случилось провести немало лет. До знакомства с Антоном Адасинским в жизни Диденко уже был танцевальный опыт: по его собственному признанию, еще в Омске он занимался классическим балетом, акробатикой, народными танцами. Однако именно телесные и духовные практики DEREVO, тотальное погружение в стихию physical theatre и бродячую жизнь легендарной труппы сделали его актером универсальных возможностей.

Адасинский набирал «деревянных солдатиков» в 2004-м — год официального возвращения DEREVO в Россию. Утвердившись в 1990-х на европейской независимой сцене, своего зрителя театр все же искал на родине. Время для возвращения было выбрано удачно — начало 2000-х ознаменовалось новым витком интереса к петербургскому андеграунду 1980-х. Как-то внезапно стало ясно, что Андрей Могучий, АХЕ, DEREVO, Слава Полунин до сих пор остаются в авангарде театрального движения. Не удивительно, что и нынешнее поколение тридцатилетних, которое в тот период как раз проходило свои университеты, многое почерпнуло из их опыта. В частности, с курса Антона Адасинского вышло немало «деревянных солдатиков», которые сейчас определяют лицо молодого питерского театра: Гала Самойлова, Алиса Олейник, Татьяна Прияткина, Сергей Хомченков, Роман Габрия и другие.

Диденко сотрудничал с DEREVO с 2004 по 2009 год, участвовал за это время не только в многочисленных перформансах, но и во всех ключевых спектаклях компании: «Однажды», «Острова», «La Divina Comedia», «Кетцаль», «Казнь Пьеро». Портрет пластического актера — это история тела: становление, развитие, постижение себя и пространства. Иначе — это история существования тела в пространственно-временном измерении. Что может дать актеру опыт работы в таком театре, как DEREVO? Дисциплину тела, владение различными техниками танца и движения, навыками быстрого перехода из одной системы в другую, умение работать open air, встраиваться в предложенную ситуацию и среду — от классических «сценических коробок» до чистого поля; восприимчивость к телесной энергетике и знание инструментов для управления ею.



Все это в равной мере полезно и режиссеру. Потому и телесность в сложном многообразии ее проявлений — один из ключевых признаков театра Диденко. Конфликт человека и коллектива/государства/общества, вокруг которого построены многие его спектакли, рассматривается именно как конфликт индивидуума и коллективного тела, сметающего человека своей мощью, забивающего его отлаженным до механистичности единством действий. В «Леньке Пантелееве» страстям главных героев противопоставляется бодрый дух коллективизма с песнями — танцами — спортивными пирамидами образца 1920–1930-х; андрогинная природа Акакия Акакиевича в исполнении Галы Самойловой («Шинель. Балет») отвергается хором чиновников как ущербная телесность; человеческой единице в «Конармии» противостоит brutальная телесность коллективного героя, спянного мощью ансамблевой хореографии; в спектакле «Земля» подтянутые, облаченные в гламурную спортивную форму тела артистов-перформеров сублимируют агрессивный дух спортивного состязания.

Лейтмотив уязвимости, хрупкости тела — другая сторона выражения телесности — реализуется у Диденко через перформативные акты или сложнейшие для драматического театра, часто цирковые трюки.

Перформативность — мощный инструмент воздействия на публику — проявляется в драматических работах Диденко по-разному. Спектакли DEREVO, особенно раннего периода, были нацелены на прямое физиологическое воздействие. Максимально освобождаясь от внешних эффектов — костюма, декорации, грима, — почти обнаженные, идеально тренированные, тела танцоров действовали по принципу биомеханики Мейерхольда — через продуманную систему движений импульсом напрямую, к зрителю. Адасинский любителю — нет, не механической отлаженностью телесного аппарата, — но все же гармонией тела, пусть и обезличенного, корчащегося в макабрическом танце. Virtuозность владения телом, красота мастерства — вот в чем истинный блеск лицедейства DEREVO. В работах Диденко хотя и можно обнаружить отблеск этой философии (те же цирковые трюки, которые легко выполняют, допустим, молодые артисты «Гоголь-центра», можно легко принять за любование ловкостью и мастерством артиста), но все же вектор его перформативных действий — скорее деконструкция, десакрализация телесного.

В этом смысле показателен один из его ранних спектаклей, созданных вскоре после ухода из DEREVO. Тот период был отмечен целым рядом панковских акций: одна (GERMINAL) была сделана совместно с лидером

питерской панк-группы ПТВП («Последние танки в Париже») легендарным Лёхой Никоновым, а несколько других — силами собственной компании, названной The Drystone. Последняя запомнилась спектаклем «Синяя Борода. Надежда женщин» и циклом перформансов, объединенных в действо под названием «Божественная комедия. Ад». В одном из интервью того периода Диденко размышляет: «Чревоугодие с позиции Данте — это грех. А с позиции современного человека — это просто вид болезни. Интересный перевертыш. Понятия грех сейчас не существует. Его нет. На прелюбодеянии, например, вообще все строится. Это не грех, а продукт, который на каждом углу продают. Я понял: Ад — это наш мир современный. И меня это очень сильно обожгло». Ожог оказался настолько чувствительным, что раны от него не заживают, похоже, до сих пор. «Все давно — и надежно — в аду. По этому поводу остается только веселиться», — написано совсем недавно о спектакле «Идиот» Театра Наций. Мир как дантовский Ад — эта точка отсчета была взята шесть лет назад, и порой кажется, что за прошедшее время Максим Диденко там комфортно обосновался.

Спектакль «драйстонов» был настоящим испытанием — шесть, кажется, перформансов — кругов Ада, сыгранных на Пушкинской, 10, несколько показов «Божественной комедии. Ада» в разных неформальных местах города. Там не было Вергилия (кроме самой книги Данте, отрывками из которой герой Диденко обозначает очередной круг), зато было много демонов. Мистер Оргазмо — главный персонаж круга похоти, прожорливый Мистер Кролик, поедающий гамбургер (понятно, чревоугодие), и другие не менее отвратительные и яркие создания фантазии актеров The Drystone. Но все они — обслуживающий персонал адской машины. Спектакль был создан как путь безымянного персонажа в исполнении Диденко, энергетически зациклен на него. Тело героя существовало в постоянном стрессе, в неизменной готовности к обороне. Диденко в своем спектакле действовал словно боксер на ринге, которому противостоит более сильный противник. Напряженность, непрекращающееся энергичное движение, как будто любая остановка грозит смертельным ударом. Такие удары поступают — и тело всегда готово реагировать, готово ударить в ответ. Безжалостность к собственному и чужому телу — вот что особенно бросалось в глаза в театральные детища Диденко и его единомышленников. Следствие стремления к «некрасивости», степень деэстетизации тела иногда поражала воображение. В одном из перформансов, посвященных кругам ада, Диденко танцевал голым на битом стекле. Избиение, удушение, танец на стекле

или медленное, методичное обматывание головы полиэтиленом — на всех перформативных акциях спектакля лежала печать уничтожения. Если ад в христианской мифологии — это вечная смерть, то по Диденко — бесконечное само- и взаимоистребление.

В той же ранней работе был задан тип юмора, верность которому создатели хранят и сейчас. В финале герой Диденко превращался в гротескного милиционера-супермарио. Милиционера — потому что из одежды, кроме красных колготок, на нем была только форменная фуражка. Супермарио — потому что он двигался вперед механически, словно человек в компьютерной игре, и последовательно истреблял, заламывая руки и избивая, всех, кто попадался на его пути. Среди прочих, кстати, попадался Мистер Кролик (Илья Дель в пушистом костюме), который пытался защититься от проклятого инферно крестом. Инферно-милиционеру-Диденко на крест было плевать. Кролику тоже заламывали лапу, отправляли в мир иной и двигались дальше. «Пощечина общественному вкусу», как определил свое творчество того периода сам Диденко, сейчас эти действия уже вполне могли бы подпасть под статью.

Черный юмор «Божественной комедии» пророс, кажется, в мировоззренческую позицию. Если Адашинский может иронично относиться к своим героям, но никогда не усомнится в танце как таковом, в красоте и гармонии тела, то Диденко насмехается над телесностью постоянно. Тело становится не только средством, но и целью его сатиры.

В спектакле «Синяя Борода. Надежда женщин» по пьесе Деа Лоэр изящный, почти невесомый господин Блаубард — Диденко, ощутив в полной мере свое всевластие над жизнью и смертью, пустился в пляс над очередной жертвой (все женские персонажи танцевала Алиса Олейник). Веселый «а-ля рюс» он исполнял в одних плавках, так что нельзя было не оценить гармоничную развитость тела танцора. Вместе с тем тело это, до того закрытое стильным костюмом, абсолютно демистифицировалось нелепыми движениями персонажа, всеми этими «ковырялками» и «батманами», так что воспринималось как что-то непритягательное, даже неприятное, и непонятно становилось, почему героини Алисы Олейник так стремились примериться к нему своими — уже обреченными — телами.

Развенчание тела — пожалуй, ярче всего этот сюжет воплощен в спектакле «Конармия». Там метаморфозе подвергается само «коллективное тело» — десяток крепких нагих парней-красноармейцев прижимают ладошки к причинным местам, при этом успевая произносить текст и даже

делать трюки. Образ силы одним режиссерским жестом подвергается уничтожению — от бравых красноармейцев остается лишь «пушечное мясо».

Возвращаясь к разговору о телесности и, в частности, теме хрупкости человеческого тела, нелишне также вспомнить небольшой перформанс «Семь еврейских детей» по пьесе известного британского драматурга Кэрил Чёрчилл, сыгранный в 2014 году в стенах Анненкирхе. Там Максим Диденко заживо «хоронил» партнера, засыпая его, закрытого в пластиковом ящике, землей. Персонаж мог дышать лишь через трубку маски для подводного плавания, которой режиссер его предусмотрительно снабдил. На наших глазах маска запотевала так, что непонятно было, дышит ли еще артист. В финале крючки, сдерживающие стенки ящика, внезапно заели и томившегося в земле перформера удалось освободить лишь при помощи топора. Кажется, смерть в этот вечер прошла совсем близко — как во времена легендарных перформансов Абрамович.

Вообще, протагонист в спектаклях Диденко всегда хрупок, часто — смешон. Ветошкой носится по сцене Акакий — Гала Самойлова, легким ветерком летает Илья Дель — Ленька Пантелеев, Великан Софрон Бобов в «Хармс. Мыре» — это хрупкая девушка на шаре (Мария Поезжаева), а князь Мышкин — тоненькая Ингеборга Дапкунайте, которую, кажется, готова раздавить массивная Настасья Филипповна в исполнении Романа Шаляпина. Лютов / Рассказчик в «Конармии» не то чтобы хрупкий, но несколько мешковатый, нелепый юнец, слегка карикатурный по сравнению с отлаженной машиной конармии товарища Буденного.

Карикатура — характерная для Диденко краска. Отчего-то именно карикатурой на эстетику «русского бута», созданную его учителем Адашинским, выглядит всякое проявление «деревянного» стиля в его спектаклях. Обычно обладателями фирменной изломанной пластики становятся маски — покрывающая голову танцора полностью, маска несет множество смыслов, среди которых отсутствие индивидуальности, выражение невидимого мира. Все «невидимое» эстетика Диденко не приемлет. Его стихия — кричащие, фактурные, предельно физиологичные образы. Поэтому, должно быть, так страшно корчится тело мужчины под маской Младенца в спектакле «Земля», так бедна хореография масок Единорога и Медведя в «Идиоте» и Барана с Кабаном (обнаженные тела в набедренных повязках, увенчанные массивными мохнатыми башками) — в спектакле «Пастернак. Сестра моя — жизнь». Маски несут тему жертвоприношения, агонии, но это лишь жалкая пародия на агонические образы, созданные самим Ди-



денко в спектакле «DiaGnose» театра DEREVO и фактически повторенные им как режиссером в балете «Пассажир».

В спектакле Адашинского Диденко танцевал умирание тела, в которое попал смертоносный яд, горячку болевого предсмертного шока. Когда тело останавливается — его танец заканчивается, оно мертво. Но еще страшнее наблюдать жизнь тела как мучительные корчи, как лишенный человеческого очаг вселенской боли.

Кажется, это внутреннее состояние «между жизнью и смертью» перешло и в созданные Диденко спектакли. Раздерганные, карнавальные миры — будто бесконечный пир во время чумы. В сущности, прочувствованный им опыт 1920-х, который он с таким воодушевлением несет на сцену, и есть пир культуры если не во время, то уж точно накануне тотальной эпидемии.

К своим 1920-м Максим Диденко подступался долго и последовательно. Будто пробуя перо, режиссер проходит через опыт конструктивизма (мюзикл «Ленька Пантелеев», «Шинель. Балет»), футуризма («Флейта-позвоночник»), живописи Гончаровой и Ларионова («Второе видение»), Петрова-Водкина («Конармия»). Визуальность «Идиота» организована эстетикой экспрессионизма, а «Пастернак. Сестра моя — жизнь» прошит зна-

ками социалистической романтической живописи. Однако принципиальными стали даже не стилизаторские находки, а внутренние структурные совпадения видения режиссера с логикой строения текста. Таким «методологическим» автором явился для Диденко Бабель.

Антиномичный стиль Бабеля углубил и обобщил те наметившиеся открытия, с которыми режиссер подошел к спектаклю. Бабель транслирует «тенденцию „рассекновений“, „разъятий“ и „разломов“, пафос которой — атмосфера разрушающейся, ломающейся на наших глазах жизни»<sup>1</sup>. Структура у Бабеля — это структура кусочная, осколочная. Обнажаясь в лицах, словах, жестах, состояниях, ситуациях, она творит предельную по своей трагической насыщенности картину мира. Отсюда «непростота», «густота» стиля, которую берет на вооружение Диденко. Рассыпанная и спутанная структура его спектаклей — конечно, наследие Бабеля. Такая структура дает ощущение разорванности живого целостного мира. Режиссер стремится воплотить принцип разъятия целого через поэтику контрастов. Вслед за Бабелем он, «вопреки всему», громоздит и сталкивает стилевые и смысловые антитезы, наполняет свои работы противоречиями, которые не спешит снимать. Предельное заострение ситуации в структурном отношении дает трюк.

Трюк как прием, направленный на получение неожиданного результата, органически присущ мирам Диденко, и в последних его работах это особенно заметно. Категория трюка, конечно, из циркового словаря — режиссер и сам осознает свою преемственность эпохе циркизации театра. В свое время спектакли Мейерхольда, Юрия Анненкова, ФЭКСов, Сергея Радлова здорово встряхнули драматический театр, «привели к синтезу циркового и театрального искусства, цирковое искусство передало в театр самодовлеющее значение номера, кусочность композиции, аттракционность и в то же время эксцентризм»<sup>2</sup>. И номерная структура действия, и аттракционность, и признаки эксцентризма: нарушение логических связей между явлениями, экспансия эстрадно-цирковой эксцентрики, непременный эффект неожиданности — все это мы в изобилии находим в режиссуре Диденко. Средством создания трюка может стать что угодно:

<sup>1</sup> Эйдинова В. В. О стиле Исаака Бабеля («Конармия») // Библиофонд: Электронная библиотека студента. URL: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=82905> (дата обращения 08.08.2016).

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. О законах строения фильм Эйзенштейна // Шкловский В. Б. За 60 лет. М., 1985. С. 113.

собственно цирковой трюк в исполнении артиста(ов), яркая креативная анимация, хореография, музыкальный номер, неожиданное визуальное решение, световой эффект. Часто несколько элементов сразу. Вот начало спектакля «Хармс. Мыр»: некий Петр Павлович Пакин (Риналь Мухаметов) выкатывает на сцену ящик с Профессором Трубочкиным (Андрей Болсунов), взбирается на этот ящик, на высоте около двух метров делает стойку на голове, из которой выходит прыжком на пол. Этот акробатический трюк Диденко монтирует с музыкальным номером в эстрадном духе — появившийся из ящика Трубочкин пропевает речитативом текст Хармса, а роль кордебалета исполняет массовка. После этого через сцену-связку, в которой «великан» с руками-шариками укатывает все тот же ящик с Профессором, начинается комический дуэт Пакина и Ракукина (Михаил Тройник). И далее по тому же принципу.

Спектакли Максима Диденко потому кажутся предельно насыщенными, что он прорабатывает каждую деталь сцены, учитывает любую мелочь. От спектакля к спектаклю уровень трюков становится все более высоким, их набор — более разнообразным. В театре Диденко за каждое направление отвечает по-настоящему крутой профессионал. Чего стоят минималистичные конструктивистские решения «Лёньки», «Шинели», «Конармии» в исполнении Павла Семченко, одного из лидеров группы АХЕ. Музыка композитора Ивана Кушнера — вообще особый разговор. Благодаря ему мы, собственно, и получили новый непонятный жанр, над которым ломают головы критики, — то ли балет, то ли мюзикл, то ли physical theatre. Кушнер миксует треки так же хлестко и по тому же принципу, по которому Диденко монтирует сцены, — все работает на создание трюка. «Интеллектуальный хип-хоп» чередуется с симфоническим роком, классика с техно, попса с панком или шансоном. Кажется, что Иван Кушнер бегло ориентируется во всем многообразии и классического, и современного наследия, не стесняясь изобретать самые смелые сочетания музыкальных стилей.

Музыка играет огромную роль и в создании сценических полотен Максима Диденко. Сочетание музыкального и визуального рядов нередко рождает парадоксы и, говоря словами Михаила Бахтина, «гротескную алогизацию». Запоминается, допустим, образ Христа в «Конармии» — в набедренной повязке и с венком на голове артист движется в духе египетских фресок (боком, развернув корпус к залу) и читает слова Бабеля речитативом под мощное техно. Соединение нескольких разностильных элементов, нескольких рядов знаковых делает тексты Диденко «почти осязаемыми».

Трактовать их — интересная игра, и, как любая игра, это немного обман, немного псевдоосвязаемость. Трюк.

Алогизмы работают на всех уровнях, начиная с отдельных сцен и заканчивая общей структурой. Самые очевидные — игра с гендером в «Идите», когда князя Мышкина исполняет актриса Ингеборга Дапкунайте, Настасью Филипповну — Роман Шалапин, а Аглаю — Артем Тульчинский в очередь с Павлом Чинаревым (роль Гани, впрочем, тоже за ними). И, собственно, взгляд на роман через призму клоунады; образ «вождя народов», собирающего грибочки или читающего стихотворение «Гамлет» («Пастернак. Сестра моя — жизнь»); переселение текста Довженко в пространство спортивного зала («Земля»), а анекдотов про Пушкина и Гоголя — в стилистику восточного речитатива («Хармс. Мыр»).

Мы никогда не догадаемся, например, как будет действовать персонаж (условно назовем его Пастернак) в отношении женщины и ребенка («Пастернак. Сестра моя — жизнь»), — и меньше всего мы ожидаем, что он возьмет каждого на плечо лицом друг к другу и таким образом они будут пить чай.

Если первые спектакли были достаточно «бедны» на визуальные эффекты — работает текст, хореография, мобилизуется предмет в духе театра АХЕ, с которым Диденко связывает многолетнее сотрудничество, — то начиная с «Земли» все большее значение приобретают проекция, грим, костюмы, сложная сценическая архитектура, свет. Декорации-станки конструктивистского толка населяются через видеомеппинг графикой. Китч как элемент масскульта входит неотъемлемой составляющей в эстетику спектаклей Диденко. Красота трюка становится все более самодовлеющей. Возможно, тут не обошлось без влияния Роберта Уилсона — по крайней мере способ конструирования пространства в спектакле «Идиот», наличие масок и соотношение этих масок и среды спектакля позволяет сделать такой вывод.

Логично, что чем более визуальным становится театр Максима Диденко, тем меньшую роль в нем начинает играть текст и автор текста. И в этом, пожалуй, его главное противоречие с любимыми 1920-ми. Мейерхольд, как известно, ставил не произведение, а автора. Смешно, конечно, требовать: «Автора!» — от режиссера XXI века, но все же диалог всегда дает более содержательный результат. Отношения с текстом у Максима всегда были подчеркнута отстраненные, ироничные. Но если материал Гоголя, Бабеля, Хармса, не говоря о написанном специально для постановки Кон-



стантином Федоровым либретто «Леньки Пантелеева», близко внутреннему видению режиссера, то с Достоевским и Пастернаком возникают вопросы — метод, выработанный Диденко, кажется нам, не дает достойного их диалога. Лишившись поддержки источника, внешние эффекты теряют основание, превращая сложносочиненный и безусловно мастерски сделанный театральный текст в обаятельную игрушку. В отношении «Идиота» еще можно сослаться на «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтина, хотя в полном смысле о карнавализации мира Достоевского говорить в связи со спектаклем, наверное, рано. Скорее, это более локальный эксперимент: а что если пропустить роман через две клоунские пары? Поэтика же Пастернака, с его гениальными прозаизмами, его «обычностью» и легким дыханием, и вовсе противоречит насквозь сконструированному, «аттракционному» спектаклю Диденко. Естественно, что в этой работе режиссер строит свои ассоциативные ряды вокруг судьбы поэта, а текст, включая сами стихи Пастернака, используется наравне с изображением сороконожки — как трюк.

Один из критиков написала, что, выйдя со спектакля Масима Диденко «Идиот», она обнаружила... что спектакль продолжается и за пределами театра. Это самое важное, что нужно понимать о театре Диденко сейчас. Максим одним из первых почувствовал боль вывихнутых суставов времени и выплеснул ее в своих раздерганных, кричащих и кровоточащих мирах. Думается, что вектор размышлений режиссера еще не раз поменяется — нынешний этап не последний. Но пока за окном длится «гротескный алогизм» и часы отсчитывают «crazy clown time» — это его время, время театра Максима Диденко.

Август 2016 г.

## **МАКСИМ ДИДЕНКО**

*Родился в 1980 году.*

*В 2005 году окончил СПбГАТИ (курс Г. М. Козлова).*

*2004–2009 — актер театра «DEREVO», Санкт-Петербург–Дрезден, принимал участие в спектаклях «Кецаль», «Казнь Пьеро», «Сны Роберта», «DiaGnoze», «La Divina Comedia», «Острова», «Онсе» и т. д.*

*С 2007 года сотрудничает с Русским инженерным театром «АХЕ».*

*Сотрудничал с Центром современного искусства «ДАХ» (Киев).*

*В 2010 году организовал Протеатральное объединение «The Drystone», в рамках которого осуществил несколько постановок, перформансов и акций.*

*В 2011 году вместе с А. Олейник создал «Русскую школу физического театра».*

Основные постановки:

«Олеся. История любви», совместно с Н. Дрейденом  
(Театр «Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2010)

«Ленька Пантелеев. Мюзикл», совместно с Н. Дрейденом  
(ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2012)

«Второе видение» (совместно с Ю. Квятковским  
и со студентами Школы-студии МХАТ, Москва, 2013)

«Пассажир» (совместно с В. Варнавой, 2013)

«Шинель. Балет» на оригинальную музыку И. Кушнера  
(Санкт-Петербург, 2013)

«Флейта-позвоночник» (театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург, 2014)

«Маленькие трагедии» по А. Пушкину  
(театр «Студия» Л. Ермолаевой, Омск, 2014)

«Конармия» по И. Бабелю (Школа-студия МХАТ, Москва, 2014)

«Хармс. Мыр» по Д. Хармсу («Гоголь-центр», Москва, 2015)

«Земля» (Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург, 2015)

«Молодая гвардия», совместно с Д. Егоровым  
(театр «Мастерская», Санкт-Петербург, 2015)

«Идиот» по Ф. Достоевскому  
(Театр Наций, Москва, 2015)

«Пастернак. Сестра моя — жизнь»  
по Б. Пастернаку  
(«Гоголь-центр», 2016)

**Фото спектаклей М. Диденко на с. 360–361:**

1. Д. Румянцева (Олеся), А. Морозов (Иван).  
«Олеся. История любви». Театр «Приют  
Комедианта». Фото В. Васильева
2. «Шинель. Балет».  
Фото В. Телегина
3. «Флейта-позвоночник».  
Театр им. Ленсовета.  
Фото Ю. Кудряшовой
4. П. Семченко.  
«Депю гениальных заблуждений».  
Русский инженерный театр «АХЕ».  
Фото Д. Пичугиной
5. И. Батарев (Виктор Смирнов), И. Дель  
(Ленька Пантелеев). «Ленька Пантелеев.  
Мюзикл». ТЮЗ им. А. А. Брянцева.  
Фото С. Левшина
6. «Конармия». Школа-студия МХАТ.  
Фото В. Луповского
7. «Хармс. Мыр». «Гоголь-центр».  
Фото И. Полярной
8. «Пастернак. Сестра моя — жизнь».  
«Гоголь-центр». Фото И. Полярной
9. «Молодая гвардия». Театр «Мастерская».  
Фото из архива театра
10. «Земля».  
Новая сцена Александринского театра.  
Фото А. Blur
11. И. Дапкунайте (Князь Мышкин).  
«Идиот». Театр Наций.  
Фото В. Луповского







Алексей Киселев

# ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ ТРЕШ АЛЕКСАНДРА АРТЕМОВА

Начало 2010-х годов в Петербурге ознаменовалось началом мощной волны независимого «подвального» театра. В 2009-м первая Лаборатория ON.TEATP, а затем открывшийся на ул. Жуковского подвал с тем же названием легализовали движение независимых театров. Театр «Организмы» под руководством Владимира Антипова заявил о себе серией психоделических дуракаваляний («Вата», «Само» etc.). На разгильдяйских шоу театра Morph Сергея Хомченкова совершал выходы в астрал философ и математик Роман Михайлов («Дождь», «Генерал Светлячок» etc.). В числе прочих заявляют о себе и два парня из Сибири — Дмитрий Юшков и Александр Артемов — своими перформансами с жесткими словесно-ритмическими партитурами. Артемов окончил Иркутское театральное училище в 2003 году, Юшков получил диплом культуролога в СПбГУКИ в 2006-м. В отличие от тех же Morph и «Организмов», авторы остаются за сценой: для воплощения своих идей и текстов они собрали вокруг себя группу на все готовых артистов. И дали своему объединению дворово-подъездное именование, которое бы органично смотрелось накарябанным на стене в окраинной подворотне — Театр Тру.

Основа основ спектаклей Тру — максимальное напряжение статики, помноженное на силу забористой декламации. Команда запомнится разработкой непаханого поля неолубочного пафоса, эпического романтизма и прочих почвеннических богатств, притом в эстетике аскетичного перформанса и постдрамы. Могучие и намеренно примитивистские речитативы, часто зацикленные и спотыкающиеся,

исполнялись небольшой группой артистов, сбегавших на репетиции Тру из разнообразных государственных бюджетных учреждений культуры.

Маргинальный коллектив просуществовал пять лет, выпустив и пере-выпустив пять собственных спектаклей: «Нерест» (2010, 2011), «Так сказал Стас» (2010), «Нет дороги назад» (2013), «Можно ли мечтать о большем» (2014), «Новый день» (2015). Последний — «Молодость жива» — выдержал только два предпремьерных показа, после чего Артемов объявил о роспуске команды (произошло это в городе Санкт-Петербурге в 2016 году 26 апреля в 22:32). Театр Тру стал главным представителем театрального «козявочного андерграунда» (термин Феликса Сандалова) и закрепил за собой такие апокрифические жанры, как «мета-панк-сказ» и «ментальная баня». В конце концов, спектакли Тру были столь же интеллектуальными, прогрессивными и своеобразными с точки зрения театрального языка, сколь попросту невероятно смешными.

Дмитрий Юшков вскоре сменил поле деятельности, переключившись на видеоблогинг. Постоянным соавтором (и вскоре супругой) Артемова стала композитор Настасья Хрущева; оба активно сотрудничают с Андреем Могучим. Принимая во внимание то, что основная часть опытов Театра Тру создана в диалоге и соавторстве Артемова с Юшковым (периодически дававшими интервью под псевдонимом Саша Юшков), изучим отдельно путь команды и только потом сконцентрируем внимание на Артемове, ставшем к настоящему времени самостоятельным режиссером, вовлеченным уже не только в независимую театральную жизнь Петербурга.

Одно из отличительных свойств Театра Тру, просуществовавшего чуть больше пяти лет, — регулярное возвращение к собственным текстам и создание их новых сценических воплощений. Больше всего интерпретаций претерпела их самая первая пьеса «Нерест» — былинные монологи о рыбалке (на самом деле — о парадоксально прекрасной бессмысленности существования). После забористой читки на одной из режиссерских лабораторий «Театральное пространство Андрея Могучего» сочинение реинкарнировало в удивительной красоте вещь под названием «Новый день» в коллаборации с хором Festino — минималистский концерт, исполняемый в католическом соборе.

Другой пример — «Так сказал Стас», романтическая сага про захлащенное бытование хмурых молодых людей. Текст в первой редакции исполнял артист Владимир Антипов (он же предводитель и режиссер театра «Организмы») под аккомпанемент тромбона, то и дело прерывае-



мый вокальным рефреном Марии Жильченко. Во второй — сам Артемов под баян.

Первый ощутимый резонанс команда вызвала с некоторым запозданием и вдали от Петербурга. В 2013 году Театр Тру получил Гран-при фестиваля «Текстура», проходившего в Перми, — за, пожалуй, их самый популярный спектакль «Нет дороги назад».

Четверо актеров безмолвно сидят по краям сцены и смотрят на большой экран. На экране — такой же безмолвный фильм, где они же из ниоткуда в никуда едут по лесам и полям на мотоцикле с коляской. Раз пять подряд звучит песня чеченского барда Тимура Муцураева, прерываемая истошными монологами на максимальной громкости (без микрофона) внезапно вскакивающих артистов. «Главное что?! Что главное?! Главное — чтобы было весело! И весело было! Было весело!» — истерический апофеоз каждой из четырех исповедей «уважаемых коллег», представителей офисного планктона, переживших трансгрессию.

Принцип художественного мышления Тру особенно наглядно проявил себя в том, как они поставили читку нового опуса Павла Пряжко на той же «Текстуре». Главный герой пьесы «Парки и сады» — однообразно проводящий свой досуг аморфный робот-андроид из идеального будущего. Юшков и Артемов загрузили текст в стандартный ридер в айпэде, подключили его к проектору и запустили программу автоматического чтения. Компьютерный голос под хохот зрительного зала прочел пьесу от начала до конца.

Казалось, эти люди ничего слыхом не слыхивали о театральных школах и традициях и придумывают все с нуля. Чистой воды DIY-театр, высокая самодетельность, возникающая из подручных материалов, смыслов и стихий. Все их спектакли — будто первые впечатления человека, обнаружившего себя в этом мире и все моментально понявшего. «В этой [очень хорошей] вселенной, на этой [очень хорошей] планете, есть один ты такой [не очень хороший]. Что будешь делать ты?» — громогласно прозвучало на главной сцене Александринского театра в одной из сцен театрального альманаха «Невский проспект. Городские этюды», сочиненной Артемовым и Юшковым.

Позднее, в 2014 году по заказу Александринки они же поставят детский променад-спектакль «Призраки театра». Юных зрителей водит по этажам бывшего императорского театра накрахмаленный артист, вынужденный общаться с ними исключительно дурным пением. Дело в том, что на нем лежит театральное проклятье, запрещающее ему быть естественным. Помочь плохому театру стать хорошим могут только зрители, чем

им и предложено заняться. Такая вот притча-манифест о пользе активной зрительской позиции.

Попутно Юшков и Артемов выступают в качестве драматургов не только своих собственных спектаклей — пишут инсценировки «Процесса» Кафки и «Что делать?» Чернышевского по приглашению Андрея Могучего. Получившиеся на выходе тексты созданы также по принципам музыкального произведения: с прелюдиями, рефренами, строго выстроенной партитурой темпоритма.

В отличие от режиссеров-академистов, ищущих вдохновения в текстах прошлого, и режиссеров, работающих с документами и современной драматургией, Театр Тру выстраивает мосты между сакральным вековечным пространством театральной игры и новой реальностью посредством простых и понятных явлений XXI века. К примеру, их «Можно ли мечтать о большем» с Настасьей Хрущевой — первый в истории спектакль, основанный на *суб'е*, заикленном видеоролике с несинхронным звукорядом.

Над сценой висит громадный куб, на все грани которого проецируется нарезка кадров с Юрием Гагариным и историческим запуском ракеты с человеком на борту; звучит трип-хоп трек с ритмически вмонтированными фрагментами обращения Гагарина жителям планеты Земля: «Быть первым в космосе, вступить один на один в небывалый поединок с природой — можно ли мечтать о большем!» Видео повторяется и повторяется, трек звучит и звучит, и только спустя несколько минут к микрофону подходит Настасья Хрущева в вечернем платье с папкой в руках — как ведущая на церемонии вручения чего-нибудь значительного. И произносит сокрушительный монолог о театре будущего, который должен стать «кубом»; ведь в условиях информационного переизбытка человек способен усвоить сообщение как минимум с третьего раза, при каждом новом повторе открывая новые и новые грани постигаемого. Монолог завершится, Хрущева уйдет со сцены и спустя несколько минут выйдет снова, чтобы повторить этот же монолог с едва заметными в нем изменениями. А потом снова. И потом снова.

В создании «Можно ли мечтать о большем» (Центр им. Мейерхольда, 2015) Юшков принимал участие уже номинально, все основательнее погружаясь в мир видеоблогинга. С этого момента Театр Тру — это режиссер и драматург Александр Артемов плюс композитор Настасья Хрущева и команда все тех же актеров: Евгений Сиротин, Александр Плаксин, Василий Титунин, Андрей Панин, Семен Афеңдулов.



Умение соединять новейшие постдраматические формы — от бескомпромиссных повторов и пауз до отточенного взаимодействия актера с видеопроекцией и отказа от декораций — с колоссальной иронией; умение рассмешить зал не сюжетом, но комбинацией культурных кодов; способность безболезненно заменить рассказывание истории фактом присутствия зрителя на спектакле, превратить зрителя в свидетеля — все это выводит Театр Тру в какую-то параллельную современному театру реальность.

Последняя страница истории Театра Тру — «Молодость жива», тихий и неподвижный спектакль-песня, сочиненный Александром Артемовым и Настасьей Хрущевой. Спектакль про то, «как здорово, что все мы здесь сегодня собрались», — про бардов в свитерах, с гитарами, у костра. Но — вне надменного иронизирования и в то же время вне устало-мудрого пафоса. Вещь столь же смешная, сколь страшная; столь же близкая к дальним границам современного театра, сколь традиционная с точки зрения внутренней драматической композиции.

Мизансцена — одна на весь спектакль. Пять стульев в условном мажете занимают пятеро бородатых мужчин в свитерах. На всех — две акустические гитары. Склонившись к воображаемому костру, артисты упираются губами в закрепленные на стойках микрофоны. Неторопливое

поочередное наборматывание подчеркнуто мужицких исповедей происходит под шум костра из динамиков и гитарные переборы.

Голоса в темноте называют друг друга русскими именами Игнат, Борис, Глеб, Петр и Иван. Пять монологов (неизменно высокий эпический слог), иногда пересекающихся, отделенных один от другого повторяющейся песней-причитанием о помешательстве, с рефреном «подожги-ка свой дом» («Дурочка», слова Анны Барковой, музыка Елены Фроловой), ближе к финалу складываются в гармоничную структуру, не лишенную персонажности, интриги и внезапно кастанедовской кульминации. Спектакль выдержал только два предпремьерных показа в Центре Курёхина. Последний — в ночь перед началом капитального ремонта этого опустевшего прекрасного здания бывшего кинотеатра «Прибой».

Театр Тру стал редким представителем прямого контакта. Речь не об интерактиве, а о стратегии освобождения зрительского мозга, привыкшего к многоканальному потоку информации, от внешней динамики, от второго плана, от «подводных течений», от «четвертой стены» и от пост-модернистской игры в случайные смыслы. Внимание концентрируется на тексте, который озвучен при помощи единой на всех интонации. Таким образом, как справедливо заметил сто семь лет назад в этом же городе выдающийся теоретик театра и режиссер Николай Евреинов: «База эстетического созерцания — сосредоточенность внимания на определенном, индивидуальном предмете».

Отечественный театральный пантеон может похвастаться небольшим количеством представителей прямого контакта, заботящихся о создании базы эстетического созерцания. Самый видный из них — Иван Вырыпаев, явивший миру не только собственную драматургическую методологию и фирменный лексикон упоротого проповедника, но и чисто режиссерский феномен под условным названием «театр текста». Это когда артисты на сцене обращают речи в зрительный зал, будто буддисты-переводчики; то есть не играют вовсе, а без потерь транслируют авторский текст в комфортных условиях. Оказывается, именно такого типа антирежиссура и способна провести зрителя по тончайшей вырыпаевской границе между пафосом и иронией, не заступив ни на миллиметр ни туда, ни сюда.

Иван Вырыпаев преподавал театральные премудрости в Иркутском театральном училище. В Иркутском театральном училище учился театральной премудрости в частности у Вырыпаева Александр Артемов. Но

речь не об эпигонстве: не в пример вырыпаевским стерильным спектаклям-презентациям, в своих акциях сибирские самозванцы отстаивали эстетику lo-fi.

Рука устаёт играть один и тот же перебор, слова путаются, ритм шатается: актеры будто идут по канату над пропастью и от падения непостижимым способом удерживают друг друга. Взаимное напряжение приводит к финальному пафосу особого свойства. Не литературного, не поэтического, не музыкального и не физического. Срабатывает фактор максимального, насколько позволяют условия, актерского присутствия в собственных монологах — потенциальные исповеди лузеров оборачиваются героическими сагами. Как песня «Дурочка» превращается в депрессивный акустический панк. Как цитата из Олега Митяева перестает вызывать улыбку, будто регенерируя, актуализируя сущностный стержень общих культурных повадок — собираться вместе, садиться в круг, погружаться в воспоминание и петь песню.

Парадокс творчества Театра Тру в том, что они занимались не просто передовым, но и тотально непрактичным театром. Такое творчество имеет смысл до тех пор, пока у него нет перспективы. Как у богатыря Бориса, который в действительности является богатырем до тех пор, пока не совершил ни одного подвига. Филигранно сложенное, объемное театральное сочинение — герметично, как клумба в покрывке. И сколь бы осознанно эта клумба ни была стилизована под аутентичный ЖСК-арт, акт перетаскивания такого объекта в общественную зону мегаполиса в общественном сознании рискует обрести признаки вредительства. В этом смысле команда в очередной — и последний — раз продемонстрировала неделимость своей сущности, буквально соответствуя своему названию. 26 апреля 2016 года Артемов объявил о роспуске Театра Тру. Прокомментировал кратко: «Модель себя исчерпала».

Артемов продолжил сотрудничество с Андреем Могучим уже на правах штатного режиссера БДТ им. Товстоногова, и в этот момент готовится к постановке пьеса «Молодость жива» с актерами труппы одного из самых главных театров России.

И вместе с тем стали появляться самостоятельные проекты Артемова на независимой территории. Его «По следам „Поп-Механики“. Опус № 4» в пространстве выставки «Музей Сергея Курехина. Прототип #1» — не что иное, как экскурсия (в исполнении художника Кира Шаманова и Данила Вачегина) с едва уловимой театрализацией, увенчанной пламенным

приветом знаменитым петербургским схваткам хип-хоп исполнителей VersusBattle.

В июле 2016 года в проекте «Летний театр» (совместно с центром КонтАрт) был выпущен спектакль «Новый комментарий к новому танцу, или Как найти свою любовь?» Это пластический спектакль с солирующей Галой Самойловой на музыку Настасьи Хрущевой про женщину, которая ищет себе партнера и в итоге встречает «ящера». Происходящее безостановочно комментирует из зрительного зала персонаж по имени «русская женщина» (Ульяна Фомичева): «Нашлись на нутро твое погрызанное любители!»

Фундамент под названием «Тру» — авторский метод, подразумевающий, с одной стороны, отказ от традиции психологического театра, академизма как такового (сильно дискредитированного охранителями), но и стремление к строжайшей дисциплине формы — с другой. При обязательном условии эстетической приземленности, незавершенности и некоторой неумытости. Фундамент прошел проверку на прочность. Что на нем вырастет — покажет время.

Сентябрь 2016 г.

## **АЛЕКСАНДР АРТЕМОВ**

*Родился в 1982 году.*

*В 2003 году окончил Иркутское театральное училище.*

*В 2010 году совместно с Д. Юшковым создал Театр Тру.*

*В соавторстве с Д. Юшковым созданы инсценировки «Процесс» по роману Ф. Кафки (постановка А. Могучего в театре Schauspielhaus, Дюссельдорф), «Что делать» по роману Н. Чернышевского (постановка А. Могучего в БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2015).*

Основные постановки:

«Так сказал Стас», совместно с Д. Юшковым  
(Театр Тру, Санкт-Петербург, 2011)

«Нерест», совместно с Д. Юшковым (Театр Тру, 2013)

«Нет дороги назад», совместно с Д. Юшковым (Театр Тру, 2013)

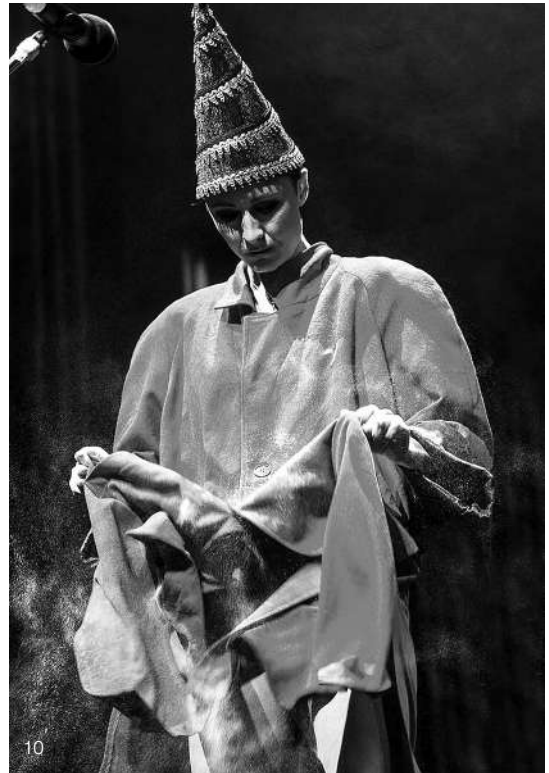
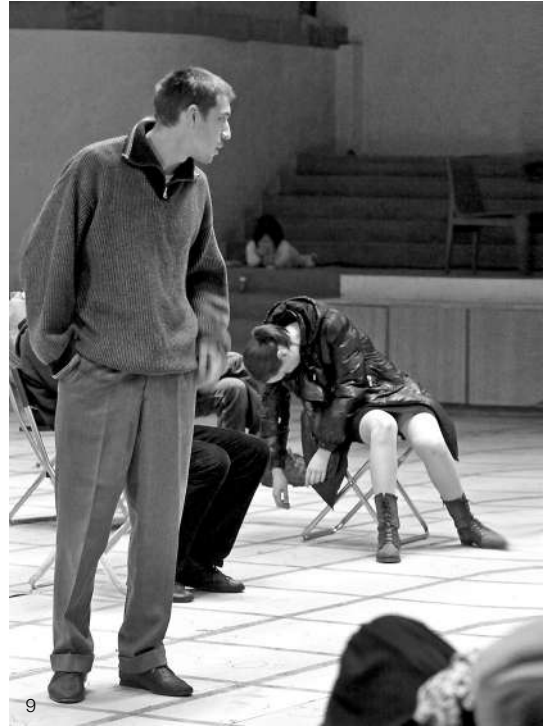
**Фото спектаклей А. Артемова на с. 372–373:**

- |  |   |
|--|---|
| 1. А. Ставицкий, В. Антипов в спектакле «Так сказал Стас». Театр Тру. Фото А. Михайлова  | 6. «Невский проспект. Городские этюды». Проект Александринского театра. Фото К. Кравцовой |
| 2. А. Панин, Е. Сиротин в спектакле «Нет дороги назад». Театр Тру. Фото из архива театра | 7. «Призраки театра». Александринский театр. Фото из архива театра                        |
| 3. А. Плаксин в спектакле «Нет дороги назад». Театр Тру. Фото из архива театра           | 8. А. Либабов (Бальтазар). «Фунт мяса». БДТ им. Г. А. Товстоногова. Фото С. Левшина       |
| 4. «Нерест». Театр Тру. Фото А. Михайлова  | 9. «Процесс». Эскиз на лаборатории ТПАМ-2011. Фото В. Луповского                          |
| 5. А. Плаксин, Д. Юшков в спектакле «Нерест». Театр Тру. Фото А. Михайлова               | 10. А. Петровская (Порция) «Фунт мяса». БДТ им. Г. А. Товстоногова. Фото С. Левшина       |

«Невский проспект. Городские этюды», совместно с Д. Юшковым (проект Александринского театра, Санкт-Петербург, 2013)  
«Призраки театра» (Александринский театр, 2013)  
«Молодость жива», совместно с Н. Хрущевой (Центр современного искусства им. Сергея Курехина, Москва, 2016)  
«Новый комментарий к новому танцу, или Как найти свою любовь?» (Продюсерский центр КонтАрт, Санкт-Петербург, 2016)  
«Фунт мяса», совместно с Н. Хрущевой, С. Илларионовым (БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2016)











Марина Шимадина

# НОВЫЕ ЛИЦА ДЕТСКОГО ТЕАТРА. МАРФА ГОРВИЦ

Марфа Горвиц из тех молодых режиссеров, с чьими именами связано стремительное развитие и обновление театра для детей в последние годы. Хотя прицельно заниматься именно детским театром она никогда не планировала. И вообще, судьба ей приготовила прямую дорогу в кино. Отец — известный советский киноактер Юрий Назаров, мама — художник по костюмам на «Мосфильме», так что Марфа буквально выросла на съемочной площадке. Но, окончив Московскую международную киношколу, пошла почему-то не во ВГИК, а в Щепкинское училище на курс Соломиных. После института, поработав немного в театре «Модернь», успела разочароваться в актерской профессии и хотела было совсем уйти из театра, но все же сделала еще одну попытку — поступить на режиссуру в ГИТИС к Сергею Женовачу, которого обожала и по-гурмански смотрела все его спектакли. Пан или пропал! В результате Марфа (тогда еще Назарова) оказалась в режиссерской группе Мастерской Женовача. По окончании ушла на вольные режиссерские хлеба. Хотя в одном спектакле СТИ, «Захудалом роде» Лескова, продолжает играть до сих пор, уже десять лет.

Эта пусть маленькая, но все же постоянная, не прерванная связь со своей театральной семьей пока заменяет ей собственный театр-дом. А работая на чужих площадках, она все равно стремится окружить себя единомышленниками, людьми одной группы крови, каждый раз пытаюсь воссоздать ту атмосферу студийного братства, что витала на третьем этаже ГИТИСа. Марфа Горвиц — человек команды. Для нее актеры — не послушные исполнители воли режиссера-демиурга, но соавторы, которые заряжают друг друга энергией, обмениваются идеями, и без этого творческого пинг-понга, без

обратной отдачи ничего не получается. Как признается сама Марфа, она опасается постановочного театра, когда режиссер знает все ходы заранее. Ее спектакли рождаются в долгих обсуждениях и спорах. Актеры говорят, что она — человек мягкий, во всем сомневающийся и при этом очень требовательный, на компромиссы и полумеры не пойдет. «Ты сама не знаешь, чего хочешь», — порой говорят измученные коллеги. Но она точно знает, чего не хочет, и будет «выносить всем мозг» до тех пор, пока не будет найдено единственно верное решение.

Первым профессиональным испытанием для Марфы Горвиц стал проект РАМТа «Молодые режиссеры — детям». В 2008 году худрук Молодежного театра Алексей Бородин пригласил студентов Мастерской Женовача принять участие в творческой лаборатории: за три дня шесть молодых режиссеров должны были подготовить эскизы детских спектаклей с артистами РАМТа. Работа над самыми удачными заявками была потом продолжена, и в репертуаре Молодежного театра появилось четыре новых отличных спектакля. Норвежка Сигрид Стрем Рейбо поставила сказку Киплинга «Как кот гулял, где ему вздумается», Александр Хухлин — «Волшебное кольцо» Шергина, Екатерина Половцева выпустила спектакль «Почти правду» по рассказам Тоона Теллегена, а Марфа Горвиц выбрала народную сказку «Бесстрашный барин» в пересказе А. Н. Афанасьева.

Проект оказался очень успешным, получил премию Станиславского и одну на всех «Золотую маску» — спецприз жюри с формулировкой «за новое дыхание театра». И действительно было в этих камерных постановках, идущих на Маленькой сцене или в крошечной Черной комнате, что-то такое, что опрокидывало привычное представление о тюзовских спектаклях, в них были свобода и азарт, радостная стихия игры, рождавшейся из ничего. Практически без бюджета, без декораций они разыгрывали сказки с помощью подручных средств, на ходу превращаясь из современных артистов в джинсах и кедах в животных и волшебных персонажей. Практически так же, как играют дети: а давай как будто... И дети чувствовали эту родственность игры и живо откликались на происходящее.

Для своего дебюта Марфа Горвиц выбрала материал, с которым уже имела дело в институте, — сказку «Бесстрашный барин». Хотя почти за год репетиций, которые Марфа не прерывала даже на 9-м месяце беременности, все первоначальные наброски были отправлены в утиль и полностью переработаны. Русские народные сказки, да и не русские тоже — вспомнить хотя бы братьев Гримм, кажутся по нынешним временам слишком



жестокими. Обычно в детских адаптациях и спектаклях все эти ужасы пытаются сгладить, растушевать. А в «Бесстрашном барине» они, наоборот, сконцентрированы с такой плотностью, что страх перерастает в смех. И, как признается режиссер, в «Барине» ее привлекла именно эта «квинт-эссенция абсурда и безумия». Сказка занимает всего-то две странички, но в ней встречаются и повешенные покойники, и мертвые колдуны, и черти из преисподней, с которыми главный герой, любитель острых ощущений, запросто расправляется, хоть и сам погибает в финале.

Все дети в определенном возрасте любят пощекотать нервы страшными историями, пугать друг друга или, наоборот, состязаться в храбрости... Высший пилотаж — пойти ночью на кладбище, как Том Сойер и Гек Финн. Спектакль Марфы Горвиц дает зрителям возможность пережить этот сладкий ужас, а потом победить его смехом. А еще показывает, что у всякого бесстрашия есть пределы и за определенную черту лучше не заходить.

Смерть — тема табуированная в российском детском театре, о ней стараются не упоминать. А в постановке РАМТа она не просто проходит красной нитью, но подвергается тотальной карнавализации и десакрализации — к радости детей и возмущению некоторых взрослых. Играющие

колдуна и покойника Денис Баландин и Алексей Бобров умирают и оживают по несколько раз в минуту, превращая спектакль в гротескный балаган. В нем вообще множество изобретательных этюдов, закрепленных актерских импровизаций, много пантомимы и пластических эпизодов (хореограф — Олег Глушков), которые с успехом заменяют немногочисленные слова.

Причем, работая с фольклорным материалом, Марфа Горвиц и художник Евгения Панфилова сумели избежать пошлой аляповатости, свойственной постановкам русских сказок. Они не ударились в этнику, которая на сцене часто оборачивается «развесистой клюквой», а, напротив, сознательно обозначали дистанцию между мифологическим «давным-давно» и сегодняшним днем с помощью открытых приемов игры и небольших современных деталей вроде того эпизода, где путешественники голосуют на дороге, пытаясь поймать телегу. Национальный колорит передавали не декоративным, а игровым способом, используя предметы деревенского обихода в самом неожиданном качестве: из трещоток делали диковинные панковские «коки» на голове, накручивали хвосты для чертей из пеньковых веревок, а из рыбацкой сети сооружали царский дворец.

Эту игру с предметами Марфа Горвиц потом разовьет в «Сказках из маминной сумки», спектакле для самых маленьких, который она изначально придумывала для своего сына. Здесь почти нет специального реквизита, в ход идет все то, что можно найти в обычной женской сумке. Щетки для волос превращаются в семейство ежей, старый ноутбук — в их норку-шалаш, ножницы — в хищных птиц, а черно-белые флакончики с дозатором — в забавных пингвинов. Обычная детская игра с замещением предметов тут смыкается с предметным, визуальным театром, где обыденные вещи наделяются новым художественным содержанием. В наше время готовых игрушек и готовых образов, которыми напичкан детский масскульт, эта простая игра помогает маленьким зрителям включить воображение, будит способность увидеть в луковой шелухе осенние листья, а в горстке падающего риса — первый снег, то есть учит видеть и считать театральную метафору.

Бэби-театр, новое для нас, но популярное в Европе направление, к которому можно отнести и «Сказки из маминной сумки», обычно избегает сюжетных конфликтов.

Но в основе этого спектакля лежит ситуация весьма травматичная — расставание с родителями. Кто-то из персонажей скучает по папе, ко-

торый уходит на работу, у другого вообще нет семьи, и его надо срочно усыновить... Как родитель Марфа Горвиц считает, что не нужно растить детей в розовых очках, надо показывать им правду и заранее говорить о сложных проблемах, которые могут их однажды коснуться, — чтобы они были готовы.

А как режиссер эта нежная и обаятельная женщина предпочитает ситуации жесткие, пограничные, в которых герои могут максимально проявить себя.

Поэтому не удивительно, что однажды для читки новых пьес на детском фестивале «Большая перемена» она выбрала совсем не детскую сказку Жюэля Помра по мотивам «Золушки». Как и в других своих «анти-сказках», например «Пиноккио» и «Красной шапочке», французский драматург разбирает хрестоматийный сюжет с точки зрения современного психоанализа, выявляет внутренние мотивировки героев, их скрытые проблемы. Причем подсознательная подоплека их поступков может быть самой неожиданной. В психологии есть утвердившийся термин «комплекс Золушки», когда девушка неустанно работает и выматывает себя, надеясь, что однажды ее страдания будут вознаграждены появлением прекрасного принца на белом коне. Но в пьесе Помра героиней, которую сестры зовут просто Зола, движут совсем другие мотивы. Она болезненно переживает смерть матери, боится ее забыть и терзается чувством вины, наказывая себя тяжким черным трудом. Инфантильный принц, напротив, живет иллюзиями, что его мать жива, просто задержалась где-то в заморских краях. И им обоим предстоит осознать и принять свою боль, отпустить ситуацию и научиться жить дальше.

После первой читки стало ясно, что с этим глубоким материалом можно и нужно работать, но у команды не было ни денег, ни своей площадки. В результате, сделав еще один эскиз в рамках лаборатории Марата Гацалова и Полины Васильевой «Мастерская на Беговой», «Золушку» сумели выпустить под крышей театра «Практика», где дальновидный Иван Вырыпаев собрал отличный детский репертуар. И она счастливо заняла в нем важную и вечно пустующую нишу спектаклей для подростков, осмысляющих жизнь. Да и взрослые смотрят эту «Золушку» с удовольствием. При всем драматизме содержания сделана она очень легко, с юмором и разыграна точно, словно по балетной партитуре.

Удивительно, но у Марфы Горвиц, прошедшей уроки Малого театра и психологическую школу Женовача, обнаружился вкус к острой, не бытовой

театральной форме. Выступив как автор сценографии, она превратила сцену в белый стерильный павильон с прозрачной мебелью, характеризующей искусственный, пластиковый мир, в котором нет места живым человеческим чувствам. А художник по костюмам Евгения Панфилова, получившая за эту работу «Золотую маску», снабдила всех персонажей красноречивыми деталями, будь то короткие штанишки так и не повзрослевшего принца или огромный будильник на руке Золы, каждые пять минут напоминающий ей о матери.

У каждого исполнителя здесь четкий, продуманный пластический рисунок: Зола (отличная работа Надежды Лумповой), колючий, угловатый подросток, решительно рассекает пространство большими неуклюжими шагами, моложавая Мачеха (Катерина Васильева) стелется и вьется змеей, пытаясь соответствовать канонам оптимизма и красоты из телевизионной рекламы. Актеры тут не вживаются в роли, но показывают своих героев по-брехтовски очужденно, со стороны. Дистанция между артистом и персонажем особенно очевидна в образе крестной феи, которую неожиданно сыграл Алексей Розин. Изначально эту роль должна была исполнять Роза Хайруллина, но она не совпала с командой по графикам, а найти столь же харизматичную и своеобразную актрису не удалось, поэтому роль феи парадоксально досталась актеру-мужчине. Но этот вынужденный гендерный перевертыш отлично сыграл на общую концепцию спектакля. Бородастая и вечно курящая фея (или фей?), которая не то что превратить тыкву в карету — подобрать нормального бального платья крестнице не может, намекает, что не стоит ждать чудес от судьбы, надо брать ее в свои руки. И в то же время, выполняя функцию рассказчика, герой (или героиня?) Розина задает спектаклю необходимую меру условности, словно берет происходящее в кавычки...

В легкой и непритязательной форме притчи-анекдота спектакль Марфы Горвиц тем не менее доносит важную мысль об инфантилизме взрослых, живущих обманами и иллюзиями красивой жизни и предающих собственных детей, которые, наоборот, вынуждены взрослеть раньше времени, брать ответственность на себя и искупать грехи или слабости родителей.

Тему инфантильности и ее преодоления Марфа Горвиц потом продолжила в эскизе спектакля по сказке Тоона Теллегена «Как выздоравливал сверчок», сделанном в рамках мхатовской лаборатории «Современный актер в современном театре». Там мрачность сверчка, заразившая всех



в лесу, оказывалась не депрессией, а модным поветрием, общепринятым трендом, как в популярных группах соцсетей, где принято изливать меланхолию и жаловаться на жизнь.

При этом история про белок, черепах и прочих сусликов была решена в стильной черно-белой гамме, без каких бы то ни было зооморфных костюмов или примет — хоть сейчас на страницы глянцевого журнала в рубрику «психология».

Конечно, почти ничего детского в той инсценировке Теллегена не осталось.

В последнее время Марфа Горвиц старается избавиться от ярлыка «детского режиссера», берясь ради этого даже за антрепризу. Специально для Лии Ахеджаковой она поставила бенефисный спектакль «Мой внук Вениамин» по ранней пьесе Людмилы Улицкой. Для этой немудреной истории о пламенной еврейской матери, мечтающей устроить жизнь сына на свой вкус и женить его на девушке непременно из родного Бобруйска (ее тоже сыграла органичная Надежда Лумпова), она выбрала форму ироничной бытовой зарисовки, вместе с художницей Верой Мартыновой выстроив на сцене типовую советскую кухню, где обитают вполне узнаваемые типовые персонажи. Но и здесь Марфа старалась по возможности заострить игру, разбавляя бесконечные разговоры неожиданным переходом в танец, какое-то физическое движение или замедленный рапид.

Сейчас Горвиц собирается выпускать пьесу Виктора Розова в «Приюте Комедианта».

Но все же в первых своих работах, созданных именно для юных зрителей разных возрастов, она доказала, что и детский спектакль можно делать без скидки на аудиторию, по гамбургскому счету — глубоким и серьезным по мысли, современным и стильным по форме, легким и ироничным по подаче, интересным детям и взрослым и без всяких нравочений.

Июль 2016 г.

## **МАРФА ГОРВИЦ**

*Родилась в 1983 году.*

*В 1999 году окончила Московскую Международную киношколу и в этом же году поступила в Высшее театральное училище им. М. С. Щепкина на курс Ю. М. и О. Н. Соломиных.*

*В 2010 году окончила режиссерский факультет РАТИ (ГИТИС), режиссерская группа мастерской С. Женовача.*

Основные постановки:

«Бесстрашный барин» А. Афанасьева (РАМТ, Москва, 2010)

«Русская народная почта» О. Богаева

(Балаковский драматический театр им. Е. А. Лебедева, 2011)

«Золушка» Ж. Помра (Театр «Практика», Москва, 2014)

«Сказки из маминой сумки»

(независимый театральный проект, Москва, 2012)

«Мой внук Вениамин» Л. Улицкой

(Продюсерский центр Ефима Спектора, Москва, 2015)

**Фото спектаклей М. Горвиц на с. 384–385:**

1. М. Шкловский (Бесстрашный барин),  
А. Мишаков (Фома, слуга).

«Бесстрашный барин». РАМТ.

Фото Г. Фесенко

2. «Бесстрашный барин». РАМТ.

Фото. Е. Меньшовой

3. «Русская народная почта». Балаковский  
драматический театр им. Е. А. Лебедева.

Фото из архива театра

4. «Русская народная почта». Балаковский  
драматический театр им. Е. А. Лебедева.

Фото из архива театра

5. «Мой внук Вениамин».

Фото из архива режиссера

6. «Сказки из маминой сумки».

Фото из архива режиссера

7. Н. Лумпова (Зола). «Золушка».

Театр «Практика».

Фото из архива театра

8. Шкловский (Бесстрашный барин),

А. Мишаков (Фома, слуга).

«Бесстрашный барин». РАМТ.

Фото М. Моисеева

9. «Золушка». Театр «Практика».

Фото из архива театра

10. «Мой внук Вениамин».

Фото из архива режиссера







Евгения Тропп

## ЧЕЛОВЕК И БЕЗДНА. ЕВГЕНИЯ САФОНОВА

Июнь. Моховая улица. 45-я аудитория. Защита режиссерских дипломов курса Ю. М. Красовского. Я выступаю оппонентом у одного из выпускников, потому что видела его спектакль в отдаленном сибирском городе. Слушаю всех — интересно ведь, кто сейчас на моих глазах войдет в эту профессию! Хочется угадать, кто в ней потом освоится и продвинет театральное дело вперед... Теперь я многих неплохо знаю, потому что этот выпуск красовцев в профессии остается: Мария Критская (тогда — Нецветаева), Денис Шибяев, Михаил Смирнов, Андрей Корионов, Ксения Митрофанова — все работают. Конечно, по-разному, не без сложностей, кто-то — с неожиданными взлетами и падениями, кто-то — двигаясь медленно, но верно. А в июне 2007 года почти все они были мне совершенно незнакомы. Вот худенькая, невысокая девушка с большими глазами. В маленьком черном платье кажется еще тоньше. Рассказывает о своем дипломе — в Орловском академическом театре драмы им. Тургенева поставила «Двенадцать месяцев». Умно, спокойно, со сдержанным юмором говорит о том, как ей пришлось управляться с большой компанией актеров, по преимуществу мужчин (ведь те самые 12 месяцев — это 12 артистов, в том числе — уже немалодых и весьма солидных). Я пыталась представить себе юную Женю командующей этими взрослыми дядями, которые рядом с ней, наверное, казались богатырями... Но вот что интересно: сразу было видно, что Сафонова хоть и хрупкая на вид, но не слабая и не робкая.

В 2007 году в Петербурге с молодой режиссурой все было грустно. Из стен театрального института (тогда — академии) с дипломами в руках выходили молодые люди — и исчезали кто куда. Кто уезжал ставить в провинцию, кто вовсе растворялся во мгле. До первой Лаборатории ON.TEATR, совершившей революционный переворот и переименовавшей городскую театральную ситуацию, оставалось еще два года.

Но Сафонова, в отличие от сокурсников, получивших пропуск на большие и малые петербургские сцены именно благодаря Лаборатории, двигалась своим путем, до поры — совсем тихо и незаметно для окружающих.

С 2008 года она работала в Александринском театре, в частности — была ассистентом Валерия Фокина в спектакле «Ксения. История любви». Наверняка эти годы были очень важным опытом взаимодействия с артистами большого театра, с одной стороны, и с крупной режиссерской личностью — с другой. Думаю, только практическими навыками («как выжить в профессиональном театральном коллективе») дело не ограничилось. Александринка той поры — не только сам Фокин, в частности — его много-томный сценический Достоевский, но и спектакли греческого режиссера Теодороса Терзопулоса, а также его мастер-классы и тренинги, развивающие актерскую технику, — все это оказало немалое художественное влияние на Сафонову, на становление ее собственной режиссуры. Самостоятельные поиски внебытового условного театра она начала на малой сцене Александринского в 2010 году, осуществив первую в России постановку пьесы Хулио Кортасара «Цари» (по мотивам античного мифа о Минотавре).

Дебют произвел впечатление. Елена Горфункель писала: «Спектакль Евгении Сафоновой, краткий и насыщенный, выпадает из театральных начинаний последних лет. В нем нет привычной инфантильности и близительности. Рука, его рисовавшая, тверда, и рисунок потому чуть ли не геометрически правилен. Он может показаться скучным, напыщенным, заинтеллектуализированным. Отчасти потому, что зрители отвыкли от напряжения. Мозгов? Не думаю, с этой точки зрения в спектакле все более или менее ясно и просто. Зрители отвыкли от таких пьес и такого равноправия театра и мысли»<sup>1</sup>.

Существенные черты спектаклей Сафоновой здесь уже явлены и названы: четкая геометрия мизансцен, твердость рисунка, интерес к интеллектуальному театру. Главное — не фабула, не состав событий, а развитие мысли, движение идей. В «Царях» Сафонова взяла на себя «сценическую композицию, режиссуру и концепцию пространства» (так значилось в программке), став, таким образом, полноценным автором спектакля. Критика неизменно отмечала форму «Царей» — кому-то из писавших казалось, что режиссер так ею увлеклась, что позабыла обо всем остальном, но боль-

---

<sup>1</sup> Горфункель Е. Нить Евгении Сафоновой // Империя драмы. 2010. №41–42. Дек. 2010 — янв. 2011.



шинство оценило и вкус, и стиль, и чувство меры. Спектакль был лаконичен во всех смыслах — длился всего час, сценография, свет и музыка были подчеркнута аскетичны.

В центре пустого пространства под низкими сводами потолка стояло кресло с рогатым черепом животного на спинке — вот и готов трон для «царей» (в пьесе Кортасара правящий царь — Минос, но и его дочь Ариадна, и Тезей, и Минотавр — все они тоже цари). Если кресло — обозначение трона, то знак лабиринта — белый настил на полу с изображением абстрактного геометрического орнамента, кривых серых линий. Зеркальный прямоугольник в середине площадки — обозначение, может быть, моря, а может быть — бездны, в которую неотрывно смотрит Минос (трон стоял прямо на зеркале). Отсутствие иллюстративной сценографии характерно для всех спектаклей Сафоновой, но в будущих ее работах используется видеопроекция или видеографика, а в «Царях» этого элемента еще нет. В каком-то смысле вместо видео здесь тени, отбрасываемые фигурами актеров и тревожно бродящие по стене и полу.

Актеры в спектакле почти не общались напрямую — вперяли горящие взоры в пространство. Действие развивалось в длинных монологах, артисты транслировали мысль и энергию текста. (Подобный стиль — отличительная особенность режиссуры Сафоновой.) Тон задавал Минос — старейшина Александринского театра Николай Мартон (его голос завораживал публику: сначала мерным рокотанием, потом взрывами и раскатами). Молодые актеры Мария Луговая (гибкая Ариадна, принимающая у ног царственного отца вызывающие позы и медленно cedящая фразу за фразой, словно ощупывающая каждое слово губами), Степан Балакшин (молодцеватый и недалекий Тезей, энергично помахивающий кинжалом в такт бодрой речи), Владимир Колганов (меланхоличный калека — кроткий отшельник Минотавр, шелестящий глухо и печально) — все они существовали в четко выстроенном интонационно-пластическом рисунке.

В спектакле был еще придуманный режиссером (отсутствующий в тексте) персонаж — Хоревт, которого играла Мария Зимина. Босая девушка в мужском костюме (слишком свободном пиджаке и брюках) безмолвно открывала действие: смотрела в упор на публику, разглядывала ее с блуждающей, то ли вызывающей, то ли отчаянной полуулыбкой. На весь спектакль Хоревт покидал (покидала?) площадку, чтобы появиться в финале. Тут актрисе доставался весь текст последней сцены пьесы, она проговаривала реплики афинских юношей и умирающего Минотавра,

интонационно или жестко выверенными (иногда пародийными) жестами обозначая каждого персонажа. Высокий темп ее речи, сопровождавшейся быстрыми, четкими движениями (что-то похожее на сурдоперевод и жесты регулировщика), был контрастен по отношению к медлительному разворачиванию всего спектакля. Бегущий на одном месте, плывущий в воображаемом море и гребущий воображаемым веслом Хоревт стремительно уносил всю эту мифологическую историю в другое тысячелетие: последний «кадр» спектакля — голубоватый отблеск экрана на лице М. Зиминной, склонившейся над мобильным телефоном.

Е. Горфункель пронизательно сравнивает с Хоревтом саму Сафонову: «Ее магнит и главный герой, проводник в миф, — Хоревт. Это пронизательный и несколько лукавый андрогин (по программке он, по спектаклю — она) встречает и сопровождает нас в этом путешествии в знаки, символы нашей реальности. <...> Приложим мифологический расклад к себе. Режиссер, сама по сути Хоревт, эту личную, художническую цель себе намечает — и выполняет»<sup>2</sup>. Невероятно, но я совершенно случайно присутствовала именно на том показе «Царей», в котором Евгении Сафоновой не метафорически, а вполне реально пришлось взять на себя роль Хоревта! Не знаю, какие обстоятельства привели к этому, но в начале спектакля перед зрителями оказалась не актриса, заявленная в программке, а режиссер. Тонкая девушка в большом мужском пиджаке. И именно она в финале исполняла свободный, взрывной танец на обломках мифа. Не хочу сказать, что Сафонова совершила нечто героическое. Но степень нервных затрат явно была очень высока, при том, что весь рисунок роли был выдержан безукоризненно.

Впрочем, Сафоновой и до этого срочного ввода приходилось играть на сцене. В «Петербургском театральном журнале» в 2008 году была публикация о мастерской Красовского, выпускники рассказывали о себе, о своей жизни на курсе. Вот несколько фраз из монолога Евгении: «...началась работа над „Вишневым садом“... и мне предложили сыграть Раневскую. Было очень страшно, потому что я никогда не видела себя в роли актрисы, никогда не была на это настроена. Эта роль — моя личная борьба с собой, она мне очень много дала с точки зрения понимания актерской профессии, появилась возможность взглянуть на спектакль изнутри.

---

<sup>2</sup> Горфункель Е. Нить Евгении Сафоновой // Империя драмы. 2010. № 41–42. Дек. 2010 — янв. 2011.

Мы ездили со спектаклем на фестиваль в Варшаву, и по иронии судьбы приз за лучшую женскую роль достался мне. Там же мне предложили сделать „Вишневый сад“ с польскими студентами Ярослава Гаевского»<sup>3</sup>.

«Борьба с собой»... Забегая вперед, скажу, что Сафонова способна пуститься в такие проекты, которые точно сулят необходимость преодолеть себя. Например, участвовать в лабораториях — делать эскиз спектакля за три-четыре дня. По ее словам, подобный блицкриг не в ее характере, ей нравится долго и подробно разбираться в материале, репетировать не спеша. Тем не менее был, например, у нее опыт постановки эскиза «Танец Дели» в Театре драмы и комедии на Камчатке (2012). Внешне эскиз напоминал читку (актеры сидели на стульях с текстами в руках, ремарки одна из актрис зачитывала в микрофон), но были разработаны даже мизансцены — только очень лаконичные, минималистские. Например, когда впервые за весь показ две героини посмотрели друг другу в глаза — это был сильный эффект на фоне отстраненного «говорения» в зал.

Участвовала Евгения Сафонова в одной из лабораторий ТПАМ (Театральное пространство Андрея Могучего, 2011 год). Судя по сдержанному, но явственно читаемому разочарованию, эта работа в союзе с драматургом Ярославой Пулинович удовлетворения режиссеру не принесла: «Договорившись о первоначальном замысле, каждая из нас придумала свою историю, но соединить их в единую концепцию оказалось невозможно. Драматург написала полноценную, добротную пьесу для сцены, но реализовать ее в квартире было нельзя. Можно было сделать читку или играть отдельные фрагменты, но это другой жанр, который меня в данных условиях не очень заинтересовал. Попытка договориться, прийти к какому-то компромиссу не удалась. Каждая из нас считала свою позицию правильной. Поэтический реализм, теплая жизненная история из написанной пьесы не совпадали с моим видением истории в этой квартире»<sup>4</sup>. Теплые жизненные истории — не то, чем занимается в театре Евгения Сафонова... У Андрея Могучего иное представление о причинах несложившегося диалога режиссера и драматурга: «Пулинович приехала, они в этой квартире прожили три-четыре дня, пытаюсь взаимодействовать, Слава написала текст и уехала. Сафонова была в шоке, потому что не этого ждала

<sup>3</sup> Аминова В., Власова О. Режиссерский класс Юрия Красовского // ПТЖ. 2008. № 2 (52). С. 120–121.

<sup>4</sup> [Евгения Сафонова об участии в лаборатории ТПАМ] // ПТЖ. 2011. № 1 (63). С. 34–35.

и не этого хотела. Но они не нашли общий язык по очень понятным мне причинам: у них разные этические установки. Я сейчас без подробностей, но они по-разному относятся к смерти. В результате возник спектакль Жени Сафоновой, который она сделала без драматурга, так, как ей показалось правильным»<sup>5</sup>. Я не могла не процитировать эти слова Могучего о моей героине, хотя комментировать их мне сложно. Пусть читатель сам над ними поразмышляет.

С другой стороны, текст Хайнера Мюллера (лаборатория в петербургском «Театре Поколений», 2011 год) оказался близок художественному миру режиссера. Как писал В. Колязин, в эскизе Сафоновой «размеренно и строго подняли „Горация“ до уровня актуальной экзистенциальной драмы, опалив стих Мюллера своей пламенной страстностью, затеяв дискурс о демократии и о сущности „вождизма“»<sup>6</sup>. Может быть, на удачу сработал не только материал, но и участие в эскизе артистов «Этюд-тетра». Именно с «этюдовцами», выпускниками мастерской В. М. Фильштинского, Евгения Сафонова сделает свои лучшие на сегодняшний день спектакли: «Двое бедных румын, говорящих по-польски» по пьесе Д. Масловской («Этюд-театр» совместно с Лабораторией ОН.ТЕАТР, 2012 год) и «Братья» по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» («Приют Комедианта», первая редакция — 2014 год, вторая — 2015-й).

После белого пространства под самой крышей Александринки — черный подвал ОН.ТЕАТРА на улице Жуковского. В темноте звучит знаменитое танго «Последнее воскресенье», которое мы знаем как «Утомленное солнце». Запись заедает на словах «ostatni raz» («последний раз» по-польски). Звук дрожит и мучительно угасает, рождая ощущение холодной тревоги (саунд-дизайнером в этом спектакле был Данил Вачегин). В темный вечер последнего воскресенья мы застаем двух бедных румын, совершающих безумное путешествие по дороге в никуда.

Используя всего лишь крутящееся кресло и экран, на котором бежит и бежит бесконечное полотно автострады (художник Константин Соловьев, отныне постоянный соавтор Сафоновой), режиссер создает иллюзию перемещения героев в пространстве, координаты которого определить все сложнее. Двое варшавян, переодетых ради вечеринки в оборванных,

<sup>5</sup> О «Месте действия в поисках автора» / Беседа с Андреем Могучим ведет Марина Дмитриевская // ПТЖ. 2011. №1 (63). С. 32.

<sup>6</sup> Колязин В. Первый русский фестиваль Хайнера Мюллера // НГ. 2011. 18 июля.

грязных мигрантов («бедных румын»), назвавшиеся Пархой — Кирилл Варакса и Джиной — Надежда Толубеева (как их на самом деле зовут — они не говорят, а может, и сами не помнят в наркотическом угаре), оказываются последовательно — в машине перепуганного обывателя (Иван Бровин), которому Парха сначала угрожает перочинным ножиком, а потом отдает все свои деньги, пять тысяч, и плеер с коллекцией любимых мелодий, потом в придорожном баре, где равнодушная официантка (Алессандра Джунтини) отказывается признать в бродяге известного киноактера, потом в дорогом автомобиле, управляемом пьяной женщиной с разбитым сердцем (Анна Донченко), и, наконец, в заброшенном доме посреди поля, где их встречает полоумный Дед (Алексей Забегин), видимо, привратник ада, хотя такой пафос здесь просто неуместен. Вместо Варшавы, где у Пархи — съемки в популярном сериале в роли ксендза Гжегожа, а у матери-одиночки Джинины — ребенок, забытый в детском саду, герои попадают в черный провал, в бездну, в пустоту, без надежды вернуться.

Сафонова в этом спектакле выглядела гораздо более свободно, чем в «Царях», где ее каллиграфический режиссерский почерк мог показаться слишком осторожным. Взрыв, всплеск, выкрик «Двух бедных румын...» — как будто совсем не похоже на ее первый спектакль, но на самом деле выделка была столь же тщательной. Работа с актерами — может быть, еще более скрупулезной. Команда Сафоновой прониклась языком пьесы Масловской, сильным своей современной узнаваемостью, соединившим молодежный жаргон, слэнговые словечки, отборные ругательства, навязанные телевидением клише. Способ подачи текста «в зал» сохранился и в этой постановке. Актеры, игравшие случайных попутчиков «бедных румын», поражали виртуозной точностью характеристик: каждый эпизод выстреливал в десятку. Существование пары заглавных героев строилось на контрасте — словоизвержение безумноглазого Пархи и молчаливость отрешенной Джинины, розоволосой кукольной девочки с фальшивым беременным животом. К. Варакса держал своего героя на острие истерики так долго, что зритель мог бы изнемогнуть от напряжения, если бы не отточенная актерская техника и строгие режиссерские рамки. Энергия, с которой злой, отчаявшийся, полностью потерявший опору, слетевший с катушек Парха выкрикивал на сумасшедшей скорости свои монологи, пугала и привлекала одновременно. Ритмические перебивки — какая-то неожиданно тихая фраза — оказывались смысловыми переломами. Н. Толубеева с потрясающей бесслезной силой играла финал — самоубийство

Джины. «Да повесилась я», — чуть раздраженно, с оттенком жалости (но не к себе, а к партнеру, оставшемуся в крошечном одиночестве) отвечала ее героиня на вопрос Пархи.

«Благодаря мощной командной игре актеров, благодаря режиссеру, нащупавшему узлы поколенческой истории, рождаются такие сильные, чистые энергии, что сразу после премьеры спектакль стал чуть ли не самым обсуждаемым и популярным в городе»<sup>7</sup>, — написала Елена Строгалева о «Двух бедных румынах...». За этот спектакль (как и за «Царей») Евгения Сафонова была номинирована на петербургскую театральную премию для молодых «Прорыв», но получила она свою награду уже за «Братьев» («Прорыв»-2016).

Между «Румынами» и «Братьями» была постановка «Язычников» по пьесе Анны Яблонской в Томском ТЮЗе (Сафонова, кстати, в Томске родилась). Большая сцена подтолкнула режиссера к поискам средств выразительности, которые в камерных пространствах были просто не нужны. Сценографическое решение К. Соловьева обыгрывает конструктивные особенности сцены-коробки:двигающиеся стены (кажущиеся картонными) с вырезанными дверными проемами выгораживают то комнату с железной кроватью, напоминающей тюремную или больничную койку, то угол, в который загнаны герои. Вся верхняя половина зеркала сцены закрыта, и на стену, как на экран, проецируется видео: сверхкрупные планы лиц персонажей, или громадное вращающееся колесо швейной машины, за которой работает одна из героинь, или огромный лик Божьей Матери... Персонажи кажутся маленькими, зажатыми под этой давящей сверху стеной. В черной бездне сцены мучаются и мучают друг друга несчастные, потерянные люди, и их трепыхания и конвульсии (сложно назвать то, что с ними происходит, «поисками веры») производят впечатление беспросветных и безнадежных метаний. Только мизансцена финала освобождает героев, выводит из бездны на свет. Сафонова в каждом спектакле выстраивает неожиданный, парадоксальный финал. Развязка зачастую обескураживает, ставит не восклицательный знак, а вопросительный, не дает зрителю идти домой успокоенным. Уж не говорю о апокалиптическом финале «Братьев», где тихий Алеша оборачивается Чертом, кошмаром всех Карамазовых. Вроде бы персонаж Е. Перевалова не очень-то и меняется. Ни копыт, ни хвоста, ни громового голоса... Но перед нами уже не человек,

<sup>7</sup> Строгалева Е. Красивые и молодые // ПТЖ. 2012. №3 (69). С. 197.

а исчадие ада, в это веришь безоговорочно и сразу. Вжимаешься в кресло, когда из тьмы раздается оглушительное (в микрофон) скворчащее хрюканье, утробное рычание, завывание, скрежет зубовой. Действует его поведение не на уровне вербального смысла — психофизическое существо зрителя повержено и взято в плен.

Мне, кажется, понятно, почему после драйвовых «Двух бедных румын, говорящих по-польски» и аскетичных черно-белых «Язычников» Сафонова двинулась именно к «Братьям Карамазовым». (Надо сказать, что сценическая судьба этого спектакля, который долго готовился (команда Сафоновой бесстрашно погружалась в мир романа «Братья Карамазовы», кропотливо исследуя текст и обстоятельства его написания; в поисках атмосферы и правды существования была даже предпринята поездка в Старую Руссу), оказалась сложной. Премьеру сыграли актеры «Этюд-театра» Надежда Толубеева (Катерина Ивановна), Вера Параничева (Грушенька), Филипп Дьячков (Митя), Константин Малышев (Иван), Вячеслав Коробицын (Смердяков) и актер «Мастерской» Евгений Перевалов (Алеша). Но в первой редакции спектакль шел недолго, а после полугодичного перерыва был выпущен в несколько измененном составе: теперь В. Коробицын играет Ивана, а вместо него на роль Смердякова приглашен Сергей Волков из театра им. Ленсовета.)

Спектакль «Приюта Комедианта» переносит на сцену роман Достоевского, почти минуя повествовательность. Тут совсем мало зрелищности. Чернота пустого пространства, жесткая черная кушетка с высокой резной спинкой, подобное же кресло. В глубине над сценой подвешена черная полированная панель, почти зеркальная. Такая же лежит на полу, состоящем из черных обугленных досок, а в центре площадки — похожий на зеркало прямоугольный водоем глубиной не больше пары сантиметров. Ничего не изображает сценография Константина Соловьева (разве что намекает на «погорелое место», упомянутое в романе Достоевского, — это сон Мити). Ничего не иллюстрирует скупая видеографика медиа-художника Натальи Наумовой (дрожящие вертикальные световые полосы на арьере — в первом акте одна, во втором — две, в третьем — сначала три, потом много).

Нет иллюстративности и в способе актерского существования. Все шестеро исполнителей находятся на сцене с самого начала почти до самого конца, и тот, кто не участвует в диалоге, все равно присутствует и, если так задумано, реагирует (взгляды ли встречаются, спина ли напрягается), а если не задумано — не реагирует. Подача текста похожа на метод

освоения новейшей драмы: актеры дают тексту свободно изливаться, транслируют его, не раскрашивая и не утяжеляя разговорными житейскими интонациями (микрофоны воспринимаются как непрменный атрибут современного спектакля, например, по Вырыпаеву или Пряжко). Но нельзя сказать, будто артисты произносят слова механически, нейтрально, безэмоционально. Нет, ритмичная речь при явной музыкальности одушевлена, наполнена индивидуальным человеческим содержанием. Точно рассчитанные переходы от «живого» голоса к усиленному микрофоном выстраивают важнейшую для спектакля партитуру, в которую включаются шумы, яростное дыхание, смех и крики, ритмичный стук, утомительный гул и прочие нерасшифровываемые звуковые колебания (саунд-дизайнер Андрей Титов). Ощущение, будто нечто тяжкое, болезненное гудит, шумит, хохочет и вибрирует в твоей голове, давит на барабанные перепонки.

Текст «Братьев» представляет собой виртуозный монтаж монологов и диалогов романа. Для озвучивания всей мощной полифонии Достоевского Сафоновой выбрано шесть голосов, и они напряженно и упрямо ведут свои темы. В трехчастной композиции спектакля режиссером особо подчеркнуты границы каждого акта, выделены курсивом рифмы и пропуски рифм. Дважды перед антрактом все персонажи уходят, оставляя на сцене одного лишь Алешу, зажигается свет в зрительном зале, и только после этого актер тоже идет за кулисы. Дважды акты открываются его проповедью. Монотонным бесцветным голосом Е. Перевалов произносит речи (из поучений старца Зосимы и из его же беседы с госпожой Хохлаковой), начинающиеся обращением: «Братья...». Это слово актер выдыхает в микрофон, делает паузу и лишь потом следует далее. В начале третьего акта младшего Карамазова нет на сцене. Мы видим неподвижно лежащих то ли спящих, то ли умерших героев — всех, кроме Алексея. Вот и содержательный пропуск рифмы! Но в финале жуткая проповедь звучит — от Сатаны.

Первое действие ставит в центр Дмитрия — Ф. Дьячкова (мизансценически он доминирует — корчится от неизъяснимой внутренней боли в середине площадки, на кушетке) и постепенно затягивает в вихревое движение Грушеньку — В. Параничеву и Катерину Ивановну — Н. Толубееву. К Алексею Федоровичу эти герои обращаются как к третейскому судье, обсуждая свои запутанные отношения, в которые пассивно включен и молчаливый до поры и только иногда зло смеющийся брат Иван. Земная корявая страсть, исступленная ревность, мучительные душевные



унижения... Здесь, в первом акте, человеческое исследуется, человек во грехе.

Во втором действии главный — Иван (В. Коробицын), и все строится на его разговоре с Алешей о «предвечных вопросах». Главы «Бунт» и «Великий инквизитор» книги «Pro и contra», составляющие идейную кульминацию романа Достоевского, создают и в спектакле мощную, насыщенную вершину параболы драматического действия. Однако сложность композиции Е. Сафоновой в том, что «высокий» диспут братьев о существовании Бога, о вере и безверии, о вине, виноватых и спасении, о праве на прощение, о всемирной гармонии, купленной ценой слезинки ребенка, смонтирован в спектакле с «низкой» темой денег. В глубине вращаются две зеркальные плоскости, как лопасти какого-то жуткого механизма, перемальвающего человека в прах. Свет бьет сквозь дым. Там, за лопастями, Дмитрий, который время от времени вклинивается в монолог Ивана (прерывая его) и горячечно, истощно выкрикивает свой — об отчаянном поиске спасительных трех тысяч. Так наглядно и демонстративно предъявлена широта человека, способного «вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения».

Жесткие схемы первых двух актов режиссер словно опровергает в третьем. До появления Черта этот акт представляет собой микст всех звучавших ранее мотивов. Действие развивается по спирали, нарастая и расширяясь, усиливаясь, но всякий раз проходя через одни и те же повторяющиеся темы. Начинаясь с тишины и неподвижности распростертых тел, постепенно достигает всеобщей мучительной трясучки под завывающий гул и ритмичный стук. Как будто кровь, пульсируя, бухает в ушах. Пока Митя рассказывает свой сон про плачущее дитё, герои встают и начинают слоняться по сцене, шатаясь и спотыкаясь. Как одурманенные, накурившиеся, обколотые, они запутываются в пространстве. Как запертые в клетке звери, они мечутся и рычат, извергая свой страх в столах и криках. Как впавшие в транс, они корчатся в припадке. Как зацикленные на одной болезненной саднящей мысли, люди снова и снова повторяют, ловя ртом воздух, свои мантры, пока не забьется, выплевывая пену изо рта, в эпилептическом припадке Смердяков, пока не издаст дикий троекратный вопль Катерина и не наступит страшная тишина.

И уже потом, совсем потом, после всего, в опустевшем пространстве из тьмы возникнет Черт и останется здесь. Навсегда. «И шабаш».

Такое глубокое занывание в дostoевские бездны было бы опасным, если б режиссер и актеры не были столь серьезны, собраны, внутренне чисты. В «Братьях» нет ни малейшего поползновения заигрывать и кокетничать с бездной, с тем мраком, в котором авторы пытаются разобраться.

Евгения Сафонова продолжает открывать для сцены еще незнакомые ей тексты, даже авторов — ей принадлежит первый опыт инсценизации рассказов Юрия Мамлеева («Мамлеев. Иное», Воронежский Камерный театр, проект «Театр. Light», 2016 год). Кристина Матвеевко написала: «Не усугубляя маньеристский ужас фантазмов писателя, режиссер вместе с чутко понявшими ее артистами проходит по грани: между красотью „актуального“ в своем облике спектакля и хтонью, грозящей выплеснуться из-под внешней сдержанности формы»<sup>8</sup>. Как видно из описания, бесстрашное исследование человека и его бездны продолжается. И по-прежнему в режиссуре Сафоновой — сочетание рационалистической жесткости формы и экспрессивности, страстности, насыщенности существования артистов.

Сентябрь 2016 г.

---

<sup>8</sup> Матвеевко К. Мамлеев. Иное // Ведомости. 2016. 19 сент.

## ЕВГЕНИЯ САФОНОВА

*Родилась в 1982 году.*

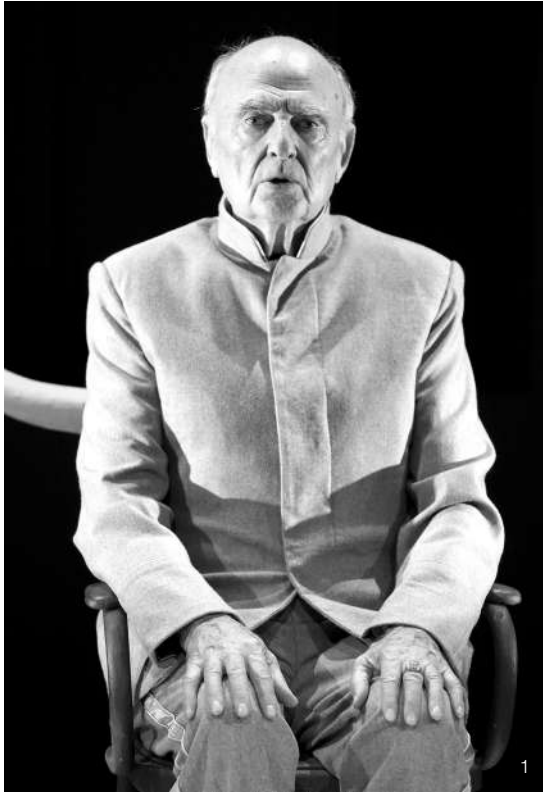
*В 2007 году окончила СПбГАТИ по специальности «режиссура театра» и «актерское искусство» (мастерская Ю. М. Красовского).*

Основные постановки:

- «Вишневый сад» А. Чехова (Teatr Collegium Nobilium, Варшава, 2008)
- «Цари» Х. Кортасара (Александринский театр, Санкт-Петербург, 2010)
- «Двое бедных румын, говорящих по-польски» Д. Масловской («Этюд-театр», Санкт-Петербург, 2012)
- «Язычники» А. Яблонской (Томский ТЮЗ, 2013)
- «Братья» по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» («Приют Комедианта», Санкт-Петербург, 2014)
- «Мамлеев. Иное» по рассказам Ю. Мамлеева (эскиз спектакля, Воронежский камерный театр, 2016)

**Фото спектаклей Е. Сафоновой на с. 400–401:**

1. Н. Мартон (Минос). «Цари». Александринский театр.  
Фото А. Рощина
2. «Братья». Театр «Приют Комедианта». Фото А. Blur
3. М. Луговая (Ариадна). «Цари». Александринский театр.  
Фото А. Рощина
4. «Братья». Театр «Приют Комедианта». Фото А. Blur
5. «Язычники». Томский ТЮЗ.  
Фото из архива режиссера
6. «Мамлеев. Иное». Воронежский Камерный театр.  
Фото А. Бычкова
7. «Мамлеев. Иное». Воронежский Камерный театр.  
Фото А. Бычкова
8. К. Варакса (Парха), И. Бровин (Водитель). «Двое бедных румын, говорящих по-польски». «Этюд-театр». Фото архива театра
9. К. Варакса (Парха), Н. Толубеева (Джина). «Двое бедных румын, говорящих по-польски». «Этюд-театр». Фото В. Башиловой
10. «Язычники». Томский ТЮЗ.  
Фото из архива театра
11. «Язычники». Томский ТЮЗ.  
Фото из архива театра







Татьяна Джурова

## ДВОРОВОЙ ГРАНЖ СЕМЕНА СЕРЗИНА

Семен Серзин — из поколения, выросшего на лабораториях и читках.

Начало 2010-х в Петербурге было временем резко всколыхнувшегося интереса к современной драматургии, инициированного и поддержанного лабораториями и фестивалями ON.TEATRA. Не остался в стороне и актерско-режиссерский курс Вениамина Фильштинского. Да, дипломным спектаклем курса был «Гамлет». Но впервые в новейшей истории СПбГАТИ (РГИСИ) не только прилежно штудировали классиков по кельям аудиторий. И в историю СПбГАТИ этот курс войдет как впервые принявший участие в документальном проекте «Адын». Не случайно в 2011 году в рамках Володинского фестиваля именно этот курс (вместе с актерами «Мастерской») от имени неформального объединения «Фильшты-КоЗлы» (в него входили студенты соседней мастерской Г. Козлова) сделал квартирник «Стыдно быть несчастливым». Не случайно Семен Серзин продолжает ставить свои концерты-квартирники и сейчас. Незавершенность, процессуальность, открытость формы и сейчас продолжают оставаться приметам режиссуры и других выучеников этого курса — Алексея Забегина, Алесандры Джунтини.

Тогда, в 2010–2012 годах всем казалось, что здесь и сейчас мы все, и зрители и актеры, участвуем в создании нового молодого театра в Петербурге, все площадки и возможности открыты и действительно «стыдно быть несчастливым». Неудивительно, что после окончания СПбГАТИ актеры не торопились пристраиваться в большие — престижные — репертуарные театры. Само название «Этюд-театр», на котором остановился вчерашний курс Фильштинского, намекало на коллективность авторского начала, импровизационность существования. В 2011 году молодой театр возглавил Дмитрий Егоров, поставивший здесь «Наташины мечты» и «Развалины»,

из лабораторных эскизов и этюдов выросли «Двое бедных румын, говорящих по-польски» Е. Сафоновой, «Кеды» А. Забегина, вошедшие в репертуар «Этюда». Все это тогда составляло живое содержание молодого театра Петербурга. В этом контексте «раннего взросления» неудивительно, что профессиональная, кочевая и лабораторная жизнь Серзина началась еще до официального «диплома». Первой работой, сделанной за пределами мастерской, стал «Вий» (Театр им. Федора Волкова, Ярославль) выросший из лаборатории, которая собрала эскизы современных пьес с классическими литературными реминисценциями. Сюжет пьесы Н. Ворожбит разве что отдаленно напоминал повесть Гоголя: потусторонняя реальность была под вопросом, но дьяволическая природа человека не вызывала сомнений. Двое французских студентов погружались в алкогольный угар нищей украинской деревни и вовлекались в как бы детективную интригу с убийством местной красавицы-ведьмы. «Страшный мир» опустившейся деревни был щедро приправлен украинским колоритом, напевностью речи, поэзией обценной лексики.

«Вий» Серзина сохранил и перенес в премьеру легкомысленную природу эскиза. Казался собранным наскоро, из простых подручных средств. Табуретка на авансцене, к которой под Лепса лепилась и вокруг которой толкалась разномастная публика в растянутых трениках и откровенных боди, становилась пыльным автобусом. Стол с зеленой лампой, как бы вынесенный за рамки сценического пространства, служил рабочим местом участковому Коле, простодушному увальню в тапочках на босу ногу, расследующему убийство Оксаны и преисполненному важности своей миссии. Владимир Майзингер был и персонажем, и рассказчиком, озвучивающим ремарки.

Команда спектакля во главе с режиссером и упивалась смачностью колорита, и создавала ироническую дистанцию по отношению к чудесам украинской ночи, вызванным алкогольными абберациями сознания. Артисты работали на сломе стереотипов витальных селян. Ироничная ремарка от Майзингера–Коли обозначала зазор между написанным драматургом персонажем и тем, как выглядели и что при этом делали персонажи спектакля.

Пространство современной деревни в пьесе Ворожбит было пространством скрытого насилия и угрозы. Однако «страшный мир» в спектакле Серзина был не столь уж страшен. «Виной» тому был вкус к фактуре, поданной с иронией, преувеличенно-театрально.



Свой дипломный спектакль «Мечтатели» 24-летний Серзин выпускал в петербургском театре Комедии (куда его пригласили после показа «Вия» на фестивале ON.ТЕАТРА), и сразу — на большой сцене. Материал, «Двери хлопают» М. Фермо, «французская штучка» из 1950-х годов, был навязан театром. Но в сюжет о маленьком переполохе в большом семействе (родители давно остыли друг к другу и не понимают своих хиппующих бездельников-детей) и в театр — оплот комедийного консерватизма — Серзин протаскивал важные для себя мотивы и ритмы.

Герметичный мирок пьесы исподволь разрушался. Время действия было перенесено в середину 60-х, эпоху молодежных бунтов и социальных катаклизмов. Не случайно «оригинальное» название спектакля было позаимствовано у одного из последних фильмов Бертолуччи. Возникал контекст, а значит, и внятная система оппозиций, ценностных ориентиров. Портал (сценография Валентины Серебренниковой) украшали урхоловские портреты идолов эпохи — Джима Моррисона, Сержа Генсбура и др. А правый угол сцены оккупировал дворовый ансамбль музыкантов в потерянных клешах верхом на красном винтажном автомобиле под руководством Евгения Серзина. Ансамбль комментировал действие, вмешивался в сюжет, подавал музыкальные реплики, аккомпанировал зонгам, звучащим нарочито дебильновато. Музыканты, исполнявшие дворовый гранж, создавали богемный бедлам в трафаретном мире французских буржуа, будоражащую атмосферу проходного двора. Спектакль поднимал проблему даже не конфликта поколений, а конформизма (хиппарь Франсуа Филиппа Дьячкова менял клешы на отглаженный костюм клерка, и, напротив, Бабушка — героиня Веры Карповой вела себя так, будто это она в своей юности пережила эпоху молодежных бунтов), неполноты непрожитой жизни.

Спектакль не сделал революцию в театре и вскоре исчез из репертуара. А Серзин вернулся в привычную стихию — современной драматургии. «Север» Вячеслава Дурненкова (Театр им. Ф. Волкова), выросший из лабораторного эскиза на фестивале «Новая театральная реальность», в какой-то мере развивал мотив страшного мира, однако реалии преломлялись пошатнувшимся сознанием героини. Е. Строгалева писала: «Пьеса — загадка, лабиринт. Начинающаяся как психологическая, бытовая драма о Севере, где сезонные рабочие, не получив зарплаты, берут заложников, девушка от тоски снимается в порно, а ее муж-охранник, выбрав путь теленовостного Евсюкова, расстреливает людей в магазине, история о небольшом северном городке и его обитателях вдруг оборачивается то ли

воспоминанием, то ли порождением больного сознания героини... Читатель, а потом и зритель тонут в догадках, что произошло на самом деле, пытаюсь обрести логику в мире, лишенном логики»<sup>1</sup>.

Валентина Серебренникова расположила в пространстве малой сцены ряд разрозненных равноправных объектов: кривые ржавые трубы вдоль стен, батареи, веревочные качели, старую чугунную ванну, плоские манекены-мишени, все в мелких световых точках, будто простреленные пулями. Сценография сразу задавала мотив смещения: реального и фантазийного, детских воспоминаний и северной разрухи.

Создавался мир, в котором детальки перемешаны, как в игровой комнате детсада.

Спектакль открывали кадры любительской видеозаписи утренника в детском саду. Герои всматривались в хронику, будто узнавая в детях, танцующих «Яблочко», самих себя. Мотив детскости сознания возникал в предметном мире спектакля, в действиях швыряющихся мягкими игрушками любовников Насти и Кости. Черно-белое «кино» Дурненкова расцветивалось мигающими огнями елочных гирлянд. В сцене пыток похищенного сына директора предприятия актеры играли не работяг, доведенных до отчаяния, а братву из сериалов конца 90-х.

Невозможно было сказать, карнавальные герои и события — это часть личного опыта героини? Или только трансформированные ее сознанием фрагменты криминальной сводки новостей? Куда уводила героев в финале под песню Л. Федорова зимняя дорога? На первый план выходил мелодраматически-прямой посыл: только любовь способна спасти человека.

В 2013 году после ухода Дмитрия Егорова из «Этюд-театра» Серзин становится главным режиссером. Осенью этого года проводит лабораторию «Лихорадка», по итогам которой трэшовой и панковский «Незнайка» В. Антипова, «Пару дней и все» Д. Хусниярова и танцевальный «Не прислоняться» А. Закусовой вошли в афишу «Этюда». «Бывает очень красивый, умный, но мертвый театр. А бывает, что непричесанный, неприлизанный, даже корявый — но живой»<sup>2</sup>, — скажет тогда в интервью Дмитрию Циликину Серзин. Программная «грязь» наскоро собранной наглой панк-оперы

<sup>1</sup> Строгалева Е. Географ глобус пропил // Петербургский театральный журнал. 2013. №71. С. 102.

<sup>2</sup> «Я разделяю театр на живой и мертвый» / Беседовал Дмитрий Циликин // Росбалт. 2013. 20 дек. URL: <http://www.rosbalt.ru/piter/2013/12/20/1213470.html> (дата обращения 15.08.2016).

«Незнайка» читается как манифест. Спектакли «шьются на живую нитку». Неблагоприятный для театра экономический фактор диктует трэш-стиль и читочный формат премьер. Ученичество, коллективное авторство, приверженность современной драматургии и поиск нового героя позиционируются как программа нового «Этюда». «Политика театра остается прежней — свободно высказываться на те темы, которые нас интересуют. <...> Для меня главное — это наши свободные, честные и смелые высказывания насчет того, что происходит в мире. Если мы это потеряем, тогда Этюд-театр прекратит свое существование. Еще одна очень важная для нас вещь — сохранить нашу „студийность“. У нас есть наш мастер и художественный руководитель, Вениамин Фильштинский, который смотрит все спектакли, обсуждает с нами пути развития театра. Мы друг с другом постоянно общаемся, сами все монтируем и возим, репетируем, обсуждаем. Мы пытаемся продолжать учиться»<sup>3</sup>.

В придуманных, густо заваренных «Демомах» Серзина быт преломлялся под фантастическим углом, унылой сельской действительности режиссер делал мифопоэтическую прививку. Небольшая площадка была густо, словно лианами, оплетена пластиковыми трубками, идущими от висящих под потолком пластиковых бутылей. Из них стекала живая и мертвая вода этой местности, самогон, который производит главная героиня Нина, чтобы заманивать добрых молодцев. А дремучий лес населяли сугубо фольклорные персонажи.

Здесь была жар-птица — продавщица Лидка (Анна Донченко). Был доктор-ведьмак Сергей Сергеевич, колдун и экстрасенс (Константин Малышев). Были свои ангелы, бесы и куча всякой мелкой нечисти, в которую по ходу действия перевоплощалось трио соседок-ведьм Косопиздых — юных красавиц, конечно немного макбетовских. Во время новогоднего пира в хате Нины, напоминавшего шабаш, «преставившийся» хряк Борька (Евгений Перевалов) с наивным удивлением рассказывал о том, сколько всякой снеди из него получилось, куда и на что пошли его голова, уши, ноги, сало... Интонационно, ритмически монолог напоминал фольклорный сказ о тех героях, из костей которых вырастают горы, из крови — получаются реки, из волос — вырастает лес.

---

<sup>3</sup> Семен Серзин рассказал о премьере и планах Этюд-театра / Беседовала С. Корзова // TimeOut Петербург. 2013. URL: <http://www.timeout.ru/spb/feature/34296> (дата обращения 15.08.2016).

Действие спектакля дробилось на отдельные, подробные и придуманные этюды. Взрывалось бешеным хип-хопом и пьяными рэперскими частушками. Обаятельная деревенская нечисть гуляла на свободе, пила и спивала мелодичные украинские песни. Однако в истории главных героев не было ничего фантастического, пусть образ Славика — Владимира Карпова и коннотировал с Иванушкой-дурачком, а Нина (Алессандра Джунтини) с ее «костяной» ногой в гипсе заманивала «добра молодца» подобно бабе-яге.

Однообразно-выматывающие отношения людей в теплом и шумном спектакле Серзина были не так страшны. Театральность, разрастающаяся метастазами отлично сочиненных этюдов, словно развернутое во времени босховское полотно, мешала ощутить безвыходность положения героев, хождение по кругу.

В «Ромео и Джульетте» Театра им. Ф. Волкова (2014) режиссер усложнил ранее заявленную в «Мечтателях» игру эпохами и стилями. Античный рок, полукриминальный быт, языческий карнавальный разгул, панк-культура, киноцитаты (от Ф. Дзеффирелли до Б. Лурмана) разводились на разные художественные уровни, одни апеллировали к культурной памяти зрителей, другие работали как характеристики персонажей, их жизненного уклада.

Фоном действию служил исполинский барельеф Океануса (художник Валентина Серебренникова). Визуальный ряд спектакля давал богатую пищу ассоциациям: клоака, «чрево Вероны», развалины античной цивилизации, на которых беснуются неоязычники, почти дикари. А рядом другой язык — злых улиц — кричащие граффити на серых бетонных стенах, какими обычно огораживают стройки.

Распад на отдельные «сегменты» касался всех уровней повествования: от номерного построения композиции первого акта до разрушенных межличностных связей. Спектакль развивал тему противопоставления взрослых и юных. Развращенный или отягощенный опытом мир взрослых оперировал знаками и образами культуры: брат Лоренцо (В. Майзингер) с пистолетами за поясом смотрел по ТВ фильм Дзеффирелли. Дети проживали все в первый раз и не ведали, что их ждет.

Реплики героев, встретившихся у фонтана, где тошнило Ромео, напоминали любовное объяснение из хлебниковского «Свободного плавания» («Ты че?» — «Да ниче. А ты че?»). Наивная, дикарская любовь Ромео (Максим Подзин) и Джульетты (Евгения Родина) не оперировала знаками любви, а изобретала их на ходу.



Дух не то клубного, не то языческого MDMA-экстаза (да-да, происхождение золотой пыльцы в сцене карнавала не вызывало сомнений) пронизывал спектакль. Самоотдача «духу музыки» не отменяла точных и неожиданно свежих актерских оценок. Серзин организовывал хаос, мастерски «оркестровал» массовые сцены вроде той, где свадьба Джульетты превращается в похороны, когда Капулетти, первым догадавшийся о смерти дочери, просто отходил к стене и буднично откупоривал очередную бутылку, леди Капулетти с тупым недоумением смотрела на тело, громко психовал Парис, а на заднем плане в это время происходил бытовой бубнеж — торговались слуги и музыканты оркестра.

В спектаклях, сделанных Серзиным в соавторстве с В. Серебренниковой, визуальная избыточность образов, казалось, вела за собой режиссуру. Режиссер ставил придуманные, но непричесанные спектакли про мир будничной, низовой, люмпенизированный, но подвергал его карнавализации. Горизонтальные причинно-следственные связи в его спектаклях были не всегда, зато «вертикальные» — в избытке. Но уже «Ромео и Джульетта», в отличие от «Севера», не производили ощущение декоративной вышивки по канве текста, были организованы по принципу игры планов, интертекстуальных связей, активного вмешательства контекста.

В 2013–2014 годах Серзин продолжает много ставить в провинции. «Все будет хорошо» (пермский Театр-Театр) — попытка разработать другой способ высказывания. Ритмически организованная пьеса Масловской чем-то напоминает «Лысую певицу». У Ионеско персонажи говорят утверждениями из английского разговорника. У Масловской — клише глянцевого журналов и слоганами рекламных роликов. Речь — максимально стереотипизированная, обезличенная. Как писала О. Кушляева, «Режиссер Семен Серзин нащупывает в этом сложном постапокалиптическом (постдраматическом, постмодернистском) тексте ускользающую драматическую составляющую»<sup>4</sup>. Школа Фильштинского проявляла себя в том, что режиссер пытался обнаружить и выстроить человеческие связи там, где этих связей нет. Даже фрики, будто вышедшие из ток-шоу, и те переживали какие-то сложные эмоции, пытались корреспондировать друг с другом поверх текста.

У Масловской история семьи, которой не было, рифмуется с историей Польши, которой не было, фантазмагорической великой империи, ущербного, униженного и вместе с тем амбициозного самоосознания. Режиссер не особо вчитывался в эту историю, скорее, ставил про связь между эпохами и людьми, порванную, но в финале — восстановленную. Рушилась служившая фоном действию стена из компьютерных «кубиков». «Металлическая», а на самом деле человеческая, ранимая девочка обрела дар внутреннего видения, актриса «со слезами на глазах» переживала гибель бабушки в 1940 году (а значит, и собственную) так, словно видела ее воочию, была живым свидетелем.

Моментом славы для Серзина стал «СашБаш. Свердловск — Ленинград и назад». Славы двойственной и скандальной. Спектакль получил признание зрителей и критиков, вошел в шорт-лист «Золотой маски», а потом покинул его, избежав тяжб об авторских правах, но не избежав обвинений в осквернении памяти кумира. Ни постановка екатеринбургского Центра современной драматургии, ни текст, написанный Ярославой Пулинович и Полиной Бородиной, не претендовали на портретирование личности Александра Башлачева. Как писала «Российская газета», «история жизни Александра Башлачева доведена до обобщенности мифа. Энергия спектакля высекается из столкновения эпох и личностей. 1980-е и 2010-е, Башлачев, свердловский рок — и команда музыкантов группы „Курара“

---

<sup>4</sup> Кушляева О. Это я, вторая мировая // ПТЖ. Официальный сайт. 2013. 1 мая. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/eto-ya-vtoraya-mirovaya/> (дата обращения 20.08.2016).

и актеров „Коляда-театра“... Олег Ягодин в череде напряженных мерцаний от образа Башлачева к себе самому поднимается до высокого символа поэта вообще, обреченного и победительного»<sup>5</sup>.

Герой возникал не напрямую, а в многочисленных отражениях — на видео, в цитатах из газет, в рассказах друзей и возлюбленных. Для Серзина этот спектакль был новым этапом биографии: не рассказывал историю, не проводил мысль, а сопрягал разнородный материал, отчего возникал объем, временной и личностный. Здесь уже не было той неугомонной (как принято сейчас говорить) режиссуры, происходило умаление режиссерского «эго». Не было игры — в привычном актерском смысле. Тем самым констатировалась невозможность идентификации с образом ушедшего героя. Но возникала общность исполнителей и зрителей, утопавших в куче шуршащей кассетной пленки тесного, душного зала ЦСД. Был «дух музыки», воплощенный резким, бешеным, ломаным танцем К. Итунина, напоминавшим выступления «АукцЫона».

Другой пробой монтажной группировки материала в 2015 году стал «ШКИД» по повести Г. Белых и Л. Пантелеева, второй и последний спектакль Серзина в качестве главного режиссера «Этюд-театра». Серзин не стремился рассказывать историю беспризорников 1920-х, а, соединяя разные тексты (роман, шиллеровские «Разбойники») и пласты (художественный, автобиографический), сочинял что-то вроде жизнеописания курса и театра. Спектакль был рефлексией театра и курса, раздумьем — куда двигаться дальше. Актеры пробовали речь «от себя», публицистический способ подачи материала. Голос наставника Викниксора возникал только в записи — мы слышали голос В. Фильштинского как голос творца, оставившего свои творения, «бузячество» самими участниками спектакля манифестировалось как нежелание идти по стопам старших. Но и путь анархии казался тупиковым. Актеры стояли фронтально, вглядываясь не то в себя, не то в зал и будто не решаясь двигаться дальше. Туманный посыл легшего в основу третьего акта рассказа Г. Белых «Американская каша», как думается сейчас, когда схлынула геополитическая лихорадка и он больше не кажется буквально антиамериканским (как казался на премьере), и тот был манифестом «маленького, но гордого» театра, не желающего есть «кашу» из чужих рук.

Это ощущение режиссера «на распутье» сохраняется и в спектаклях последних лет.

---

<sup>5</sup> Шаинян Р. Роковые подмостки // Российская газета. 2015. 23 сент.

В «Бунте» пермского Театра-Театра (адаптация повести Пушкина «Дубровский» к криминальным реалиям 1990-х) Серзин стремится выйти на обобщение — рассказать о криминализованной модели общества, об обреченности НеГероя, каким был Дубровский — М. Смирнов, но использует язык карнавала, прямой актуализации, свойственный более ранним его спектаклям. В «Сиротливом Западе» (Екатеринбургский ТЮЗ), художественно незатейливом, нет антитезы, противопоставления, вертикали. Отец Уэлш — парнишка в красных тренировочных шортах и кроссах под облачением священника — изначально побежден, сломлен, как и Дубровский. Герой спектаклей Серзина — молодой и растерянный, чей бунт стихлен, идущий на ощупь, мигрирующий — кто в любовь, кто в сумасшествие, кто в социальные сети.

Тип режиссуры, которым Серзиным заявил о себе 5–6 лет назад, сейчас принято называть сочинительским. Ему свойствен упорный поиск художественного контекста, далеко не всегда предусмотренного драматургом, будь то Ворожбит или Богославский, который преодолевал бы быт, выносил историю за рамки обозначенной «естественной среды». Что и происходило в «Демонах» или «Ромео и Джульетте» с их мифопоэтическим звучанием. Способ существования артиста в этом режиссерском рисунке — преувеличенно-театральный, с акцентом на характерность. Апология этюдного метода дает на выходе избыточность, даже декоративность, словно разглядываешь мозаичное панно. Однако в последнее время сценический язык Серзина стал более восприимчивым к природе текстов, которые он берется ставить. Будь то документальный материал по письмам репрессированных заключенных в рамках лаборатории в Казани. Или последняя премьера «Этюд-театра», наконец построившего для себя и других таких же петербургских «беспризорников» Площадку 51.

«Любовь людей» сделана в манере «бедного» читочного театра. История изымается из быта, не окрашена натуралистическими подробностями, в которых ее часто представляют на сцене. В монотонном темно-сером пространстве нет ни игры планами, ни других измерений, откуда приходит Коля. Но нет и быта (звуки новогоднего застолья со звоном рюмок и поздравлением президента доносятся в записи, что дает эффект иллюзорности). Текст ремарок проецируется на черную стену. Сцены насилия вынесены за сцену, словно и впрямь по правилам «хорошего тона» античной трагедии. Даже простой физический контакт сведен к минимуму.



Разумеется, Серзин стремится выявить трагедийный подтекст пьесы, и отчасти ему это удается. Сейчас спектакль не звучит трагедийно — как того хотел режиссер. Природа актерской игры «фильштов» и «козлят» другая — открытая, эмоционально-спазматическая. Действие движимо эмоциональными толчками, взрывами. Выстроена «внутрикадровая» драматургия отдельных сцен, соединенных током электронной музыки, передающей пульсацию внутренней жизни, резкие перепады напряжения.

В давнем «Севере» Серзина, поставленном в Театре им. Ф. Волкова, зимняя дорога вела героев куда-то под песню Леонида Федорова. Любовь не побеждала болезнь, но был рядом с Настей человек, готовый разделить с ней мрак и холод внутреннего «севера». Герои «Любви людей» лишены опоры, беззащитны, брошены в холод и мрак зимы и любви, чувства, безальтернативно жестокого к тому, кто любит и кого любят. Жизнь невозможно переиграть, и второго шанса никому не дано.

Было бы слишком самонадеянно утверждать, что «новый Серзин» теперь стремится более четко прочерчивать линии жизни своих героев или взял установку на самоограничение. 29-летний Серзин — режиссер в движении. Пробует разное. И сложность его жизнеописания в том, что жизнь эта только началась и трудно что-то записать в «сухой остаток». Но все-таки попробую.

Если язык, то «злых улиц»  
Если герои, то люмпен-пролетарии  
Если музыка, то шансон  
Если среда, то криминал  
Если пьеса, то современная

Сентябрь 2016 г.

## **СЕМЕН СЕРЗИН**

*Родился в 1987 году.*

*В 2011 году окончил СПбГАТИ (курс В. М. Фильштинского).*

Основные постановки:

«Стыдно быть несчастливым» по дневникам А. Володина  
(«Этюд-театр» и театр «Мастерская», Санкт-Петербург, 2011)

«Потудань» по А. Платонову («Этюд-театр», 2011)

«Демоны» Н. Ворожбит («Этюд-театр», 2013)  
«Вий» Н. Ворожбит (Театр им. Ф. Волкова, Ярославль, 2013)  
«Север» В. Дурненкова (Театр им. Ф. Волкова, 2013)  
«Ромео и Джульетта» В. Шекспира (Театр им. Ф. Волкова, 2014)  
«Дело» А. Сухово-Кобылина (Театр «Наш дом», Озерск, 2012)  
«Мечтатели» М. Фермо  
(Театр комедии им. Н. П. Акимова, Санкт-Петербург, 2012)  
«У нас все хорошо» Д. Масловской («Сцена-Молот», Пермь, 2013)  
«Это все она» А. Иванова (Прокопьевский драматический театр, 2014)  
«Бунт» по мотивам повести А. Пушкина «Дубровский»  
(«Сцена-Молот», 2015)  
«ШКИД» («Этюд-театр», 2015)  
«Любовь людей» Д. Богославского («Этюд-театр», 2016)

**Фото спектаклей С. Серзина на с. 416–417:**

1. «Вий». Театр им. Ф. Волкова.  
Фото Т. Кучариной

2. М. Подзин (Ромео), Е. Родина (Джульетта).  
«Ромео и Джульетта». Театр им. Ф. Волкова.  
Фото Т. Кучариной

3. И. Бровин (Никита). «Потудань».  
«Этюд-театр».  
Фото В. Башловой

4. «Демоны». «Этюд-театр».  
Фото из архива театра

5. «Стыдно быть несчастливым».  
«Этюд-театр» и театр «Мастерская».  
Фото А. Телеша

6. «У нас все хорошо». «Сцена-Молот».  
Фото А. Гущина

7. В. Карпова (Бабушка). «Мечтатели».  
Театр Комедии им. Н. П. Акимова.  
Фото из архива театра

8. О. Ягодин «СашБаш. Свердловск —  
Ленинград и назад». Центр современной  
драматургии. Фото предоставлено пресс-  
службой ЦСД

9. «Бунт». «Сцена-Молот». Фото А. Гущина

10. Е. Родина (Настя), В. Майзингер  
(Алексей Петрович). «Север».  
Театр им. Ф. Волкова. Фото Т. Кучариной

11. «Любовь людей». «Этюд-театр».  
Фото из архива театра

12. «ШКИД». «Этюд-театр».  
Фото из архива театра







Марина Шимадина

## В РАЗНЫХ ЖАНРАХ. НИКИТА КОБЕЛЕВ

В отличие от многих молодых режиссеров, которые после выпуска долго скитаются по разным театрам, городам и весям, Никита Кобелев очень быстро нашел свой театр-дом. Окончив курс Олега Кудряшова в РАТИ, он успел выпустить пару дебютных спектаклей: «Кампанилу Св. Марка» по роману Михаила Шишкина в Центре им. Вс. Мейерхольда и «Повесть о господине Зоммере» Патрика Зюскинда в ТЮЗе им. А. А. Брянцева. Тут его и заметил Миндаугас Карбаускис, только что принявший Театр им. В. Маяковского и собиравший команду для проекта, посвященного поэту, чье имя носит этот благородный дом. Из той затеи родился спектакль «Маяковский идет за сахаром», который выпустил, правда, другой режиссер. А Кобелеву руководитель театра предложил поставить пьесу молодого белорусского автора Дмитрия Богославского «Любовь людей», которая тогда, в сезоне 2011/12 года, прогремела на всех драматургических конкурсах: вошла в шорт-лист «Евразии», стала событием «Любимовки» и победила в конкурсе «Действующие лица».

### «ЛЮБОВЬ ЛЮДЕЙ»

Надо сказать, что Никита Кобелев никогда не входил в круг режиссеров «новой драмы», образовавшийся вокруг Театра.doc, «Практики» и «Любимовки». Судя по первым постановкам, его интересы лежали совсем в другой области — интеллектуальной прозы. Не случайно параллельно он начал работать на радио и выпускал радиоспектакли по книгам Андрея Битова, того же Михаила Шишкина, Эдуарда Кочергина и так далее. Так что предложенный худруком материал Кобелев встретил с опаской и все же согласился поработать с ним, что называется, на сопротивление. Но пьеса

Богославского оказалась не просто «чернухой», какой могла показаться вначале, у нее обнаружилось второе дно. Кроме того — крепкий сюжет, завязка, развязка, характеры, все как полагается в приличной классической драматургии... Можно сказать, что рядом с опусами земляка Павла Пряжко пьеса Богославского выглядела старомодно, но для актеров академического театра, впервые столкнувшихся на сцене с новой драмой вообще и ненормативной лексикой в частности, постановка Кобелева казалась верхом смелости.

Еще бы, малую сцену Маяковки наполовину засыпали настоящей землей, а вторая часть представляла кухню — голую, неуютную, со стенами, выкрашенными отвратительной зеленой краской (художники Анастасия Бугаева и Тимофей Рябушинский). В этой депрессивной обстановке героям ничего не остается, как пить, бить, убивать и снова пить, дожидаясь окончания бесконечной зимы. Но Кобелева в пьесе Богославского в первую очередь интересовал не ад провинциальной жизни, в красках описанный во многих новодрамовских текстах от Сигарева до Клавдиева, а пресловутая любовь людей, которая в чудовищных, искаженных формах, но все же прорастала даже в этой беспросветной среде.

Самые страшные, физиологичные сцены насилия режиссер старался передать условно, более отстраненно, с помощью серии флешбэков.

В спектакле много жанровых зарисовок с узнаваемыми персонажами, диалогами и реалиями вроде попсовых песен по радио, так что иногда он напоминал сериал «Участок». Но вот телевизор — главный проводник и транслятор времени — тут работал без звука или показывал сплошные помехи. И когда главной героине Люське вдруг являлся убитый ею и скормленный свиньям муж-алкоголик, приземленная, бытовая на первый взгляд драма проваливалась в метафизику, в проклятые вопросы о преступлении и наказании, о вечной не встрече близких людей и тотальном одиночестве. Истоки людских несчастий автор, а за ним и режиссер видят не столько в социальной плоскости — бытовой неустроенности, бедности и бесперспективности умирающего села, но в каких-то других, неведомых силах, ломающих судьбы всем героям пьесы без исключения. Тут как нельзя лучше подходит восклицание чеховского дяди Вани «Пропала жизнь!». Еще одна неожиданная ассоциация — фильм Звягинцева «Левиафан», в финале которого на зрителя веет той же вселенской безнадежностью.



## «ДЕВЯТЬПОДЕСЯТЬ»

Сам Кобелев никогда не углубляется в одну тему и не разрабатывает однажды найденную эстетику, а с какой-то даже всеядностью берется за самый разный материал, который подкидывает случай. Вместе с драматургом Сашей Денисовой работал над юбилейным вечером «Девятьподесять» — он был показан в день рождения Театра Маяковского, но так понравился зрителям, что вошел в репертуар. Для этой полудокументальной постановки, где исторические факты и легенды смешивались с рассказами нынешних актеров и работников Маяковки, Никита Кобелев нашел легкую и динамичную форму. Перед зрителями, сидящими на лавочках в гардеробе, эпизоды из славного прошлого театра проплывали словно кадры хроники. Актеры появлялись из правой условной кулисы и исчезали слева, строго следуя хронометражу, а если кто сильно забалтывался, его увозили вместе с декорацией, чтобы освободить место для следующей сценки. Слово «сценка» тут уместно потому, что пресс-конференция Всеволода Мейерхольда, пришедшего реформировать театр, легендарная встреча двух Гамлетов — Самойлова и Скофилда, страдания Бабановой, отправленной на Урал изучать жизнь рабочих, или страшный крик Гончарова — все эти предания прошлого были сыграны вполне гротесково, в жанре капустника. Но при этом сквозь панибратское веселье пробивались живые драматичные истории про актерскую ревность, невостребованность, одиночество.

Эта вроде несерьезная затея в итоге оказалась важной для всего театра: разные поколения Маяковки в процессе работы сумели найти общий язык, молодые актеры узнали историю своего театра и присвоили ее как часть личной биографии, ну и вдобавок ко всему сложился тандем Денисова — Кобелев, выпустивший еще две премьеры. Ироничная и острая на язык Саша Денисова, бывший колумнист и апологет документального театра, и серьезный, вдумчивый, консервативный по своим театральным взглядам Никита Кобелев. Тем не менее вместе они составили пару, где один дополнял другого.

## «ВРАГ НАРОДА»

Второй совместный спектакль Кобелев и Денисова выпустили, что называется, на злобу дня. Взявшись за «Врага народа» Ибсена, они переписали его, перенесли действие в наше время, так же как это сделали Томас

Остермайер и драматург Флориан Борхмейер в театре «Шаубюне». Фогт превратился в мэра, водолечебница — в курорт федерального значения, дочь Стокмана стала активисткой и блогером, а на первый план вышли не размышления героя о силе одиночки и тупом большинстве, как, например, в спектакле Льва Додина, а экологические и социальные проблемы: всеобщая коррупция и продажность журналистов, незаконная вырубка лесов (преьера вышла вскоре после громкого скандала вокруг Химкинского леса) и увольнения за «нетрадиционную гражданскую позицию». В панда к остроактуальному содержанию режиссер постарался использовать «трендовые» постановочные средства: камеры, мониторы и экраны, в которые превращались прозрачные стены-панели хайтековских декораций израильского художника Михаила Краменко. Был там и фрагмент телевизионного ток-шоу, куда герой, протестуя против загрязнения курортных вод, приходил в противогазе, а его открытое обращение в зал пресекалось отключением микрофона и глушилось спасительным Чайковским. Не правда ли, все очень знакомо? Но в попытках максимально приблизить к нам реалии ибсеновской пьесы авторы, пожалуй, чересчур увлеклись. Сместив фокус и буквально тыча публику носом в язвы общества, они потеряли объем и сложность персонажей, ставших одномерно плакатными: одни — бескорыстными борцами за правое дело, другие — отпетыми подлецами и мошенниками. В итоге лучшей ролью спектакля стала работа Игоря Костолевского, сыгравшего расчетливого и циничного мэра города, рядом с которым честный и благородный герой Алексея Фатеева, отлично игравшего в «Любви людей», казался не очень убедительным.

Публика и критика встретили спектакль не слишком дружелюбно. Многие зрители, не готовые видеть на большой академической сцене все то же, что им показывают по телевизору, возмущенно покидали зал, а рецензенты сетовали, что ради похвальной публицистики молодой режиссер пожертвовал художественностью. Повлиял ли этот холодный прием на Кобелева или нет, но так или иначе маятник его творчества резко качнулся в другую сторону. Он принялся за постановку пьесы Фридриха Горенштейна «Бердичев» — многонаселенной саги о жителях еврейского городка, которая развивается на протяжении 30 лет, вбирая в себя множество судеб, исторических событий, комических эпизодов и жизненных драм. Казалось, что молодой режиссер, взявшись за эту пьесу, вдруг повзрослел на много лет. Трудно было себе представить, что автор модного, бравирующего своей политической смелостью «Врага народа» и нарочито



традиционного, неторопливого «Бердичева» — один и тот же человек. Но есть у этих спектаклей и одна общая черта — их режиссер скрупулезно следовал за материалом.

### «БЕРДИЧЕВ»

Пьеса Горенштейна «в трех действиях, восьми картинах и 92 скандалах», в отличие от философской драмы Ибсена, полностью принадлежит своему времени и месту действия, она вросла в них корнями, так что не выдернешь. И режиссеру, взявшемуся за эту махину, ничего не остается, как воспроизводить на подмостках быт и приметы той эпохи. Никита Кобелев вместе с художником Михаилом Краменко на этот раз выступили настоящими реставраторами, собрав на сцене подлинные предметы старины — мебель, посуду, какие-то статуэтки и кружевные салфетки. Но весь этот тщательно воссозданный антураж с печью, огромным фамильным буфетом и швейной машинкой «Зингер» показан словно через подзорную трубу с обратной стороны, как бы издалека. Кобелев создает физически ощутимую временную дистанцию, маркируя эпизоды табличками с годами действия: 1945, 1946, 1956, 1969... и так далее. А открывающая спектакль мизансцена, где герои смотрят на нас из-за мутного стекла двери, дает

ясно понять, что все они — кто будет ругаться, мириться, кричать и плакать в течение следующих трех часов — на самом деле давно уже на том свете. Поэтому происходящее у Кобелева проникнуто заметной ностальгией, причем ностальгией по временам, когда режиссера еще не было на свете. Так что этот сценический Бердичев, со всеми его обитателями, их колоритным еврейским говором и смачными словечками, толчинками и париками, нелепыми костюмами и точно найденными повадками, кажется какой-то фантастической Атлантидой, миражом бесповоротно ушедшей цивилизации, выдержавшей множество катаклизмов и трагических ударов истории, но в итоге просто размытой временем.

Собственно, время, его неторопливая кантилена и становится главным героем действия, именно это неспешное течение жизни Никита Кобелев пытается ухватить и передать на сцене. И в общем, ему это удастся, хотя хочется понять, в чем тут личная заинтересованность постановщика, где в этой истории он сам? Но, видимо, такова природа этого режиссера, что обнаруживать собственное «я» или предлагать свою интерпретацию он не считает нужным, растворяясь не только в актерах (в «Бердичеве» особо стоит отметить Татьяну Орлову и Татьяну Аугшкап в ролях двух сестер, Рахили и Злоты, на которых держится весь сценический микрокосм), но и в чужом замысле, ставя пьесу «как есть». В случае с драмой Горенштейна, написанной еще в 1975 году, это вполне оправданно, тем более что премьера в Театре Маяковского стала ее первой постановкой.

### **«ДЕКАЛОГ НА СРЕТЕНКЕ»**

После погружения в эстетику 1970-х Никита Кобелев снова вернулся к работе с Сашей Денисовой и к современным жанрам — документальной драме и модному в то время спектаклю-променаду, или «бродилке». Перед авторами «Декалога на Сретенке» стояла вполне прикладная задача — презентовать публике новое пространство только что отремонтированного филиала, провести их по всем тайным тропам от гардероба до примерок. И в то же время связать нынешний день Маяковки с историей, обозначив главный вектор политики Карбаускиса — принцип преемственности традиций и поколений. Если в спектакле «Девятьподесять» постановщики разбирались с историей одного театра, то на этот раз они охватили весь район, где располагается здание филиала. Собирая материал для «Декалога», актеры выходили на улицы и спрашивали встречных

людей, какие плохие поступки те совершили. Как ни странно, все грехи и мелкие провинности наших современников сводились все к тем же десяти заповедям. На основе этих откровений и собственных документальных исследований Саша Денисова написала пьесу, устроенную по принципу палимпсеста: за историческими легендами, например, о тайном кладе Якова Брюса в Сухаревой башне, обнаруживаются свидетельства о реальных расстрелах на соседней Лубянке, а сквозь современные эпизоды просвечивают библейские притчи и античные мифы.

Так что перед режиссером стояла трудная задача — объединить в одном спектакле совершенно разные типы театра: технику вербатима, где актеры должны присваивать себе голоса улицы, и фантастический реализм с ретенских сказок, притчевость и документальность, доверительную интонацию разговора глаза в глаза (некоторые эпизоды игрались в крошечных закутках в метре от зрителей) и исторический объем. Нельзя сказать, что постановщику удалось соблюсти жанровый баланс в совершенстве, спектакль иногда кренило то в одну, то в другую сторону. Для каждой новеллы Кобелев старался найти новое решение, так что в какой-то момент возникало ощущение перебора, тотальной застроенности спектакля и нехватки свободного воздуха. Но были в нем сцены очень сильные и страшные, когда казалось, что мы на самом деле подслушали исповедь умирающей от рака женщины или стали невольными свидетелями встречи внуков сталинского палача и его жертвы... В такие моменты в спектакле ясно проступала его сквозная тема — тема ответственности и возмездия, которое обязательно придет, не в этом, так в другом поколении.

## «ПОСЛЕДНИЕ»

Этот мотив Никита Кобелев разовьет в своем следующем, уже полностью самостоятельном спектакле на большой сцене Театра Маяковского — в горьковских «Последних». Здесь режиссер впервые взялся за классическую драматургию, не адаптируя текст. Описывая крах одной отдельно взятой семьи, пронизательный Алексей Максимович создал универсальную картину распада общества на границе тектонического слома эпох, созвучную и сегодняшнему дню. В тексте есть детали прямо-таки злободневные: демонстранты и полицейские, покушения и аресты... Но Никита Кобелев, памятуя опыт «Врага народа», не стал заострять внимание

на этих политических триггерах. Он ставил историю вневременную, сознательно смешивая приметы разных столетий. Выстроенный на сцене дом-трансформер (автор сценографии — уже постоянный соавтор Кобелева Михаил Краменко), безликий, холодный и неудобный, то и дело выставляющий острые углы и готовый схлопнуться, как карточный домик, раздавив всех обитателей, не производил впечатления дома. В этом отчужденном, недружелюбном пространстве лишь одна нянька Федосья в исполнении Людмилы Иваниловой — нелепое, что-то бормочущее существо в джинсовом комбинезоне и красной вязаной шапке — пытается спасти разоренный очаг.

В горьковском конфликте отцов и детей Никита Кобелев сосредоточился именно на детях, на том, как грехи отцов уродуют их — одних морально, а других и физически, как горбунью Любу. Но слово «конфликт» не вполне отражает суть происходящего. Дети Коломийцева не только жертвы, но и прямые наследники своего отца: старшие наследуют цинизм и беспринципность, младшие — трусость и безволие, и еще неизвестно, какой из этих пороков хуже. Но главным, что отравляет воздух в этом доме, становится тотальная ложь. Тут все лгут или умалчивают правду, а сам Коломийцев в исполнении Анатолия Лобоцкого становится записным паяцем, который чуть что встает в позу и начинает актерствовать, изображая отвергнутого детьми Лира. Это кривляние — своего рода защитная реакция, маска, под которой он пытается скрыть слабость и вполне осознаваемую ничтожность. Эту важную и точную характеристику главного героя Кобелев не выдумывает, а тоже находит в тексте: «не говори так, с жестами» или «у вас похоже на мелодраму» — то и дело бросают отцу сестры.

Каждая сцена спектакля обозначена именем одного из детей Коломийцевых, особенно важна для постановщика троица Вера, Надежда, Любовь. «Что такое жизнь, как не безумие, и что такое вера, как не глупость, что такое надежда, как не отсрочка казни, и что такое любовь, как не укус, пролитый в рану», — цитирует Кобелев популярного во времена Горького философа Кьеркегора. И героини спектакля вполне оправдывают высказывание датчанина: правда, роскошная самка Надежда (Полина Лазарева) безнадежна с самого начала, а вот наивная Вера (Вера Панфилова) ломается, теряя веру и в отца, и в людей вообще. Особенно красноречива здесь безжалостная к себе и другим горбунья Любовь в исполнении Юлии Соломатиной. Тут режиссер и актриса заменяют предполагаемый натурализм условностью. Увечье героини скорее фантомное, она борется с ним,

пытаясь расправить спину, но горб (поднятое вверх плечо) тут же вырастет снова. Этот горб — груз преступного прошлого родителей — на самом деле есть у каждого из этих детей, просто не все его осознают. Формула «сын за отца не отвечает» прочно въелась в наше национальное сознание, мы не чувствуем ответственности за дела наших отцов и, может быть, поэтому продолжаем ходить все по тем же кругам ада.

### «КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ»

В «Последних», своем шестом спектакле в Театре Маяковского, Кобелев показал себя уже зрелым и уверенным постановщиком, мастером сдержанной европейской формы. Эта работа кажется родственной, близкой по духу (но ни в коем случае не подражательной) спектаклям самого Миндаугаса Карбаускаса, особенно «Господину Пунтиле» — лаконичной и намеренно аполитичной постановке Бертольта Брехта, где в фокусе оказывается не классовая борьба, но сложная, противоречивая и не внушающая особых надежд природа человека. Не случайно в следующем своем спектакле Кобелев взялся за того же автора. Но если яростного, взрывоопасного Горького он охладил до температуры 36,6, то рационального Брехта, напротив, насытил полнокровной, иногда даже жанровой игрой. За остранение тут отвечает рассказчик (Сергей Рубеко), не устающий иронично комментировать не только поступки героев, но и продолжительность спектакля (он идет больше трех часов), да живой джаз-бэнд (ансамбль Алексея Круглова), обработавший для театра зонги Пауля Дессау. Режиссер почти целиком отказался от национального грузинского колорита, выстроив вместе с бессменным Михаилом Краменко условные декорации обугленного, обожженного войной мира. Но и на этом пепелище не перестает теплиться пусть жалкая, бессмысленная, но все же жизнь, которой Кобелев не отказывает в праве на существование.

Важно, что содержательную, смысловую нагрузку режиссер подкрепляет внешними, формальными средствами. Главная героиня Груше, единственный в этих краях «добрый человек», противопоставлена всем остальным как живой, объемный персонаж — характерным карикатурам. У каждого эта характерность присутствует в разной мере, своего максимума достигая в образе проходимца Аздака — Игорь Костолевский, к радости зрителей, тут выдает весь свой комедийный арсенал. Но главным открытием спектакля становится Юлия Соломатина в роли судомойки Груше,

которая умудряется быть достоверной каждую минуту сценического существования, проходя весь диапазон эмоций от смущения первых свиданий с женихом до финальной боли и отчаяния на суде.

В этой последней на сегодняшний день работе Кобелева, долго пробовавшего силы в разных жанрах и стилях, уже вполне сложился его собственный режиссерский почерк. Он не боится показаться скучным или слишком традиционным, но всегда думает о публике — старается попасть в большую аудиторию, задеть ее за живое и в то же время не прогибаться под массовый вкус. На сцене он не занимается самовыражением и, как мне кажется, чувствует ответственность не только за свой спектакль, но и за театр в целом.

Июль 2016 г.

## **НИКИТА КОБЕЛЕВ**

*Родился в 1987 году.*

*В 2011 году окончил режиссерский факультет РАТИ–ГИТИС (мастерская О. Л. Кудряшова).*

*Работает режиссером на Радио России.*

*С 2012 года — штатный режиссер-постановщик в Московском театре им. В. Маяковского.*

Основные постановки:

«Кампанिला Св. Марка» по роману М. Шишкина (авторский проект при поддержке Центра имени Вс. Мейерхольда, Москва, 2012)

«Повесть о господине Зоммере» П. Зюскинда (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург, 2012)



**Фото спектаклей Н. Кобелева на с. 430–431:**

1. А. Фатеев (Сергей), Ю. Силаева (Люська).  
«Любовь людей». Театр им. В. Маяковского.  
Фото Д. Жулина
2. Т. Аугшкап (Злота), Т. Орлова (Рахиль).  
«Бердичев». Театр им. В. Маяковского.  
Фото В. Дубинского
3. «Враг народа». Театр им. В. Маяковского.  
Фото А. Качкаева
4. Б. Ивушин (Господин Зоммер).  
«Повесть о господине Зоммере».  
ТЮЗ им. А. А. Брянцева. Фото С. Левшина
5. «Последние». Театр им. В. Маяковского.  
Фото С. Петрова
6. А. Дякин (Луначарский; артист, который  
готов; Орлов; помреж, который не готов;  
Самойлов). «Девятьподесять».  
Театр им. В. Маяковского. Фото Е. Бабской
7. «Декалог на Сретенке».  
Театр им. В. Маяковского.  
Фото Е. Бабской
8. Е. Сачков, Е. Смирнова.  
«Кампанила Св. Марка».  
Центр им. Вс. Мейерхольда.  
Фото из архива ЦИМа
9. «Кавказский меловой круг».  
Театр им. В. Маяковского.  
Фото С. Петрова
10. «Человек, который принял свою жену  
за шляпу». Театр им. В. Маяковского.  
Фото Н. Базовой

«Любовь людей» Д. Богославского  
(Театр им. В. Маяковского, Москва, 2012)  
«Девятьподесять» (Театр им. В. Маяковского, 2012)  
«Враг народа» (Театр им. В. Маяковского, 2013)  
«Бердичев» (Театр им. В. Маяковского, 2014)  
«Декалог на Сретенке» (Театр им. В. Маяковского, 2014)  
«Последние» (Театр им. В. Маяковского, 2015)  
«Кавказский меловой круг» Б. Брехта (Театр им. В. Маяковского, 2016)  
«Человек, который принял свою жену за шляпу»  
(Театр им. В. Маяковского, 2016)







Марина Дмитриевская

# ЦУХН (ПСИХЕ) ОЗНАЧАЕТ ДЫХАНИЕ. ДЕНИС БОКУРАДЗЕ

Театр Дениса Бокурадзе родился тихо, но возник внезапно. И режиссерское имя «Бокурадзе» вышло не из недр режиссерских факультетов, не из мастерских прославленных мастеров и не из лабораторного контекста, как десятки других. Оно возникло как бы само по себе.

Еще лет пять назад невозможно было предположить в характерном актере СамАРТа, зажигательно вращавшем глазами в комедиях (допившийся до реальной синевы Вася-купчик из праудинских «Талантов и поклонников», балаболистый попугай Маркес из «Птицы Феникса» Веры Поповой), — отменного режиссера-стилиста, работающего тонкой кисточкой и вычерчивающего спектакли словно на миллиметровке... Режиссера, которому важны визуальный колорит, атмосфера, изысканный свет, выверенность пластических линий, общее темпоритмическое строение, продиктованное, как правило, сквозным саундтреком. Важна тонкая цветовая гамма, и, как правило, это монохром, но не черно-бело-европейский, а теплый, рыжевато-коричневый, бежево-серовато-охристый, светло-кремовый. Костюмы соединяются с декорацией на правах живописных мазков. И задача спектакля всегда собственно театральная: мы должны получить впечатление прежде всего от искусства как такового, от эстетизма и талантливой профессиональной точности актерского исполнения.

Это тем более удивительно, что авторский театр такого типа возник в Новокуйбышевске, пятидесятитысячном городе, построенном 60 лет назад в подбрюшье Самары, вокруг нефтеперерабатывающего комбината. В городе, где каждая беременная женщина получает за девять месяцев три отпуска, чтобы покинуть город, не дышать газом, выделяющимся при производстве неэтилированных бензинов, и родить

здорового ребенка. В этом городе и живет театр-студия «Грань». В Доме культуры, но с отдельным залом, заботливо отстроенным многолетним художественным руководителем Эльвирой Анатольевной Дульщиковой — создателем и до самой смерти руководителем этого театра. В этом театре с молодых лет играл вместе с любителями и Денис Бокурадзе. А когда Дульщиковой не стало — принял из ее рук театр как худрук. Стал его профессионализировать. И с первого же своего спектакля, с «Фрекен Жюли», завоевал Фестиваль малых городов (что ни год — лауреатство), а в 2016-м был уже номинирован на «Золотую маску» с «Таней-Таней».

Профессиональная, не любительская труппа начиналась буквально с трех человек, постепенно прирастая новыми молодыми актерами. Но и сейчас их всего шесть-семь: кто-то ушел из самарских театров, кто-то — ученик Бокурадзе, преподающего в Институте культуры. За два-три года Денис Бокурадзе воспитал труппу, актеров, владеющих «беличьим» мазком и при этом гладиаторским темпераментом. Сочетание этого темперамента и необходимости уместиться на маленькой сцене в метре от зрителей, радуя их мелкой вышивкой, и рождает настоящий театральный кураж.

Взявшись за «Фрекен Жюли», Денис Бокурадзе лишил пьесу Стриндберга терпкой чувственности. Телесность — не та категория, с которой работают в этом спектакле, хотя все здесь построено на пластике, движениях тела, прыжках и пробежках. Скорее, тут взаимодействовали с «психо»: психоделикой, психопатией... Как известно, Психея (Ψυχή, «душа, дыхание») в греческой мифологии олицетворение именно души, дыхания. В спектакле Бокурадзе много дыхания: прерывистого, нервного, тяжелого и агрессивного — так дышат все герои, и мы слышим шорох этих Ψυχή. Среди шорохов и скрипов не только фрекен Жюли, но и другие герои движутся словно в полусне: в спектакле много и пластического «лунатизма», сомнамбулического движения...

В зыбком мире из световых пятен, легких занавесок и нескольких предметов движения персонажей с самого начала алогичны, это общая эстетская «пляска смерти», contemporary dance, поставленный Павлом Самохваловым. Жан (Даниил Богомолов) вытянут и прям, словно проглотил аршин, а Жюли изломанна и угловата. С самого начала все, включая Кристину (Алина Костюк), нервны, но полубезумна и обречена только фрекен, играющая со своим хлыстиком, натянутая, как струна.

Тут речь не о сексуальности, фрекен Жюли Юлии Бокурадзе снедаема скорее демонами сознания, ее нервический мозг не справляется с экзи-

стенцией, а не с телом. Прикосновениями к своему телу она возбуждает нервное напряжение. Еще в немом прологе цепкими пальцами, словно птичьими коготками, мнет-царапает у бедер легкие брюки, трется щеками о собственные рукава, словно они принадлежат кому-то другому. И несется к концу — как ее птичка, если бы ту выпустили из клетки, а не убили. И лицо у этой Жюли тонкое, птичье, с черными бусинами глаз. После всего, что произошло у них с Жаном, лицо Жюли, лишенное вначале красок, «прорисовывается» грубым гримом панельной девки и площадной юродивой...

Мир спектакля для Дениса Бокурадзе — зыбкая и ускользящая красота именно сценической, живописной, а не жизненной реальности. Речь героев отрывиста и похожа на стихи в прозе, а движения точеной Жюли грациозны, как взмахи птичьих крыл. Спектакль движется в режиме музыкальной аритмии. В этом плывущем, как будто не имеющем опоры мире непрочно стоит даже дверь. Она крепится на маленькой платформе, на колесиках, и может внезапно оказаться где угодно: раз — и открыл, раз — и вошел. Все происходит за закрытой дверью, которая в любой момент может открыться.

Дверь фигурирует и в названии пьесы Ж.-П. Сартра «За закрытыми дверями», поставленной Денисом Бокурадзе через год. Спектакль «P. S.» по сути оказывается второй частью дилогии Стриндберг — Сартр. И опять режиссер стремится к театру внебытовому, философскому. В темных дверях — тех самых, которые закрыты, — стоит фигура в черном (Юлия Бокурадзе) — и мы слышим человеческое дыхание. Опять...

Эти цоканье и шипение, посвистывание и вздохи в усиливающий микрофон (а потом в ревербератор) сопровождают весь спектакль. Опять «живая музыка», опять живой, пульсирующий ритм (актриса, даже невидимая, слушает из-за сцены партнеров и аккомпанирует им). Режиссер снова стремится создать плотное, живое, вибрирующее, осязаемое звуковое пространство. Вселенная дышит. Но, кроме того, — вспоминает. Безымянному духу в дверях отданы воспоминания героев о содеянном и почти невнятные рассказы о том, что постигло их близких. Пространство становится мистическим, живым, мучительным, оно всхлипывает, обозначая за запертой дверью все помнящий Солярис.

Жан-Поль Сартр произнес в этой пьесе: «Ад — это другие». Спектакль Бокурадзе, пожалуй, ближе к констатации: адская мука — это неспособность деться куда-то от содеянного, а ад — это неспособность выйти куда-то из самого себя. И потому конца этому аду нет.

В вибрирующей, нервной, напряженной «Фрекен Жюли» фрекен, Жан и Кристина мучили друг друга в пределах земной юдоли. Герои «P. S.» (после написанного? после жизни?) Гарсэн, Инэс и Эстель (Даниил Богомолов, Алина Костюк и Любовь Тювилина) мучаются в следующем круге бытия — в аду. Они терзают новых знакомцев так же, как терзали при жизни своих близких: Гарсэн мучил жену, поселяя в доме любовниц, Инэс довела до самоубийства брата, соблазнив его девушку, а Эстель на глазах любовника утопила в озере новорожденную, но не желанную ей дочь — и любовник покончил с собой. Все они будто бы хотят поддержки и оправдания от новых, теперь уже «адских» партнеров и в то же время не нуждаются ни в ком, приговоренные к сковородкам собственных эгоизмов.

Опять ничего жизнеподобного. Если атеист Сартр селил персонажей в сумрачные интерьеры старого отеля без окон, то мир Бокурадзе — медные травленные панели с абстрактной пузырчатой набивкой и заклепками, такие же столы-помосты, по которым геометричной мизансценировкой распределены передвижения героев. Один из помостов напоминает разделочный стол, да и вообще огненное посверкивание меди точно указывает: мы в жарком аду (художник спектакля Алиса Якиманская). Жары прибавляет истовый свет Евгения Ганзбурга: слепящие выносные софиты простреливают пространство лучами-коридорами, по которым двигаются герои — то лицом к нестерпимому лучу, отбрасывая темную тень на противоположную стену, то «темнея лицом» и уходя от источника света.

Они похожи и на фрекен Жюли последнего акта: в шляпке, с вшкоченными волосами — то есть, после содеянного или перед смертью. И на клоунов с какими-то ржавыми и одновременно тронутыми сединой (или опаленными адским пламенем?) лохмами. Грим делает их рты чуть впавшими, словно беззубыми. На арене трагифарса (так поименован жанр спектакля в программке) оказались странные существа: колтуны волос, чуть припудренные мелом лица и свободные одежды. Когда Эстель соблазняет Гарсэна и он снимает с нее легкое пальтишко, в которое та кутается, — под ним обнаруживается платье, а под ним — еще одно. До тела не добраться — его нет, как нет и конца движению: хождение героев по кругу изматывает до полубоморока не только их, но и нас. Ведь мы с ними заперты в одном пространстве...

Важно, что каждый следующий спектакль Дениса Бокурадзе не похож на предыдущий. Увидев Стриндберга и поразившись филигранной, балетной выделке, ты совершенно не понимал, куда театр двинется даль-





ше. Спектакль по пьесе Сартра позволял заподозрить, что Бокурадзе так и останется приверженцем классической интеллектуальной европейской драматургии с ее экзистенциальными загадками, что театр будет и дальше изысканно-высоколобым. А Бокурадзе — раз — и стал играть в Олю Мухину, взяв культовый текст 1990-х. От экспрессионизма «Фрекен Жюли» и «P. S.» — к импрессионистским этюдам под бесконечно звучащего в джазовой обработке Шопена. Этот Шопен удушает, как любовь и духи, мучит любовным томлением прелюдии № 4 ми минор, опус № 28 героев спектакля, не давая им остановиться...

Действие пьесы происходит в доме Охлобыстина (если кто не помнит, это не Иван Охлобыстин — актер, бесновато мечущийся между сном священника, ролью звезды и амбициями политика, а влюбчивый раздолбай). Об этом доме все время говорят: «Хорошо!» В нем много пьют, там женщины смеются, там есть зеленые яблоки, как это и полагается в любой «Тане-Тане» (яблоком соблазняют...), а есть неожиданная любовь многозубого, рослого фавна Охлобыстина с гривой растрепанных волос (Даниил Богомолов) к прелестной, компактной, сердечной, прыгучей и сосредоточенно-доверчивой клоунессе — мечтательной идеалистке Зине (Алина Костюк). И такая же внезапная ее любовь к нему. Есть любовь худого неврастеника Иванова с влажными эгоистичными глазами (Сергей Поздняков) к собственной жене, прекрасной Тане (Юлия Бокурадзе),

но имеется и его минутное половое увлечение Девушкой (Любовь Тювилина). И в эротической любовной сцене целомудренно встретятся их голые стопы и пальцы ног...

Кремовые летающие занавески, стильные свободные мятые костюмы — хоть сейчас на подиум: палевый, серый, коричневатый, морщат гетры, обвисают жамканые юбки, и летят, летят, как занавески, подолаы в скользящем сквозняке мизансцен... Все бегают, бегают, отодвигают эти самые занавески, прячутся, ищут друг друга, снова скользят, летят дальше-дальше-дальше...

«Таню-Таню» играют как лирическую клоунаду, в которой всё — босного, косолапо, близоруко и икая от волнения. Как прелестно икает в самом начале сюжета, прячась от любвеобильного выпившего Охлобыстина и поправляя очки, чудная нравственная Зина, икотой своей давая актерский ключ к спектаклю. Стиль этой «Тани-Тани» — «спустя рукава», скользя, тревожа ткань, сминая юбки и спустя... гетры.

И летают, как крылья, длинные шарфы, а когда Охлобыстин хватает на руки и оттаскивает эмоциональную Зину, она кричит чайкой: «Аааа! Ааааа!»

Бокурадзе любит использовать театр теней, вот и здесь тенями видны за занавеской бутылка, стакан... И тени несчастных мужчин ритмично опрокидывают одну за одной, чтобы, залив любовную тоску, выйти из теневого процесса выпивания уже пьяными...

А Охлобыстин умеет зажигать: щелкнет пальцами — и свет вспыхивает. «Как это у тебя получается?» — аналитически напрягается Зина, тщетно тренируя пальцы. Но вот пришла в дом Таня — раз — и зажгла! Таня особенная, а Зина нет. Но однажды и у Зины получится зажечь. Потому что Зина становится прекрасной. Почти как Таня...

Этот спектакль — тоже спектакль дыхания — в том числе стилизация под 90-е, время рождения пьесы, время театрального импрессионизма и легких энергий, время петербургского Клима, «P. S.» Козлова и «Городского романа» Галибина, когда не было Сирии, Грузии и Украины, еще только кончилась первая Чеченская, в нашем лесу пели птицы гласности, все были молоды, пили-гуляли, надеясь на лучшее и щелкая надо не надо пальцами, чтобы вспыхивало...

В «Тане-Тане» уже стало понятно, что за три года Денису Бокурадзе (сам он тут играет усатого грузинского рабочего дядю Ваню, рассказывающего чудесные истории о мужчинах, найденных женщинами в луже и на помойке и составивших их счастье) удалось «сыграть» свою маленькую труп-

пу до прелестного камерного ансамбля. Они касаются друг друга рукавами и интонациями, они — ноты в общей партитуре.

А дальше, от Ψυχή «Тани-Тани», театр Бокурадзе метнулся как будто в противоположную сторону, поставив средневековые фарсы.

«Корабль дураков» (под постоянно звучащую музыку Александра Плаксина, не дающую актеру отступить от рисунка ни на минуту) сделан то ли из дубленых кож, то ли из раскрашенных средневековых гравюр (а на самом деле это обработанные художником холстины и грубое полотно). Каждый костюм искусно нарисован Еленой Соловьевой — и в эту сошедшую с живописного эскиза объемную картинку вставлено тщательно нарисованное лицо очередного персонажа (актеры играют по многу ролей).

Губы бантиком и в линию, брови домиком и сходящиеся на переносице, гнилые зубы, гротесковые торчащие прически, коки и лысины, возбужденно торчащие накладные гульфики и зазывно трепыхающиеся простеганные ватные груди, разнообразные парики, дурацкие колпаки, рогатые шапки, толщинки, накладные зады, огромные веснушки, шепелявости, картавости, сипы, хрипы, гримасы, фингалы под глазом и прочие традиционные подробности из повозки бродячих жонглеров, в том числе несомненный актерский кураж, задействованы в спектакле. Но это совсем не грубое карнавальное искусство: почти скабрзные истории играют с изяществом невинной пасторали и от этого становятся еще смешнее. «Корабль дураков» выткан — как старинный французский гобелен, нитка к нитке.

Спектакль собран линейно с помощью Шута (Александр Овчинников), вкрадчиво произносящего «Балладу примет» Франсуа Вийона и позванивающего связкой бубенцов — как связкой ключей от сюжетов и перипетий. Бубенцы — знак соблазна... Их случайно оставляют на скамейках, тырят, ими завлекают, манят, а иногда они кажутся самым интимным, что есть у человека... Спектакль наполнен сладострастными вздохами, шепотами и стонами (опять — дыхание, но уже другое). Это тесный мирок маленького городка со слышимостью современной блочной пятиэтажки. Возбуждающие звуки несутся из окон, и к окнам подставляют лестницы — заглянуть, прильнуть к эротической вселенной, выследить изменницу или продать снадобье. Здесь, увидев тени балующихся любовников, мужья пристраиваются к этим колеблющимся теням и, примеривая на себя позы, получают свое теневое удовлетворение. Здесь крадутся друг за другом на цыпочках и наивно прячутся за углом. Все эти Лизоны, Жоржеты, Бернарды и прочий народец совершенно не заняты на французском средневековом производстве, но,

хотя спектакль играется легко, на пуантах, без столярно-малярного жима, в нем реально пахнет потом. Не скажу, что это ласкает нос зрителей первого ряда, но перевозданно-негобеленные пары жизни в этом есть...

Здесь блистательной Юлии Бокурадзе, уродующей себя куриными гри-масками, хриплым баском и идиотическими подмигиваниями (она отвечает за старшее поколение — матерей и соседок), ни в чем не уступают Любовь Тювилина и Алина Костюк. Так же изысканно точен и смешон Сергей Поздняков, меняющий маски — от шлемазла до мачо, а Даниил Богомоллов оказывается отличным характерным комиком.

Бокурадзе вписался в поколение уже во втором десятилетии XXI века. И мне кажется, что в России есть только два режиссера этой генерации, работающие с такой предельной тщательностью и аккуратностью, словно спектакли их вычищены пылесосом. Детальность, выверенность «до пальца», абсолютная сделанность и нелюбовь к сценическим случайностям/произвольностям роднят Дениса Бокурадзе и Тимофея Кулябина (среди старших этим всегда отличался Михаил Бычко, и с камерным Бычковым «Грань», пожалуй, роднит изящество «музыкальной шкатулки» и стильность каждого решения). И если Кулябин концептуалист, так или иначе следующий формам современного европейского театра, то Бокурадзе — стилист, эстет, и формы каждого его спектакля продиктованы материалом, его поэтикой и смыслом.

Один спектакль в год. Кажется, на очереди «Лир».

Июнь 2016 г.

## **ДЕНИС БОКУРАДЗЕ**

*Родился в 1979 году.*

*В 2000 году окончил Самарскую государственную академию культуры и искусства (мастерская В. Тимофеева) по специальности «режиссер театра».*

*С 2011 года — художественный руководитель театра-студии «Грань» (Новокуйбышевск).*

*С 2010 года — старший преподаватель кафедры актерского искусства Самарского государственного института культуры. В 2016 году защитил кандидатскую диссертацию, кандидат культурологии, доцент кафедры актерского искусства Самарского государственного института культуры.*

**Фото спектаклей Д. Бокурадзе на с. 442–443:**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Д. Богомоллов (Жан), Ю. Бокурадзе (фрекен Жюли). «Фрекен Жюли». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра | 7. «Таня-Таня». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра  |
| 2. Ю. Бокурадзе (фрекен Жюли). «Фрекен Жюли». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра                      | 8. М. Шилова, Ю. Бокурадзе. «Корабль дураков». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра             |
| 3. Д. Богомоллов (Гарсэн). «Post Scriptum». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра                        | 9. «Корабль дураков». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра                                      |
| 4. «Вол и Осел при яслях». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра   | 10. Д. Богомоллов (Охлобыстин), А. Костюк (Зина). «Таня-Таня». Театр-студия «Грань». Фото Д. Пичугиной |
| 5. «Post Scriptum». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра  | 11. «Таня-Таня». Театр-студия «Грань». Фото Д. Пичугиной   |
| 6. «Вол и Осел при яслях». Театр-студия «Грань». Фото из архива театра   | 12. Ю. Бокурадзе (Таня) «Таня-Таня». Театр-студия «Грань». Фото Д. Пичугиной                           |

Основные постановки:

- «Фрекен Жюли» А. Стриндберга (Театр-студия «Грань», 2012)
- «Вол и Осел при яслях» Ж. Сюпервьеля (Театр-студия «Грань», 2013)
- «Ай да Мыцык» Е. Чеповецкого (Театр-студия «Грань», 2013)
- «Post Scriptum» по пьесе Ж. П. Сартра «Huis clos» (Театр-студия «Грань», 2014)
- «Иванушко» Е. Честнякова (Театр-студия «Грань», 2014)
- «Таня-Таня» О. Мухиной (Театр-студия «Грань», 2014)
- «Корабль дураков» (Театр-студия «Грань», 2015)





# «КОРОЧЕ — НЕ КОНЧАЕТСЯ...»

## ПОСЛЕСЛОВИЕ В ВИДЕ БЕСЕДЫ МАРИНЫ ДМИТРЕВСКОЙ С ОЛЕГОМ ЛОЕВСКИМ

**Марина Дмитриевская** Алик, придумав в начале 2000-х режиссерские лаборатории по слиянию молодых выпускников с театрами России, на моих глазах из завлита одного театра (Екатеринбургского ТЮЗа) и директора одного фестиваля («Реальный театр») ты сделался «дядькой» целого режиссерского поколения, в какой-то степени «делаешь» режиссерские судьбы, тасуешь колоду, посылая в один театр — одного, в другой — другого, советуя третьему обратить внимание на четвертого... Некоторые режиссеры, не попавшие под твое непостоянное в пристрастиях крыло обижаются, другие считают тебя абсолютным гуру, третьи... ну, в общем, понятно. Ты несешься из города в город — смотреть, проводить лаборатории, собирать фестивали, сейчас, встретившись в Омске, мы не можем час начать разговаривать, потому что тебе попеременно звонят Золотарь, Гриншпун и Феодори — и я точно знаю, что в судьбе каждого ты сыграл серьезную роль. Ты, несомненно, больше всех нас видишь, и пути режиссерские тебе ведомы больше, чем всем авторам книжки вместе. И исключительно это, Алик, повод говорить с тобой очередной раз, поскольку мы друг другу давно надоели, разговариваем лет двадцать... Но мы, составители сборника Татьяна Джурова, Оксана Кушляева и я, наверняка что-то пропустили, не охватили глазом, мы боимся режиссерских обид, и в настоящий момент я боюсь разговором с тобой. Вот ты прочел сборник. Давай поговорим про общую картину и затычем дыры, которые точно в книжке есть. Как видится тебе весь этот процесс последних полутора десятилетий?

**Олег Лоевский** Помнишь, был такой давний номер «ПТЖ» про поколение сорокалетних тогда режиссеров?

**Дмитревская** Да, № 17, где под одной обложкой собрались тогда Дитятковский, Праудин, Козлов, Галибин, Крамер, Бутусов, Туманов, Клим...

**Лоевский** И это было последнее поколение, собранное в кучку. А дальше образовалась демографическая режиссерская яма, большая часть тех, кто окончил вузы Москвы и Питера в 90-е (а в других городах еще не учили), — в профессии не остались. Кто-то ушел в политику, кто-то уехал, кто-то погиб. Осталось мало. Что это означает? Сейчас должно было работать поколение главных режиссеров, которым 45–50 и они поставили по 50 спекта-



клей. Этой генерации практически нет, и мы переходим сразу к поколению, возникшему... Какой год выпуска пишете? Откуда отсчитываете?

**Дмитревская** Конечно, у всех составителей и авторов есть внутреннее ощущение, что ситуация переменялась примерно с 2005-го, когда в профессию пришли те, кто начинал на твоих первых лабораториях в Екатеринбурге-2003–2004, оказавшихся синхронными режиссерским выпускам Гинкаса, Козлова, Женовача, Кудряшова. Поколение «последних пионеров». Но на эмоциональном ощущении строить сборник нельзя, поэтому взят более строгий принцип — дебюты XXI века. И все равно отсчет идет примерно от 2005-го: одни начали, другие, постарше, стали «именами» — как Карбаускис, Панков, Кудашов. И вот скажи как «дядька» лабораторного поколения — какие у этого поколения черты?

**Лоевский** До появления Волкострелова мне казалось, что никто из них не пришел с манифестом, что все живут в традициях своих учителей и русского театра в его разных формах — от психологической до игровой. Никаких сверхидей, казалось, нет. Но когда я начал вспоминать более пристально, получается, что и Диденко, и Квятковский, и Григорьян, и Гацалов, и Абушахманов, и Потапов тоже входили с манифестами. Для меня самого это было открытием, потому что во многом Дима Волкострелов перекрыл эту картину: был самый яркий и последовательный. Теперь я вижу — это не так... А внутри поколения были очарования и разочарования. Очарования связаны с тем, что, отрываясь от своих учителей, эти режиссеры обретали собственную тему и стиль. В этом смысле, например, Митя Егоров, в первых спектаклях существовавший в пределах школы своего учителя Григория Козлова с подробным психологическим разбором, — вдруг становится социально-публицистическим режиссером и в этом жестком, грубом направлении находит и свою лирику, и человечность. Или Слава Тыщук, которого, к сожалению, нет в книжке, выходит из «театра разбора» в театр мистический, соединенный с кино, с масочным театром, посаженным при этом на психологическую школу. Но в основном, так или иначе, — это пути, связанные с пьесами, текстами...

**Дмитревская** Ты хочешь сказать, что манифесты обеспечивают процесс? Вот более чем не уверена...

**Лоевский** Не только. Но своим текстом о Паше Зобнине ты забрала у меня половину хлеба, потому что тут мы с тобой совпали: для меня Паша тоже — боец на передовой. Он серьезно занят делом, он педант, много знает, читает, серьезно работает с артистом, с пространством, для него

география — один большой театр, где нет главных и неглавных городов, он знает труппы всех театров, как никто погружен в процесс.

Несколько лет назад можно было отследить суетливые передвижения нескольких режиссеров по городам и весям с одними и теми же названиями, а тот, кто с песней по жизни шагает, — тот никогда и нигде не пропадет. А сейчас — десятки режиссерских имен. Удачи, неудачи — дело временное, театр — забег на длинную дистанцию, но уже есть движение, концентрация.

В книгу у вас не попали некоторые люди, которые просто делают свое дело. В то же время именно с этим, просто деланием дела, связаны и разочарования. Мне казалось, что мы начинаем лабораторное дело с ребятами молодыми, борзыми, дерзкими, но они все остались в рамках репертуарного театра. И, став главными режиссерами (а многие попробовали: там немножко, тут немножко), они быстро приобретали черты типичного провинциального театра, попадали под репертуар, директоров, артистов и не трепыхались, не пробовали эту систему реформировать изнутри, входить в тотальный театр, которому я всех учил (эскизы, читки, променады, разные площадки для разного театра и прочее).

**Дмитревская** Характерно, что все были главными не подолгу...

**Лоевский** Да. Но даже любимый мною Крикливый строит театр в классической парадигме — от спектакля к спектаклю, в репертуарной манере. А мне казалось, что хотя бы в отдельно взятом театре кто-то способен на эволюционную революцию. Этого не произошло, надежды не оправдались. Отчасти из-за социальных катаклизмов (мог возникнуть театр Мити Егорова в Барнауле, они росли от спектакля к спектаклю — и труппа, и режиссер, — но театр уничтожили). Отчасти — из-за инерции. Но, так или иначе, никто не создал своего театра.

**Дмитревская** Тимофей Кулябин. Авторский театр. Но это театр в театре.

**Лоевский** Это схема, давно нам знакомая: есть Эфрос, а есть Дунаев.

**Дмитревская** Но Кулябин — главный режиссер, а не просто режиссер. И меня беспокоит, что вокруг него — никаких иных художественных потоков. И в афише «Красного факела» все больше развлекалова, на фоне которого — его, Тимофея, высокое и чистое искусство (говорю без иронии!).

**Лоевский** Ну, еще недавно же были и другие! Мне нравился там не до конца вычищенный спектакль Егорова «Город Глупов», после этого был его же «Довлатов»...

**Дмитревская** «Вспомнила баушка, как деушкой была...» «Глупову» четыре года, «Довлатову» два, а мы с тобой разговариваем сейчас...

**Лоевский** Короче, никто не создал своего театра. Кроме Ромы Феодори. Он сделал свой театр очень разным, дал попробовать разным людям, наши общие с ним лаборатории дали возможность проявиться актерам в разных техниках, подходах. Он развил и театр художника, такой театр-шоу, в котором тем не менее масса смыслов и рисков, а не раскрашенная картинка. Ну как может прийти в голову заказать новый перевод «Пера Гюнта» Жене Беркович, тоже режиссеру, у которой он прочел несколько строк в Фейсбуке? И она сделала прекрасную редакцию Ибсена. Или как можно было дать Юле Ауг сделать спектакль «Горькие слезы Петры фон Кан»? Феодори вписал театр в свой район, делает социальные проекты, это единственный случай, когда человек не построил свой театр от спектакля к спектаклю, а наполнил разным идеями и подходами.

**Дмитревская** Разве не так было у Павловича в Кирове?

**Лоевский** Это было меньше подкреплено спектаклями, художественностью, хотя Боря молодец, он сделал театр социальных направлений, театр, вписанный в город, открывающий тексты, соединяющий любителей и профессионалов.

**Дмитревская** Скажи, в этом нашем полотне на тридцать режиссерских фигур кого тебе категорически недостает? Многотомник со всеми персонажами было не потянуть. Не хватает многих, но этот список — выбор критиков разных городов, в ощущении и знании которых именно эти режиссеры «сделали период». Это ведь была проверка не только наличного состава режиссеров, но и наличного состава критиков, знающих страну. Нынче нет ни одного режиссера, чьи спектакли были бы поставлены в одном месте и кем-то одним отслежены, очень трудно оказалось собрать портреты из разрозненных работ, рассеянных от Якутии до Тильзита. И так по поводу каждого из наших персонажей.

**Лоевский** Мне не хватает обзорной статьи.

**Дмитревская** Вот мы ее и создаем прямо на глазах. Не хватает Сергея Потапова.

**Лоевский** Причем это вина критиков: спектакли вывозили и на «Маску», и на «Транзит»...

**Дмитревская** Могли быть Искандэр Сакаев, Ира Керученко, Поля Стружкова (подвели авторы), конечно, работают Рузанна Мовсесян, Антон Коваленко, Даня Безносов, Максим Кальсин...

**Лоевский** Путь Стружковой — путь проб и ошибок в детском театре, и мне интересно разбирать ее ошибку в театре Маяковского или подход

к «Трем толстякам» Омского ТЮЗа... А «Сад стихов» в Театре Наций, а «Чук и Гек»? Если мы говорим о портрете поколения, как без Саши Коручекова, который ушел в педагогику, а теперь вернулся к режиссуре? Как без Баялиева с его тремя спектаклями?

**Дмитревская** Привет, Уланбек Баялиев не работал в театре десять лет, только сейчас вернулся из сериалов и сделал в Вахтанговском «Грозу».

**Лоевский** Это тоже тема! А Марат Гацалов, который снимал сериал? Когда ты делаешь портрет поколения, ты не можешь ограничиться театром: эти режиссеры ставят открытия магазинов и юбилеи торговых марок, снимают кино...

**Дмитревская** Не все.

**Лоевский** Марина, ты чудовище. Что значит — не все?! Это черта поколения! Это надо осмыслять! Часть режиссеров не понятна без их киноролей. Дима Волкострелов, который снимался в «Мы из будущего», в каких-то сериалах, — и если это проследить, тогда понятно, куда и от чего он бежал. А у вас остался советский подход. Но ты же не можешь воспринимать Витю Крамера без его корпоративов для богатых и шоу?

**Дмитревская** Я уже не могу воспринимать Витю Крамера как действующего театрального режиссера...

**Лоевский** Почему у вас нет режиссера Ди Капуа? А он шел какой-то дорогой своей — и пришел! Вне всякого сомнения, я включил бы в книгу Эдуарда Боякова как режиссера. «Практика», «Сцена-Молот» в Перми, Политеатр. Пятнадцать спектаклей или около того. Не надо мне его как продюсера разбирать, разберите как режиссера, он же феномен! Человек с концепцией театра в руках бегал... Бегаем. Бегаем... Бегаем. И будет бегать. Это режиссер, у него есть мировоззрение — политическое, эстетическое, такое-сякое. А вы пишете биографии советских режиссеров, в то время как у режиссеров много других предложений и все очень смешано. Митя Черняков, который делает творческий вечер эстрадного певца Маликова, и Митя Черняков, который делает спектакль на юбилей Ла Скала, — это один и тот же Митя Черняков. Интересны как раз эти объемы и пересечения.

**Дмитревская** Ну, в книге есть режиссеры такого пересечения. Квятковский.

**Лоевский** Зная биографию Юры Квятковского с его «Копами в огне» и работой на брусникинском курсе, я был поражен, когда мы поехали в Бурятию и с народными артистами Бурятии он сделал психологический спектакль.

**Дмитревская** То есть, Алик, умения и арт-мировоззрение в этом поколении уже совсем не пересекаются — хочешь ты сказать?

**Лоевский** У тебя опять советский подход — ты за красных или за зеленых. У кого как. Только дурак не меняет убеждений. Режиссеры проходят путь — каждый свой, нельзя приговаривать к мировоззрению, режиссер меняет взгляды, убеждения, стилистику...

**Дмитревская** Ты хочешь сейчас рассказать мне биографию Мейерхольда?

**Лоевский** Так почему Мейерхольду можно, а всем остальным нельзя?

**Дмитревская** Все остальные, то есть это поколение, создают российский театральный ландшафт?

**Лоевский** Почти так. Москва и Питер — не мое дело, а по всем остальным городам это поколение очень серьезно заявлено. Но уже подпирают молодые! Я не говорю даже о Ване Орлове, он старше, но последние фильштинцы, кудряши, хейфецы, козловцы, отчасти красовцы — уже реально сложившийся театральный ландшафт. Замечательные фильшты Андрей Гончаров, Коля Русский, женовачовец Володя Смирнов! Короче — не кончается. Конечно, поколение — вещь скорее вертикальная, но в горизонт тоже интересно вглядываться. Вертикаль — это духовная преемственность, но горизонталь для меня все эти годы — объем и портрет времени, я узнаю каждый раз новое. В том поколении, о котором вы пишете, у каждого были взлеты, падения, снова подъемы. Прорывается сквозь себя, стал остро работать с текстом Радик Букаев, есть Дима Зимин, которого мало кто знает. Молодые режиссеры начали активно работать с молодыми драматургами, это всегда было в театре и, слава Богу, продолжается.

**Дмитревская** Для меня важнее, что они сплелись между собой. Конечно, их соединили первые лаборатории, но десять лет я радостно наблюдала, как они общались, ездили, болели друг за друга. Расхождения начинаются лишь сегодня, когда им под сорок, и часто это расхождения не человеческие, а эстетические, что особенно интересно. Каждый обрел веру в определенную эстетику и сложно принимает другого — вплоть до уходов со спектакля товарища по цеху. Так что «ватага» распадается на отдельные судьбы. И это жизнь.

**Лоевский** И это ее логика. Так должно происходить. По-другому не бывает.

**Дмитревская** Важно, что у них было десятилетие братания. Уже немало.

27 октября 2016 г., Омск

## АВТОРЫ

Ирина АЛПАТОВА — кандидат искусствоведения, театральный критик, научный сотрудник Театрального музея им. А. А. Бахрушина, руководитель театроведческого курса в ГИТИСе. Работала театральным обозревателем газеты «Культура», журнала «Театрал». Автор статей в таких изданиях, как «Новые известия», «ГП-ИНФО», «Театральная афиша», «Театр», «Страстной бульвар, 10», «Петербургский театральный журнал». Живет в Москве.

Евгений АВРАМЕНКО — театровед, критик, преподаватель истории театра в Школе русской драмы им. И. О. Горбачева. Эксперт премии «Золотая маска»-2016 и «Золотой софит». Печатался в «Петербургском театральном журнале», журналах «Сцена», «Станиславский», «Театральная жизнь» и др., научных сборниках, центральных газетах, зарубежных изданиях. Живет в Петербурге.

Анна БАНАСЮКЕВИЧ — театральный критик, аспирант ГИТИСа. Работала специальным корреспондентом в информационном агентстве РИА Новости; редактором литературной части Московского драматического театра им. К. С. Станиславского. В 2013–2014 годах работала в Театре на Таганке в составе Группы юбилейного года. Является одним из организаторов драматургических фестивалей «Любимовка» и «Перепост». Эксперт фестиваля «Золотая маска»-2015, 2016. Печаталась в журналах «Театральная касса», «Страстной бульвар, 10», «Петербургском театральном журнале», в газете «Экран и сцена», на портале Газета.ру. Сотрудничает с журналами «Театр» и «Новые театральные известия». Живет в Москве.

Рида БУРАНОВА — театровед, педагог Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, менеджер литературно-драматургической части Башкирского государственного театра оперы и балета. Печаталась в научных сборниках, республиканских журналах и газетах. Живет в Уфе.

Ольга ГАЛАХОВА — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, главный редактор газеты «ДА» (Дом актера), ответственный редактор журнала «Станиславский», обозреватель сайта Рабкор.ру, преподаватель кафедры искусствоведения ВТУ им. М. С. Щепкина. Печаталась в центральных газетах и журналах. Живет в Москве.

Алексей ГОНЧАРЕНКО — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик. Главный специалист кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ. Печатался в журналах «Театр», «Петербургский теа-

тральный журнал», «Театрал», «Сцена», «Театр чудес», газетах «Новые Известия», «Экран и сцена» и др., научных сборниках, зарубежных изданиях. Живет в Москве.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, профессор РГИСИ. Автор книг «Иннокентий Смоктуновский», «Гений Смоктуновского», автор-составитель книги «Премьеры Товстоногова». Печаталась в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Московский наблюдатель», «Петербургский театральный журнал», «Балтийские сезоны», в центральных и петербургских газетах, научных сборниках. Лауреат премии им. А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

Татьяна ДЖУРОВА — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик. Редактор блога «Петербургского театрального журнала», сотрудник литчасти Театра Комедии им. Акимова. Автор книги «Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова». Печаталась в «Петербургском театральном журнале», журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», в газетах «На дне», «Пульс», «Коммерсантъ», «Вечерний Петербург» и др. Член экспертного совета премии «Золотая маска»-2015, премий «Прорыв» и «Арлекин». Живет в Петербурге.

Марина ДМИТРЕВСКАЯ — кандидат искусствоведения, театральный критик, профессор РГИСИ. С 1992 года — главный редактор «Петербургского театрального журнала», с 2003 — арт-директор Всероссийского театрального фестиваля «Пять вечеров» им. А. Володина. Автор книг «Театр Резо Габриадзе», «Разговоры», «Охотничьи книги», составитель книг «О Володине. Первые воспоминания», «Учителя», «Мастерская. Первая пятилетка». Печаталась в журналах «Театр», «Московский наблюдатель», «Театральная жизнь», «Аврора», «Кукарт», «Современная драматургия», «Планета Красота» и др., в газетах «Культура», «Экран и сцена», «Правда», «Известия», «Российская газета», «Литературная газета», «Час Пик», «Невское время» и др., научных сборниках, зарубежных изданиях. Автор телевизионных сценариев, лауреат премии им. А. Кугеля, АСКИ («Лучшие книги»), премии «Золотое перо» и др. Живет в Петербурге.

Александра ДУНАЕВА — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик. Печаталась в газетах «Империя драмы», «Петербургский Час Пик», в журнале «Сеанс», «Петербургском театральном журнале». Живет в Петербурге.

Наталья КАМИНСКАЯ — театральный критик, редактор журнала «Сцена». Вела раздел «Театр» в газете «Культура». Печаталась в центральных газетах, журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Вопросы театра»,

«Петербургском театральном журнале» и других изданиях. Автор актерских портретов в книгах серии «Звезды московской сцены», автор второй части книги «Табакерка. История театрального подвала». Живет в Москве.

Алексей КИСЕЛЕВ — театральный критик, обозреватель журнала «Афиша». Печатался в «Петербургском театральном журнале», в журнале «Театрал», научных сборниках «Театр. Живопись. Кино. Музыка» и «Вестник ВГИКа», газетах «Золотая маска», «Дом актера» и «Досуг в Москве», на интернет-порталах Colta.ru, Moslenta.ru, Teatrall.ru, Oteatre.info. Главный редактор журнала «Реплика» (2010–2013), программный директор фестиваля «Текстура» (2013), эксперт фестиваля «Золотая маска»-2015. Живет в Москве.

Оксана КУШЛЯЕВА — театральный критик, редактор «Петербургского театрального журнала», выпускник Школы театрального лидера при Центре им. Вс. Мейерхольда, член экспертного совета премии «Золотая маска»-2014, 2017, премии «Прорыв». Печаталась в журнале «Страстной бульвар, 10», в «Петербургском театральном журнале». Живет в Петербурге.

Кристина МАТВИЕНКО — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, куратор Школы современного зрителя и слушателя в Электротеатре Станиславский. Печаталась в «Петербургском театральном журнале», журналах «Искусство кино», «Театр», «Транслит», «Октябрь», на портале «Colta» и других. Живет в Москве.

Татьяна ПСАРЕВА — студентка театроведческого факультета РГИСИ. Печаталась в блоге «Петербургского театрального журнала». Живет в Петербурге.

Павел РУДНЕВ — кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, доцент ГИТИСа. Помощник художественного руководителя по спец. проектам МХТ им. А. П. Чехова и Школы-студии МХАТ, менеджер, переводчик. Член редколлегии альманаха «Современная драматургия». Печатался в «Петербургском театральном журнале». Живет в Москве.

Надежда СТОЕВА — театральный критик, аспирантка кафедры русского театра РГИСИ, ответственный секретарь «Петербургского театрального журнала». Печаталась в «Петербургском театральном журнале». Живет в Петербурге.

Елена ТРЕТЬЯКОВА — кандидат искусствоведения, оперный критик, профессор РГИСИ, декан факультета музыкального театра и эстрадно-



го искусства. Член экспертного совета и жюри премии «Золотая маска» разных лет. Печаталась в журналах «Театр», «Музыкальная жизнь», «Советская музыка» («Музыкальная академия»), «Петербургский театральный журнал», научных сборниках, в центральных и петербургских газетах. Живет в Петербурге.

Евгения ТРОПП — кандидат искусствоведения, театральный критик, декан театроведческого факультета РГИСИ, редактор «Петербургского театрального журнала», член экспертного совета и жюри «Золотой маски» разных лет, а также фестивалей «Ново-Сибирский транзит», «Прорыв», «Арлекин». Печаталась в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Искусство Ленинграда», «Московский наблюдатель», «Современная драматургия», «Страстной бульвар, 10», «Планета Красота», «Петербургский театральный журнал», «Teatr» (Польша), в научном альманахе РГИСИ «Театрон», петербургских и центральных газетах. Живет в Петербурге.

Татьяна ТИХОНОВЕЦ — театральный критик, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии им. Александра Свободина. Обозреватель журнала «Театр» (2004–2008 гг.). Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Ролан», «Business match», «Волшебный фонарь», «Планета Красота», «Он и она», «Танец», «Иные берега», «Петербургский театральный журнал» и др., газетах «Экран и сцена», «Культура», «Российская газета», «Литературная газета», «Театральные ведомости», «Линия». Живет в Перми.

Антон ХИТРОВ — театральный критик. Печатался в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Реплика», «Петербургском театральном журнале», на порталах «OpenSpace.ru», «Платформа». Живет в Москве.

Марина ШИМАДИНА — театральный критик, театральный обозреватель газеты «Известия». Печаталась в газетах «Коммерсантъ», «Труд», журналах «Эксперт», «Ваш досуг», писала для портала OpenSpace. Живет в Москве.

Юлия ЩЕТКОВА — журналист, театральный критик, редактор отдела «Культура» газеты «Новая Сибирь», главный редактор газеты «Действующие лица». Печаталась в журнале «Новосибирский театральный журнал „ОКОЛО“», газетах «Культура», «Ведомости», «Молодость Сибири», «Московский комсомолец в Новосибирске», «Вечерний Новосибирск», «Советская Сибирь», «Сибирский Колизей», «Музыкальное обозрение», а также электронных СМИ. Живет в Новосибирске.

# СОДЕРЖАНИЕ

От составителей .....	5
<b>МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ</b> Блажен, кто смолodu был молод. Блажен, кто вовремя созрел? Миндаугас Карбаускис .....	9
<b>НАДЕЖДА СТОЕВА</b> Кудашов и кукла .....	27
<b>ЮЛИЯ ЩЕТКОВА</b> «Обостренная реальность» Алексея Крикливого .....	41
<b>ОЛЬГА ГАЛАХОВА</b> Звуки странствий. Владимир Панков .....	55
<b>АННА БАНАСЮКЕВИЧ</b> Страшные сказки Константина Богомолова .....	73
<b>ЕЛЕНА ГОРФУНКЕЛЬ</b> Азбука Александра Савчука .....	91
<b>РИДА БУРАНОВА</b> Против течения. Айрат Абушахманов .....	105
<b>ЕЛЕНА ТРЕТЬЯКОВА</b> Господин сочинитель. Василий Бархатов .....	117
<b>ТАТЬЯНА ДЖУРОВА</b> Борис Павлович. Режиссер как проводник .....	129
<b>ТАТЬЯНА ТИХОНОВЕЦ</b> Правда, ничего кроме правды. Дмитрий Егоров .....	147
<b>МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ</b> Уездный доктор, сын разбора... Павел Зобнин .....	163
<b>ТАТЬЯНА ТИХОНОВЕЦ</b> Театральные дороги Романа Феодори .....	177
<b>АНТОН ХИТРОВ</b> Котики в автозаке: из чего сделан театр Филиппа Григорьяна .....	193
<b>АЛЕКСЕЙ КИСЕЛЕВ</b> Юрий Квятковский и его ворс .....	205
<b>АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО</b> Упражнения на закалку. Александр Янушкевич .....	221

<b>АННА БАНАСЮКЕВИЧ</b> Юрий Муравицкий. Свобода маргинала .....	233
<b>НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ</b> Музыкальная история. Никита Гриншпун .....	247
<b>ТАТЬЯНА ПСАРЕВА</b> «Сколько лет тебе с утра, Томасина?» Екатерина Гороховская .....	257
<b>ОКСАНА КУШЛЯЕВА</b> Высокие технологии Семена Александровского .....	271
<b>ИРИНА АЛПАТОВА</b> Параллельные миры Тимофея Кулябина .....	287
<b>ЕВГЕНИЙ АВРАМЕНКО</b> Сто оттенков, или Воздухоплавание. Яна Тумина .....	305
<b>КРИСТИНА МАТВИЕНКО</b> Марат Гацалов: интуиция, риск, прагматика .....	319
<b>ПАВЕЛ РУДНЕВ</b> Необходимая антитеза. Дмитрий Волкострелов .....	331
<b>АЛЕКСАНДРА ДУНАЕВА</b> Время Диденко. Штрихи к портрету режиссера .....	347
<b>АЛЕКСЕЙ КИСЕЛЕВ</b> Хорошо темперированный треш Александра Артемова .....	363
<b>МАРИНА ШИМАДИНА</b> Новые лица детского театра. Марфа Горвиц .....	375
<b>ЕВГЕНИЯ ТРОПП</b> Человек и бездна. Евгения Сафонова .....	387
<b>ТАТЬЯНА ДЖУРОВА</b> Дворовый гранж Семена Серзина .....	403
<b>МАРИНА ШИМАДИНА</b> В разных жанрах. Никита Кобелев .....	419
<b>МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ</b> ФУХН (психе) означает дыхание. Денис Бокурадзе .....	433
«Короче — не кончается...» Послесловие в виде беседы Марины Дмитриевской с Олегом Лоевским..	444
Авторы .....	450

# БЕЗ ЦЕНЗУРЫ: МОЛОДАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕЖИССУРА XXI ВЕКА

Составители *Т. Джурова,*  
*М. Дмитриевская, О. Кушляева*  
Координатор проекта *Н. Стоева*  
Редактор *Е. В. Миненко*  
Компьютерная верстка *Юкка Малека*



«Петербургский театральный журнал»  
191028, Санкт-Петербург, Моховая, 30

Подписано в печать 07.11.16. Бумага офсетная.  
Формат 70 × 100  $\frac{1}{16}$ . Печать офсетная.  
Тираж 1000 экз. Заказ 1540.

Отпечатано в ООО «Контраст»  
192177, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 38.