

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ



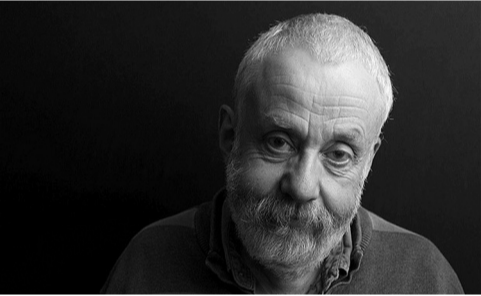
УМЕРЛА
ЛЮДМИЛА
ГУРЧЕНКО

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ состоялась премьера спектакля «Счастье» по мотивам пьесы М. Метерлинка «Синяя птица». Режиссёр Андрей Могучий

В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «МАСТЕР-СКАЯ Петра Фоменко» состоялась премьера спектакля «Пять вечеров» по пьесе А. Володина. Режиссёр Виктор Рыжаков



В ЛОНДОНСКОМ ХЭМПСТЕД ТЕАТРЕ состоялась премьера спектакля «Экстази» по пьесе Майка Ли в его собственной постановке



СВОЙ ЮБИЛЕЙ отметила актриса Александринского театра, заслуженная артистка РФ Вера Вельяминова



НА СЦЕНЕ ЛИССАБОНСКОГО ТЕАТРА «О Бандо» прошла премьера спектакля «Педро и Инеш». Пьесу М. Жезуша по мотивам старинной португальской легенды поставил Анатолий Праудин



В МОСКОВСКОМ «ЛЕНКОМЕ» состоялась премьера спектакля «Пер Гюнт» по драме Г. Ибсена в постановке Марка Захарова

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсез» состоялась премьера спектакля «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта и К. Вайля в постановке Лорана Пелли



Сцена из спектакля. Фото О. Чепуровой

ПРЕМЬЕРА

О ВЕЩИХ СНАХ, ДЕТОРОЖДЕНИИ И ТЕЛЕПОРТАЦИИ

А. Могучий, К. Филиппов. «Счастье» (по мотивам пьесы М. Метерлинка «Синяя птица»). Александринский театр. Режиссёр Андрей Могучий

Только дети всех спасут

Пьеса Андрея Могучего и Константина Филиппова сделана не по мотивам, а по касательной к Метерлинку. Старого автора и новых авторов роднит немного — имена героев и ставка на детей. Заклятие, которое не раз декламирует хор Слепцов, — «только дети всех спасут» — относится к самим Слепцам (то есть материальному миру, ведь это Души забытых вещей), к жизни, как она представляется в своих проблемах и перспективах, — и к театру: ведь ему всегда нужны перемены. Смысл в том, что дети, оторвавшись от компьютеров, принесут идеи и фантазии, разгонят застоявшийся тюзовский воздух. Дети выступают как полномочные представители рода человеческого и строители новой эстетики. Есть разница между детьми старика Метерлинка и детьми авангардиста Могучего. В пьесах Метерлинка они рождаются, чтобы умереть, их жалкий удел — сменить взрослых. Его принцессы и королевны — Мален, Мелисанда — хрупкие, нежизнестойкие девочки. Плачушие младенцы есть в «Слепых», «Там, внутри». Умирая, Мелисанда оставляет наследницу — крошку, про которую старый король Аркель говорит: «Очередь за бедной малюткой». Тентажиль — жертва королевской смерти. Исалина и Инольд — малыши, невольно втянутые в страдания взрослых. Та детская парочка, что показана в «Счастье», изначально счастлива. Им лишь требуется осознать это, и фабула пьесы Могучего и Константинова на то и нацелена.

Собственно текст пьесы состоит из замысловатых и запутанных сентенций Времени — с его плачевной судьбой брошенного дочерью отца (короля Лира); стихов в прозе, которыми Души забытых вещей обрамляют три акта, настраивая зал на очередной вещий сон Тильтиля и Митиль и объявляя антракты; и, наконец, очень простых, бытовых диалогов, вроде — «Папа, не уходи!» — «Дети, мне нужно к маме» (в родильный дом). Диалоги рассеиваются в спектакле, тонут в его океанском просторе, и это очень хорошо. Если, представим себе, выпарить насыщенную солями из всех элементов таблицы Менделеева воду режиссёрского текста, то останется кучка стандартных реплик. Пьеса играет роль сценария, той канвы, по которой пишется текст спектакля. Не исключено, что некоторые остроты, шутки (Тобик возмущается — «До чего дожили: собаки дверь открывают!») родились на репетициях. Замах фабулы всё же значителен. Может быть, она вдохновлена не только сказкой Метерлинка, но и другими сказками-притчами с путешествиями, приключениями и испытаниями. Почему бы не «Волшебной флейтой»? Тем более, что музыкальная составляющая «Счастья» — пятьдесят процентов спектакля. Композитор

Александр Маноцков сочинил и фоновую музыку, а отзвуков Моцарта достаточно для дуэтов, квартетов, хора. Что касается радикальной переделки Метерлинка, то кажется вполне здоровой реакция театрального авангарда на поэтизмы с топазами-алмазами, мраморными колоннами, на домики-пряники и множество других аналогов из сказок народов мира, которые фактически умерли для будущего, тем более, для «нерождённых детей», как ни прискорбно это сознавать.

Синюю птицу авторы пьесы вовсе исключили из названия. Она осталась в пьесе смутным символом. Душа? Сердце? Добродетель или орган человеческого тела? В прологе по занавесу летает множество птиц разных цветов, и каждый цвет, как в светофоре, что-нибудь да означает, комментирует Время. Предпочтение отдано синему, которого как раз в светофоре нет.

Агорамания

Андрею Могучему требуется простор, открытый воздух, площадь и далее по возрастающей, космос. Этой творческой маньер всегда отмечена его режиссура. А также напором, свободой, граничащей с агрессией, и ясностью, граничащей с хаосом. Сны в «Счастье» — дороги агорамании, они прокладывают детям путь в сумрачный город, в лесные дебри, в беспредельную тьму межпланетного пространства. Зеркала сцены для показа этих стремительных перемещений за пределы времени и места не хватает, и тогда демонстрационным экраном становится потолок и прилегающие к сцене архитектурные части зала. Александринка включается в синераму, которая безбоязненно скачет по ампирам рельефам, красному бархату, захватывая живописное панно, да и всё, что попадётся. Одна из удачных находок агорамании — героическое путешествие Митиль: из урны с прахом пра-пра-пра-прабабушки, превращающейся в ракету, девочка летит вверх (конечно, в проекции полёта на экран), минуя цветные миры и попадая в сплошную черноту. Скорость анимационных фрагментов диктует главный ритм спектакля. Мысль летает со скоростью света, и детское воображение тоже. Хотя тут на детское воображение «капает» идеология Слепцов, их задача найти синюю птицу, отнести маме в роддом и прочее.

Монументальные чаяния режиссёра воплощает группа художников во главе с Александром Шишкиным. Эмоциональное воздействие громадных сценических объектов Могучий уже проверил, когда ставил «Кракатук» в цирке. В «Счастье» игра масштабами всё время меняет угол зрения, дистанцию от глаза до предмета и сравнительные размеры всех персонажей.

Продолжение на стр. 2

ПРЕМЬЕРА

Семейство Тилей, особенно дети, проходит несколько фаз роста — вот они в костюмах, покрытых леденцовой коркой, потом монструозные деревья с дуплами, где сами же и сидят, потом большеголовые лесные страшилища или мультяшки на плоских геометрических планшетах, а вот они, наконец, в реальных измерениях. «Фигура» папаша Тиля — огромный конус на табуреточках вместо ног, эта карикатурная полнота символизирует доброту и тепло, которое может исходить от свежего хлеба.

Сцена Александра Шишкина и Андрея Могучего разбирается и собирается как конструктор, в котором кубики-пратикабли, правдоподобные больничные каталки и буфет с посудой, подвижные лестницы, люстры в качестве циркового реквизита; в котором тени могут отделяться от хозяев, а персонажи — двоиться и проваливаться неизвестно куда. Стройность заменяется случайностью. Случайность бьёт ключом, и предлагаемые обстоятельства меняются с необычайной быстротой, тем более что наглядность перестановок входит в режиссёрский сюжет этой театральной сказки.

Многое в этом безумном, безумном театре остроумно и неожиданно, но две вещи, думаю, вышли скучными. Во-первых, это инвалидные кресла для бабушек от первого до четвёртого колена. Катание по кругу и оснащение кресел возвращает к замкнутому в себе, мелкому театру. Фантазией тут и не пахнет — при всех ссылках на Тима Бёртона. Положение отчасти спасают сами бабушки, особенно Маша, с прокуренным голосом и какой-то партийной прямоотой (Мария Кузнецова), и Света, недотанцевавшая и недолюбоившая (Светлана Смирнова). А во-вторых, синяя птица в клетке, выставленная на обозрение прямо к первому ряду — да это просто механический соловей! Фальшивый реквизит в спектакле, душой которого является развоплощение, — явная ошибка.

Театральность наружу

Папашу Тиля погружают в конус на глазах входящей в зал публики. Тут же другие недоодетые персонажи и слуги этого зрелища. Минут пять все толкутся на сцене, давая возможность разглядеть закулисные приготовления к началу сказки. Развоплощение театральной иллюзии в волшебной сказке — приём не новый. В «Счастье» это не ритуал, а общая игра. Её главное условие — условность чудес. От этого возрастает азарт, и сказка становится всё веселее, несмотря на скелеты и призрак смерти. Поэтому все всё видят и понимают, собаки расхаживают в зелёных брюках, а Бобик читает самодеятельные стихи. Деда Морозы раскручиваются как бумажный рулон. Ночные вазы «нарисованы» на коробках-пратикаблях. Из-под колосников спускается фрёкен Свет, лыжница-шведка, тут же становится вредной няней. Кто угодно из какой угодно сказки мог бы без боязни появиться среди Тилей, их собак и кошки-злодейки. Фабрика нерождённых детей, горшковые платья и Новый год вместо Рождества, конфетные обложки и гламурные социальные постеры — вольные комбинации театральности, рассчитанные иногда на память, иногда на ассоциации, иногда на сюрприз.

Демократизм

Тем, кому предназначено «Счастье», всё равно, кто кого играет. Они не заметят демократии в распределении ролей. А это (мейнингенское или мхатовское) равноправие всех перед списком действующих лиц началось в Александринке с первых спектаклей Валерия Фокина. Требовалось поднять всю труппу на ноги и заставить делать сценическую гимнастику — ходить строем, водить хоровод. Оживить оцепеневшие члены и запустить общую двигательную машину. В прежней Александринке больше говорили, чем действовали. В «Счастье» работают все — почти вся труппа и, вероятно, все службы. В программке обозначены все звания и лауреатства. Во главе хора Слепцов народный артист Виктор Смирнов, Корифей — сумрачный тип, озабоченный тайнами и верной дорогой. За ним из разных концов зала, постукивая белыми тростями, тянутся ветераны Александринки. Это своеобразное депутатское собрание. Оно, особенно по внешнему облику Душ (приватные костюмы, пальто, мягкие шляпы) и по белым стихам, которые они декламируют (это стихи в прозе), — точь-в-точь хор из «Орестеи», некогда поставленной Петером Штайном. Упустили возможность в детском опусе пошутить на темы высокого искусства нельзя, и если это шутка, то она удалась. В роли Времени Семён Сытник, заслуженный артист России. В благородстве этому Времени не откажешь, хотя чёрные краски в его монологах явно передержаны и — видимо, от передозировки трагизма — текст звучит не вполне внятно.

Хлестаков и Изотов, то есть Виталий Коваленко, подвизается Тобиком, надёжной сторожевой собакой с собственным кодексом собачьей чести.

Янина Лакоба (Митиль). Фото О. Чепуровой



Папашу Тиля играет тоже народный артист, Сергей Паршин. Как таковой роли нет, есть настроение. Оно выдержано на протяжении всех мытарств этого родителя и с трудными родами жены, и с детьми в переходном возрасте. Папаша Тиль — своего рода образец выдержки и добродушия. Эталон главы семейства. Его умиротворяющее воздействие на членов семьи прямо связано с объёмом живота. Ну, а бабушки-прабабушки — одна за другой именитые актрисы труппы. Юные зрители увидят сияющие глаза заботливой за пределами земной жизни Светки, услышат призывы к любви самой мудрой Марии Ивановны (Галина Карелина), и эти лицеприятные знакомства важнее, чем узнавание детьми медийных физиономий.

Фикус Тиля

Возле старой диван-кровати, у фикуса Тиля, отвоевал себе угол в компьютерной феерии дедушка Федя. Его играет Николай Мартон, ещё один народный артист. Персонаж Мартона внедрён в технически продвинутый мир. Деду Тильтиля и Митиль благородно сохранили жизнь, а с нею — рудименты мира, оставшегося далеко в прошлом: валенки, штопальная игла, бескозырка и тельняшка, шлягеры советской эстрады... Мартон получил шанс на сценический фокус. Дед Федя не вступает в борьбу с новой эрой, он её игнорирует, хотя дедовские обязанности исполняет с охотой (целует и укачивает). Он как будто по мелочам не соглашается с тем, как растят его внуков. Там, где родители говорят «да», он со своего дивана подаёт реплику «нет». И наоборот. Сопротивление малыми дозами волшебного-отчуждённым будням Тилей складывается в позицию. Дед верен другой реальности, где были дальние походы, штормы и женская верность, про которую песни слагали. Если остальному семейству свойственны черты взрослых и детей вообще, это сказочный интернационал, то дед — типичный представитель. Он пришёл из комедии нравов, захватив оттуда привычки моряка, рыбака, пенсионера с пережитками эгоизма. Этому деду нипочём сны и мертвяки. У Кончаловского в «Сибириаде» был Вечный дед — из той же породы хранителей народного духа, что и дед в «Счастье». Тепло и веселье исходят из угла с диваном-кроваткой. Мартон, изображая старика, вроде бы уставшего жить, играет его бодрым и хитрым, отважным и смешным. Комизм деда не в каких-то особых чудачествах. Нет, это шаржированный персонаж из наших комедий, романов, анекдотов. У него благодушный характер с лёгкими поскрипываниями жадности и сварливости. Он готов отдать свою личную синюю птицу дочери и новорожденному её ребёнку. В эту минуту, выпрыгнув из ракеты вслед за Митиль и Тильтием, он прикусывает ленточку от бескозырки и, как винтовку со штыком, выставляет швабру, от боевого задора его перекрещивает до угроз самой Царице Ночи. Роль требует немалой динамики, поскольку дед, как какой-нибудь персонаж от автора, почти не покидает своего угла, а для свидания с любимой Светкой, давно умершей, он прокрадывается с чможданом в запретное для живых место, надеясь остаться с женою навсегда. А если не остаться, то хотя бы узнать, кто станет чемпионом по футболу. Шаркающая походка, чуть-чуть согнутая спина, близорукость, — какой актёр не воспользовался бы этими красками? У Мартона они намечены, но ни на одной он не застревает, ни одной не злоупотребляет. Актёр совпадает в ритмах со спектаклем, не только не становясь для него обузой, но даже не смягчая жестковатый его язык. Внука Митиль, чмокая деда, mimoходом сообщает, что у него конфетки самые сладкие. Оценка более чем убедительная — она исходит от девочки, что называется, с характером.

Храбрая пионерка

Митиль играет Янина Лакоба, её героиня потеснила Тильтиля в исполнении Павла Юринова, — и такова стратегия авторов. Тильтиль — увальень с тонкой душевной организацией, падающий в обморок от лёгких сотрясений информацией. У Метерлинка он всегда впереди, а у Могучего — только позади храброй младшей сестры. Прежде чем показать плоды перевоспитания (у Метерлинка дети познают, у Могучего — перевоспитываются), Лакоба с каким-то явным удовольствием препарирует Митиль: мы видим угловатую девочку с тонкой шеей, топорщащимися короткими волосами на голове, развязной походкой, которая сменяется на неуклюжие кокетливые пританцовки, слышим резкий, неприятный по тону голос. Протяжные, капризные интонации Митиль использует при каждом удобном случае. Лакоба ухватила (или придумала) сущность героини — рано сформировавшееся паразитическое существо не без обаяния. Когда ей выгодно, она дитя, сидящее на горшке и с ужимками малютки подтягивающая панталончики; когда выгодно — самая умная и ответственная хозяйка. Митиль захватила в доме власть, она каждым вертит как хочет. Тильтиль для неё — отстающий ученик, двоечник, а она — самозванная отличница. Детство ещё её не покинуло, но в него, как острые шипы, врезались взрослые повадки. Она всё ещё верит в Деда Мороза, хотя одного ей мало, и подарков всегда мало, и маминой любви мало. Капризы и детские страхи вдруг переходят в ревность и слезливость. Именно переходы от одной Митиль к другой составляют свежесть и оригинальность исполнения этой роли. Когда в царстве Ночи Митиль в ужасе вопрошает тьму, есть ли кто-нибудь, и неожиданно слышит ответ Царицы, девочка сразу откликается тем же нагловатым и деловым тоном, что ей свойствен дома, и от прямотаки трагического монолога легко спускается к прозе жизни. Это смешно и вполне по-детски. Лакоба, о чём неизвестно было её зрителям, — мне, по крайней мере, — отличная травести. Торговля с Царицей Ночи — что ей отдать за синюю птицу для мамы и братика — отдельное комическое антре, и, несмотря на драматизм сцены, актриса не может не покорить тем, как изо-



Сцена из спектакля. Фото О. Чепуровой

бражает подлинность детского поведения и сознания с его наивными ценностями и жертвенностью. Безрезультатно спустив всё, от маминых голубых теней до красных туфелек, пробормотав длинный список сокровищ и тех даже, что только будут получены в качестве подарка на Новый год, девочка неожиданно и именно по-детски просто решает отдать свою синюю птицу, то есть умереть. Выговаривает себе приговор Митиль, сидя на верху здоровенной тумбы-ракеты, и кроткие слёзы её капают куда-то в сторону, почти беззвучно. Ну, поплачет, оттого, что умирать не хочется, — только патетики, позы из трагедии Лакоба избегает. Со стороны Царицы Ночи (Виктория Воробьёва), кстати, в этом поединке-испытании всё выглядит крайне серьёзно и многозначительно. Со стороны девочки — как нельзя более буднично и мимолётно. Так Митиль из не очень хорошей девочки становится героиней, о чём ей прямо в лицо сообщают очарованные персонажи, а она скромно опускает свою колючую головку.

Актрисе позволено больше, чем всем другим исполнителям. Она свободна, и её роль — ядро всего этого синтеза искусств, в котором отнюдь не на последнем месте актёр с его радостным лицедейством. Почему всё же Митиль напоминает пионерку? Пионерку, хотя и новой формации, но тех же прежних нравственных идеалов? Да потому, что других идеалов неоткуда взять и нет надобности искать. Когда Митиль в белом фарточке и огненно красных рукавичках подходит к Царице Ночи, чтобы признаться, что и Царица красивая, и отныне спать в темноте девочка не боится, гордость настоящей отличницы и маленькой идеалистки слышится в подтексте её краткой исповеди. Финалы советских детских историй об исправленных, которым надо верить, повторяются в новых формах. Ну, и хорошо.

«All you need is love»

Андрей Могучий не первый, кто пробует детский спектакль во взрослом драматическом театре сделать произведением театрального искусства. Мы знаем удачные опыты Геннадия Тростянецкого, Анатолия Праудина, Григория Дитятковского. В Александринском театре максимумом детскости были утренники с «Ревизором» и «Вишнёвым садом». «Счастье», которое, вероятно, не только на премьерах, но и дальше будут играть не с раннего утра (отработать и в сторону), а в ранний вечер, таким образом, включается в афишу на равных правах с постановками Фокина и Могучего. Демократия, передовая технология, большой спектр визуальных приёмов, много юмора, актёрские удачи и открытия делают «Счастье» шагом вперёд в подъёме и преобразовании детского театра. Можно сказать, Могучий приспособил авангард к потребностям и современных детей, и современного театра. Но главное, конечно, не в форме, а в одном сквозном мотиве этого мозаичного и противоречивого зрелища — мотиве любви, как бы он не звучал: эхом прапрабабушкиных наставлений и заветов, заботливыми причитаниями папаша Тиля, тоской деда Фёдора, требованиями ревнивой Митиль... Спектакль не проповедует любовь, он сам полон любви, лирики, а любовь, дочитываем его сюжет, полезен для мировой гармонии. Заодно «Счастье» пытается вернуть любовь к театру, к счастью театра. Хватит места для неё у тех, кто уже переселился на поля интернета и вконтактов? Где теперь эта синяя птица театра? Последние вопросы всё-таки совпадают с заключительными репликами пьесы Метерлинка.

Елена Горфункель

С ЦЕРЕМОНИЯМИ

Ж. Жене. «Служанки». Театр «Приют комедианта». Режиссёр Ксения Митрофанова



Чтобы убедиться в актуальности пьесы Жене, пожалуй, достаточно посмотреть фильм Клода Шаброля «Церемония», а потом — сразу, без паузы, дополнить «Забавными играми» Михаэля Ханеке: и то, и другое представляет собой современный комментарий к «Служанкам». Две неприятные простолюдники, расстрелявшие буржуазное семейство под музыку Моцарта у Шаброля, и два приятных юноши, искромсавшие на куски буржуазное семейство под звуки тяжёлого металла у Ханеке, — прямые потомки служанок Клер и Соланж, оболгавших некоего Месье и замысливших отравить свою хозяйку Мадам, возлюбленную Месье. Только на вопрос «Почему вы это делаете?» девочки Шаброля и мальчики Ханеке отвечали по-разному: девочки ссылались на классовую борьбу, мальчики хихикали и пожимали плечами. Фильмы эти, вообще-то, следовало бы поменять названиями — «церемония» несравненно лучше удалась именно Ханеке.

«Церемонией» Клер и Соланж называют игру в убийство, его репетиции, когда одна из служанок берёт на себя роль хозяйки — и гибнет в финале, оставляя вторую служанку в космическом одиночестве. Эта церемония может быть — при определённом взгляде на вещи — сочтена каплей, в которой отражается новая история Европы. Либертарная парадигма, превратившая штурм Бастилии в жизнеустроительную модель, толкает каждое новое поколение на поиски свободы на баррикадах. Причём там её почти не осталось — выбранное грибное место, через которое прошла дюжина электричек с дачниками. Да и нынешние мадам и месье — совсем не чета Альмавива: имеет ли смысл их экспроприировать и есть ли что у них взять? Да и ладно ли это, хорошо ли? Революция научила нас сомневаться в справедливости добра.

Главным достижением спектакля Ксении Митрофановой, пожалуй, следует считать именно содержательное режиссёрское молчание в ответ на тот самый вопрос. Почему вы это делаете, где психологическая мотивация, где «петельки-крючочки»? Текст Жене в спектакле Митрофановой перестаёт быть означающим — он означает только церемонию, вязкую, бесконечную, безвыходную. Это совсем не то, что в знаковом для заката советского театра спектакле Романа Виктюка, где текст был обесценен, зато силой контекста набухал второй план. Николай

Добрынин говорил: «Мадам добра» — а невидимая бегущая строка переводила с французского на русский, де, молодой человек желает познакомиться с целью крепкой мужской дружбы. Такая свобода росла на тогдашних баррикадах — ныне ею никого не удивишь. Удивляет именно отсутствие второго плана: нет, но надо было придумать, ведь не придумано же никакой истории, — укоризненно цокают языками театроведы в фойе.

Вместо истории есть правила игры. Роли Клер и Соланж поручены в очередь мужскому дуэту драматического актёра Ивана Стрелкина и артиста physical theatre Максима Диденко — и женскому дуэту пластической исполнительницы Галы Самойловой и актрисы драмы Светланы Михайловой. Все эпизоды играют дважды, друг за другом, причём мужская пара повторяет пол-эпизода, уже сыгранных женской, и играет продолжение. Дальше выходят дамы и переигрывают кусок, дополненный мужчинами, присовокупляя к нему новую часть. Так, с перебивками, спектакль движется к финалу. Рецензенты слегка запутались, пытаясь определить, прекрасный ли пол играет более «психологично», а сильный — более «формально», или наоборот. То есть одни и те же сцены играют по-разному, но ключ к разности ускользает.

Сцена из спектакля. Фото Д. Пичугиной



А дело в том, что тут нет персональных образов, они летучи, персонажи обмениваются свойствами, копируя друг друга. Каждый кусок текста сначала воспроизводится словно из тумана, многозначительно и высокопарно, перемежаясь акробатическими экзерсисами и игрой в кабуки. А реприза другой пары всегда проста, она вульгарно гонит фабулу вперёд, чтобы снова споткнуться об алогизм «церемонии».

Текущее подчеркнута броскими антре двух Мадам. Даже они, здешние «суперэго», не способны удержаться в статичной логике образа. Брутальный мажор Антон Мошечков на глазах метаморфируется в манерного женственного капризулю, а изысканная Татьяна Морозова — в крикливого фельдфебеля. Режиссёр — интуитивно ли, сознательно ли — диагностирует тотальный кризис идентификации. Бесконечная церемония отменяет личностные свойства, оставляя только две роли: господина и слуги, master and servant. Безупречное изящество оформления (сценография и костюмы Сергея Илларионова) постоянно омрачается «вонью с кухни», на которой, кажется, снимают садомазохистское порно. Его фирменные знаки как эмблемы тихой, подспудной катастрофы раскиданы по спектаклю: все эти любовные манипуляции с обувью, шнурки, заматывающиеся на шее, нацистские кителя. Необходимая театроведам «история» творится лишь в кадрах чёрно-белого кино, проецируемого на задник сцены: высится Эйфелева башня, самолёты мечут бомбы — прозрачные фрейдистские символы вожделенного удовлетворения.

Церемония же удовлетворения не предполагает. В финале четверо служанок, в изнеможении обнявшись, смотрят в зал, словно взыскав наконец той самой счастливой свободы, ради которой жизнь превратилась в пытку — твою и над тобой. Да и есть ли тут кто-то, кроме тебя, расколотого, дробящегося, четверящегося?

Этот странный, герметичный спектакль не проведёшь по рангу безусловных удач — сохранить манок зрительского внимания режиссёру удаётся не вполне. Впрочем, зритель может считать трансвовую рассредоточенность внимания платой за просмотр — церемонии, в которой, возможно, сам ежедневно принимает участие и на которую полезно хоть разок взглянуть со стороны.

Андрей Прохин

ЧАЙКА В СТРАУСОВЫХ ПЕРЬЯХ

А. П. Чехов. «Чайка». Театр-фестиваль «Балтийский дом». Режиссёр Йонас Вайткус



Анонс премьеры начинался с перечисления занятых в спектакле народных артистов СССР, ЛССР и РСФСР: на «Чайку» зазывали именами Регимантаса Адомайтиса, Владаса Багдонаса, Юозаса Будрайтиса и Романа Громадского. Тривиальный PR-ход в этом случае выглядел осмысленно-оправданным: вектор очередной петербургско-литовской копродукции «Балтдома» — но-стальгическо-пассеистский. Советский театр, как известно, не ведал сюрреализма; своей «Чайкой» Йонас Вайткус как будто бы из лучших культуртрегерских побуждений задумал этот застарелый долг вернуть. Строка «надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такой, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» определяет весь метатеатральный сюжет постановки: «Чайкой» Вайткус пытается материализовать мечту советского режиссёра о сюрреализме.

На деле эта благая затея обернулась двойным faux pas. Во-первых, мифический долг давно списан за истечением срока давности — благодаря показам спектаклей Кристиана Люпы, Кшиштофа Варликовского, Гжегожа Яжины и Оскараса Коршуноваса (кстати, ученика Вайткуса) российский зритель (хоть и не российский театр) за последние годы всё же успел свыкнуться с непривычной эстетикой, остававшейся в течение многих десятилетий terra incognita отечественной драмы. Во-вторых, поверить в принадлежность «Чайки» к почтенной западной традиции мешают отчётливые атавизмы густопсового совка. Йонасу Вайткусу, надо думать, хотелось театрального праздника на европейский лад, а получилось нудное упражнение в типично русском жанре «в чужом пиру похмелье»: его третья петербургская постановка — неловкая попытка глубоко советского человека ассимилироваться в мировой цивилизации. Остапу Бендеру, помнится, было скучно строить социализм — ему хотелось, чтобы полтора миллиона человек, и все поголовно в белых штанах. Вайткусу хочется примерно того же: чтобы белый рояль, белая ванна, и чтобы кто-нибудь обязательно был весь в белом и при прозрачном цилиндре. А уж кто именно — доктор Дорн в молодости или профессор Воланд в самом расцвете сил — не суть.

Как уже было отмечено, «Чайка» — «духовный сиквел» балтдомовских же «Мастера и Маргариты» того же Вайткуса. Интеллигентно выражаясь — вариации на остинатную тему, прямо говоря — фарца: спекуляция мутными объектами желания, обретение которых — как казалось в советские времена — способствует обретению свободы духа. Достаточно вспомнить,



Регимантас Адомайтис (Дорн) и Юозас Будрайтис (Сорин)
Фото Ю. Богатырёва

что сюрреалисты почитали искусство инструментом освобождения — и идеологическая база «Чайки» окончательно предстаёт во всей своей красе. Спасительным для творения Вайткуса могла бы стать стратегия кэмп или хотя бы ироничные кавычки — но патриарх литовской режиссуры ставит «Чайку» как le grand spectacle со всеми вытекающими последствиями: если в первом акте на стене висит ружьё, то в последнем оно обязательно выстрелит в Константина. Ещё имеются страусиные перья всех мастей, акробатка в красном трико (коллеги идентифицировали её с «неуправ-

ляемым демоном творчества»; приходится верить знатокам на слово), конская расчленёнка (не оттого ли этот мотив появляется в сценографии Йонаса Арчикаускаса, что все без исключения чеховские герои страдают от дефицита лошадей?) и зевающий в нужное время и в нужном месте гроб. Приставьте к заменяющему икону фотопортрету Чехова губы Сальвадора Дали — и получите исчерпывающий портрет детища Вайткуса.

Помимо вышеназванных артефактов, в «Чайке» имеется и некоторое подобие режиссёрского сюжета — о том, как жаждущий крови дьявол, воплотившись в фигурах Дорна и его двойника, соблазняет прельтившихся бесовским гламуром Треплева и Заречную. Вопросы возникают даже не столько к свежести конкретных режиссёрских антраша, сколько непосредственно к настойчивому желанию Вайткуса суетливо (вполне в духе варьете Стёпы Лиходеева) «решать» каждую сцену и едва ли не каждую строчку. Этот собравший все мыслимые и немыслимые, вольные и невольные режиссёрские штампы и трюизмы спектакль может служить отличным аргументом в диспуте о смерти театра интерпретации: после эпизода обольщения Аркадиной Тригорина (поставленного по главе «Наездница» из «Камасутры») как-то особенно охотно верится в то, что в современном театре любые игры с классическими текстами невыносимы.

Лучшая в балтдомовской «Чайке» сцена — та единственная, в которой режиссёр самоустраняется, представив актёров самим себе. Дуэт Тригорина и Нины в конце чеховского второго акта: лодка, вращение поворотного круга, приятная глазу озёрная видеорябь. Владас Багдонас с ни с чем не сравнимой размеренной интонацией читает — именно читает! — свой монолог. Как будто бы встречаясь с замусоленным до дыр текстом в первый раз — держась от него на расстоянии вытянутой руки, чуть удивляясь, пожимая плечами, внимая ему с интересом, почтением — но и с неизменным чувством собственного достоинства. В этой сцене содержится тот набор качеств, которых так не хватает спектаклю в целом: появившись эта «Чайка» хоть в Каунасе, хоть в Вильнюсе, хоть в Ленинграде лет тридцать назад, она стала бы хитом театра позднереволюционной поры. Сегодня — лишь одна сплошная неловкость. Максимум того, на что способен спектакль Вайткуса, — стать поводом для далеко идущих размышлений на вполне экзистенциальную тему: «Сценическая судьба пьесы А. П. Чехова “Чайка” в бывшем Ленинградском Государственном театре им. Ленинского Комсомола».

Дмитрий Ренанский