

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

НА МАЛОЙ СЦЕНЕ МХТ состоялась премьера спектакля «Крейцера соната» по повести Л. Толстого в постановке Антона Яковлева. В роли Поздышева – Михаил Пореченков



СВОЁ 75-ЛЕТИЕ отметила Галина Волчек



В ЗАЛЕ РИШЕЛЬЕ «Комеди Франсэз» состоялась премьера спектакля по пьесе П. Корнеля «Комическая иллюзия». Режиссёр Галин Стоев

В ТЕАТРЕ-СТУДИИ П/Р ОЛЕГА Табакова сыграли премьеру спектакля «Старший сын» по пьесе А. Вампилова. Режиссёр Константин Богомолов



В ДОМЕ АКТЁРА СОСТОЯЛСЯ вечер памяти Александра Музиля, посвящённый столетию со дня рождения режиссёра



В ТЕАТРЕ «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ» состоялась премьера спектакля по пьесе Франка Ведекинда «Пробуждение весны» в постановке Клауса Пейманна



В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ театре сыграли трагедию Софокла «Эдип-царь» в постановке Джонатана Кента. В заглавной роли – Ральф Файнс



ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «АВАРИЯ» по пьесе Ф. Дюрренматта открылась Малая сцена театра им. Станиславского. Режиссёр Александр Галибин

«ТЕАТРО ДИ РОМА» ВЫПУСТИЛ спектакль «Филумена Мартурано» по пьесе Э. де Филиппо в постановке Франческо Роззи



ИНТЕРВЬЮ

МАКСИМ ИСАЕВ: «МНЕ ИНТЕРЕСНЫ САДОВОДЫ»

Два месяца назад впервые в истории обновлённой Александринки здесь был выпущен спектакль по пьесе современного драматурга. Что, конечно, и само по себе событие; но тут дело ещё в личности этого драматурга. Не живой классик-верняк, не модный хам, не робкий дебютант, — Максим Исаев, который, в общем-то, и сам себе театр. Именно — Инженерный театр «АХЕ». Отъявленный авангардист с многолетним стажем, начинавший некогда с прелестных, но насквозь гаерских хэппенингов, — он вот уже несколько лет как задействован в своих работах элементы «классической культуры». То «Фауста» выпустит, то «Кармен», а в Театре на Васильевском идёт поставленный по его пьесе спектакль «Солесомбра» — с репликами, диалогами, сюжетом, завязкой и развязкой... А теперь его новую пьесу «Садоводы» поставил в седьмом ярусе Андрей Могучий. Вот зачем Максиму Исаеву всё это? — спросил я его за два дня до премьеры.

— Максим, вы же начинали с хэппенингов: резали селёдку, пиротехнику запускали... Если что-нибудь говорили, то на импровизации. А теперь пьесы пишете. Вносите свой вклад в традиционную драматургию, так сказать. Зачем вам это нужно? Неужели прискучило то, чем вы много лет занимались в «АХЕ»?

— Да ни в коем случае. Это же совсем разные проекты, по разным законам делающиеся. Вот мы сейчас выпускаем «Садоводов», и мозг занят только ими: правками, доделками... Мне самому интересно, и я вижу, что другим тоже интересно. Это воодушевляет. А потом пойдёт выпуск в «АХЕ» — и от «Садоводов» в мозгу ни одной запятой не останется.

— Но как вы вообще берётесь за это непривычное ремесло? Бывало так, что пишете пьесу — и непонятно, как после одной реплики поставить другую?

— Для себя-то я всегда всё прекрасно понимаю. Вот артисты не всегда понимают логику, по которой одна реплика после другой поставлена. Кстати, часто оказываются правы. Артист же болеет за своего персонажа, так что очень остро чувствует нарушение внутренней логики. И живо на это реагирует.

— А вы что?

— По разному. Ну конечно, я прислушиваюсь... Тем более, что я же «Садоводов» под конкретных людей писал. Скажем, роль Семёна написана специально для Николая Сергеевича Мартон. И я думаю, что если бы его играл кто-нибудь другой, то и пьеса была бы другая. То есть тема та же, а слова — другие. Может быть, и выводы какие-то другие были бы...

— Вы сказали — «разные проекты». Сейчас доделаете «Садоводов» и вернётесь в «АХЕ». Запустите паровозик, подвесите маятник... И что, вздохнёте с облегчением: вот, мол, я и дома, — или чего-то начнёт не хватать?

— Нет, конечно, взаимопроникновение всё равно есть. Конечно, этот опыт как-то повлияет на то, что буду дальше делать.

— Как, например? Пригласите в «АХЕ» профессиональных артистов?

— Мы их и так часто приглашаем.

— Нет-нет, я имею в виду вот этот, здешний уровень. В спектакле «АХЕ» может появиться народный артист Николай Мартон?

— Нет, ну у нас же не текстовой театр... Нет, нет, нет... Хотя... хорошая идея. Может, и появится. Почему нет? Да, возможно, что появится, да. Наверняка появится. Да, точно, надо в следующую спектакль Мартон пригласить. Только чтобы он молчал всё время, слова не говорил. Вот будет интересно. Ну как, все же привыкли, что он прекрасно владеет словом? А тут он молчать будет. (Азартно задумывается.)

— Про актёров понятно. А пространство? Вы чувствуете, что работаете в здании России?

— Да, конечно. Пространство «Садоводов» выгорожено внутри пространства России.

— И как они ладят?

— Они не в конфликте.

— А вы могли бы сделать спектакль на большой сцене? Не в репетиционной комнате, которая всё же функциональна, а на классической сцене, с её условностями, лепниной...

— В качестве кого? Художника? Да, конечно. Какие проблемы?

— (помолчав) Так. Большая сцена. Фиксированный текст. Народные артисты. И всё это постепенно попадает в сферу ваших интересов. Тем временем многие ведь говорят, что классический театр умер, большие формы никому не нужны... А вы идёте сюда. Всё-таки — зачем? Чего не хватает?

— (доброжелательно) Я не понимаю вопроса. Что значит «чего не хватает»? Мне всего хватает.

— Вы же зачем-то книжки с полки снимаете...

— «Вишнёвый сад»-то? Ну... прочёл. По работе было нужно. Не для удовольствия. Конечно, я для удовольствия не стал бы читать «Вишнёвый сад». Мне другие книжки нравятся.

— А зачем вам работа, для которой нужно читать «Вишнёвый сад», если вам это не доставляет удовольствия?

— Ну представьте: вы пишете книжку про врачей. Какая между ними любовь-морковь, как кто-то кого-то на операционном столе зарезал... Но вам же наверняка понадобится узнать про какую-то болезнь. Вы открываете медицинскую энциклопедию, изучите симптомы, а потом будете писать дальше про любовь. Чтение энциклопедии вам при этом никакого удовольствия не доставит. Это утилитарное знание.

— А с чего я взялся про врачей писать?

— (убедительно) Вам интересны врачи. А мне интересны садоводы, о которых эта пьеса. Сверх-интересны. Просто



случилось так, что все эти садоводы каким-то образом соотносены с героями Антона Пальча.

— А в «Фаусте» вам кто интересен?

— Фауст.

— (подозрительно) Гёте читали с удовольствием?

— Гёте вообще не читал. То есть читал... лет двадцать назад. И когда стал писать «Фауста», поставил сам себе условие: не читать ни Марло, ни Гёте.

— И Мериме не читали?

— Перечитал один раз.

— Можно сказать, что для вас все эти классические культурные коды — тот же самый инженерный материал?

— (устало) Можно.

— Тогда вернёмся к началу. Именно этот материал...

— Что, опять «зачем вам всё это нужно»? Опять самоанализ? Почему Чехов, а не Бунин? Почему «Вишнёвый сад», а не «Чайка»? Да не знаю я!

— Нет-нет, таких вопросов нет. А вот почему, например, «Вишнёвый сад», а не «Хазарский словарь»?

— Ну уж нет. Однозначно нет. По принципу вкусового отбора.

— Хорошо. Зачем вам нужны отсылки к «высокой», «большой», «великой» культуре?

— А давайте сделаем вид, что нет никаких отсылок. Вот просто воспримите то, что увидите, как данность: буквально, впрямую. Представьте, что аудитория «Садоводов» вообще никогда не читала Чехова. У нас на одном прогоне сидели несколько зрителей: более молодые и более... умудрённые. Иногда умудрённые в восторге били друг друга по коленкам, а молодые оборачивались и удивлялись: чего это старички шумят? А иногда — наоборот. Можно, можно воспринять «Садоводов», абсолютно не зная Чехова. А вот не зная современной реальности — уже немножко сложно... наверное. Опять же — наоборот.

— Вы ни в чём не уверены?

— Не-е-ет, кое в чём я уверен.

— В чём? Что надо позвать Николая Мартон в спектакль «АХЕ», чтобы он там молчал?

— Угу. Супер.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

АЛЕКСАНДРА БОЛЬШАКОВА: «ЧЕМ ДАЛЬШЕ ОТ СЕБЯ — ТЕМ ЛУЧШЕ ДЛЯ ИГРЫ»

Александра Большакова — недавняя выпускница Санкт-Петербургской академии театрального искусства (курсе Григория Дитятковского). В Александринском театре она дебютировала в спектакле «Цветы для Чарли», была введена на роль царицы Иокасты в «Эдипа-царя» и сыграла главную женскую роль в недавней премьере «Человек=Человек». Ни дебют, ни даже ввод, ни — тем более — ослепительная вдова Леокадия Бегбик не остались незамеченными.

— Перед поступлением в Театральную академию ты училась на режиссёра?

— Да, но недоучившись в Тюменском институте культуры и искусства, поехала поступать в Петербург. Тесно там стало. Мы сочиняли этюды, инсценировки, но какая может быть режиссура сразу после школы? Уехала тихо, никому ничего не сказав. Боялась, что если не поступлю, придётся возвращаться с позором. Но поступила — на курс к Дитятковскому.

— Как ты попала в Александринку?

— У нашего курса, к счастью, была запись спектакля «Яма» — Татьяна Сергеевна Ткач позаботилась. Если бы она этого не сделала, от наших курсовых вообще бы ничего не осталось. Эта запись чудесным образом попала к Валерию Владимировичу Фокину. После разговора с ним я подписала контракт, и уже через неделю начались репетиции «Цветов для Чарли», я играю там сестру Чарли. Так что в Александринке я — волей счастливого случая.

— Боялась рецензий после премьеры?

— Я не думала, что в рецензиях пишут об артистах. Тем более не думала, что напишут обо мне. С чего вдруг? Поэтому я ничего не ждала и не боялась. Большой неожиданностью было увидеть свою фамилию на «доске почёта» в театре. Что-то вроде: «Ученица Григория Дитятковского ловко справляется с ролью». Это смешно, конечно... Но вообще очень радостно, что всего по прошествии года после окончания Академии мне представилась возможность играть в театре — и не одну, а уже четыре роли. Александринка в Петербурге сейчас — театр номер один. Здесь есть возможность для глубокого дыхания. Я обожаю начало спектакля Брехта, свой выход на авансцену, когда вижу всех и каждого, вижу светящиеся приглушёнными огоньками ярусы, зал...

— Вдова Бегбик — главная женская роль, первый опыт на большой сцене, серьёзная пьеса. Как ты чувствуешь себя в пространстве Брехта?

— В роли вдовы Бегбик есть важное преимущество: я очень далека от себя. Есть некая маска, которая даёт мне как актрисе необыкновенную свободу. Ведь, господа, это не я. Вы не видите даже моего лица, оно скрыто под гримом. Своеобразные маски были и в «Цветках для Чарли», но в «Человеке» форма гораздо острее. Маска меня спасает, скрываясь за ней, я начинаю купаться в игре. В начале репетиций я приносила разные этюды. У Юрия Николаевича Бутусова было примерное видение образа персонажа, но без конкретики. Мы просто брали текст и шли пробовать его на сцене. Говорили: «Почему вдова Бегбик не может быть молодой? Сегодня сколько угодно таких случаев!» Поэтому сначала я была просто молодой девушкой, и только потом пришли к тому, что есть сейчас в спектакле. В какой-то момент Юрий Николаевич показал мне фотографии женщины с набелённым лицом — необычайно острый персонаж. Так мы начали приближаться к маске, гриму.

На репетициях я сама делала себе грим, пробуя каждый раз новый. Только потом получился образ вдовы-оборотня, двуликого существа. Процесс был долгим.

— В начале спектакля ты выходишь на авансцену в вечернем платье — это ещё одна маска вдовы Бегбик?

— Да как угодно. Для меня — выхожу я, Александра Большакова, человек от театра, и изначально я знаю больше, чем вы, зрители. Предлагаются правила игры: сначала моё пояснение о том, что будет происходит на сцене, а потом и само действие.

— Тебя вводят на роли в готовые спектакли театра. Ввод ведь может быть даже сложнее, чем репетиции нового спектакля от начала до конца.

— Да, октябрь был для меня сумасшедшим месяцем: только выпустили Брехта, а через несколько дней начался ввод на роль Маши в «Живой труп». Огромный наплыв информации: Иокаста, Маша, а кроме того, внутренняя работа над Брехтом ещё не закончилась, образ ещё формируется в тебе... Трудный процесс. Одно дело, когда ты постепенно нарабатываешь материал: закончил одну роль, начал другую. А тут всё вместе. Вводиться сложно, поскольку есть уже готовый рисунок. Так или иначе, у режиссёра всё придумано, и ты должен соответствовать его замыслу. Кроме того, тянется шлейф актрисы, которая играла до тебя, ведь я неоднократно смотрела игру Юлии Марченко в этих ролях. И временами приходят мысли: «Сейчас я актриса Юлия или персонаж Маша?» Сложно, сложно. Но можно. Конечно, когда проходишь путь от начала до конца репетиций в одном спектакле — это другой опыт. Ты — хозяйин положения. Образ Маши даётся мне труднее всего. И Валерий Владимирович говорит, что Маша — роль на сопротивление. Дело в том, что с таким женским образом, как Маша, я не сталкивалась. Конечно, возникают сложности, противоречия. Может быть, те персонажи, которых мне приходилось играть на курсе у Дитятковского, были ближе моему внутреннему миру, моей психофизике: дерзкие, резкие, агрессивные, самостоятельные. Тогда в работе над ролью можно было идти от себя. А в «Живом трупе» приходится прилагать усилия, сдерживать себя. Любить спокойно, безответно... Слишком разные мы с Машей по характеру. На её месте я бы давно в лоб дала. Поэтому играть эту женщину сложно, но интересно. С Машей мы пока приглядываемся друг к другу. Ещё одна сложность в роли Маши: текста мало, а за этим малым нужно выявить всю полноту содержания.

— Ты успела попробовать свои силы и в психологическом театре, и в эпическом. Что оказалось ближе?

— В Брехте я иду от формы, как и в «Эдипе». Это резко отличается от того, чему меня учили. Я обнаружила, что работа в маске открывает совершенно другие возможности. Подобного опыта в профессии до встречи с Бутусовым у меня не было. Чем дальше от себя, тем, может быть, интереснее для игры. Появляется



больше возможностей пробовать. Смело, не оглядываясь.

— Есть у молодой актрисы ориентиры, на которые хочется равняться?

— Алиса Бруновна Фрейндлих. Это, безусловно, эталон актёрского мастерства. Очень нравится Марина Игнатова. Марина Неёлова. Галина Тюнина: в ней удивительным образом сочетаются комедийный талант и невероятная глубина. Но всё же главным ориентиром в профессии для меня остаётся Татьяна Владимировна Павловец — мой педагог.

— Есть роли, которые хотелось бы сыграть?

— Безусловно: Фёдор Михайлович Достоевский, роман «Идиот», роль Настасьи Филипповны. И чеховскую Раневскую, но это не по возрасту ещё, да и не по чину. Может быть, Варю. Елену Андреевну, конечно. Пока меня привлекают бунтарки.

— А если бы представилась возможность, вернулась бы к Брехту? Хотела бы сыграть когда-нибудь мамашу Кураж?

— Пишут, что я сыграла её младшую сестру.

— Маленькое воплощение бесовщины?

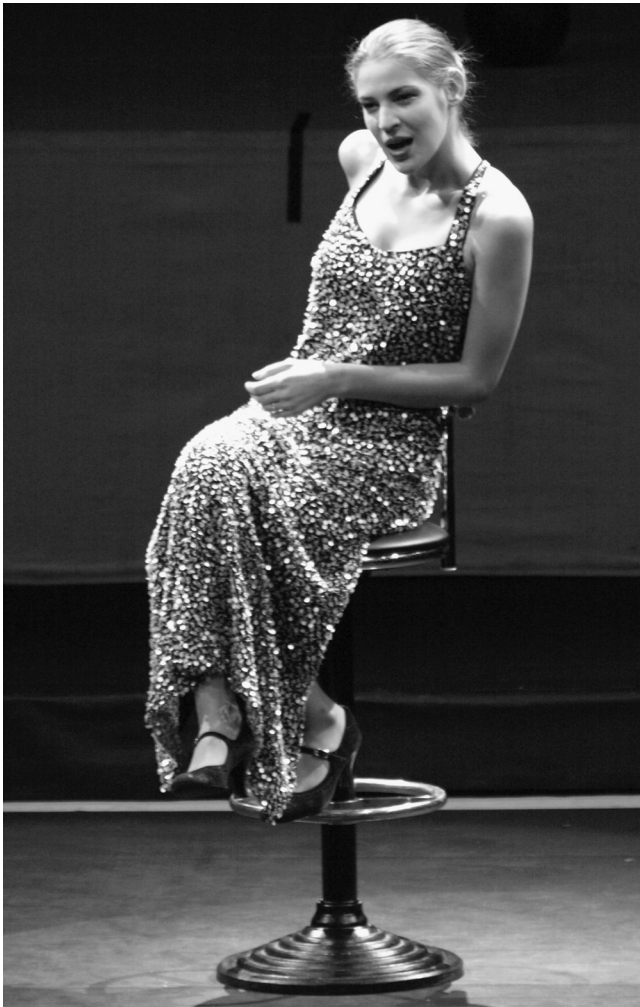
— Да, к такому образу мы и шли. Она может стать кем угодно, если того потребует ситуация. Солдатом, обольстительницей, вором. И убьёт, если нужно. Кстати, большую часть времени на репетициях я проводила одна с мужчинами-актёрами. И когда спрашивала у Бутусова: «Что я делаю в этой сцене?», — Юрий Николаевич отвечал: «Соблазняешь». — «Везде?» — «Да. А потом на вопрос, чему ты научилась у Бутусова, ответишь — соблазнять».

Олеся Филоненко

В роли Иокасты в спектакле «Эдип-царь»



В роли Леокадии Бегбик в спектакле «Человек=Человек»



ПЕРЕМЕНА ДИАГНОЗА

«DiaGnose». Театр «Derevo». Режиссёр Антон Адасинский

Впервые спектакль «DiaGnose» был сыгран год тому назад в Праге, потом в Дрездене, — и вот она, российская премьера. «Derevo» не так уж часто делает новые спектакли, в репертуаре театра нет случайных работ — последней постановкой был знаменитый «Кетцаль» 2005 года. Быть может, этот факт станет контраргументом для тех (многих, надо сказать) зрителей и журналистов, которые поставили лидеру театра Антону Адасинскому свой «диагноз»: эгоцентризм. Мол, в последнее время изучает только себя, любитесь исключительно собой. В какой-то мере Адасинский сам спровоцировал такую реакцию, растиражировав в СМИ историю своей болезни. Суть в следующем: экзотическая азиатская страна — заражение — консилиум врачей — смертельный диагноз с вероятностью 3 к 1 — прозрение — отказ от лечения — гастроли, жизнь «на таблетках» — видения — чудесное излечение — и спектакль как результат всех этих обстоятельств. Дьявольски соблазнительно после такого заявления свести весь спектакль к сюрреалистическому мракобесию, перенесённому на сцену из воспалённого сознания Антона Адасинского. Но, кажется, эти мифологизированные обстоятельства имеют к тому, что происходит на сцене, опосредованное отношение — жизнь художника всегда влияет на его работы, но никогда не определяет их художественную сущность. «DiaGnose» выстроен вокруг личности Адасинского не более и не менее, чем любой из спектаклей театра «Derevo». Разница лишь в том, что впервые героя можно условно назвать «Антон Адасинский», а не «старый бедолага», например (как в «Однажды»), или Кетцаль.

«Вожусь я со своей автобиографией, — недоумевал один из героев Томаса Манна. — [...] Размышляют же мыслители о мышлении, так как же творцу не размышлять о творящих силах, тем более, когда он вновь углубился в творчество, в высоко-тщеславное эгоцентрическое вживание в феномен творца?» Погружение в себя из «научного тщеславия», исследование психофизических возможностей собственного организма — это нормальная практика для пластического театра такого уровня. Недавно довелось задать Адасинскому вопрос о первом спектакле «Зона Красного». Тогда, в 1988 году, на сцене происходили странные вещи: «шоковая, откровенная, цирковая клоунада» сменялась «зрелищем трагически сюрреалистичным». Актёр театра «Derevo» демонстрировал идеальное владение телом, невиданную дотоле «драматически деформированную», «аномальную» пластику тела и жеста.

Бритоголовый человек «бился в пароксизме отчаяния», представляя то «крабообразным существом», страдальчески скрючившимся в глубине сцены, то безудержным паяцем... Вспомнив о том давнем опыте, Адасинский очень ожилился, сказал, что «спектакль был на сто процентов техничный». Оттуда и произошло Дерево — из голого актёра на голой сцене, актёра, который одной лишь своей техникой способен поднять зрителя на новый уровень эмоционального восприятия. Сейчас не так. Большие сцены, обширная география гастролей, дорогая аппаратура, высокая степень ответственности. Это тоже «диагноз». Не смертельный, нет, — закономерный, профессиональный, однако указывающий на необратимость процессов. В последнем спектакле «Derev’a» техника актёра не то чтобы вытеснена драматургией и декорационным оформлением, но поставлена с ними в один ряд.

Спектакль состоит из ряда эпизодов, соединённых общими лейтмотивами: рождения, смерти, боли, двойничества, самоиронии художника (разумеется, Антона Адасинского). По жанру — балансирует между эксцентрической трагикомедией и философской притчей.

Начинается действие выходом в зал Адасинского, когда он, в синей больной тунике по колено, с «подкровавленными» губами и уголками глаз, раз-

махивает игрушечной сабелькой. То погрозит ею ближайшему зрителю, то приставит остриём к собственному горлу, сатанински при этом хохоча. Такой проход превращается в самостоятельный номер, своеобразную увертюру к действию и интродукцию центрального героя спектакля. Пока Адасинский орудует сабелькой, на авансцене появляется ангел (Максим Диденко). Он в белом костюме, под лопаткой кровь — как будто его подстрелили или отломали крыло. Ангел умирает, мучительно долго сползает по стене, а затем, бесполезно пытаясь сопротивляться, катится по полу, подчиняясь дующему из ярко освещённого окна ветру. Этот драматический эпизод разряжает выход двух медсестричек-ангелочков (Елена Яровая и Татьяна Лузай). Обе в ночных сорочках и шапочках с красным крестом. Медсестрички, весело пританцовывая, перешагивают через своего потенциального пациента и двигаются к свету. Но дальше и им приходится преодолевать сопротивление ветра. И вот следующая метаморфоза: легкомысленный танцевальный номер, как и в случае с «сабелькой» Адасинского, вырастает в пластическую метафору. Долго и отчаянно движется человек сквозь «снежную метель» (пёрышки несчастного ангела) к свету. Этот лирический мотив обрывается выходом... медведя. Коричневого,



в идиотских полосатых трусах и шапочке а-ля «Санта». Нацепив горные лыжи, косолапый тоже пытается приблизиться к свету, но ничего не выходит, и он укачивается за сцену.

По такому принципу строится весь спектакль: от эксцентрики, страшноватого «derev’янного» юмора, — к серьёзному философскому высказыванию в пластике, разрядку которому даёт новый эксцентричный эпизод, переходящий в притчу. Действие может двигаться динамично, как в первой сцене, а может сознательно затягиваться, кружиться вокруг одной точки, одного мотива. Так, пчелиный танец в исполнении Елены Яровой завершается тем, что пчёлка жалит отчаянно сопротивляющегося героя (Диденко). Яркий, очень театральный номер оборачивается скучным моноэпизодом. На протяжении нескольких минут перед нами корчится в нечеловеческих муках тело (напоминая об эстетике бута, воспроизводя ощущение немой, всепоглощающей, нескончаемой физической боли, которая отражает боль души).

Каждому из актёров в этом спектакле предоставлена возможность для собственного высказывания о физической смерти: у Елены Яровой это смерть пчелы; у Татьяны Лузай — лирический монолог о смерти, звучащий в записи в то время, как сама она просто стоит на огромной тёмной сцене. Маленький голенький человечек, которого только что наколдовал в железное «корытце» фокусник Адасинский.

Не корчится в физических муках и не умирает лишь он, «великий и ужасный» Антон. Он только смотрит из-под колосников огромным солнцем, или, в конце спектакля, висит там же ясным месяцем. Впрочем, нет, и он корчится, он-то в первую очередь, — каждым моментом спектакля. И танцуя с топориком под музыку Дубинникова перед собственным солнечным ликом (едва ли не пародируя «Кетцаль»); и бесцеремонно вертя в руках картонное изображение лежащего в скованной позе человека, — точь-в-точь актёра театра «Derevo»; и, наконец, когда, улыбаясь маской-лицом долго и многозначительно играет с уменьшенными солнцем и месяцем, как бы давая финальный аккорд этому лейтмотиву. Но получается многоточие: под конец долгого-долгого, будто смятого финала улыбающийся Адасинский поворачивается спиной. На белом костюме, под лопаткой, обнаруживается кровь. Бутафорская, конечно. Нет, диагноз — не эгоцентризм. Диагноз — неизлечимое лицедейство.

АЛЕКСАНДРА ДУНАЕВА

ДВЕ ПЧЕЛЫ ИЛИ НЕ ДВЕ ПЧЕЛЫ

Так, согласно распространённому среди переводчиков анекдоту, один незадачливый студент перевёл гамлетово «быть или не быть» — «ту би о нот ту би». Спектакль театра «Derevo» «DiaGnose» разворачивается в пространстве между этими двумя переводами. Кто ужалил Антона Адасинского смертельной инъекцией — выстрелом в спину, уколom под лопатку, в сердце с тыла? Пчёлки, кружащие по сцене? Сиамские близняшки из сиамского же, то бишь тайландского, бара? Или всё они же — но в обличи медсестричек, ангелочков, которые ещё в начале спектакля повстречались ему средь вьюги, поднятой пухом от ангельских крылышек?.. Та вьюга раздула — как пчелиным ядом — микрокосм в космос, по которому кружат небесные тела — точнее, части одного всеобщего небесного тела, истекающего красными нитями: руки, ноги, ухо, глаз... И два лица-светила: солнечный фас, лунный профиль. Пространство между двумя переводами? Нет, между двумя ракурсами. Спектакль на повороте головы. Вообще — как всегда у «Derev’a», как никогда ещё у «Derev’a» — на повороте тела. Которое, двигаясь по сцене, оставляет за собой череду замерших теней, фиксированных поз, фотографически запечатлённых на картоне ракурсов. Тело отделяется от позы, чтобы двигаться дальше — чтобы жить. Для Антона Адасинского смерть — остановка тела; фигурка на проволочке в руках (ки)тайского кудесника. Собравшись вместе, фотокадры могут превратиться в кино и создать оптическую иллюзию движения; а руки, ноги, ухо, глаз, лицо — иллюзию тела. Автор-герой спектакля — тело спектакля — существует между ними. И поставленной было под сомнение непреложностью своего существования, своего между-бытия — скрепляет дискретность иллюзии в конкретность подлинности. Пространство

между ракурсами? Нет, между смертями. «DiaGnose»: искушение смертью.

Спектакли «Derev’a» — как, впрочем, любого полноценного «движенческого» театра — всегда мерцали мифическими смыслами; в «DiaGnose», пожалуй, впервые мерцание сменяется ровным светом мифического нарратива. Сама размытость структуры здесь — не столько симптом катастрофического (по сюжету) или посткатастрофического (по эстетической генеалогии) сознания героя-автора (соответственно), сколько наследие классического романа-путешествия, он же — легенда, он же — сказка. Герой покидает мир живых и отправляется в длинное странствие: не то в страну ветряных великанов, машущих гигантскими руками, не то «на восток от Солнца, на запад от Луны», не то попросту в Аид. Неразличимость жанров тут не случайна; коды высоких и низовых культур не перетасованы, как в постмодернистских паянсах, но сплавлены горячейкой болевого шока. Всё летит в топку мифа: Бах сменяется удалым фокстротом, а изысканный минимализм беккетовского толка (с мелькнувшим-таки на заднем фоне Годо-единорогом) — космогонической феерией в манере парижского бульварного театра «Робер Уден». (Вряд ли стилизация под этот последний была осознанной, но тем интереснее и поучительнее: одних только прямых цитат я насчитал четыре. Органичность, с которой Адасинский — подчас сам того не ведая — «подключается» к общекультурному гиперконтексту, в который уж раз изумляет плодотворностью результатов. Чтобы не сказать — шокирует.) И это — не всеядность, не неразборчивость, не стремление одновременно уязвить эстетов и ошарашить невежд. И даже — не демонстрация универсальности своего метода: мол, обнажённый человек — основа всему.

Это — интуитивное умение проложить маршрут спектакля по всем тем «сдвигам» (говоря в опоязовских терминах), которые претерпевала культура, передоверяя одни и те же приёмы и темы то высоким жанрам, то низким. В конце концов, абсолютный символ массовой, бульварной культуры — офенбаховский канкан — это лишь цитата из произведения, по отношению к которому «DiaGnose» можно рассматривать чуть ли не как римейк: из оперетты «Орфей в аду».

Спектаклю «DiaGnose» изначально суждён хэппи-энд — уже потому хотя бы, что есть кому его играть. Из точки, зажатой меж двумя смертями, из точки их сиамского срастания — пробивается жизнь, движение, тело. Так в начале спектакля между двух гигантских фото-ног мертвенного цвета, разведённых к кулисам, выпрастывается герой (ничего акушерского, ноги развёрнуты к залу мизинцами, а стало быть, ракурс, навязанный ему режиссёром, невозможен, — в чём и суть). Так ближе к финалу голое тельце, скрюченное в оцинкованном тазу и выброшенное на сцену, вызывает в памяти выгребные ямы концлагерей, — но вот оно оживает, становится, стоит, и вот уж яблоко в руке: Аве, Ева, последние стали первыми... В той алчной бестрепетности, с которой познавал мир своими прежними спектаклями Адасинский, часто проглядывали мрачные пучины великих старинных ересей. Самый странный, возможно, эпизод спектакля «DiaGnose» — тот, где с гигантского глаза снимают бельмо: оптика стала двойной, мир обернулся двоemiрием, и меж двойных тисков проросла жизнь. Будь Антон Адасинский клоуном-миом старых времён, на аренах его прозвание было бы Гностик. После этого спектакля — Диа-Гностик.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ