

# 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  
МАРГАРИТА  
ЭСКИНА



БДТ ИМЕНИ ТОВСТОНОГОВА  
празднует своё 90-летие



В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ОДЕОН»  
состоялась премьера  
спектакля «Атлас-  
ный башмачок»  
по пьесе П. Клоделя  
в постановке  
Оливье Пи



В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ  
прошла презентация сборника «Семь  
финских пьес»

УМЕР  
СЕРГЕЙ  
ЦОДИКОВ



В МОСКОВСКОЙ  
«Студии театраль-  
ного искусства»  
состоялась премьера  
спектакля по рас-  
сказу А. Платонова  
«Река Потудань»  
в постановке Сергея Женовача

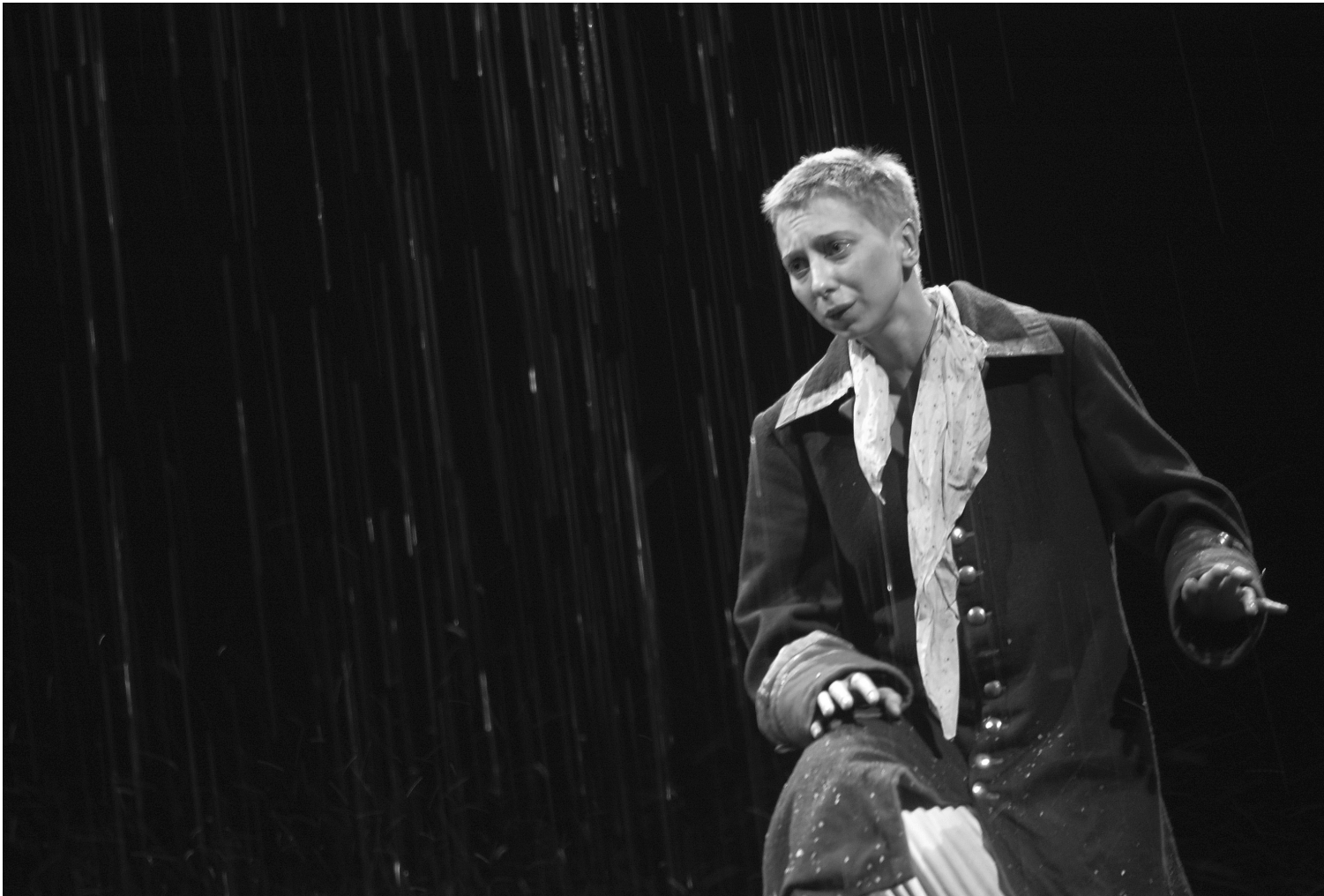


НА СЦЕНЕ РИМСКОГО  
«Театро Индиа» был пред-  
ставлен проект Театро  
Стабиле делл'Умбрия  
«Не быть. Портреты  
Гамлета». Автор и режис-  
сёр — Антонио Лателла

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ  
театре состоялась премьера  
спектакля «Утомлённые  
солнцем» по сценарию  
Н. Михалкова и Р. Ибрагим-  
бекова. Режиссёр Хауард  
Дэвис. В роли комдива Кото-  
ва — Киаран Хиндс



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ  
«Мастерская Петра Фоменко»  
прошла премьера спектакля «Улисс»  
по роману Дж. Джойса. Режиссёр  
Евгений Каменькович



Янина Лакоба (Ксения). Фото В. Сенцова

ПРЕМЬЕРА

## ЗАСТУПНИЦА УСЕРДНАЯ В. Леванов. «Ксения. История любви» Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

В Лондоне шекспировского времени трубач на крыше театра, созывавший публику, заглушал звон колоколов в церкви. Пуритане роптали: театр уводит прихожан из храма. Пути театра и церкви после средневекового единения надолго и далеко разошлись. Похоже, эти пути сходятся у нас. Это новое отечественное единение (оно наблюдается не только в новом спектакле Александринского театра, но и во вполне, на первый взгляд, традиционных постановках) для меня трудно объяснимо. Разве что разочарование в нравственном состоянии общества заставляет искать опору в нетленных ценностях веры. Или желание убедить в чём-то зрителей, в чём-то истинном и потерянном. Или стремление по-своему подтвердить забытое «театр — храм». Постановка «Ксении» пришлась на время полного согласия власти и церкви. Актуальность бесспорная и позитивная, особенно после почти столетия унижения церкви. Сегодня нестабильность, сомнения в завтрашнем дне, пугающие прогнозы могут быть сняты подобным сеансом театротерапии. Не развлечением, а наставлением. Театр, по крайней мере, часть его, готов принять на себя дополнительную задачу «пастырского служения». Потому что в церковь ходят по-прежнему мало и верят мало.

Что же касается Валерия Фокина и места этого спектакля в его творчестве, то режиссёр, который мог ставить и «Татьяну Репину», и «Ещё Ван Гога», не нуждается в каких-то оправданиях своего выбора, как и в логике его. Если мотивы повинности и дани городу, в котором он ставит спектакли, им и руководили, то эта дань отдана с чувством собственного достоинства. К тому же один из его последних театральных героев на петербургской сцене — Фёдор Протасов — прямым ходом попадает в компанию горемык из «Ксении». Он там свой: среди тех, кто опустился, искалечен, выброшен ходом вещей на улицу и доживает у входа в рюмочные, в подземных переходах на картонных «кроватках», или складывается пополам в газетных стойках; кто посиживает, замерзая и отмерзая, на широких ступенях спусков к Неве. Компания из калек (не нынешних — мнимых) и Андрея Фёдоровича — светлый и весёлый лубок. Слепой (Степан Девонин) и Инвалид (Игорь Волков) — оптимисты, остроумцы и честные несчастные. Этим театральным скетчем «Ксения» сразу располагает к себе.

Ещё один, следующий после «Ревизора», «Женитьбы», «Шинели», «Живого трупа» петербургский пейзаж Фокиным «нарисован». Он состоит из набережной и православной стены

плача. Негромкие колокольные голоса на звоннице, серые кирпичные своды стены и есть сценическое изображение (в соавторстве с Александром Боровским) места Ксении, развёрнутая в пространстве освящённого ею города часовенка на Смоленском кладбище. То есть в каком-то смысле это город не Петра, не Ленина, а Ксении. Смысл раскрывается в кратком, полуторачасовом спектакле-посвящении: духовное обновление, если оно нужно, — личная цель, а не массовый праздник.

Продолжение на стр. 2







1



2

И здесь моё восприятие раздваивается, поскольку многие вышеуказанные приводящие обстоятельства говорят за то, что это не совсем спектакль. С другой же стороны, и не совсем молитвенные картинки жития. Если житие, то уж какая тут оценка. Если спектакль, то ему положен и разбор, и критика, и впечатления. Словом, так далеко в обитель театра враждебная некогда ей обитель не проникала. В эстетическом лоне они ищут примирения и находят его (или делают вид), подобно тому, как церковь и государство находят его на всенародном духовном поприще. Церковь, правда, отодвигается в сторону — и не только сатирической сценкой с попом. Ксении посредники не нужны.

Только врождённый (или, как меньшее зло, приобретённый воспитанием) атеизм позволяет мне менять личину — становиться то на одну, то на другую сторону. На стороне жития — исполнение законов этого, с позволения сказать, жанра. Ксения на ступеньках к Неве, под дождём (омывающим, подсказывает житие): с одной стороны — молитвенный лубок, с другой — типичная уличная, городская или деревенская, блаженная, каких немало знает и литература, и жизнь. Сидят они на промокших картонках, одетые тепло, по погоде, так же низко опустив голову и поставив рядом якобы ни к чему не обязывающую мисочку. Ксения и по житию, и по игре не ждёт подаяния. Вечное сидение — пост Ксении, её пожизненный и посмертный наблюдательный пункт. Пьеса Вадима Леванова составлена как собрание житийных клейм на иконе святого — светская часть бытия, страдание, откровение, новая жизнь, испытания, соблазны, искушения, мученичество, служение, возвышение в любви к ближнему, смерть и бессмертие. О литературных свойствах пьесы ничего не скажешь: во-первых, текст сценический и пьеса прямо-таки срослись; во-вторых же, церковно-славянская лексика и загадочные словесные наборы и Ксении, и Марфуши на понимание не рассчитаны. Реплики можно сосчитать, прибавить к ним песнопения, смех, ропот — вот и вся литература. Рамой для образа и лика Ксении служит зеркало Александрин-

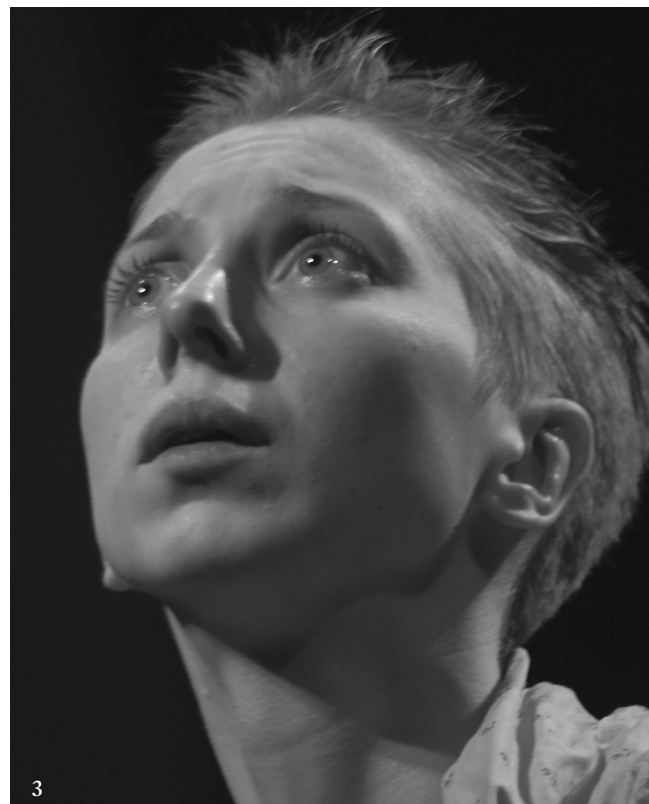
ского театра. Рама получается роскошной, и от ощущения такого непозволительного соседства, как мне кажется, и родилась скупая и строгая декорация. Монохромная, аскетичная и эпически монументальная.

На стороне театра — эстетика плаката, вернее, коллажа из открыток, сменяющих одна другую. Единица коллажа — картинка, выписанная эскизно, но детально. Они следуют одна за другой: картинка-сцена с разудалыми подвыпившими парнями, с нехорошими попом и попадьяй, с детьми, обижающими юродивую; картинка-сцена с бомжами, картинка-сцена с кликушей... В этой же раме александринского зеркала, на авансцене, в основном расположены мизансцены: они двумерные, плоскостные — даже если отодвинуты вглубь.

Спектакль Фокина и в оформлении, и в мизансцене аскетичен — не только по причине рискованного сближения с нетеатральным материалом. Фокин всегда краток в метафоре, таков его почерк. Особенно в петербургский период. Из жития Ксении оставлены лишь некоторые исцеления и пророчества. Всё, что за пределами «сидения», можно прочесть на киноэкране. Стандартный интернетовский текст жития предваряет спектакль, он помещён в программке, он выставлен источником, к которому и надо предъявлять претензии, если они возникают. Картинки-открытки на самой сцене показывают вразнобой страницы русской истории, наиболее ёмкие из неё и из биографии Ксении Григорьевны. Самый выразительный эпизод — очередь в «Кресты». Из многообразной коллекции происшествий с чудесами и явлениями Ксении выделено это, скорее поэтическое, чем житийное: рассказ о появлении в скорбной очереди женщины в зелёной юбке и красной кофте. Рассказ плюс кассандровы вопли Ксении, в сумерках разглядевшей холод, голод, кровь будущего. Это ахматовский, можно сказать, эпизод, в котором поэзия и любовь к ближнему, исходящие из двух женских душ, соединяются в одно оплакивание народа. А народ в «Ксении» — отнюдь не мхатовское брожение индивидуальностей, а, скорее, пушкинское безмолвие. Народ тоже разобран на кар-

тинки. То это легко поддающийся внушению народ-толпа. То народ-турист, прямо из автобуса скопом кидающийся на часовню Ксении, наскоро молящийся, подгоняемый гидом. Народ, ищущий спасения от тягот и немощи, состоит, как видно в спектакле (и это правдиво), по большей части из несчастных женщин. Или народ-прохожий, во всякое время переступающий и обходящий «элементы» дна, к которым он благодушно равнодушен; или народ-соглядатай, собирающийся вокруг места происшествия; или народ — наивный потребитель чудес, благодарный зритель уличного лицедейства; или народ, оглушённый децибелами и треском моторов; или народ в массовом психозе и экзальтации перед какой-нибудь новой Манефой... Черты самобытности и характера, нетерпимого и податливого, возникают в лаконичных эпизодах с народом. Он в спектакле никак не второстепенен и не просто массовка. Это тот народ, который сам придумывает святых, если в них нуждается. Сам смеётся над авторитетами, как смеются и свистят люди вслед убегающему от них попу. Этот народ в то же время смирен и долготерпелив. Стояние народа по сторонам сцены, стояние перед стеной «Крестов», как и сидение Ксении на авансцене, — настройка ритма, статика, разрываемая динамическими сценами. Статика и страсти — тоже из иконописи. Успокоение и порыв — колористические и сюжетные контрасты северных икон. Порыв и успокоение — ритмические контрасты спектакля.

Моя бабушка, Наталья Зиновьевна Каддышкина, называла Богородицу «заступница усердная», и в детстве,



3



4



в юности я часто слышала в её исполнении молитвы с таким обращением. Заступница усердная Ксения — сама посредница между недостижимым верхом и заслуживающим сострадания низом. Трудность восприятия — не говоря уж о сотворении религиозно-театрального опуса — кроется в том, что в театре играют актёры, и никак иначе, нежели игрой, — хотя бы и нравоучительной, или божественно промысляющей, или как-то ещё определённой, — их, актёров, пребывание на сцене назвать нельзя. Если даже допустить (что маловероятно) нетеатральное или сверхтеатральное назначение «Ксении» в Александринке, то и тут не обойти законы и существо театра. Впору вспоминать трагедии об обращении лицедеев прямо на сцене, трагедии, популярные в эпоху европейского барокко. У французского драматурга XVII века Жана Ротру была пьеса под названием «Святой Жене» — об актёре древнеримского, ещё тогда подпольного христианства, который на глазах у императора Диоклетиана слышит голос бога и внемлет ему, чем тут же обрекает себя на мученическую смерть от язычников. Но и это был утончённый театр, а не действительно религиозное обращение.

Итак, в «Ксении» актёры играют, и судить их надобно по меркам театра. Внося коррективы. Ибо сыграть живого человека, блаженную, юродивую, святую и не попасться на этих подковырках — сложно. Требуется особый тип и нестандартная актёрская природа. У Янины Лакобы лицо не иконописное. Живописцу пришлось бы его исправлять к лучшему, добавлять правильность черт и умиротворение взгляда. Для Ксении сценической такая «пластика» не нужна. Янина Лакоба играет живую женщину — и тогда она притягательна, играет пророчицу — и тогда она более банальна. То есть она пугает, но это не страшно. Ласкает — и это тепло. Актрисе не позавидуешь. От Саш и Маш прежнего своего, уже немало для молодой актрисы репертуара, она двинулась к острому рельефу мифологического персонажа. Житие предполагает светскую часть биографии, в «Ксении» она отрезана. Стон горя — вот с чем Ксения является, и уже в следующую минуту она восстаёт в образе земной

глядя на Ксению Янины Лакобы, я невольно задумывалась над этим сходством. И над тем, что народу можно одну веру заменить другой. Потом уговаривать его вернуться к истине. Потом удачно совместить все нужные по сюжину ситуации веры.

Стыдясь такого цинизма, я смотрела спектакль до победного конца. Почему победного? Потому что в итоге было ничто, пустота, тьма, поглотившая и вещунью Ксению, и её грешного Андрея Фёдоровича, и самой Смерть. Ангелы не вострубили. Просто захлопнулась железная створка жалюзи — выход. Или вход. Беззвучное, заключительное ничто вернуло всё на свои места. Стену плача, народ в её проёмы, звонницу и колокола с их робкой музыкой. Насколько правильно я поняла режиссёра, спрашивать у него не стану. Достаточно того, что личное, атеистическое спокойствие с финалом ко мне вернулось, и мне не пришлось сжиматься от мысли, что игра в Ксению затеяна ради злободневного елеса.

Лакоба играет всё-таки с замечательной самоотдачей — ведь ей не нужно двоемыслие посторонних. Она как исполнительница цельна. Её Ксения — образ актёрски зримый и богатый. Её Ксения разная: от тонкой, линейной стройности и хрупкости пролога и финала до полукомической, характерной «квадратуры» середины. Интонации Андрея Фёдоровича из неё выскакивают, как из тюзовской травестишки. Завтрак с пасхальным яйчком сопровождается лукавой улыбкой «в себя». Видение блокадной муки отражается на лице, где дрожат губы и льются слёзы. Стыдливая, разбойная, нежная, грубая, безумная, проницательная — актриса все состояния очерчивает решительно и ясно. Это не святая и не икона. Это Ксения уличная, которую видят избранные, те, кто уж обязательно попадёт в царствие небесное. «Распечатывают» послание Ксении два дуэта — с Катей, нашей Марией Магдалиной (Александра Большакова), и с Марфушей (Светлана Смирнова). В первом — Ксения потрясена, потому что подвиг её во спасение мужа опозорен его изменой. Осквернена и «история любви». Я бы на месте драматурга и режиссёра (прошу прощения) тут смелее раз-

торым, наподобие грязноватой Эсмеральды или Лизаветы Смердящей, пляшет и безостановочно тарыхтит Марфуша. О боженьке, принадлежащем только ей, о невинности своей. Этот монолог на ногах и вприпрыжку, в ловко разыгранном припадке, прибавляет кликуше обаяния. И хотя превосходство Ксении неоспоримо (бог людей любит, а Марфуша не любит — да и за что ей любить их, по правде говоря?), Марфуша заслуживает снисхождения. Марфуша признаёт превосходство соперницы с такой простодушной досадой, так доверчиво припадает к её плечу, так сникает и так откровенно делится горестями прошлого и настоящего, что дискуссия между ней и Ксенией завершается умильным обаянием. Я бы даже сказала, что в этом эпизоде восстанавливается равенство между Ксенией и Марфушей, и оно основано на способности чувствовать нечто райское, возвышенное в душе. Смирнова и Лакоба, как партнёрши, находят общий язык, оставаясь каждая в своём: Ксения в блаженном покое, а Марфуша в перманентной истерике.

История Ксении совмещает времена. Это не такой уж редкий фокус в театре. Охрана из XXI века (бравые парни в чёрном, с кулаками, сложенными на детородном органе), приставлена к безумцу XVIII-го (камзол, расшитый серебром, и парик — небольшая и сильная роль Салтыкова у Сергея Паршина). Тонкость совмещения не в идее сквозного времени, освящённого святостью покровительницы города — это как раз без труда считывается в спектакле. Тонкость в лексике. Парнишка из охраны (Валентин Захаров), имеющий всего несколько реплик, применяет к сумасшедшему барину и «имбецилке», как он пренебрежительно выражается, язык, на котором извечно говорили холопы и невежды. Контекст верный и оглушающе смешной.

О связи времён зрителям в зале напоминает всякий день. Сравнительно недавно кроткий образ Ксении Блаженной вытеснялся реальными фигурами чудотворцев, магов, экстрасенсов. Они, как говорится у Сухова-Кобылина, «брали» за чудеса. Заполонили всё и вся. Им платили и верили. Или, наоборот, верили и платили. Потом их смысла волна наступившего благополучия. Набрала воздуха церковь, и нет дня, когда бы хорошие новости о растущем авторитете её СМИ не доносили до сознания россиян. Начался экономический спад. Снова вспомнили о чудотворцах. О святых. Среди общепотребительных аббревиатур появилась ещё одна: РПЦ.

Последняя сцена спектакля имеет самостоятельное значение. Она как бы о другом, не о локальной юродивой и её заступничестве. Она о человеке из моралите. О человеке перед лицом смерти. В спектакле — перед лицом Смерти с большой буквы (Николай Мартон). Благожелательного, по-отцовски доброго и уверенного, но ничего не договаривающего до конца элегантногосподина в чёрных очках, цилиндре и стростью. Ксения, — скинув с себя одежду мужа, вернув её Андрею Фёдоровичу (Дмитрий Лысенков), который посетил её напоследок, выпущенный из преддверья, — Ксения стала вновь той же худенькой и юной женщиной. Последнее переодевание — жест режиссуры во имя nihil, ничего. Ксения снова ничего не знает, её разум и душа снова невинны, а дары предвиденья остались для той, уличной, мифологической, канонизированной, юродивой Ксении. Та Ксения отмолила и спасла человека, умершего без отходной молитвы. Заметим: канонизирована она в ту самую пору, когда на Россию шёл вал чудотворцев, в 1988 году. Не раньше — ни в XVIII, ни в XIX веке. Разоблачение — в прямом и переносном смысле — главной (заглавной) героини спектакля становится канонизацией другого рода. Новая сценическая Ксения крещена тайной бытия, и могла бы спросить у себя — «быть или не быть?» Но, послушная и доверчивая, она задаёт другие вопросы и отважно идёт вслед за Смертью.

ЕЛЕНА ГОРБУНКЕЛЬ



заместительницы умершего супруга, в его мундире придворного певчего и мужских башмаках. Янина Лакоба в лучших местах роли напомнила мне уже бытовавшую в нашем искусстве юродивую. Правда, в совершенно другом контексте. Это Таня Тёткина в исполнении молодой Инны Чуриковой. Помешанная на революционных идеалах, любившая и не вышедшая замуж, познавшая муки и заступившаяся за товарищей по вере, в жертву себя отдавшая, Таня Тёткина, художница и бродяжка из фильма Глеба Панфилова «В огне брода нет» похожа на Ксению из спектакля Фокина. Похожа внешне — такой же испуганный взгляд круглых глаз, такая же неожиданная милая улыбка на простом, чуть ли не некрасивом лице. Похожа и силой духа в слабом женском теле, и подростковыми повадками, и неуклюжими мужскими ботинками с их шарканьем, и, главное, самоотречением. А до Тани была Джельсомина в «Дороге» Федерико Феллини, умственно отсталая и добрая циркачка-скиталица. А до Джельсомины была Жанна д'Арк, которую сначала считали деревенской дурочкой, а потом объявили святой. Такой она показана кинорежиссёром Карлом Теодором Дрейером в фильме «Страсти Жанны д'Арк». В театре тоже найдутся предшественницы — Комиссаржевская, сыгравшая сестру Беатрисы, Людмила Питоева, несколько раз становившаяся Жанной д'Арк... Словом, у нашей сценической и мифологической Ксении довольно родственных душ. Ближе всех «красная» юродивая. Аргументы от противного — соображения историко-политические, идеологические — в расчёт брать не будем. Ксения Лакобы, как и Таня Чуриковой, — миссионерка. Несмотря на разность жизненных историй, обе скинули с себя обиденность, как старую одежду. В судьбе Ксении значим момент превращения любви земной в любовь небесную. А Таня своего рода небесную долю разбавила земными страстями, впрочем, наивными до святости. Как человек, уважающий веру верующих, я не хотела бы, чтобы божественное откровение приравнивалось к идейному помешательству. Но, признаюсь,



вернула образ Ксении. Всё-таки её любовь была реальной. У Лакобы потрясение переходит — медленно, но верно — в прощение. Очень по-житийному выглядят долгие вопросительные взгляды Ксении. Эпизод с утешением Катерины сложен и, признаюсь, маловразумителен. Может быть, потому, что в него вторглась эротика. Но экстаза святой Терезы не вышло, осталась зятанутая и вялая, несмотря на усилия актрис, сцена.

Второй дуэт успешней. Забавная, кукольная кликуша в исполнении Светланы Смирновой является со свитой. Свита из чёрных бабок с иконой, как со щитом, перед ко-



1. Джульетта Мазина в фильме Федерико Феллини «Дорога». 1954
2. Рене Фальконетти в фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». 1927
3. Янина Лакоба (Ксения)
4. Декорация к спектаклю. Художник — Александр Боровский
5. Инна Чурикова (Таня Тёткина) и Михаил Кононов (Алёша Семёнов) в фильме Глеба Панфилова «В огне брода нет». 1967
6. Янина Лакоба (Ксения) и Игорь Волков (Инвалид)
7. Янина Лакоба (Ксения) и Светлана Смирнова (Марфуша)