

# 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

НЕБОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ театру присвоен статус государственного учреждения

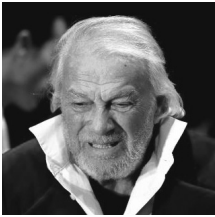


УМЕР  
ГАРОЛЬД  
ПИНТЕР

В МАСТЕРСКОЙ ПЕТРА ФОМЕНКО прошла премьера мюзикла Ю. Кима «Сказки Арденнского леса» по мотивам комедии У. Шекспира «Как вам это понравится». Режиссёр Пётр Фоменко



НА СЦЕНЕ «ПИККОЛО ДИ МИЛАНО»



прошли гастроли спектакля Театра делл'Умбрия «Моби Дик» по роману Г. Мелвилла. Режиссёр Антонио Лателла. В роли капитана Ахава — Джорджо Альбертацци

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-НЕ» готовится премьера спектакля «Йун Габриэль Боркман» по пьесе Г. Ибсена в постановке Томаса Остермайера

В «КОМЕДИ Франсэз» состоялась премьера спектакля «Диспут» по пьесе П. К. Мариво. Режиссёр Мюриэль Майетт



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ Сатиры состоялась премьера спектакля «Кабала святош» по пьесе М. Булгакова. Режиссёр Юрий Ерёмин. В роли Мольера — Александр Ширвиндт

В СТОКГОЛЬМСКОМ ТЕАТРЕ «Драматен» готовится премьера спектакля «Виндзорские насмешницы» по пьесе У. Шекспира. Режиссёр Джон Кэйд



Сцена из спектакля «Фабрика 2». Фото К. Белиньски

## ЕВРОПЕЙСКИЙ ПУТЬ

### ЭПОХА ЛЖЕМЕССИЙ

«Заратустра» и «Фабрика 2». Театр Стары (Краков). Режиссёр Кристиан Люпа

Два последних спектакля польского гения Кристиана Люпы складываются в явственный цикл — большеформатных («Заратустра» идёт пять часов, спектакль об Уорхоле — восемь) постановок о лжемессиях XX века, фальшивых кумирах, поп-идолах, которым, тем не менее, удалось изменить не только ход философии и духовной культуры, но и саму историю. Более того: пользуясь правом режиссёра-демиурга, имеющего высокий авторитет в театральной среде, ставить спектакль о себе, от своего имени, — Люпа пытается через спектакли-разоблачения разобраться в себе самом, откровенно разоружаясь перед зрителем и задавая вопрос: «А не таков ли я?» И в самом деле, не таковы ли все творцы культуры XX века — века, богатого на фальшивых пророков и не имеющего хотя бы одного настоящего? Века, который пошёл по кривой и у которого словно бы и не было шанса пойти по другой линии, нежели по линии дегуманизации и обесценивания.

Спектакль «Заратустра» приезжал в Москву в Центр им. Мейерхола, где Люпа получил Мейерхольдовский приз. Спектакль «Фабрика 2» был удостоен Гран-при на прошедшем в декабре в Кракове Первом Всепольском фестивале «Bosca komedia».

#### «Заратустра»

Книга Фридриха Ницше «для всех и ни для кого» составляет только две из трёх частей спектакля Люпы, которые условно можно разделить на рождение Заратустры (схождение с гор к народу, история с канатоходцем) и умирание пророка. Но смерть Заратустры — это не финал истории для Люпы. Режиссёр, согласно известному анекдоту («Бог умер. Ницше» — «Ницше умер. Бог»), в третьем акте показывает жизнь Заратустры после смерти — последний год жизни Фридриха Ницше в безумии и предсмертной агонии. Воспользовавшись немецкой пьесой Айнара Шлеефа «Ницше. Трилогия», Кристиан Люпа показывает крах идей Заратустры, предъявляя их «перед лицом» умирающего в отчаянии и скудоумии автора. Сияние пророка меркнет при виде нищеты и людского бессилия, болезней и холода смерти на заливке. Подлинный закат Заратустры наступает, когда умирает в безумии автор легенды о сверхчеловеке.

Умиравший Ницше словно бы «выпадает» из рук заботящейся о нём семьи — матери и сестры, с которыми тот, безумный, пытается ещё и на правах сверхчеловека вступить в инцестуальные отношения, — и дух его витает, где хочет. В финале спектакля Ницше попадает в условный Вавилон — мир нищеты и проституции, униженности маленького слабого человека. Серая, унылая очередь за бесплатным супом для людей, у которых нет никакого шанса стать сверхлюдьми. Больные, опустившиеся бомжи, еле двигающие ногами и ложками, больные

умирающие проститутки, — человечество, которое требует только пищи и сострадания, которое невозможно поднять с колен, которое уже невозможно даже растоптать жалостью. Пьяный клиент избивает до смерти проститутку, изображая из себя сверхчеловека в быту, — и, словно бы слившись с окровавленным телом женщины, в порыве сострадания умирает и Ницше, и его герой Заратустра, буквально повторяя сюжет из жизни философа — когда тот обнимался с лошадьми, исхлещёнными пьяным извозчиком. Философ безжалостности и стоического героизма, один из тех, кто разрушал идею христианского милосердия, сходит с ума от сострадания к животному. Заратустра Кристиана Люпы мечется в толпе нищих, не зная, как примкнуть к страдальцам. То пытается встать в ту же очередь, то найти кого-то, чтобы обняться, породниться с горем, которого никогда не знал.

Ницше как идеальный ницшеанец перед лицом смерти и безумия смешон, нелеп. В третьей части его играет Кшиштоф Глобиш — полноватым стариком с остекленевшим взглядом, окружённым привидениями из прошлого. Ницше ведёт теперь растительную жизнь — ему осталось лишь сидеть и покоряться утомительной заботе. Длятся и длятся долгие сцены унылого мучительного быта: две взрослые женщины обмывают безвольного, бессильного, безобразно голого мужчину. Ницше теперь только созерцает мир своей комнаты с видом идиота, у которого остались одни лишь тактильные взаимоотношения со вселенной. Только так, как это может Люпа, Кшиштоф Глобиш длительно, монотонно раскладывает приборы на праздничном столе, вспоминая об уюте дома и точно так же бессмысленно и отчаянно, глупо и бесстрастно катает в пальцах где-то найденную спичку. С таким видом, будто теперь для него это самое важное. Он увлечён этой волей к власти над спичкой. Увлечён движением спички в пальцах и счастьем обладания спичкой. Он счастлив. И Люпа умеет сосредоточить внимание зрительного зала на крошечном, ничтожном в масштабе огромной сцены кластере — как еле двигающиеся два пальца перекачивают ребристую спичку. Хруст слышен.

Ницше терпит фиаско и уже не способен понять, что теряет. Но Люпа показывает перед лицом гибели не только сверхчеловека, но и другого героя книги о Заратустре — Последнего Папу, которого режиссёр наделяет портретным сходством с Каролом Войтылой — поляком на престоле св. Петра, важнейшей политической, исторической и духовной личностью Европы XX века. Встреча Заратустры с Иоанном Павлом II

Продолжение на стр. 2



пронзительна и захватывающая, здесь встречаются устойчивое прошлое и бурное настоящее, две концепции истории, две противоборствующие силы. «Бог умер», — вещает заставшийся Заратустра. «А я служил ему до последнего часа. Теперь я без Господина», — говорит согбенный, трясущийся старик с характерным положением головы в шапочке.

Клонящийся к земле, полуживой, посеревший Папа перед лицом смерти спокоен, благороден, убедителен. Его нельзя подвергнуть ницшеанскому сомнению, переоценке. Он есть.

Кристиан Люпа извлекает христианство de profundis и триумфально его демонстрирует как единственную философию, способную устоять перед страхом смерти, перед видом смерти, перед ожиданием смерти. Все идеи терпят фиаско при виде умирания, нищеты, отчаяния. И только христианство знает ответ или, если угодно, соответствует состоянию мира в процессе умирания, перед гибелью. В блужданиях между антихристианством и христианством и герой Люпы Заратустра, и Ницше-человек, и сам Кристиан Люпа возвращаются к идее христианского страдания. Заратустра припадает к руке Папы.

По сути, Кристиан Люпа производит титанический акт театральной воли, инсценируя практически бессюжетное философское сочинение, полное шумного неоромантического пафоса, который современный театр презирает. Причём Люпа ставит именно текст Ницше, разбирается с оригиналом, а не с его отражением в сегодняшнем дне. Легче всего для поляка было бы, вооружившись томиком Ницше как средством, разбираться в связях между ницшеанством и тоталитаризмом XX века. Но Люпа предпочитает этого не делать — более того, ни разу нам об этом не напоминает. Этот эксперимент подобен тому, как если бы в России сегодня поставили «Дни Турбиных» совершенно без знания о том, кто победил: немцы, большевики или петлюровцы.

Когда со сцены звучит инсценированный текст Ницше, становится заметна одна особенность, которая в чтении, очевидно, не так «слышна». «Człowiek... człowiek... człowiek» — всё время цепляет употреблённое множество раз и в разных вариациях слово «человек». От такого количества упоминаний, монотонности текста становится ясно, до какой степени отчаянное и болезненное сочинение написал Ницше, словно бы хотел удержать стремительно исчезающий ресурс человечности, образ человека, который в последующем XX веке подвергнется серьёзной коррозии. Спектакль Кристиана Люпы — о раздвоенности и мученичестве человека. Человек — животное, изуверченное бесконечными вопросами самоидентификации. И оттого слышится без конца эта мантра: «чтьовек... чтьовек... чтьовек»... Когда бояться потерять вещь, позабыть её в суе, повторяют без конца имя.

#### «Фабрика 2»

Спектакль об Энди Уорхоло — триумф режиссёрского метода Кристиана Люпы. Его идея *протяжённого* театра, воплощённая здесь в восьмичасовой фреске, разрушает нормы и законы театрального спектакля. Мы привыкли к тому, что театр движется скачками от события к событию, несёт информацию в каждой своей точке. Время внутри театрального спектакля как бы скомкано, заархивировано, убыстрено — в сравнении с течением времени нормальной жизни.

Кристиан Люпа делает бессобытийность принципом и главной эмоцией своего зрелища. Он нарушает законы

театра, но наполняет, наводняет сцену ритмом существования, совпадающим с бессобытийностью натуральной жизни. Действие грешит чрезмерной продолжительностью, но через несколько минут дискомфорта зритель попадает в синхрон с таким ритмом, токи «крови» совпадают, сливаются. На спектаклях Люпы в известном смысле комфортно — театр становится подменной жизни, продолжением её, а не синкопой, взрывом, сгущением.

Бессобытийность, текучесть, даже в известном смысле скука — ещё и эмоция «Фабрики» Энди Уорхола, стиль жизни безликой богемы, формирующейся возле не менее безликого «короля поп-арта». Наркотическая, prostituiрованная, восхищающаяся собственной пустотой тусовка — аквариум спящих рыбок. Люпа формирует особую среду, где слились воедино сценическое



Сцена из спектакля «Фабрика 2». Фото К. Белиньски

действие, видеоэкраны и видеотрансляции, постоянный процесс съёмки и демонстрации отснятого, жизни внутри видеокамеры. Энди просит всё время снимать, всё подряд фиксировать — не разбираясь, где искусство, а где пустота. Эти люди потеряли ощущение, живут они или «творят», живут на видеоплёнке или играют в собственную жизнь. Ты ждёшь всё время, что нечто произойдёт, Люпа все восемь часов держит зрителя в ожидании события — и ничего не происходит. Никакой «особой» творческой атмосферы. Люпа обманывает нас, поддерживая внимание ожиданием. И это ожидание становится эмоцией по отношению к Энди Уорхолу — художнику, от которого ждали многого. Но так и не дождались. Всё разошлось, рассосалось, выродилось в самопародию.

Один из любимейших артистов Люпы Пётр Скиба совершенно грандиозно играет Уорхола. Актёр-призрак, исчезающий актёр — так его можно было бы назвать. Актёр, стремящийся к исчезновению, к самовычитанию. Даже — в прямом смысле слова — к бестелесности. Но Скиба не дух, не святой, он стремится к самоустранению как абсолютное ничтожество, клоун, пустота. Уорхола нет, Уорхола играет свита, обожающая его и его не слушающая, только и умеющая, что обслу-

живать психозы Энди. Пётр Скиба говорит птичьим языком — что-то пилюкает под нос, бормочет фальцетом, еле слышно пищит, скрипит. Он, в нахлобученном парике альбиноса для головы на два размера больше, скрестив руки и ноги, похож на одуванчик, на цветочек бестелесный. Зажатое, закомплексованное, иссушенное существо, ещё не развившийся в полноценного человека гермафродит. На своей Фабрике он не главный, он призрак самого себя. Словак в Америке, эмигрант-провинциал в метрополии, он чувствует себя аутсайдером и затворником, словно бы и не виноватым в культе вокруг своего имени.

В те редкие минуты, когда Энди один на сцене, мы видим процесс творчества — некрасивый, даже уродливый, либо «неоудухотворённый», либо по меньшей мере случайный. Рисует, одетый в одни стылливо белые трусики, пожирая огромный багет с капаящим с краёв джемом и одновременно выслушивая длинный бессмысленный монолог престарелой подруги о её домашнем хозяйстве. Тень от стула падает на полотно, Энди быстро зарисовывает контур, пока свет не ушёл. Вот и картина новая. И всё в том же духе.

«Тающий» Уорхол, Энди, стремящийся превратиться в ничто, — это в конечном итоге сам Кристиан Люпа, задумывающийся о своём статусе. Через пустоту Уорхола Люпа пытается пробиться и к собственной идентификации. Энди Уорхол — такой же славянин-аутсайдер, образовавший вокруг своего имени культ, — для Кристиана Люпы повод понять себя через пустоту и осознать: «не такая ли уж и я пустота?»

В финале компания «Фабрики 2» собирается вместе для большого фотопортрета. Рядом с Уорхолом — его друзья и подруги, и вместе с тем это труппа Театра Старых в Кракове, которая прошла нелёгкий путь эксперимента вместе с Кристианом Люпой. Патетический момент братания и осознания успеха прерывается негромкими выстрелами, которые еле слышны из-за шума. Уорхол, покрывшись кровавыми пятнами, медленно оседает.

Воспользовавшись известной историей о тяжёлом ранении Энди в 1968 году феминисткой Валери Соланс, Кристиан Люпа убивает своего Уорхола — его смерть оказывается столь же незаметной, как и его жизнь, речь, идеи. Некрасивая смерть некрасивого человека. Тусовка может жить и без него. Он — ничто, пустышка. Его смерть незаметна. Польская театральная критика после премьеры писала о том, что в столь патетический момент, когда любимые артисты Люпы окружают его, такой финал можно расценивать как «самоубийство» самого Кристиана Люпы или, по крайней мере, как акт саморазоблачения.

В спектакле есть ещё одна очень важная тема. Возле Уорхола неотступно пребывает этаким Меркурий — юный мальчик гомосексуального и вместе с тем аутического типа: в трусиках, в полупрозрачной маечке. Чистый шизоид, он то пританцовывает, то словно бы вслушивается в неведомые звуки, то крутит-завивает свои волосы, то прислушивает гостям, то флиртует между ними, словно дух места. Чёртик, раб, сумасшедший, гений, гей, фрик — он здесь всё, что угодно. Мальчик Эрик, которого совершенно блистательно играет Пьетрек Полак.

Конец второго акта отдан его долгому монологу, который можно было бы назвать квинтэссенцией спектакля. Эрик выражает эмоции всей «фабричной» тусовки, эмоции Уорхола в том числе. Разоблачившись, полностью обнажённый, непринуждённо поигрывая со своим членом, этот Эрик наговаривает на камеру монолог сибарита, устроившегося в уютных креслах в мизансцене то ли Данаи, ожидающей золотого дождя, то ли Адама в Сикстинской фреске Микеланджело. Этот мальчик, в сущности, транслирует философию своего поколения. Это поколение людей, любящих, когда их снимают. Это о тех пятнадцати минутах славы — самой известной фразе Уорхола. Разоблачившись, не стыдясь своей наготы, он красуется перед камерой, говорит о любви к своим волосам, сквозь которые он видит мир, а мир сквозь пелену волос его не видит (здесь, очевидно, — о парике Уорхола). Он говорит о радости быть раздетым, когда на тебя смотрят, он говорит о сладком запахе пота и желании стать капелькой пота, о жизни как бесконечной безответственной игре, и проч., и проч. С одной стороны, эта речь — абсолютная половая психопатология. С другой — самая точная характеристика поколения. Человек, лишённый чувства стыда, сосредоточен на своём удовольствии. И нарциссизм, увеличенный технической возможностью быть снятым и показанным, растиражированным, обрести вечность на видеоплёнке, становится духовной катастрофой нашей эпохи. Природа артистизма Энди Уорхола и его окружения — беспредельный неконтролируемый нарциссизм, эгоцентризм, паранойя самолюбования.

Как это назвать — настоящим искусством, творчеством или пустотой? Или Кристиан Люпа жестоко издевается, разоблачает богему в её счастье и в её бессмысленности? Трудно сказать однозначно. Спектакль Люпы балансирует между этим состоянием творческой свободы «Фабрики», которой завидуешь, и пустотой творчества, превратившегося в механизм для реализации эгоцентризма.

ПАВЕЛ РУДИН  
КРАКОВ — МОСКВА





# ВСЁ ПУТЁМ

Юджин О’Нил. «Долгое путешествие в ночь». МДТ — Театр Европы. Режиссёр Лев Додин

Т лаза билетёрш светятся радостным премьерным огнём. «А я вот туда дважды попала ногой и даже застряла», — не без гордости сообщает одна. «Вот туда» — это в щель между партером и декорацией Александра Боровского, вознёсшейся ввысь, словно на длинных сваях, простенькой беседкой, заменившей авансцену. Не зная пьесы, конечно, нельзя поручиться, что это беседка: может быть, пирс на берегу моря, может, моленная, семейный склеп или эшафот. А под беседкой-эшафотом раскинулось упомянутое «вот туда»: пустой трюм сцены размером с этаж, он же головокружительная высота, он же неприбранное подполье. В смысле травмоопасности в самом угрожающем положении оказались как раз забравшиеся в беседку — семейство Тайронов, проживающее по адресу «штат Коннектикут, Нью-Лондон, вилла Монте-Кристо». Старый актёр на покое Джеймс, его жена Мэри Кэван — на покое после лечения в санатории, старший сын тоже Джеймс, уменьшительно — Джимми, Джейки, и тоже актёр, в сравнение с отцом по таланту и славе не идущий, и тут бы тоже надо уменьшить: «актёришка» — играть его уж не зовут, его зовёт бутылка виски, поэтому он тоже временно-бессрочно на покое. А ещё мальш Эдмунд, юноша, обдумывающий житьё: пока он думает и читает Бодлера, — сидит на шее у отца. Да, чуть не позабыли, он ещё кашляет (Мэри убеждена: это летняя простуда), так что ему тоже показан покой. Эти покойные люди описаны О’Нилом в поздней пьесе «Долгое путешествие в ночь» — описаны, как принято цитировать из обмолвок драматурга, «слезами и кровью с глубокой жалостью и пониманием». Ещё бы: де-факто, «Путешествие» — автобиографические сцены, а кашляющий Эдмунд (Мэри ошибается или делает вид, что ошибается: это не летняя простуда, это туберкулёз), несомненно, сам О’Нил, ещё не нобелевский лауреат (не в этой жизни), а просто непутёвый малыш двадцати четырёх лет. Происходящее даже можно датировать: 1912 год, голосуем за президента Вильсона.

В 2008-м в беседку поднимаются Игорь Иванов, Татьяна Шестакова, Пётр Семак и Сергей Курышев. В соответствии с косной театральной логикой этот спектакль должен был стать бенефисом недавней юбилярши Шестаковой. В «Путешествии» испокон века оплакивали красоту ушедшей молодости и стоически встречали возраст примадонны — списком: Инга Тидблад, Кэтрин Хэпбёрн, Биби Андерссон, Джессика Ланж, Наталья Вилькина и Нина Дробышева. Сценическая красота Шестаковой — особого сорта, она никогда не зависела от вульгарной антропометрии и косметологии; выражение глаз, мягкость жеста, округлая вкрадчивость голоса — такие вещи не ржавеют и не истлевают. Кроме прочего, она всё-таки в корневом, базовом своём амплуа — трагести, а такой негоже возвышаться над прочими «малышами» класса. Она в спектакле Додина и не возвышается: класс у всех актёров постановки один и тот же — высокий класс.

Мэри-Шестакова в начале спектакля выходит к зрителю с Джеймсом-Ивановым: любящая жена и заботливый муж, пастораль. Вот только выходит она бочком, ступает мягко, как вор, облизывает губы и ищет, ищет, куда бы деть руки — сложит на груди, уцепится за барьер беседки, обхватит ладонью щёку. И с идиллической улыбкой выплевает малозначащие слова. На что это похоже? На плач. С такой интонацией очень вежливые покупатели просят жалобную книгу. Иванов энергичен, подтянут, шаг уверенный, позировки значительные, жестикация сдержанно-бравурная. А где же мальчики? Вот и они: Джимми — Семак Пётр Михайлович, 1960 года рождения, вчера он играл короля Лира с седой бородой; Эдмунд — Курышев Сергей Владимирович, 1963 года рождения, со следами бессонниц всех его многочисленных героев-неврастеников на пересечённом рельефе лица. Мальчик Пётр Михайлович всем своим видом показывает, что он мальчик бывалый, рубаха-парень, громогласно балагурит через кривую ухмылку. Мальчик Сергей Владимирович, напротив, сущее дитя: весёлым щенком он льнёт то к отцу, то к матери...

Солидный сценический возраст Тайронов-сыновей — с порога бросающаяся в глаза странность спектакля Додина, легко трактуемая как несурзанность. Рецензентами уже обсмакован звонкий шлепок, которым папаша-Иванов награждает непутёвого сына-Семака во втором акте. Не распространённый ли это приём анимации мемуаров, когда взрослый герой по воле своей памяти переносится в молодость и наглядно демонстрирует на зрелых потёртых боках памятные отцовские пинки многолетней давности? Нет, классическое триединство места, времени и действия, прописанное в пьесе, Додин реализовал безоговорочно: спектакль играется «здесь и сейчас», как предельно объективированный репортаж. Никто из героев не имеет привилегии мемуариста — они уравниены в правах живущих рядом и одновременно. Это и не самодурский волюнтаризм в распределении ролей. Ни Семак, ни Ку-

рышев не играют молодость как психофизическое состояние; сыновство их героев не имеет значения само по себе, но важно для прояснения системы взаимоотношений с двумя другими персонажами. Отойдя в сторону, отметим, что в спектаклях Льва Додина последних лет много таких провокативных странностей. Деконструированная и собранная заново по правилам синтаксиса горячечного бреда финальная часть «Короля Лира». Соц-артовская ирония сцен атаки полковника Новикова в «Жизни и судьбе» с опереточным цоканьем офицерских каблуков в духе какого-нибудь «Небесного тихохода». И трагический бурлеск в сцене ужина Штрума с товарищем Ковченко из того же спектакля, достигающий тошнотворной кульминации в разговоре о мочевых компрессах. А чего стоят скрежещущие странности «Варшавской мелодии»: поколения режиссёров бились над превращением казённых диалогов советских пьес в лирические, а тут, ничтоже сумняшеся, проведена операция зеркально противоположная. Несомненно, Додина чем дальше, тем больше занимают: а) полемика со сценическим штампом; б) поиск сценического коррелята не только действительного, но и мнимого — психического фантома, морока. Морок героев «Путешествия» — в отношениях со временем. Эдмунд рассказывает, что истинную радость бытия испытал в морском вояже, когда показалось: нет ни прошлого, ни будущего. Неумолимое течение времени Мэри называет виновником своих несчастий. Причём, судя по всему, имеется в виду не линейное, но циклическое время с бесконечной повторяемостью коллизий, когда, по раздражённому замечанию Эдмунда, каждый день «одно и то же». В той же навязчивой ритмике ма-

(все друг перед другом виноваты), защищаются друг от друга и снова лгут... Ложь разделяет, и они одиноки. В блестяще исполняемом Семаком предфинальном монологе Джейми, когда тот, будучи мертвецки пьян, кается перед братом в своей к нему ненависти, ставится жирная точка: Джейми «дошёл до кондиции» и вдруг с грохотом падает навзничь. Есть в психотерапевтических практиках такое упражнение на воспитание взаимного доверия: падающего подхватят товарищи по группе — Джимми не подхватит никто...

Если вы не разделяете убеждённости автора настоящих строк в том, что бузина в огороде указывает на киевское местопребывание дядки, пропустите этот абзац. Конечно, случайность, что спектакль Додина вышел почти одновременно с фильмом Алексея Балабанова «Морфий» по мотивам булгаковской прозы: дарования Додина и Балабанова не подлежат соизмерению. Сопоставление нужно не за тем, чтобы напомнить, что всплеск наркомании является обычным трендом, сопровождающим социально-политическую реакцию с её эфемерным просперити. В том числе, художественным трендом: пропагандистский лоск официоза толкает искусство в декаданс. Даже не для того, чтобы цитировать из «Морфия»: «Ты не убийца, ты просто болееешь», хотя эта формула близка к додинским «жалости и пониманию» «прилогов» героев «Путешествия». Для другого. И там, и тут пресловутый морфий может быть прочитан как аллегория творческой, выводящего из досадной повторности циклического жизненного времени, из грязных тоскливых будней. Но иррациональные законы творчества таковы, что наступает расплата: расплатишься не ты сам непременно, а, возможно, кто-то другой — близкий, посторонний. И ты, художник, возможно, и без вины, а виноват! Сцена из фильма, в которой морфинист доктор вкалывает пациентам вместо траченного им морфия воду, обрекая на смерть, — такая колоссальная и лаконичная самопожёчина художника, что лучше и не придумать. Додину эти размышления тоже, без сомнений, близки.

Припомним, что в «Путешествии» перед нами не просто дом, но дом актёра. Почти театр. Театр в театре. Особенно педалирован этот аспект в парной сцене Иванова и Курышева во втором действии. Воспоминания Джеймса о детстве, о жизненных трудностях, о труде играют Иванова на грани шаржа — в крепкой бенефисной манере артиста академического театра. Если пригласиться к о’ниловско-додинским лжецам, замечаешь, что сбросив маски лучезарно-счастливой семьи, они обнажили не лица, но маски героев театрального репертуара. Мэри — весталка, Джеймс — Отелло, Эдмунд — экспансивный резонёр Клеонт... Роли меняются, герои меняются ролями с той же лёгкостью, с какой передвигают стаканы виски по барьеру беседки. Некоторые обвинуяют спектакль в архаизме режиссуры и актёрской игры, не заметив этой внутренней интриги. Меж тем, рефлексирова на темы театра и воспроизводя его штампы и формы, Додин — тихой сапой — преобразует строй и самый жанр знаменитой пьесы. Тут не до архаики. Он поставил комедию.

Вернёмся к сокращённой экспозиции. Отказавшись от принятого в психодрамах саспенса, Додин сразу открывает все карты. Вместо трагических пауз в спектакле звучат паузы кухонные, бытовые: здесь бытовой темпоритм. Во втором акте вдруг возникает череда дивертисментов, так вроде бы не подобающих, — от комического опьянения героев до гомерически смешной драки Джеймса с сыновьями. Там, где в других постановках «Ночи» Эверест напряжения, страх и трепет, — у Додина какой-то бокс мультяшных зайцев. И через жанровое снижение вдруг накатывает волна трудноопределяемого благостного успокоения: оптимизма, что ли? Вдруг понимаешь, что эти запертые во времени и пространстве люди, зависшие над развёрстываемым адом, сами не зная, по-настоящему любят друг друга. Будучи одиноки, они имеют кому пожаловаться на одиночество. Будучи больны, они лежат в знакомой палате. Эта тонкая, обертональная тема особенно звонко проводится Шестаковой: вот краешек глаза сомнамбулы потеплел, вот рука легла на плечо сына — это не роль, это правда. Хотя и роли выдана индугуляция. В финале Мэри выходит в морфиническом бреду, мня себя юной девой: у Шестаковой этот монолог звучит истоиво и даже зазорно, как азартное сопротивление безумной творческой мечты всякой прозе — времени, материальному миру, переплетению взаимной вины. Другие герои слушают Мэри заворожённо, а потом ретируются следом за ней, словно пристыженные зрители. Бергмановская актриса Элизабет Фоглер, играя Медею, вдруг остановилась, забыв, что она и зачем вышла на сцену. Её увезли на остров Форё — в поликлинику для опытов. Героям-актёрам додинского спектакля такая участь не грозит: партнёр всегда подскажет. Вторая билетёрша отвечала: «Ничего, ничего, туда всерьёз не провалишься. Так сделано».

Андрей Пропп



Сцена из спектакля. Фото В. Васильева

ятника, в которой будет раскачиваться во втором акте спектакля висающая в беседке электрическая люстра. Словом, возможен и понимающий взгляд на обескураживающий кастинг: не актёры староваты, а герои составились, долго путешествуя по замкнутому кругу одних и тех же реплик, борений, страхов, страстей. Не заметив приближения ночи.

Ещё одна особенность спектакля — чрезвычайная краткость экспозиции. Маски сбрасываются с порога. Шестакова-мать оборачивается сомнамбулой: плачущая интонация, одинаковая на все случаи, возрастающая нервозность, контрастирующая с ворохом благоглупостей, которые Мэри обрушивает на домочадцев. Мэри — морфинистка, лечение в санатории оказалось тщетным, она говорит одно, а думает другое: как бы вколоть ещё дозу. Сдержанность Джеймса-Иванова тоже была только хорошей миной: у него задрожат губы, он будет прислушиваться к шагам Мэри в доме, буквально чернея лицом от страшных предчувствий, но он же будет обращаться в бесчувственного робота-скупердяя, когда речь зайдёт о возможных денежных тратах. Даже если на кону спасение от туберкулёза любимого сына. Иванов на секунду опешит, запнётся и — утопит совесть в водопаде дежурной демагогии. Джимми раздираем злобой зависти: к отцу, к брату, к целому миру; уже в самом начале спектакля Семак «не сможет этого скрыть», обнажив на миг страшный холодный взгляд исподлобья. Грех Эдмунда — эгоцентризм, эта штука вообще часто скрывается за экзальтацией; Курышев-Эдмунд потупляет взор, но выбирает самое выгодное место в мизансцене, не дай, Боже, потеряться. Оксюморон искренности и ума, фальши и наивности: в преувеличенной патетике, в декламации Бодлера с веротулеры, даже в странной привычке жевать галстук, что, конечно, является проявлением напряжённой внутренней жизни, но уж больно неопрятным и демонстративным. У каждого из персонажей спектакля своё слабое место, маниакальная фиксация, словами Нила Сорского, «прилог и сложение»: у Эдмунда — его предполагаемый уникальный талант, у Джимми — зависть и месть за свою никчёмность, у Джеймса — деньги (их он скопил, «шакаля» в антрепризах в роли Монте-Кристо), у Мэри — морфий. Во имя своих «прилогов» они врут друг другу напрапую, правдиво обвиняют друг друга