

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

УМЕР
художественный
руководитель
театра имени
А. С. Пушкина
РОМАН КОЗАК



НАЧАЛОСЬ СТРОИТЕЛЬСТВО
Театрально-культурного комплекса
Александринского театра



В МХТ ИМЕНИ
Чехова сыграли пре-
мьеру спектакля по
повести И. Гончарова
«Обрыв». Режиссёр
Адольф Шапиро

СПЕКТАКЛЕМ ФРАНКА КАСТОРФА
«В Москву! В Москву!» в Москве от-
крылся Чеховский театральный фести-
валь, посвящённый 150-летию со дня
рождения А. П. Чехова



Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

У ПОДНОЖЬЯ ЗАМКА

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ



театре состоя-
лась премьера
спектакля по
пьесе Т. Миддл-
тона «Женщины,
берегитесь жен-
щин» в поста-
новке Мэриан
Эллиот

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ
«Шаубюне» сыграли премьеру спек-
такля «Добрый человек из Сезуана»
по пьесе Б. Брехта в постановке
Фридерики Хеллер



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «ГЛОБУС»
состоялась премьера спектакля
«Генрих VIII» по пьесе У. Шекспира.
Режиссёр Марк Розенблатт



Этот спектакль долго вызывал сопротивление. Буквально с того момента, когда на уличных афишах впервые было обнаружено: «адаптация». А уже в зале в первые минуты оказалась неприемлемой, чуть ли не вульгарной мешанина переводов, бесчисленные купюры, провалы философских смыслов. Ско-ропись комикса воспринималась как принцип организации текста. До поры до времени флегматично фиксируя то, чего здесь нет, постепенно, прощаясь с ханжеством, зрители по-зволили втянуть себя в становящуюся всё интереснее игру.

Постепенно мы открывали в александринском спектакле глубинные течения, связывающие «фелъетон» с современ-ностью. Всё-таки на дворе не тридцатые годы, когда критики, спасая художника, например, Н. П. Акимова с его «Гамлетом» в театре имени Вахтангова (1932 г.), предпочитали вышучивать спектакль, низводя его к бессмыслице и фарсу. В произведении Валерия Фокина вплетена золотая нить акимовского спек-такля, — высмеянного, замолчанного, быстро исчезнувшего, — и в костюме Гамлета в одном из эпизодов, и в бутафории содер-жится остроумный поклон предшественнику.

Художник Александр Боровский вызывающе развернул конструкцию — вздыбленный амфитеатр спиной к публике. Нас оставили на заднем дворе, практически у выгребной ямы на авансцене, даром, что в бархатных креслах, — вполне реализуя знаменитое тюремное: «Ваше место возле парашки». К ней то и дело подтаскивают обмякшее тело Гамлета — по-блевать — и, не дав ему опомниться, подносят новую стопку. Угадывается умысел — принца целенаправленно и умело спа-ивают, держат в беспамятстве, бесчувствии, безмыслии, силой заставляя бесконечно проделывать путь из тронного зала к по-мойке и обратно.

Так Гамлет не появлялся никогда. В чёрном ли плаще с мяг-кими складками или без оно, бывал, как известно, даже в вя-заном свитере с гитарой, но чтобы так непризентабельно, спьяну, в бесчувствии крайней степени, в чём-то спортивно-тренировочном — никогда. И не вообразить более риско-ванного выхода главного героя. Дмитрий Лысенков далёк от канонической внешности героя-любownika. XX век давно с этим смирился. Вначале, когда Гамлета таскают телохрани-тели-шпионы, не забывающие вливать ему в рот порции спиртного, — ему трудно заглянуть в лицо. Глаз не видно — опу-щенная голова, безвольное, обмякшее тело. Слуги жёстко «держат линию» с Гамлетом в центре, не давая ему, шатаю-щемся, разрушить пристойную мизансцену. Артист Дмитрий Лысенков играет с настоящей отвагой комедианта, не боя-щегося быть некрасивым, а подчас решаясь и на отталкивающий натурализм. Не сразу он позволяет всмотреться в умные глаза, разглядеть изящную пластичность, точность жеста своего Гамлета. Несомненно — перед нами хороший, талантливый

актёр особой «группы крови», такому всей жизни хватит, чтобы приращивать глубинный смысл роли.

В спектакле даётся ощущение и другого пространства — жёстко очерченного места реальной власти: оно едва угады-вается у подножия амфитеатра, с внутренней стороны кон-струкции. Главное происходит там, в глубине, укрытое от посторонних взоров, — коварные убийства, захват власти, — под аккомпанемент фейерверков, периодически расцветающих на белом экране задника.

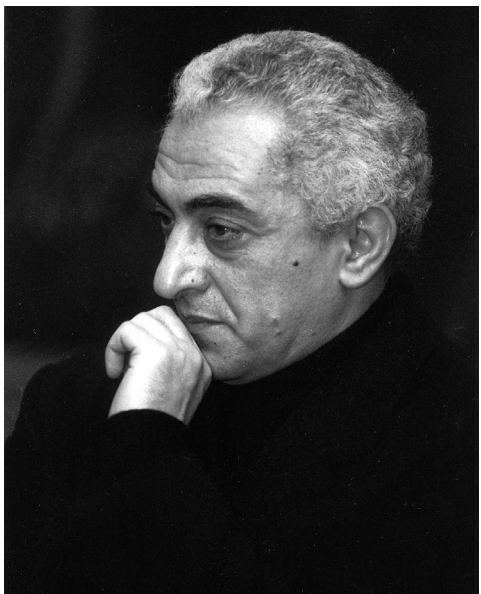
Парадную лестницу занимает воцарившаяся чета. Расте-рянный, слабovolный, закомплексованный Клавдий (Андрей Шимко), беспрестанно ищущий взглядом поддержки жены. Криво улыбающийся «злодей на троне» явно уступает в волевых качествах супруге. Гертруда (Марина Игнатова) — властная, жёсткая и циничная — несомненно, инициатор недавнего пре-ступления. Её целеустремлённая жестокость только в одном — финальном — эпизоде даёт сбой. В одно мгновение наступает раскаяние. Взглянув на отчаянное, измученное лицо сына, Гертруда неожиданно и остро ощущает жалость. И без коле-баний выпивает яд.

«Там, внутри» разыграна «мышеловка», которую мы с трудом угадываем, пробиваясь взглядом сквозь щели в досках. Присма-тривать за королём, внимающим «Убийству Гонзаго», Гамлет спустится к нам — он на нашей стороне, у той самой ямы. Мелькают участники представления, мы их не можем доско-нально разглядеть. Но что здесь делает персонаж в ослиной шкуре? Фигура явственно напоминает обращённого в осла Основу из «Сна в летнюю ночь», Мальчика Из Другой Пьесы (был такой персонаж в «Чукоккале» Адольфа Шапиро, когда в поэтическую Аркадию вдруг врывается паренёк с шашкой на-перевес, яростно кричавший: «Бей белых!!!»). Может быть, у Валерия Фокина это — одна из «шутки, свойственных театру». Шутки, впрочем, здесь обходятся дорого. В выгребной яме об-наруживается череп Йорика — и шут был сброшен туда. Впервые закрадывается мысль о его политическом убийстве.

Вроде бы в спектакле смазаны привычные опорные точки сюжета. И кажется, нам отказывают в картинных мизансценах: долгожданная «мышеловка» не похожа сама на себя, финальная дуэль кратка и лишена живописности, нет даже «Не пей вина, Гертруда!» А что взамен? Ощущение дико сжавшейся опусто-шённой жизни, в которой плетутся гибельные интриги, творя-тся кровавые дела. Сокрушительный «эффект непри-сутствия». В «Гамлете» Валерия Фокина сильна энергия дальнейшего действия, когда шаг за шагом наступает осознание глубины и современности замысла.

Каждое поколение должно отчитаться о себе «Гамлетом». Нынешнее — получило своего.

Ирина Дорофеева



— Ваше участие в «Тарарабумбии» ограничивалось написанием музыки?

— Нет, моей задачей было также придумать для этого шествия какую-то внутреннюю драматургию. Это ведь только кажется, что парад уже драматургичен, на самом деле логика у этого зрелища чисто чиновничья. Сначала идут танки, потом летят самолёты и так далее, до бесконечности. Если внутри парада не возникает никакого конфликта, столкновения, то смотреть его быстро становится скучно. Вот задача, над которой я бился и, может быть, не смог до конца решить. А именно: не сумел придумать второй план для завершающей — пародийной — части спектакля. Она получилась слишком лобовой, однозначной, сделанной с такой площадной плакатностью.

— Оперных фрагментов — вроде хора разномастных и даже разнополых Тригориных, которые проходят по подиуму с удочками в руках — в спектакле не так уж и много. Хотели бы, чтобы их было больше?

— Нет. Они не нужны. Знаете, я уже давно перестал интересоваться количеством музыки в спектакле, меня больше волнует, как она работает. То есть решение. И есть постановки, для которых я могу вообще один звук написать — вот как в «Ксении. Истории любви» Александринского театра, где звучат только вибрафон и скрипка. Для меня было очень важно, чтобы в этом спектакле не было православных песнопений — это ведь история про святую. И можно было бы написать сорок песнопений, но они бы убили спектакль. Важно, точно я написал или нет, а если неточно, но много, то кому это нужно?! Если я хочу написать много музыки, я делаю это не в театре.

— То есть вы всё-таки пишете концертную музыку? Несколько лет назад в интервью вы говорили, что это мёртвая форма существования этого вида искусства.

— Пишу. Знаете, когда я начинаю рассуждать на эту тему, на меня почему-то все очень сердятся. Вот концерт — зачем туда приходят люди? Соприкоснуться с великим. Услышать звезду исполнительства, великую музыку.... Мы сидим в зале и молча внимаем, шевелиться нельзя. Это романтическая идея — что искусство есть нечто надмирное, чему можно только поклоняться, как в храме. Думать, что современная музыка способна существовать в тех же условиях, невозможно. Посмотрите на афиши Филармонии — исполняется сплошь классика, а современная музыка выполняет функцию некой острой приправы. Ну, должен быть в финале концерта перчик... что-то такое необычное. И совершенно неважно, мне он принадлежит, Мартынову, Пярту или Васе Пупкину с улицы. Я это очень остро почувствовал, когда поездил с Гидоном Кремером и его оркестром, посмотрел, как строятся концерты и как их воспринимает публика. А она с одинаковым энтузиазмом принимает всё, что исполняют. Да, это успех, но поверхностный, не имеющий отношения к сути дела. Зрителю всё равно — он воспринимает саму идею того, что в финале обязательно играют нечто современное. И когда я понял, что никакого отклика на то, что меня волнует, у публики нет и быть не может, мне стало неинтересно. Это не та форма бытования современной музыки.

— А какая форма бытования — та?

— В частности, театр.

— Но ведь там публика, как правило, вообще не замечает усилий, приложенных композитором.

— А и чёрт с ней, пусть не замечает, меня это не волнует. Допустим, напишут статью о спектакле и тебя не упомянут — и что? Ведь музыку сочиняешь не для того, чтобы о тебе хорошо написали, а потому, что в этом есть потребность. Самое интересное время своей жизни я провожу в театре. На мой взгляд, эта форма бытования современной музыки — живая. Но она не единственная. Мало ли что ещё можно придумать... Вот возьмите изобразительное искусство — нашли же художники себе площадки, вроде «Винзавода». Современная живопись, на самом деле, никакая уже не живопись, и в Пушкинском музее, например, все эти инсталляции смотрелись бы странно — а на «Винзаводе» замечательно. Потому что другие условия существования.

Современная музыка их тоже должна искать. В частности, ей необходим живой контакт с залом. Я вот ненавижу на премьере выходить на поклон, но очень люблю вместе с залом слушать спектакль. Слушать его дыхание, понимать, быются ли наши сердца, что называется, в унисон, или этот ритм не совпадает. И вот когда они быются в унисон, то значит, получилось. А когда не совпадают — всё! Неважно, что в финале будут аплодисменты, мы поняли: не произошло.

Когда-то я любил ходить на спектакль «Превращение», который Фокин поставил в «Сатириконе» с Константином Райкиным, и за сценой его слушать. Там шуршание, скрипы — всё было важно. Потому что мы даже движения Кости организовывали в определённом ритме — то есть в музыкальную партитуру входило не только то, когда играли на скрипке, но и когда ползали. И вот если я слышал, что эта общая музыка — спектакля и зала — сложилась, то такое счастье испытывал! Было несколько спектаклей — наверное, десять-пятнадцать из сотни — где это произошло.

— Это камерный вариант единения со зрителем, а есть ещё и уличный — вам какой больше нравится?

— Конечно же, камерный. Нет, я бы очень хотел сделать уличный спектакль, но у нас, к сожалению, нет культуры такого рода зрелищ. Помните, в 2001 году на Театральную Олимпиаду привозили спектакль из Рима, где девочки в прозрачных шарах изображали ангелов, — они летали над Красной площадью? Это было фантастическое зрелище, но публика, которая приходила смотреть его с пивом, с матом, ангелам никак не соответствовала. Наша публика или скована и вообще не реагирует, застывает столбом, или уж слишком раскована. Так что сначала её нужно воспитывать.

— Просто наш театр — косный...

— Не только наш театр, вообще театр — штука косная. В нём всё чётко определено: есть опера, есть драма. Можно, конечно, и сегодня написать оперу — но не нужно...

— Ну почему? Вот есть опера Александра Маноцкова «Гвидон» по Хармсу — отличный спектакль!

— Да, но «Школа драматического искусства» — это не оперный театр. А так существует жесткий формат. И всё, что происходит по-настоящему живого, — происходит вне формата. Кстати, все наши с Валерой Фокиным эксперименты в начале 90-х мы делали отнюдь не на площадках традиционных театров. Домик «Нумера в гостинице города NN» сколотили в Манеже, «Сидур-мистерия» придумывали в подвале, на репетиционной базе Еврейского театра «Шалом». А, скажем, в Александринском театре такие вещи уже трудно делать.

— Насколько вообще на вашу музыку влияет зал, где будет идти спектакль, например, зал Александринского театра?

— Очень влияет. Я, кстати, там сам себя загнал в угол. Для первого спектакля —

«Двойника» — придумал, что в нём будут две трубы, которые начнут переключаться, а ещё туба, скрипка, виолончель и барабан. Они взяли этих музыкантов в штат. Это же государственный театр! А дальше я приезжаю делать второй спектакль, что-то придумываю, а мне говорят: «Стоп. У нас есть две трубы, туба, скрипка, виолончель и барабан». А мне нужно совсем иное! И сами музыканты пришли ко мне: «Мы хотим играть, мы же тут работаем». А в «Ксении» звучит вибрафон, и один звук издаёт скрипка. И всё! Это была страшная обида.

Сам зал, конечно, очень влияет. Вот «Гамлета» мы репетировали на другой площадке, и мне все говорили: «Ну, здесь музыка не звучит, но придём в театр — там зазвучит!» Пришли в зал — и оказалось, не звучит. А все мизансцены уже простроены, декорации стоят. Что делать? Пришлось выкручиваться.

— Какие задачи ставил перед вами Фокин в «Гамлете»?

— Идея была в том, что это закулисье, и зритель половины происходящего не видит, только слышит. Нужно было организовать этот слышимый театр так, чтобы было всё понятно. А видит публика что-то другое — там бал, а здесь, на сцене, люди переодеваются, мочатся, тут трупы выносят. Такая история: всё время кого-то убивают, потом в ров сбрасывают, это нормально!

А вокруг самого Александринского театра, в сквере, постоянно происходят какие-то события: устраивают общественные гуляния, день молока, праздник мороженого... Ну и мы придумали, что эту жизнь, шумную, разгульную, пьяную, надо записать и включить в спектакль. Особенно хорошо, на мой взгляд, это работает в сцене похорон Офелии, где на первом плане могильщик, а за кулисами — коронация, народ пьёт, гуляет. В Эльсиноре длинные выходные — вот как у нас девять дней отдыха в мае. А могильщики работают — естественно, они недовольны. Там есть такая забавная фраза, написанная Вадимом Левановым, — «Богатым всё можно». Офелия — самоубийца, а её, тем не менее, похоронили по христианскому обряду. То есть топиться, вешаться — богатым всё можно.

Но несмотря на то, что мы записали подлинную жизнь города, идея спектакля была не в том, чтобы показать фигу в кармане. История эта вневременная, и она про нашу власть ровно в той же самой степени, как про любую другую.

— Всю свою автобиографическую прозу, напечатанной в журнале «Знамя», вы рассказываете о детстве, о том, что отец был крымчаком. В один из проектов — «Из Красной книги» — вы включили фольклор крымчаков. Чувствуете свою причастность к этому народу?

— Я включил туда и фольклор северного народа — селькупов, к которому отношения не имею. Для меня это просто очень болезненный вопрос: исчезновение целых культур. Это же страшная вещь, мы не понимаем, какая это потеря, легкомысленно к этому относимся. Ну, подумаешь — не будет селькупов, но зато всё великое с нами. А на самом деле, это и есть великое, потому что в культуре малых народов зафиксировано что-то, что мы никогда больше не поймём, не почувствуем в жизни. Где-то иначе поют, иначе мыслят. Поэтому для меня «Из Красной книги» — в каком-то смысле лирическое произведение. Да, там есть часть моей биографии, но есть и вроде бы далёкие от меня вещи, однако всё равно близкие. Я много поездил по миру в последние годы и убедился: везде одно и то же. Мы хотим, чтобы художники имели своё лицо — а откуда оно возьмётся? Индивидуальность стала исчезать, в том числе и потому, что исчезают культуры малых народов. Все в быту поют один и те же

песенки, и всюду одни герои: Аль Пачино — он и в Африке, и в Китае, и в России Аль Пачино. Общий герой. А своих героев нет. И своей интонации нет — всё из телевизора. А ведь это совершенно особая вещь — интонация, она фиксирует что-то, что мы не осознаём, но что и есть — мы сами.

В записи спектакля «Из Красной книги» участвовал певец из крымчаков — сегодня его уже нет на свете. И манера исполнения умерла вместе с ним. А я даже на ноты это перевести не могу, потому что он пел, как чувствовал, и повторить это или выучить невозможно.

— Но ведь когда, скажем, сюда, в «Школу драматического искусства», приходят люди послушать тувинское горловое пение — для традиционной культуры это искусственная ситуация. Как быть с этим противоречием?

— Мне кажется, Анатолий Васильев строил здесь мистериальный театр. Думаю, он хотел, чтобы в Москве появилось именно такое место. Я, кстати, всю жизнь пытался в музыке заниматься тем же самым, и с каждым новым проектом появлялась надежда: вот это будет мистерия. А мистерий всё не случалось. Но однажды она случилась. Не в Москве, а в Нью-Йорке, где исполнили мой Реквием памяти Анны Политковской.

Это был очень странный спектакль. Меня пригласила одна дама — Эми Тромпеттер, ученица великого польского режиссёра и художника Тадеуша Кантора. Она сама режиссёр, делает кукольные постановки, в которых гигантские, до потолка, куклы соседствуют с миниатюрными. И вот она предложила мне написать Реквием, где музыкальные части чередовались бы с игровыми, и исполнить его в день годовщины со дня смерти Политковской. Сыграли его на Манхэттене, в огромном храме рядом с Колумбийским университетом.

Я боялся, что это будет воспринято как исключительно политическая акция, что придут наши эмигранты, которые в 70-е сидели в СССР и требовали свободы Анджеле Дэвис, а сегодня сидят на Брайтоне и требуют свободы Ходорковского. Но пришла совсем другая публика: профессора Колумбийского университета, студенты, музыканты — полный зал.

Реквием начинался с выстрела. Дальше пуля летала по залу, и хор выпевал звуки «а-а-а», «н-н-н», стараясь собрать имя «Анна Политковская», а оно распадалось. Сквозь это бормотание хора проступали звуки реальной жизни: плач ребёнка, шуршание карандаша, море, дождь, звук каблучков по асфальту... Потом начинались похороны, на которых громче всех рыдал Дэвол. Спрашивали «кого хороним?» — и разыгрывались сценки из жизни Анны. И только ближе к финалу девочка снимала маску чёрта и спрашивала: «А где же были ангелы? Почему они её не спасли?»

И вот когда во время спектакля актриса сняла маску и задала этот вопрос, в полной тишине вдруг громко ударил колокол с какой-то другой церкви — бум! Это был шок. Артисты застыли, не знали — продолжать спектакль или нет. Возникла пауза. Потом действие возобновилось. В финале маленькую куклу — Душу Анны — медленно-медленно проносили через зал, и гигантские куклы поднимали её под потолок церкви. Когда действие закончилось, аплодисментов не было. Люди просто сидели и плакали. Такое случилось в моей жизни один раз. И это была мистерия. А всё другое были спектакли. Конечно, никакой моей заслуги в произошедшем не было — говорю вам совершенно искренне. Потому что мистерия — это форма соучастия, она не терпит автора. Автор — там, на небе, и другого не бывает.

Александра Машукова

АЛЕКСАНДРИНКА-2

Строительство новой сцены Александринского театра, о котором так долго говорили все заинтересованные лица, началось. По этому поводу в Александринке состоялась пресс-конференция, в которой приняли участие Валерий Фокин, директор театра Игорь Сегеди, гендиректор архитектурного бюро «Земцов, Кондиайн и партнёры» Юрий Земцов и гендиректор «Генеральной строительной корпорации» Виктор Кудрин.

Это не просто «новая сцена», а целый Театрально-культурный комплекс. Три здания, где разместятся театральная площадка на 300 мест, репетиционные залы, суперсовременный медиа-центр, в котором можно будет не только организовать интернет-вещание (что особенно важно для удалённых от культурных центров регионов), но и создавать для него специальные проекты. А также собственная театральная школа, целью которой объявлено возрождение «вымирающих

профессий»: театральных техников, художников по свету, звуковиков, завлитов и режиссёров.

На этот солидный проект выделено 763 млн рублей из федерального бюджета. В 2010 году запланирован подготовительный цикл работ (он уже начался, площадка для стройки расчищена), работы по обеспечению безопасности строительства — им уделяется особое внимание, поскольку новые здания должны быть аккуратно внедрены в уже существующую старую городскую застройку. Установлены специальные маркеры, отслеживающие возможные деформации, предполагается усиление фундаментов близлежащих домов в двух местах. В квартирах, выходящих на стройку, окна меняют на стеклопакеты. Это центр Петербурга — при строительстве фундамента строители обещают использовать щадящие технологии.

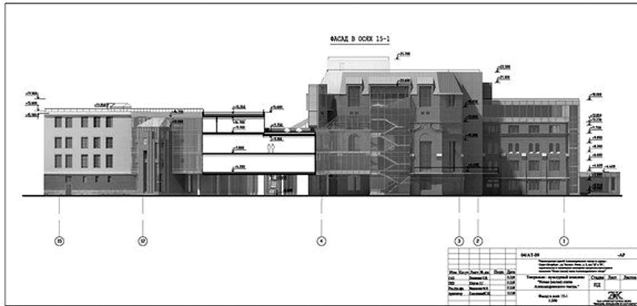
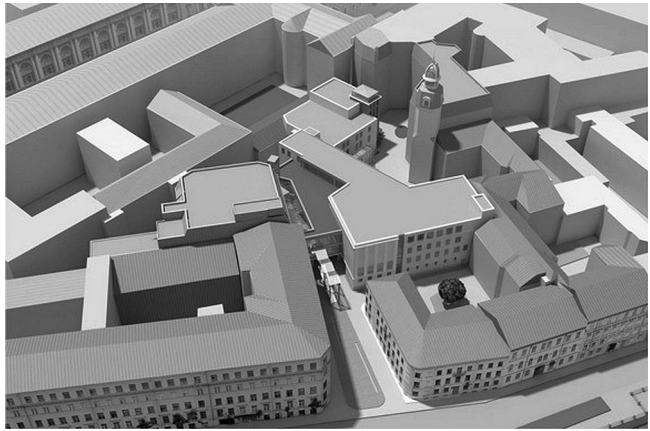
Архитектор Юрий Земцов напомнил: современному городу нужна «временная глубина — чтобы была видна работа поколений». Этот принцип заложен и в архитектурном решении театрального комплекса. Все высотные ограничения соблюдены, сохранено здание старых мастерских (там и будет новая сцена), красный кирпич должен непротиворечиво со-

единиться с хай-теком, на Фонтанку будет смотреть стеклянное фойе, сцена окажется способна к любым трансформациям: её пространство может быть распахнуто на улицу, планшет — опускаться в трюм по частям, состоящим из отдельных кубов, давая волю фантазии постановщика.

В интерьерах всё строго и функционально, бронзового цвета стены (отдалённо напоминающие о старой Александринке) и тёмный пол должны сочетаться со стеклом и металлом. В фойе предполагается огромный «объём» от пола до потолка — прозрачная круговая пространственная конструкция, служащая экраном, на который могут проецироваться сцены из спектаклей. Возможно второе фойе — на внешней террасе, где итальянский дизайнер предложил разместить скульптурные объекты и ботанические украшения.

Всё это должно быть готово к декабрю 2011 года. А вот дальше начнётся самое интересное.

Лилия Штенебург



КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ, ПОМИЛОВАТЬ

М. Кураев. «Ночной дозор». Авторский театр. Режиссёр Олег Дмитриев

Герой Сергея Козырева выходит на сцену уверенным, хозяйским шагом и сканирует зал холодным, пристальным взглядом. Сотрудники НКВД бывшими не бывают — такова идея автора повести писателя Кураева и режиссёра спектакля Дмитриева. До поры до времени артист Козырев идёт с ними в ногу. Подробности жизни сталинского опричника Полуболотова, теперь превратившегося в военизированного охранника полуразвалившейся фабрики, поначалу — жутковатая лирика, монтаж невозможных ассоциаций.

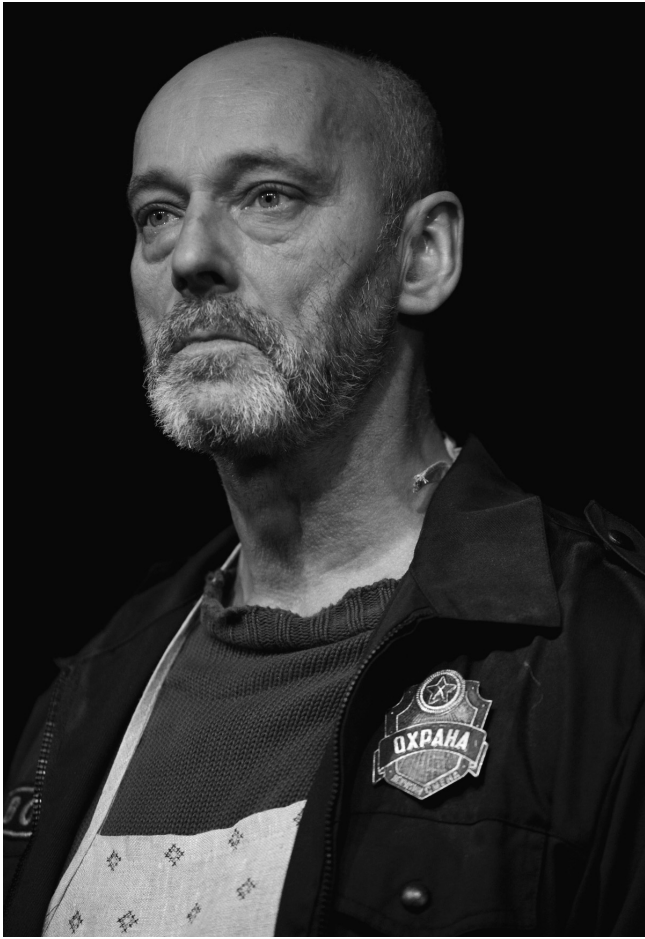
Тёплая белая ночь... И стальной взгляд охранника теплеет: иной бы вспомнил минуты первого свидания, а этот — как шёл на обыск или на изъятие, а то и вовсе, отпустив машину, «доставлял» пешком в нарушение инструкции. Сергей Козырев — артист мощный, что было вполне очевидно по той единственной большой роли, которую он сыграл на сцене МДТ за четверть века службы в этом театре, — Герасима в «Муму» Вениамина Фильштинского. На интимном расстоянии от публики дикая исповедь героя звучит так, что всякий нормальный человек испытает неприятное покалывание в области позвоночника. И по ходу монолога этот генетический страх вроде бы должен перерасти в ужас. И оттого, что Полуболотов, вспоминая свои подвиги, занимается самым что ни на есть мирным, повседневным делом — режет овощи и бросает их в воду, кипящую в кастрюле на плитке, — ужас только усиливается. Но всё это — только до поры, пока охранник сводит мелочные счёты с судьбой, демонстрируя слишком человеческие эмоции. Зависть к карьеристу со звучной фамилией Пильдин — первый слог ненавистного прозвания Полуболотов произносит так, словно выстреливает из мелкокалиберной винтовки. Пьянящий восторг от власти — когда в этажерке «с шишечками» узнаёт когда-то изъятую им единицу многофигурного барского гарнитура. Сладострастную радость от осознания чужого унижения: стояли ведь перед ним на вытяжку даже тяжело больные

и уже реабилитированные люди. В спектакле, который ставил Олег Дмитриев, зрителю как раз и предлагается роль навсегда испуганного интеллигента. Артист тут должен выступить свидетелем обвинения, и тогда уже героя ничто не спасёт. Тут стоит ещё сказать, что сам спектакль — вторая часть задуманной режиссёром трилогии о наследии тоталитаризма. А её первая часть — это монолог жертвы, вдовы поэта Мандельштама, до реабилитации, как известно, не дожившего.

Мелочные переживания Полуболотова — это его приговор: человек, возмнивший себя вправе судить и убивать, пусть в стройном ряду таких же, как он, пусть в роли штыка мифологизированной партии, — достоин только осуждения. Но дело в том, что довольно скоро такой простой задаче артисту становится мало. Отыграв, как по нотам, проходное, внешнее, он устремляется вглубь — и тут ноты кончаются: артист движется ощупью, наугад и постепенно докапывается до таких картинок, которые встретишь разве что где-то на полпути к безумию. Начинается, впрочем, всё мирно, как раз с первого свидания — только произошло оно не в белую ночь, а под полуденным солнцем, в бескрайней степи, где пелись такие песни, что вписывали человека в космос, да не одного, а всем сообществом, правильнее сказать — собором. И вот, отвернувшись от зала, потому как в такие минуты уже не до людей, Полуболотов хрипит эту старую-старую песню — в молодости-то голос был такой, что прекрасная девушка Антонина, услышав, как он поёт, так и пошла за ним без оглядки. А теперь вот голос перехватило. И не от сентиментальных воспоминаний о первой любви, а от ощущения той самой соборности, единения в вере с себе подобными. Простому человеку без этого ощущения себя частицей некоей единой надчеловеческой силы нельзя — это потребность на уровне архетипа. И кому это нужно было, чтобы, бессознательно реализуя эту потребность, деревенский парень, запевавший в самодеятельном хоре, вдруг оказался в другом строю, ощутил рядом плечи совсем других «товарищей»? Это уже вопрос примерно из той же серии, что и: «Кому это нужно, чтобы реб Лейзер из Анатовки говорил “гуд бай”?»

И вот тут колоссальный Полуболотов перестаёт быть страшен. Примерно с середины спектакля каждый сидящий в зале чувствует себя, как человек, на которого набросились с криками, и он было начал уже оправдываться, но тут обнаружил, что гневные речи обращены к кому-то, стоящему за спиной. То есть зритель из жертвы превращается в свидетеля. Хрип Полуболотова, его скупые слёзы, которых он не стыдится, вызывают даже не жалость, а сочувствие. Бытовуха, как выясняется, нужна была актёру только как препятствие, требующее преодоления на пути к метафизике.

Герой Козырева больше уже не смотрит в зал, а, вытянувшись во весь рост, обращается куда-то поверх зрительских голов. И рассказы его теперь похожат на описание параноидальных кошмаров. Ночь, бескрайний простор, могильные ямы, трупы без гробов — и оглушительные соловьиные трели. «Так что там в раю — соловьи или кто!» — голос Полуболотова срывается на фальцет, а воспалённый мозг производит следующее видение: чайка, взмыв в небо, из белой вдруг становится красной. Состояние артиста в этот момент сложно



Сергей Козырев (Полуболотов). Фото Б. Тополянского

Сергей Козырев (Полуболотов) и Станислав Никольский (Андрюша). Фото Б. Тополянского



описать — нынче так редко встречаешься с трагическими переживаниями на сцене, что сам механизм их описания утрачен за ненадобностью. Временами кажется, что это не слёзы текут из глаз героя, а сочится раскалённый мучительными видениями мозг. И вдруг мужественное лицо искажает немыслимая гримаса — высунутый язык, кривая усмешка и безумный взгляд. Маска грешника в аду кисти Босха. Душевная пытка, которую переживает грешник сегодняшний, не утративший веры, не сравнится с самым бесчеловечным истязанием плоти. Обвинять этого героя в душегубстве после этих адовых мук так же нелепо, как проклинать за инцест Эдипа, бредущего по пустынной дороге с окровавленными глазами в сопровождении эриний.

И не говорите мне, что там, за ширмой, притулившейся слева в углу, припрятан внук героя, олигофрен, а это означает, что у палачей нет будущего. У людей, сохранивших способность обращаться с вопросами напрямую к Создателю, несмотря на риск утратить рассудок, будущее есть всегда. Даже если это исключение, подтверждающее все закономерности, большой артист Сергей Козырев играет именно его.

Жанна Зарецкая