

# 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

ПРЕМИИ «ПРОРЫВ» в номинации «Лучшая молодая актриса драматического театра» удостоена Янина Лакоба — за роль Ксении в спектакле «Ксения. История любви» и роль Сони в спектакле «Дядя Ваня»



ИСПОЛНИЛОСЬ 150 ЛЕТ со дня рождения А. П. Чехова

В ЛОНДОНСКОМ театре «Royal Haymarket» сыграли премьеру спектакля «В ожидании Годо» по пьесе С. Беккета в постановке Шона Матиаса. В главных ролях Йен МакКеллен и Роджер Рис

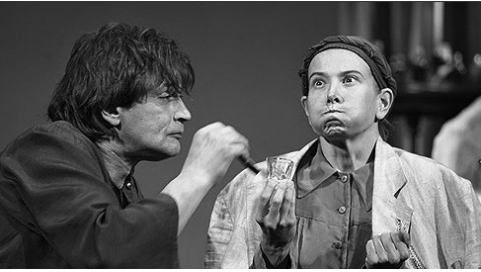


В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВАХТАНГОВА состоялась премьера спектакля «Маскарад» по пьесе М. Ю. Лермонтова в постановке Римаса Туминаса



В ЛОНДОНСКОМ театре «Lyric Hammersmith» состоялась премьера спектакля «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова в постановке Шона Холмса. В роли Маши — Ромола Гарай

В ТЕАТРЕ ИМЕНИ МОССОВЕТА сыграли премьеру спектакля «Дядя Ваня» по пьесе А. П. Чехова. Режиссёр Андрей Кончаловский



НА ФЕСТИВАЛЕ РУССКОГО ИСКУССТВА в Ницце состоялась премьера циркового спектакля «Аврора. Спящая красавица» в постановке Василия Бархатова



ФЕСТИВАЛЬ

## AB OVO

Учёные умы определили, что фестиваль — это «массовое празднество, включающее показ достижений в области различных искусств». Правда, да не совсем. Любой фестиваль — прежде всего саморегулирующаяся система; живой, сложносочинённый организм со своей уникальной миссией, структурой, атмосферой и энергетикой. Фестиваль нацелен в будущее, он создаётся под конкретные задачи и обретает себя по мере решения этих задач. В декабре 2009 каталог петербургских фестивалей пополнился знаковым событием. Фестиваль-эксперимент, своего рода «артмоб», — проект «Театральное пространство Андрея Могучего» — не мог не появиться в это время и в этом контексте.

Конец нулевых — особое время в новейшей истории петербургского театра: в 1987 образовался «До-театр», в 1988 сыграл свой первый спектакль театр «DEREVO», в 1989 заявил о себе «АХЕ», а чуть позже, в 1991, ряды экспериментаторов пополнили «Фарсы» и «Комик-трест». Формальный театр отметил в 2009 свой двадцатилетний юбилей, но день рождения — не более чем повод к рефлексии, средством которой и стал фестиваль. А задуматься есть над чем. Именно коллективы и отдельные художники, чья история началась в конце 80-х, являются ныне лицом петербургского авангарда. При условии, что им удалось не потеряться в лихих девяностых, не уехать за границу и остаться в профессии. Энергетический заряд перестроенного студийного движения оказался очень мощным, поиски — результативными. Что бы ни говорил Андрей Могучий о трансформации своего метода, без «Лысой певички» не было бы ни «Между собакой и волком», ни «Садоводов». Театр Могучего — счастливый пример эволюции: от лабораторных опытов в студенческом клубе на Ржевке — через проектное существование — к успешному симбиозу с академическим театром, одним из самых мощных и перспективных в стране. Но симбиоз штука сложная. Чтобы взаимодействовать с реальностью Александринки («встраиваться или взрывать», как говорит сам Могучий), нужны особые инструменты, нужен некий новый импульс. Фестиваль «Театральное пространство» — порождение кризиса, но не творческого, а экзистенциального. Прочертить вектор в будущее невозможно, пока до конца не разберёшься с прошлым, особенно если из этого прошлого ещё можно почерпнуть что-нибудь полезное. Отсюда логика фестиваля — логика «обнуления»: от «Изотова», нового академизма Могучего, к опаснейшей затее с оперой-хэппенингом «Яйцо!», возвращающей к истокам поисков режиссёра и его единомышленников.

Привычная ретроспектива спектаклей таких задач, конечно, не решила бы. Создатели фестиваля расширили программу и разделили её на два больших блока: «О театре» и «Не о театре», причём второй блок был не менее важен, чем первый. «Для понимания творчества любого поэта, — гласит азбука концептуализма (направления, кстати сказать, представленного на фестивале поэтом Львом Рубинштейном), — важно понимание как общего контекста культуры и традиции, так и контекста непосредственно жизненного и культурного окружения, и в особенности той области, сферы, с которой поэт диалогически соотносится и на которую проецирует свою деятельность с разной степенью вовлечения в неё». Суть программы «Не о театре» — открыть зрителю пространство вокруг спектакля, показать театр не как результат, но как процесс, как образ мышления. Могучему и его команде удалось создать атмосферу тотального театрального действия, расширяя границы своего театра во все сферы деятельности, которые дают повод к диалогу, питают и провоцируют театральное творчество: живопись, музыку, лингвистику, мультипликацию...

«Движение в смежные дисциплины», — лаконично обобщил идею коллег соавтор последних работ Андрея Могучего, художник Александр Шишкин. Его персональная выставка



Андрей Могучий. Фото Д. Пичугиной

«Неизвестный Шишкин» открывала фестиваль марафон в лофте «Этажи». Динамическая графика, населённая условно прописанными недочеловечками; живописные полотна, на которых правят бал драматические световые столкновения; ироничное мифотворчество композиций из библейских сюжетов, где вместо святых мучеников действуют толпы розовых адамычиков и евочек... Специфическое театральное мироощущение, обнаруженное экспозицией в станковой живописи Александра Шишкина, помогло лучше понять создаваемые им сценические миры. Вместе с тем выставка расширила контекст — добавила ещё один кусочек к картине мира, из которой вырастает театр Могучего в современном его варианте.

Среди других встреч в «Этажах» — поэтический вечер Льва Рубинштейна, анимационные программы «Фестиваля мультфильмов» Дины Годер, ретроспектива видеохудожника Димы Лурье, лекция лингвиста Натальи Слюсарь, «вконтактные» миниатюры Константина Учителя в музыкальном сопровождении, философская беседа за жизнь с Сергеем Шнуровым. Особенностью «не-о-театральной» программы стала её будто бы запрограммированная спонтанность. «Программу спрогнозировать очень трудно, да и не нужно», — размышлял Андрей Могучий во время пресс-конференции, рассказывая, какие события фестиваля ещё не готовы, какие под вопросом, а какие не предполагаются, но могут возникнуть. Творимый буквально на глазах публики (даже заседание оргкомитета можно было посмотреть в интернете), импровизационно,

Продолжение на стр. 2



в авральном режиме, фестиваль «зацепил» как раз своей открытостью, незащищённостью, какой-то бесшабашной удалой. Результаты «shoegazing-jam» или проекта «20 лет на чемоданах» были для организаторов и участников так же непонятны, как для людей извне. Кажется, что изюминка проекта заложена в его эгоистической основе: Формальный театр закатил огромный фестиваль, чтобы понять, что же он, Формальный театр, на самом деле такое. Не показать другим, не отчитаться, не рассказать, — понять для себя. А если от этого получит удовольствие кто-то ещё — что ж, будем рады.

Некоторые мероприятия вообще замыслились исключительно для своих, так что, придя туда, ты рисковал попасть на чужие именины. Вот встреча «20 лет на чемоданах»: приглашаются все, кто когда-либо колесил по свету с Формальным театром или просто имел к нему какое-то отношение. Обязательное условие — принести с собой чемодан с историями, обмен коими и должен заполнить вечер. Или проект «shoegazing-jam» под управлением ди-джея Андрея Сизинцева. Модное словечко предполагает, что люди берут инструменты, на которых в жизни не играли, и пытаются создать музыку. Если этот инструмент гитара (а их, как правило, большинство), то ты во время игры неизбежно утыкаешься носом в пол (поэтому и название от слова shoe — туфля). Пока наиболее серьёзные зрители пытались разобратся, что к чему в этой какофонии, исполнители отрывались по полной. Апофеозом музыки сфер стала смесь звуков, исходящих от нескольких басов, трубы и барабанной установки, при этом все музыканты: Шишкин, Могучий, Исаев, Семченко и К<sup>о</sup> — премило разлеглись на полу. Самое интересное, что музыка в конце концов родилась, но ценность действия была не в ней: драйв генерировала сама атмосфера, люди, получающие невероятный кайф от того, что играют вместе. Коллективная психотерапия? Или совместная творческая работа, чем-то сродни театральной? А может, «соскребание золота масок», которого так чаял Могучий? «Мы знали точно, что наших картин никогда не будет ни на одной выставке. Мы знали, что ни один наш спектакль никогда не будет поставлен. Композиторы знали, что их произведения никогда не будут сыграны. Мы никогда не увидим Прагу, Нью-Йорк, Париж, всё останется пустым звуком, не имеющим под собой ничего. Работать было страшно легко. Мы работали очень продуктивно, потому что мы работали не для того, чтобы выставить картины, не для того, чтобы спектакль был поставлен. Мы работали для того, чтобы бесконечно ставить этот спектакль», — слова Анатолия Белкина — своего рода творческое кредо питерских авангардистов конца 80-х. Через игру к самоценному творчеству — такова одна из основополагающих идей Формального театра, к которой окольными путями подводила программа «Не о театре». Благодаря «джему» и другим событиям (пусть и проходили они в пространстве модном и претенциозном) фестиваль стал действительно неформальным, напомнил о том «страшно лёгком» глотке свободы в эпоху перемен и утопических надежд.

Программа «О театре» оказалась гораздо более предсказуемой: семь спектаклей Могучего, созданных в последние годы как в Формальном театре («Школа для дураков», «Между собакой и волком»), так и для сцен «Приюта Комедианта» («Не Гамлет», «Про Турандот»), «Балтийского дома» («Пьеса, которой нет»), Александринки («Иваны», «Изотов»). Главным событием программы стала диалогия по Саше Соколову. Восстановленную специально для фестиваля «Школу для дураков» ждали с особым интересом. И не зря. Постановка 2000 года, снискавшая Могучему европейский статус и широкое признание на родине, остаётся квинтэссенцией идей Формального театра, несмотря на отсутствие той мощной технической базы, которая поражает воображение в последних работах режиссёра. Поэтому вопрос о том, интересен ли зрителю этот спектакль сейчас, равноценен вопросу: интересен ли зрителю Формальный театр как таковой.

Оказалось — да, интересен. Зрители старой закалки, памятью о давних своих впечатлениях, рвались на спек-

такль с детьми. Зрители помоложе тоже рвались, потому что знают уже: театр Могучего — «это круто». Должно быть, организаторам стоило многих усилий сохранить показ «андеграундным»: 91 комната «Балтийского дома» смогла вместить лишь малую часть всех желающих приобщиться к «школьному» опыту Нимфеи Альбы.

У дверей (Школы? Театра? Жизни?), как и десять лет назад, гостей встречали Александр Машанов и Дмитрий Воробьёв (Нимфея и Бацыла). Две ипостаси лирического героя Соколова: спектакль открылся весёлой перепалкой о том, в чём «половинки» друг другу противостоят. Оказалось, что они — как инь и ян, ясная мысль и «совсем даже не ясная», любовь и смерть, стихи и проза... Сумбурная игровая стихия дала ход стихии лирической, идеально выстроенным театральным строфам. В начале спектакля мы видим репродукцию портрета Моны Лизы, спроецированную на ближнюю к зрителю прозрачную кулису. На сцене несколько таких кулис, они, как пелена тумана, отделяют игровую площадку от зрительного зала, кухню Трахтенберг от учебного класса, класс от кладбища, где похоронена Бабушка. Герои то и дело перемещаются по сцене, открывая и закрывая кулисы, — как бы путешествуют в лабиринтах памяти, собственной волей обрамляя живых людей в «пляшущие тени» воспоминаний. Как Соколов изгоняет из своих произведений фабулу, диалог, персонажей, сосредотачивая внимание на словесной ткани, так и Могучий делает главным своим героем «ткань» театральную. Действие, протекающее во времени и пространстве, теряет у него линейную структуру, сплетаясь цепочками ассоциаций в тончайшее полотно. На самом деле оси X, Y и Z давно спутались и не могут уже составить матрицу нашего суще-



Александр Маноцков. Артмоб-опера «Яйцо!». Фото Д. Пичугиной

ствования. Букетик цветов, подаренный Розе Ветровой (Виктория Ротанова) Савлом Петровичем (Александр Ронис / Денис Широко); портрет Моны Лизы работы Леонардо; репродукция портрета Моны Лизы в «кабинете» Веты Аркадьевны; проекция портрета Моны Лизы на театральную кулису; посёлок Комарово (и вживую, каким его зафиксировала плёнка, и в видео-проекции, где по аллеям рассекает на велосипеде умерший уже учитель географии); Нимфея и играющий его актёр Машанов; Формальный театр десять лет назад и сегодня; текст романа Саши Соколова, звучащего в аудиозаписи; ты, зритель, — всё это едино, неразделимо и всё это вобрал в себя текст спектакля.

Нимфея и Бацыла рассказывают множество историй: о маме, что приносит по утрам бутерброды с сыром, о старухе Трахтенберг-Тинберген (Светлана Могучая), что варит в кастрюлях калоши, о папе (Вадим Волков), который знает про измены мамы (Анастасия Власова), о любви Розы и Савла Петровича, о смерти Савла Петровича. Они могли бы рассказать ещё больше, но некогда, надо бежать. Кулисы стремительно раздвигаются, а за ними фонарь бесконечно приближающегося поезда. Лейтмотив пути как изнурительного бега «вперед паровоза» особенно драматично звучит в этой редакции. Спектакль, кажется, ощущает свой возраст и катастрофическое коварство времени. «Словно сон короткой летней ночи», пролетели десять лет, — неслучайно ученики теперь заметно старше



Андрей Могучий и Сергей Шнуров на лекции «О невозможности искусства»  
Фото Д. Пичугиной

учительницы в исполнении Даниэлы Стоянович. В 2000 году такого резкого контраста ещё не было.

«Школа для дураков» остаётся живым, волнующим действием, хотя для Формального театра это пространство ностальгии. Станет ли спектакль репертуарным, зависит от итогов фестивального эксперимента и от того, какую судьбу определит своему детищу Могучий. Восставшая из пепла, «Школа» всё же не стала самым примечательным событием прошедшего фестиваля. Замысленное концептуально, как средство «обнуления» и формотворчества, «Театральное пространство» завершилось изысканной шуткой — собранной за полтора часа артмоб-оперой «Яйцо!».

Яичная тема, похоже, давно не давала покоя команде организаторов. Ещё бы! Идеальная форма жизни, замкнутая, самодостаточная, — яйцо даёт богатую пищу дизайнерской и, как выяснилось, композиторской фантазии. Преследуемый навязчивой идеей о том, что церемонии закрытия должно украшать множество яиц, Александр Шишкин совершил паломничество на завод с целью вулканизации резинового яйца. Как сообщает сайт фестиваля, технологический процесс совершился, но что из этого следует, осталось загадкой. Своего рода вулканизация в итоге произошла, но не благодаря «физике», а благодаря «лирике». Как молекулы каучука сшиваются в единую пространственную сетку под действием вулканизирующего агента, так и участники артмоба объединились волей и действием композитора и музыканта Александра Маноцкова в уникальном ритуале.

Некогда Ёжи Гротовский, на идеи которого опирался Могучий в своих ранних тренингах, стремился посредством ритуала добиться в театре «реакции открытой, свободной, естественной». Если польский новатор ориентировался на первобытные обряды, вызвавшие театр к жизни, то Маноцков берёт за основу своего хэппенинга литургию, переворачивая её, однако, с ног на голову. Порядок литургии вроде бы соблюдён: начинается всё с песнопений, а продолжается таинством евхаристии — участники вкушают хлеб и вино. Но к христианскому церковному богослужению это не имеет никакого отношения. Религиозный обряд Благодарения Спасителя переносится в плоскость светского обряда Благодарения Театра. Вместо храма — огромный холл «Балтийского дома», уставленный в три ряда длинными столами, за которыми сидят участники. Вместо хора — группа зрителей, поющих а капелла (используя, осмелюсь предположить, законы церковного пения), вместо молитвы — «Жил-был дед, жила-была баба, и была у них курочка Ряба»... Впрочем, могла быть и золотая рыбка, и репка, и серенький волчок — любой застрявший в подкорке персонаж детства. Укорённые в национальной культуре тексты и ритуалы, положенные на универсальный язык музыки, — вот основа «церемонии непосредственного, живого участия», который породил «своеобразный род взаимности (явление достаточно редкое в наше время)» на закрытии «Пространства». Артмоб — это когда большая группа людей своими действиями украшает реальность, высекает красоту из ничего. Александру Маноцкову и другим «модераторам» оперы удалось средствами театра добиться красоты живого человеческого общения. (И недаром в этом контексте возникает фигура Гротовского.) Строго говоря, общение началось уже с первыми деревенскими аутентичными перепадами спектакля «Между собакой и волком», а «опера» обнажила театральные механизмы, дав зрителю возможность обнаружить себя вдохновителем и соучастником акта творчества. Формальный театр «обнулился», пришёл к комплексу тех идей, с которых начинал. Во что это обнуление пресуществится для Могучего и его единомышленников, остаётся только гадать, поджидая следующий спектакль. В любом случае, фестиваль выполнил свою миссию, показав, что «путём, ведущим к живому театру, может стать изначальная театральная спонтанность».

АЛЕКСАНДРА ДУНАЕВА



Андрей Могучий, Максим Исаев и другие в проекте «shoegazing-jam»



# «УНИЧТОЖЬТЕ СТРАХ...»

Татьяна Валентиновна Ланина, автор этой статьи, закончила Ленинградский Университет, была сотрудником Педагогического института им. Покровского (на кафедре, возглавляемой Н. Я. Берковским), сотрудником РИИИ, работала на Ленинградском телевидении, в «Смене» и «Вечёрке», выпустила книги об Александре Володине и Павле Луспекаеве, стала автором комментариев и составителем двухтомника «Мейерхольд в русской театральной критике». Диссертацию об Александре Афиногенове она защитила в 1959 году (одним из оппонентов был Сергей Владимиров). А сейчас, перечитав диссертацию, захотела её выбросить: язык не тот, формулировки советские и, самое главное, «никого не гнобила, но и правды не сказала». И вернулась к той полузабытой, но до сих пор важной теме. Через пятьдесят лет.

Под занавес сезона 1931 года, в последний день мая в Ленинградской Актдраме готовились к премьере новой пьесы Александра Афиногенова.

Отчаянно волновался автор. В его дневнике осталась запись: «Иду... Иду... Через полчаса начнётся испытание. Во рту сухо, тошнит, желудок сжимается, ничего не могу есть, глаза бесцветные, противные, вялые, дыхание спёртое... Тысячи глаз. Сколько знакомых... И если провал, позор, стыд, горечь, растерянность, злоба и страх...»

Держал оборону театр, ещё при обсуждении пьесы на худполитсовете выслушивая скептические предупреждения: «Не дойдёт... Скучно... Сухо... Непонятно. Растянута. Рабочий зритель идёт в театр отдохнуть, а тут...» Согласились на постановку, решив в духе времени: «Массовому рабочему зрителю, ударнику производства, политически и культурно выросшему до составления встречных производственных планов, — этому зрителю от “Страха” страшно не будет...»

В театре «Страх» предпочитали называть пьесой философской, не слишком конкретизируя, от чего именно обычному зрителю не будет страшно. Некоторую ясность в замысел внёс художник Николай Акимов. Он внятно объяснил принципы оформления спектакля: «Всякая излишняя бытовая детализация оформления немедленно потянула бы спектакль к значимости частного случая. Да, был такой случай в физиологическом институте с ампирым залом в два света. Наша же цель сказать, что такой случай возможен в любом советском научном учреждении на данном отрезке времени». Акимов отказался от бытовых павильонов «с дверью слева и камином справа». Зрителям предлагался «Зал заседаний вообще», «Библиотека вообще», «Новый дом вообще». Приём театрального остранения использовался в поднятом под углом планшете сцены, открытом в глубину для актёров, а также в деталях обстановки. В сцене научного заседания стол президиума уходил в бесконечность и должен был, как объяснял Акимов, напомнить зрителям о «нескончаемых собраниях в реальности советских лет». В сцене диспута не было ничего отвлекающего зрителей от главного — только стол президиума и кафедра, глубоко выдвинутая в зрительный зал. На неё поочерёдно поднимаются профессор Бородин, руководитель лаборатории физиологических стимулов, и его оппонентка, представительница завода «Красный прокатчик».

Профессора Бородин играл Илларион Николаевич Певцов, корифей сцены, знавший свою власть над зрительным залом. Певцов считал, что Бородин — это «роль для него». Он не позволил себе иронии, отнёсся к Бородину серьёзно, взгляды отстаивал открыто и со страстью. Профессор во всеуслышание объявил следующее: в результате обследования социальных групп выяснилось, что главным стимулом поведения советских людей является страх!

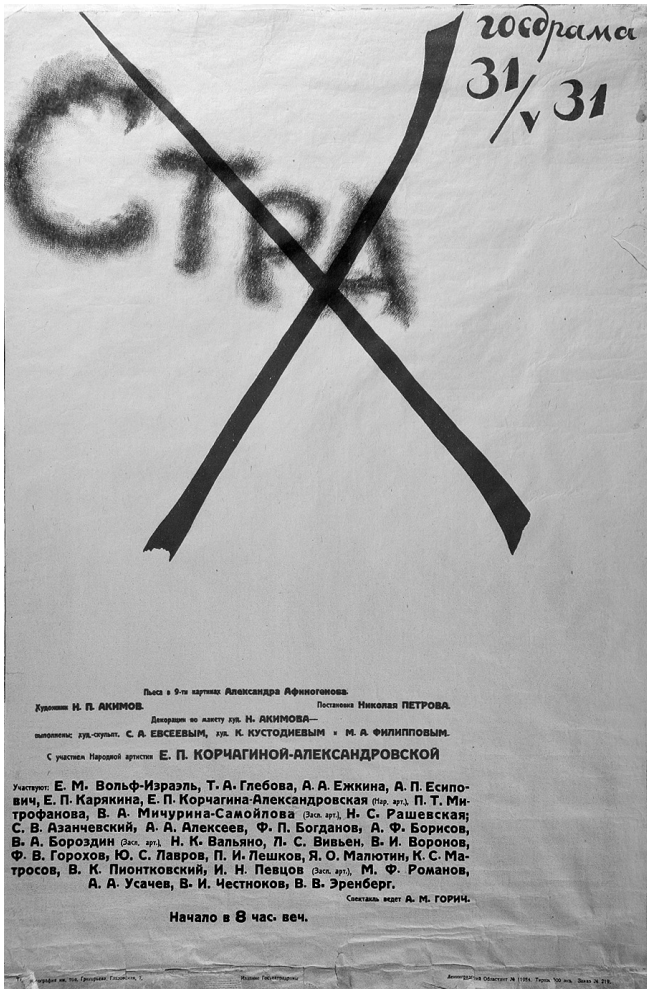
Зрители замерли. Научный доклад превращался у всех на глазах в политическую речь. «Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры, — говорил Бородин. — Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник — обвинения в идеализме, технический работник — обвинения во вредительстве. Мы живём в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отрекаться от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты. Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым и беспринципным. Страх порождает прогулы, опоздания поездов, прорывы производства, общую бедность и голод». И дальше: «Кролик, который увидел удава, не в состоянии двинуться с места — его мускулы оцепенели, он покорно ждёт, когда удавные кольца сожмут и раздавят его. Мы все кролики. Остальные двадцать процентов обследуемых — это рабочие-выдвиженцы, им нечего бояться, они хозяева страны, они входят в учреждения и в науку с гордым лицом и стуча сапогами... Уничтожьте страх, и вы увидите, какой богатой жизнью расцветёт страна!»

Бородину отвечала старая большевичка Клара Спасова. Она говорила о бесстрашии. Напомнила о Болотникове, Разине, Пугачёве, дружинниках Красной Пресни, партизанах Сибири и несколько неожиданно — об отрядах Спартака... Молочница с коровой не попадала в этот ряд героев. Она мешала, сбивала ораторшу. Клору играла Екатерина Павловна Корчагина-Александровская.

Постановщик «Страха», художественный руководитель Актдрамы Николай Васильевич Петров высоко

ценил природный демократизм и душевный талант актрисы. «Комическая старуха» в прошлом, социальная героиня в послереволюционном настоящем и депутат Верховного Совета СССР в будущем, именно она, по твёрдому убеждению режиссёра, была способна, благодаря своей сердечности, превратить политические сентенции в непосредственные переживания зрителей. В финале монолога Клара говорила о сыне, повешенном в 1907 году, и сообщила леденящие подробности его казни. В найденном ею через двадцать лет в Музее Революции счёте палача говорилось: «кольцо — гривенник, верёвка — полтинник, мешок на голову — рубль». Давление на зрителей возрастало, и как сильнейший аргумент звучали последние слова Клары: «С тех пор, когда временами заноят старые кости, я перечитываю тот счёт. И новые силы приливают ко мне». Зрители плакали.

Спектакли «Страха» превращались в непредсказуемый поединок не только Бородина и Клары, но и в дуэль актёров. Н. В. Петров рассказывал мне, что публика 30-х годов нередко разделялась надвое. Одна половина зала встречала политический монолог Бородина аплодисментами и кричала «браво» актёру. Другая часть зрителей молчала в ошеломлении от услышанного со сцены и поддерживала овацией Клару. На одном из спектаклей её монолог не достиг нужной убедительности, не разгромил противника, и она проиграла в ответственном идейном поединке. Корчагина-Александровская растерялась. Нависла угроза запрета спектакля. Положение спас первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б) Сергей Миронович Киров. В дальнейшем он не раз приезжал в театр, специально к сцене диспута, и пристрасно наблюдал из боковой



ложи за исходом политической дискуссии и реакцией зрительного зала. Н. С. Рашевская говорила на обсуждении «Страха»: «Есть спектакли — прямо битвы между отдельными частями зала».

Позволю себе напомнить, что и в 1982 году в спектакле Александринского театра «Юбилей, или Театральный развезд через 225 лет после основания театра» (поставленном Николаем Шейко) именно сцена главного идеологического поединка была исключена тогдашними партийными «арбитрами». Игорь Горбачёв так и не вышел на сцену в роли Бородина, а Галина Карелина — в роли Клары. Страх как способ управления людьми сохранял свою силу.

«Страх» играли в Актдраме с нарастающим успехом. О премьере спектакля во МХАТе осталось предельно откровенное высказывание Юрия Олеши: «Слушайте, это государственное событие!»

Известно, что пьеса «Страх» давалась Афиногенову тяжело. В опубликованных дневниках и записных книжках — лишь краткие наброски и умозрительные схемы, отвергнутые драматургом как откровенно неудачные. Не помогла и разработанная им система предварительных занятий: папки с «личными делами» действующих лиц, карты взаимоотношений, похожие на карты шахматного турнира, чертежи действия пьесы. Через пять лет, в 1936 году, в малотиражном сборнике статей к премьере его пьесы «Далёкое» в Харьковском театре русской драмы драматург обмолвился о том, как произошёл переход в его работе: «Как только я перестал мыслить театральными категориями и стал обдумывать подлинно жизненные вопросы и действительных людей нашей жизни, так сейчас же возникли новые образы, мысли, слова...»

Какие «жизненные вопросы» и какие «действительные люди нашей жизни» принципиально изменили

работу автора над «Страхом», Афиногенов никогда не пояснял. Театральный критик, рецензент спектакля в Актдраме М. О. Янковский сказал мне, не сомневаясь: «Прототип Бородина — это академик Иван Петрович Павлов. Афиногенов не раз называл его имя на репетициях “Страха”».

Действительно, в театре интересовались личностью знаменитого учёного. Постановщик Петров, художник Акимов, актёры Вильяно и Рашевская и другие сотрудники бывали в Физиологическом институте на Тучковой набережной. Рашевская, конспиративно изменив свой облик, присутствовала на одной из лекций Павлова. Петров тоже побывал на лекции и, как он говорил на обсуждении спектакля, «был поражён образом этого гениального учёного — юмор, жизнерадостность и задор в этом 80-летнем старике ни в коем случае не плакатировали: “смотрите, какой я знаменитый”». Сотрудник павловской лаборатории в ВИЭМе, профессор Н. А. Подкапаев на этом же обсуждении сказал: «Я из числа тех, о ком идёт речь в пьесе — представитель лаборатории физиологических стимулов. [...] Некоторые из работников театра посещали нашу лабораторию».

Так пространство города соединило сценические подмостки, на которых предполагалось разоблачать и перевоспитывать и профессора Бородина, и профессора Павлова. Актёрам не составляло труда, выйдя из дверей театра, добраться до Тучковой набережной или сесть на Садовой улице в трамвай №3 и по Троицкому мосту и проспекту Красных Зорь доехать до Лопухинской улицы, где и работал Павлов в Лаборатории физических стимулов. Как сосуществовали впечатления, полученные актёрами в этих поездках, и идеологические задачи, которые ставил перед ними автор и театр, никто нам уже не может ответить.

Премьерная критика и позже, в течение семидесяти лет не упоминала Павлова. О Бородине писали «анти-советчик», «реакционер», «его теория оказалась очень удобной ширмой для [...] вражеской пропаганды», «он видел один только омерзительный животный отталкивающий страх», он «должен рухнуть под тяжестью своих заблуждений и страшной ценой преступления» etc. В 2000 году Инна Вишневская пересмотрела партийные оценки пьесы и образа Бородина, сказав о мнимой победе оппонентки Клары: «На деле торжествовал эмоционально-“кассандровский” пафос Бородина». Но загадка страха остаётся, начиная с вопроса, как вообще могла появиться в репертуаре театра пьеса «Страх», если в контексте времени оставались спектакли «Мятеж», «Ярость», «Диктатура»?

Время вернуло правду исторических событий. «Анти-советчик» Бородин и «разрешённый оппозиционер» Павлов не просто «проживали» в одном метафизическом пространстве города, они были союзниками, «сообщниками», потому что разделяли взгляды на современное общественное состояние страны. Мы помним, что говорил Бородин о глобальном страхе, а академик Павлов писал в 1928 году: «Мы живём [...] только во всеобщей обязанности беспрекословно, под страхом разнообразных и тяжёлых лишений повиноваться. [...] Образованные люди превращены в безмолвных зрителей и исполнителей. Они видят, как беспощадно и большей частью неудачно перекраивается вся жизнь до дна». Бородин, защищающий науку от политики, был назван в критике последователем идей «Промпартии» и «Шахтинского дела», а Павлов в знаменитой лекции 1923 года говорил в битком набитой аудитории: «Мне представляется, выход всё-таки в науке, я на неё полагаюсь». Учёный болезненно относился к санкционированной советской властью чистке по классовому происхождению, не одобрял компании выдвиженцев. Со сцены зрители слышали гневную речь Бородина: «Я в Лондон уеду, меня давно зовут. Я не буду работать с Макаровой, у неё в голове дерево, пробка, вата, опилки... Выдвиженцы! Что сделалось с людьми!.. Скуластые киргизы прогоняют учёных, профессоров сажаят в тюрьму, аспиранты лезут на кафедру, таланты гибнут от выдвиженцев».

Павлов писал в Совнарком о непрерывных и бесчисленных арестах: «Аресты делают нашу жизнь совершенно исключительной. [...] Жизнь каждого делается вполне случайной, нисколько не рассчитываемой. А с этим неизбежно исчезает жизненная энергия, интерес к жизни. В видах ли это нормального государства?» Бородин готовится к аресту: «Я знал, что меня арестуют. Вы, пожалуйста, позвоните домой, чтобы мне прислали ночные туфли. [...] А всё-таки вы науки боитесь... Опровергаете научные выводы арестом. Меня заточением не испугаете. Моя жизнь прожита, где я умру — у себя в постели или на тюремной койке — всё равно...» То же чувствовал Павлов: «Чёрт с ними! Пусть расстреляют. Всё равно жизнь кончена, а я сделаю то, что требовало от меня моё достоинство».

Его предупреждали статьёй в городской газете: «Можно ведь и ушибить...» Но Павлова всё ещё защищала «охранная грамота» Ленина. Бородин защитить не мог никто. Пьеса и спектакль в целом дали картину взрыва сложившейся системы общественной и частной жизни, в ней пульсировало время тридцатых годов — завершающий этап революции — тоталитаризм.

Сегодня стойкую память о «Страхе», прошедшем в Актдраме восемьсот раз, сохраняет театральный плакат Акимова. Название перечёркнуто красным запретительным знаком. Никто ещё не догадывался, какие формы и масштабы страх примет.

Татьяна Ланина