

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

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ готовится спектакль «Вампилов. Пьесы» в постановке Олега Ерёмина



НАЗВАНЫ НОМИНАНТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРЕМИИ «ПРОРЫВ»

ИСПОЛНИЛОСЬ 70 ЛЕТ профессору Алексею Вадимовичу Бартошевичу



В БЕРЛИНСКОМ «ДОЙЧЕС ТЕАТРЕ» состоялась премьера спектакля «Господин Пунтила и его слуга Матти» по пьесе Б. Брехта в постановке Михаэля Тальхаймера



ТЕАТРУ НА ЛИТЕЙНОМ исполнилось 100 лет

СПЕКТАКЛЕМ Берлинского театра имени Горького «Руммельплац» в Москве завершился фестиваль NET



ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ сцена «Балтийского дома» под руководством Анатолия Праудина отметила своё десятилетие

ИСПОЛНИЛОСЬ 20 ЛЕТ Русскому инженерному театру АХЕ



НА СЦЕНЕ ТЕАТРА-ФЕСТИВАЛЯ «Балтийский дом» начался фестиваль «Дуэль», посвящённый 150-летию со дня рождения А. П. Чехова



Фото В. Сенцова

ИНТЕРВЬЮ

ВАЛЕРИЙ ФОКИН: «ТЕАТРУ НЕОБХОДИМО ОСОБОЕ ПРОСТРАНСТВО»

Строительство новой сцены Александринского театра, о котором так долго говорили СМИ, должно вот-вот начаться. Это означает, что через некоторое время в городе может появиться театральная площадка особого рода — с самого своего «рождения» предназначенная для художественных экспериментов. Понятно, что нужна она не всем. Например, тем, кто в театр не ходит, так и вовсе не нужна. Тем, кого вполне устраивает «бульварное кольцо», всё теснее сжимающееся вокруг театрального Петербурга, надо полагать, тоже. А остальные пребывают в предвкушении. Там ведь намечено столько интересного. А что именно?

— Валерий Владимирович, зачем Александринскому театру понадобилась малая сцена?

— Это не малая, это Новая сцена. Площадка будет достаточно большой, на 350 мест, да и само пространство немаленькое, целый театальный комплекс... На самом деле тут длинная история. Давно, в советские времена, ещё в бытность В. И. Матвиенко председателем райисполкома, вопрос о строительстве уже возникал, уже тогда театру выделяли землю и так далее. Потом этот сюжет затих. Но дело даже не в том, что мы восстановили тот проект, реанимировали его и сегодня находимся в стадии активной подготовки: если всё будет нормально, начнём строительство в следующем году, приблизительно в феврале. Мой опыт — и создания Центра имени Мейерхольда, и реконструкции Александринки — говорит вот о чём: нельзя просто так, вдруг, ни с того, ни с сего, получить ещё одну сцену — просто потому что возникло желание. Во многих крупных европейских театрах по три площадки и больше; у Национального театра Польши — четыре, одна из них предназначена для радикальных экспериментов. Исходить надо из художественной задачи. Ничего механического здесь быть не может. Нельзя построить театр только из зависти к соседу, по принципу: «у него есть несколько сцен, я тоже хочу!» Это неправильно. У Александринского театра на сегодняшнем его этапе существует острая необходимость в суперсовременной экспериментальной — я подчёркиваю слово «экспериментальной» — площадке. Разумеется, не потому, что у нас на основной сцене идут архаичные спектакли. Там ставится классика, причём режиссёрские решения её достаточно радикальны. Две последние премьеры,

моя и Андрея Могучего, сделаны по современным пьесам. Но всё-таки здание Росси — это замечательный, великолепный классический зал, в котором эксперимент может дойти только до строго указанной черты. Некоторые, правда, считают, что мы эту черту уже давным-давно переступили, но их представления о классическом театре слишком отдают рутинной.

— Им, вероятно, страшно нравился «Императорский театр Союза ССР».

— Да, до ремонта тут всё было замечательно, мухи дохли и пивные бутылки стояли между рваными креслами... Ну, это на их совести. А сейчас понятно, что театру необходимо особое пространство для свободного, возможно даже — резкого эксперимента. Театр должен экспериментировать не только с приёмами, он должен экспериментировать с новым поколением. Экспериментировать на территории другой, новой драматургии. Какой бы она ни была, но современная драматургия должна быть. Нельзя просто взять и отменить её, допустим, на десять лет. Другой не будет. Это как с нашим футболом. Все возмущаются, но нельзя забывать одного: у нас нет других футболистов, лучше этих. Вот эти — и есть лучшие. Хиддинк совершенно не виноват в поражении, он сделал чудо, он с этими самыми футболистами на сегодняшний день добился очень многого. Так и в театре. Есть современная драматургия, есть её лучшие представители, есть похуже, есть совсем плохие, есть графоманы — всё как всегда. Точно так и в режиссуре. Надо открывать молодых. И не надо ждать, чтобы каждый молодой режиссёр был у нас таким

Продолжение на стр. 2

«Аркадием Гайдаром», великолепно воюющим в шестнадцать лет. Ничего такого не будет. Из десяти режиссёров пусть будет один. А может, из двадцати. Из тридцати. Но если появится хотя бы один, уже хорошо. Просто их надо искать. А для этого нужно не просто обеспечить формальный «поток» — надо заниматься процессом отбора. А это процесс длительный, сложный, в несколько стадий.

— Обычно всё кончается, к сожалению, ещё до первой стадии...

— Это очень серьёзная селекционная работа, которая и не может принести быстрых результатов. Вот тут и возникает необходимость некоего театрального центра. И мне кажется, что для Александринки — как для старейшего театрального организма — жизненно необходимо вливание свежей крови. Очень важно раздвинуть свой кругозор и столкнуться — с художественной провокацией, с конфликтным молодым сознанием. Новая сцена и могла бы стать такой творческой альтернативой. Очень важно, к тому же, чтобы в её работе могли бы участвовать александринские актёры. Речь ни в коем случае не идёт об антрепризной прокатной площадке — наоборот, наши артисты должны получить творческую возможность играть совершенно в других условиях. Ведь александринские актёры очень выросли от того, что встретились в работе с Терзопулосом, с Люпой, с Щербаном, с Могучим. Что территория театра безгранична, что существуют совершенно разные подходы, приёмы, методики, — всё это актёры не просто восприняли на теоретическом уровне, но изнутри почувствовали. Потому что если бы они не прошли школу того же Люпы или Терзопулоса, не прожили эти годы со мной, с Могучим, — вряд ли они могли бы так органично (хотя ещё пока не до конца) существовать в спектакле Щербана. А он ведь сразу дал очень резкий рисунок и сказал: вот вы его изнутри и обживайте, и оправдывайте. Я думаю, что ещё семь лет назад они чисто профессионально не смогли бы пополнить ничего подобного.

Наличие такой экспериментальной сцены — это очень важная творческая необходимость для развития театра, воспитания молодёжи, поддержания формы «стариков». Новая сцена и Александринский театр — это сообщающиеся сосуды. Не должно быть застоя, театр должен оставаться живым. Потому что, когда достигнешь определённого уровня, всегда есть опасность законсервироваться. Тем более что российское здание такое замечательное изнутри: карельская берёза, бархат, позолота — всё это тебя немножко убаюкивает. Найти творческую конфликтность — очень трудное дело.

Та часть нашего петербургского театрального сообщества, которая по разным мотивам не приемлет то, что происходит сегодня в Александринском театре, — это ведь на самом деле не конкурентные организации. Они не могут ничего всерьёз противопоставить нам в творческом плане. Они даже раздражать всерьёз не могут. Потому что мелко всё это. Когда крупная фигура выступает против, конкурирует с тобой, не принимает, отвергает то, что ты делаешь, — это одно. Это, наоборот, может создать тебе хорошее творческое раздражение. А эти люди, которые вручают друг другу «Золотые софиты», — ну что это, в самом деле... Поэтому их никто и не знает, они прячутся, боясь открыто заявить своё мнение. Боятся, потому что внутри сами чувствуют: что-то тут не то. Что их болотно-садовый кооператив несостоятелен.

Поэтому нам нужна не просто новая сцена, а полноценный театральный центр. В частности, для того, чтобы запустить в этом городе механизм серьёзного профессионального воспитания — уже не на школьном уровне. Ведь проблемы у нас не только с режиссурой. Меня, например, очень волнует судьба профессии, которая раньше называлась «завлит». Нужны театроведы, которые знали бы театр изнутри, которые были бы единомышленниками главного режиссёра, могли бы участвовать в выработке стратегических художественных задач, формулировать идею театра. Потребность в таких специалистах огромна. Раньше в театре всегда рядом с режиссёрами были такие люди, и те в них очень нуждались. Товстоногов нуждался в Дине Морисовне; в раннем «Современнике» Ефремов не отпускал от себя Котову, которая подпитывала его идеями, а не только таскала ему песни. Ведь эти люди к тому же знали «от и до» всю драматургию, работали с авторами: тот же Володин знал, что он Шварц и Котовой отдаст свою пьесу, а вот кому-то другому — не отдаст.

— Но сейчас и отношение к театроведам другое.

— В том-то и дело. А вернуть престиж профессии мне кажется очень важным. Помимо открытия молодых режиссёров и активизации театральной жизни, в театральном центре есть ещё возможность воспитывать новых профессионалов. Должно быть триединство. Но в основе всего — суперсовременная сцена. Сейчас этим особо никого не удивишь, хотя в городе сегодня и нет такой сцены.

— Что там будет?

— Сцена-трансформер, которая может преобразовываться как угодно. И такой же зал-трансформер. Можно посадить двадцать человек зрителей, можно триста пятьдесят; можно в центре посадить, можно — сверху... И так далее. Любые комбинации. Можно опустить верхние колосники, можно выстроить итальянскую коробку с кулисами, можно открыть всё и сделать абсолютно пустой, чистый зал, где будут окна, которые должны открываться во двор, с видом на Фонтанку. В этом здании мы оставляем старые стены, и окна будут сохранены. Это даёт возможность свежего воздуха, особого пейзажа, изменения зрительского взгляда — есть возможность для режиссёрской фантазии.

— А сколько там предполагается репетиционных залов? Молодые режиссёры, которые станут читать

это интервью, будут особо выискивать строчку про репзалы, им же репетировать негде.

— Два репетиционных зала. Это очень важный момент. А ещё будет интернет-театр — монтажные студии, которые должны быть оборудованы по самому последнему слову техники. Интернет-аудитория во всём мире огромна и всё время увеличивается, это совершенно очевидно. Но там, возможно, будет не просто интернет-вещание, мастер-классы и какие-то встречи. Можно, допустим, провести трансляцию записи какого-то нашего спектакля. Но важно, что там будут студии, в которых можно будет специально готовить постановки для интернет-пространства. Это совсем другое. Это не просто возможность поставить камеры и отснять готовый театральный спектакль. Это совершенно иная форма театрального зрелища. Известно, что для телевидения невозможно механически повторить театральный спектакль, поставив камеру на общий план. Нужно найти особую форму перехода. А что такое интернет-театр, мы ещё не знаем. Идти ли по пути телевидения: крупный план перемежается общим планом, или средним, или «восьмёркой», — или же интернет даст новые технические возможности, которые могут наиболее ярко, выгодно показать суть, зерно спектакля. Это интереснейшее поле для эксперимента. Я, имея опыт на телевидении, знаю, что надо делать версию, переложение, придумывать переход. Это мне понятно. А вот как быть здесь — непонятно. И как раз для молодёжи, мне кажется, это может быть особенно интересно. Я знаю, что по этому поводу уже завёлся Могучий, мне и самому любопытно сделать такую работу — это поиск, аналогов которому нет. В интернет-пространстве незаслуженно мало художественного контента — об этом говорил и Президент на госссовете. А ведь потенциальная сетевая аудитория огромна. Наверняка сразу придёт определённая молодёжная публика. Не просто театральная, а немножко другая. Она будет, я надеюсь, заходить и в театральный зал. Возникнут контакты, встречи, которые будут питать эту среду.

И третья составляющая — это школа. Будут аудитории, будут репзалы, будет возможность там учить: режиссёров, художников по свету, технологов сцены — это ведь тоже профессия уходящая. Найти настоящего завпоста — огромная проблема, и в Москве, и в Петербурге. Потому что технически подкованный молодой человек, да ещё и с мозгами, идёт туда, где он может больше заработать. А без этих профессий нет театра. Меня все спрашивают: а что же, вы артистов не будете готовить? Не знаю. Можно раз в четыре года набрать курс. Набирать каждый год совершенно необязательно.

— А потом неизвестно, как их трудоустроить...

— Конечно. Набирать артистов надо по необходимости.

— А преподавать кто будет?

— Это вопрос существенный, надо искать педагогов. Есть люди, которых можно привлечь с Моховой, кого-то из самой Александринки. Я думаю, что эта альтернатива и Моховую взбодрит. Почему нет? Когда существует нечто единственное и неповторимое, с какого-то момента неповторимость уходит, остаётся только единственность. Для Александринки правильно иметь свою школу. Здесь исторически была школа русской драмы, балетное училище при театре; уже потом Луначарский всё это отобрал. Дело ведь не в особой жадности и желании захватить всю улицу Росси. Сама функция первой национальной сцены требует некоего объёма. И объёма не количественного, а качественного. Это всё-таки прибежище духовности.

Сейчас в Варшаве прошла конференция национальных европейских театров: я там выступал и говорил о том, что национальные театры — это не просто государственный статус, это театры особые, и такими они и должны оставаться. Потому что на них лежит огромная моральная ответственность. В идеале они должны исполнять такую же функцию, как национальная библиотека или национальный музей. Только не тот музей, в которомдохнут мухи. Национальный театр — это живая история и высочайший уровень мастерства. Необходимо создать единый поток, включающий в себя и художественный эксперимент, и новые технологии, и обучение профессионалов, и воспитание публики... Потому что театр имеет способность быстро падать с любой высоты. Стоит смениться руководству — смотришь, вчера ещё тут был театр, а нынче его уж нет. Нужна гарантия некоей стабильности творческого процесса.

— Но результат неблизкий.

— Нет, конечно. Если мы начнём строить в феврале (я говорю «если», потому что пока есть деньги в бюджете, мы проходим экспертизу, всякие подго-



товительные слушания, оформление документов), то к концу 2011 года должны закончить. Может быть, не весь комплекс, но значительную часть. Если будем живы-здоровы, то к 2012 году сможем запуститься «на полную катушку». На 2012 год у нас запланированы Тальхаймер и Люпа, Могучий будет делать спектакль, я тоже. Более того, в 2012 году мы можем не делать привычного уже Александринского фестиваля. Можно сочинить некий проект, который станет открытием этого центра, можно сочинить нечто масштабное, яркое. Не ленточку же перерезать! А, допустим, сделать цикл из объединённых какой-то единой темой спектаклей, которые поставят разные режиссёры.

— Народ удивляется: зачем Александринскому театру новая сцена, он ведь такой большой. А что из вышеперечисленного можно было бы сделать, не выходя из здания Александринского театра? На что на самом деле способно это огромное здание и для чего оно предназначено?

— В этом огромном здании, кроме зала и замечательной сцены, существует ещё много помещений — но очень маленьких. Серьёзных задач с ними не решишь. Это театральные цеха, костюмерные, реквизиторские, гримёрки. Ещё есть музей — прекрасный, один из лучших, если не лучший музей драматического театра в Европе. Кроме того, существует малая сцена, залчик на седьмом ярусе, вполне симпатичный, технически оборудованный. Но туда не помещается больше 70 человек, и режиссёрской фантазии особо не развернуться. Для моноспектакля достаточно. Вот, например, «Эremos» Терзопулоса там очень хорошо прошёл, потому что точно попал в это пространство. Но как только на ту сцену выходит больше двух персонажей и начинается какое-то движение, что-то уже не складывается. Один наш спектакль, «Муху», мы играем в «трубе», в помещении вовсе не приспособленном. Это эксперимент, да, — просто оттого, что больше играть негде.

Но возможности построить вторую серьёзную сцену в этом здании у нас нет. Негде. Есть один репетиционный зал в пятом ярусе и один в седьмом, где сцена. Больше нет. Поэтому когда мы репетируем — застольный период происходит у меня в кабинете, в актёрском фойе, в пятом ярусе, а седьмой ярус может быть занят, потому что вечером надо готовить спектакль.

Но дело не только в этом. На новой сцене, предположим, расположится лаборатория современной пьесы. А в основном здании Александринки будет идти работа с классикой. Экспериментальная современная режиссура сразу даст другую окраску репертуару. На новой сцене будет свой собственный репертуар. Там можно будет попробовать разнообразные театральные формы. А если пришла какая-то театральная группа и хорошо себя зарекомендовала, почему не дать ей там поиграть? В Александринском театре мы этого, разумеется, сделать не можем. И организационные формы можно новые пробовать.

Работать с современной драматургией, работать с классикой — это всё исключительно важные вещи. Вот сейчас закончились празднования юбилея Гоголя, теперь мы в преддверии очередного юбилея, чеховского. А впереди ещё Толстой. Для охранителей всех мастей эти три года — просто малина. С Гоголем им всё ясно, теперь очередь Чехова. Я прочитал статью в «Литературной газете» — в лучших советских традициях.

— «Отчего это русский дворянин Телегин выглядит не по-дворянски». Бедный Вафля...

— Это такой «привет от Любомудрова». Уничтожили, мол, наше всё, теперь Антона Палыча уничтожают. Всё повторяется. И ведь эти господа выезают откуда-то мгновенно.

— В отличие от молодёжи, они живучие.

— Поэтому прежде всего молодым и нужен этот театральный комплекс. У них не должно быть ощущения того, что они живут в глубокой провинции. Да и у города нет своего крупного театрального центра.

— Через три года сцена будет готова, и на неё нужно будет с чем-то выйти. А фамилий режиссёров, способных к эксперименту, в городе раз-два и обчёлся. На молодёжную премию «Прорыв» не нашлось достойных молодых режиссёров — некого было номинировать. С чем через три года выходить на новую сцену?

— Печальная ситуация. Конечно, в следующем году уже надо будет думать на эту тему, но сперва всё-таки дождёмся начала стройки. Что делать с молодой режиссурой? Посмотрим. Я тоже озабочен. Вот сейчас будет премьера Вампилова у Олега Ерёмкина. Потом, в декабре, покажем Софокла. Есть один молодой человек, который у меня учился на режиссуре, сейчас он дипломный спектакль ставит, — его можно тоже привлечь: по-моему, он в этой профессии работать может. Но пока для них просто нет места. Говорят, «театр большой»; а где спектакли показывать — в буфете? в царском фойе? В царском фойе можно концерт устроить. Или встать и прочитать стихи. Так режиссёру, знаете, не проявиться.

Но и такой ситуации с молодым поколением режиссёров я, конечно, не ожидал. Их же вроде ежегодно выпускают, нет? Каждый год, по десятку человек... и куда они все идут? Зачем их тогда вообще набирают? Это же абсолютная профанация! Будем думать на эту тему.

Скоро семь лет, как я работаю в Петербурге. И мне здесь очень нравится. Но сколько ж тут театральной рутины, замшелости даже! Научиться бы сочетать интеллигентное петербургское спокойствие и сосредоточенность, которые так отличаются от московских безумств, — с профессиональной открытостью, с волей к обновлению. Избавиться от провинциальных комплексов. Счистить ракушки, налипшие на днище.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ — ВРЕМЯ

М. Дурненков. «Изотов». Александринский театр. Режиссёр Андрей Могучий



То, что определённая в драме препятствует глубине, а неопределённость, напротив, ей способствует, известно давно. Режиссура сто лет отстаивала своё право быть не слишком ясной, не ужиматься до обыденного сознания.

Мейерхольд защищался тезисом Шопенгауэра: «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить её» (заметим эти «только», «постоянно!»). Спектакль Андрея Могучего «Изотов» — как раз таков. Он влияет именно и только посредством фантазии.

«Чисто-конкретно» ясно следующее: успешный литератор с новой любовницей едет на родительскую дачу, где замкнуто проживает его дядя-музыкант. По дороге случается фатальное ДТП. В спектакле Андрея Могучего смысл этих слов расширяется во всех направлениях — элементарное драматическое ядро сюжета чисто театральными способами превращается в другие реальности: творчество, сознание, память, прошлое, мысли, сны, впечатления, ожидания, артефакты, жизнь всех персонажей вместе и по отдельности, разные времена, восприятие друг друга, восприятие со стороны, и из будущего. Вместо прямых смыслов здесь — богатство многомерных ассоциаций, ассоциативность даёт объём.

Место действия спектакля — время. Кстати, события происходят по дороге в Келломяки (что значит «Часовая гора»). В пьесе есть слова о том, что мы воспринимаем не время в целом, а только его отрезки, и есть утверждение, что здесь вообще времени нет. (В конце солнце замирает в одной точке, не встаёт и не садится.) Эту идею отражает строение спектакля. Момент может растягиваться, длительное существование — сжиматься, двигаться вспять, одно время втягивается в другое и исчезает. Оно неравномерно. Скажем так: перед нами остановлен и развёрнут во времени момент автокатастрофы, ухода из жизни главного героя, а его сознание разматывает и декодирует память, впечатления, творческие идеи и страхи всей жизни. Возможно, и его книги. Возможно, киносценарии. Или собственную жизнь нам привычнее воспринимать как кино. Отражения реальнее натуры.

Происходящее с Изотовым и окружающими то и дело превращается в киносёмку. С боков сцены выстроены осветительские башни, техники заносят над говорящими персонажами микрофоны-«журавли»; часть действия мы видим на фоне экранов, на видеопроекции, некоторые эпизоды «выкадрованы» рамками матерчатых шторок. Одно изображение монтируется с другим, запись — с происходящим в реальном времени. На экране демонстрируется съёмка «настоящего», а перед экраном, в живом плане появляется персонаж прошлого. Все изображения и воплощения людей — разного размера. Произвол форм сродни непредсказуемости памяти. Рядом на сцене оказываются сосед главного героя (лицо из более или менее настоящего времени), давным-давно утонувший мальчик и ангел, принадлежащий абстрактному «отступлению» от основного действия. Все они размышляют о том, как происходящее здесь управляется откуда-то «оттуда». Память живёт по своим законам, не она нам, а мы ей подчиняемся.

Закон спектакля — непредсказуемость, чудо, фокус, загадка случая. Тут об этом говорят (сокрушаясь, что по стечению обстоятельств оказывались там, куда больше всего не хотели попасть), в это играют: два старых ангела (Рудольф Кульд и Николай Мартон), как будто знающих что-то недоступное простым смертным, с торжественно-печальным видом показывают фокусы.

Собственно, случай ли уносит человеческую жизнь или она завершается закономерно, потому что исчерпана, остаётся загадкой. Все изображённые лица, и прежде всего Изотов, кажутся опустошёнными, потрёпанными жизненным драйв, на самом деле переставшими в полной мере существовать ещё до катастрофы. Кризис середины жизни или творческий кризис — он растворён во всей атмосфере, в воздухе, в ритме спектакля. Всё происходящее: поездка, разговоры (воображаемые или реальные), по существу, пустые, случайные, не осмысленные. Виталий Коваленко играет Изотова своеобразно: глубоко погружённо, подробно, мягко, он существует в отстранении от жизни, в пассивности, в «ауте», в грустно разреженном потоке ощущений, мыслей, рефлексии. В этом герое есть содержательная, сущностная, экзистенциальная пустота. Так же «расфокусированы» и другие лица драмы: бывшая возлюбленная Ольга, человек из прошедшего времени, исчезающее воспоминание (так и надо назвать персонажа: «Воспоминание-Изотова-об-Ольге» — Наталья Панина), и нынешняя случайная спутница Лиза, о которой мы узнаём, что её существование никогда не было самостоятельным и представляло собой бесконечное сопровождение кого-то в дороге. Юлия Марченко играет, в общем, маску очаровательной леди для эскорта, за которой должны быть какие-то персональные свойства, но они давно потеряны, и маска скрывает пустоту. Не то после ДТП, не то по мановению фокусников в какой-то момент её тело начинает существовать в одном месте, а голова — в другом. Обе составные части Лизы функционируют в обычном режиме, и ничего не меняется, мёртвое уравнивается с «живым», поскольку это «живое» было, по существу, мнимым, не более реальным, чем свечение видеопроекции на экране, чем возвращение образов прошлого.



Фото В. Красикова

Расколота на фрагменты форма существования — не столько театральный язык, сколько авторское высказывание о бессвязности жизни.

Спектакль наполнен чеховскими мотивами, самая его суть — непопадание персонажей в свою подлинную жизнь, расхождение с ней. Говорится про ощущение себя второстепенными персонажами. К опустошённому писателю Изотову его спутница обращается с дежурными уверениями в том, что он (как когда-то Тригорин) «единственная надежда России». Цитатой из «Чайки» выглядит дачная публика, приготовившаяся к спектаклю (в данном случае, к концерту дяди Изотова). Из чеховской традиции исходит и драматургическая модель: преобладание потока частных над важными событиями, смещение мнимого и существенного, множественность измерений времени, трансформации темы, размытость бытовых характеристик персонажей и так далее.

Всё происходящее в спектакле, по существу, так же реально и так же нереально, как образы музыки. Можно решить, что герои, их путешествие, диалоги, катастрофа — причудливая визуализация музыкальных образов. По сюжету, герой едет к дяде-музыканту, с нетерпением ожидает его концерта. И концерт, в конце концов, происходит. И тогда «холм» (дом, киноэкран) превращается в огромное фортепиано, по клавишам которого передвигаются персонажи. Может быть, это музыкальное произведение — про них? Музыка сопровождает всё действие с начала до конца. Фантастическая фортепианная импровизация композитора Олега Каравайчука представляет собой саркастическое (иногда в манере старого тапёра) сопровождение событий банальной «фильмы», обыгрывает знакомые темы от Чайковского до «Я шагаю по Москве». Получается своего рода «опрокидывание» мнимого драматизма жизни Изотова и компании. Музыка оказывается на первом плане «психологической» драматургии спектакля, поскольку разговоры персонажей отрывочны, иногда банальны, часто произносятся механично, «без выра-

жения». Энергией сюжета управляет, впрочем, не конкретное действующее лицо (музыкант никогда не появляется, и состоялся ли его концерт, оказывается не вполне ясно), а, скорее, нематериальная музыка сфер. Опять же: местом действия оказывается мир звуков, время, окрашенное нотами и ритмом.

Абсолютную невозможность обратить происходящее в реальные формы выражает пространственное решение — поразительное создание Александра Шишкина: что-то под многочисленными покрывами, снежный холм, на который никогда не забраться к покинутому дому, он же трансформирующий киноэкран, он же рояль и так далее. На поверхности этого чуда появляются и исчезают схемы предметов и чертежи-изображения, которыми персонажи могут пользоваться, как настоящими: колодцем, водой, туалетом. К тому же нарисованная (как примета места) декорация соседствует с проекцией видеосъёмки, сделанной, очевидно, в другом месте и в другое время. Снег, являющийся неперменным атрибутом времени действия, нагнетается из киносёмочного агрегата-ветродуя, на наших глазах фиксируется видеокамерой и проецируется на экран-склон. Не отличить от реального. Обозначение оказывается для действующих лиц так же реально и функционально, как предмет (настоящая лестница, приставленная к наивно, по-детски намалёванному окну). Понятно: фантомы сознания не менее материальны, чем окна, из которых они смотрят.

Персонажи не материальны, а всё-таки реальны их чувства, их тоска о настоящей жизни, которая, возможно, проходит где-то рядом. Атмосфера действия (и текст пьесы Михаила Дурненкова) явно содержит нашу общую (и героев, и зрителей) попытку: понять, что скрыто за всеми мнимостями, разобраться в том, есть ли «настоящее» за изображениями и проекциями ненастоящего. Двигается ли время — или стоит на месте.

Николай Песочинский