



Г. В. КОВАЛЕНКО

Чехов в пространстве постдраматического театра

Постдраматический театр, возникший в 70–80-х годах, основывается на эстетике постмодернизма. Акцент с литературного текста переносится на сценический. Режиссер оттесняет или вытесняет драматурга, заменяя словесный дискурс музыкальным, пластическим, телесным, по своему усмотрению соединяя разные театральные концепции. Отец термина и автор исследования «Постдраматический театр» немецкий театровед Ханс-Тис Леман выводит генезис этого явления из предшествующей эстетической и театральной мысли, поэтапно рассмотрев эволюцию театрального искусства от Античности до наших дней, подчеркивая, как новорожденный театральный дискурс постепенно освобождался от литературного, на чем и основываются новые принципы режиссуры. Сегодня отчуждение театра и драмы увеличивается. В постдраматическом театре отсутствует мимезис, деконструкция и демонтаж текста почти изгнал трагический элемент. Современный тотальный режиссерский театр испытал влияние молодежной субкультуры, привнесший провокативный элемент, а также масс-медиа и документального театра 60-х годов прошлого века. Леман разработал инструментарий для анализа этого явления, прибегнув к научному словарю структуралистов и постструктуралистов. Он вводит и новые понятия — визуализация и музыкализация театральных знаков, заимствованных у румынской исследовательницы Элене Варупулу. Леман настаивает на многообразии постдраматического театра, видя в нем театр «эпохи выпавших из поля зрения образов и конфликтов», что не означает упадка театральности, ибо его основу представляет «эстетика риска»*, ради которой мы идем в театр.

* Леман Х.-Т. Постдраматический театр. ABCdesign, 2013.

Как во все театральные времена, драматургия Чехова становится пространством экспериментов, и постдраматический театр часто и много к нему обращается, приходя к разным художественным результатам.

Спектакль театра *Toneelrout Amsterdam* «Русские!», показанный в Санкт-Петербурге в 2013 году на фестивале «Балтийский дом», — пятичасовое эпическое полотно в постановке именитого режиссера Иво ван Хове по мотивам «Платонова» и «Иванова». Сценическая версия по тексту Тома Лану — причудливый коллаж, созданный Питером ван Краем. Действие перенесено из русских усадеб в индустриальный город, огромный и безликий, «каменные джунгли», город-спрут. Платонов и Иванов — двойники, современные рефлектирующие интеллигенты, отторгнутые эпохой, остро это ощущающие. Сценический текст соединяет трагическое и комедийное. В режиссуре совмещен психологический театр Станиславского с остротой метафорического театра Мейерхольда, предлагая зрителям много вариантов декодирования смыслов. Вопреки распаду диалога структура спектакля целостна. Имеющий место хаос работает на создание полноты бытия и яркой театральности, органично, без насилия, превращая Чехова в драматурга XXI века.

Сценография Яна Ферсвейда — яркий пример визуализации. Видеокадры несут большую смысловую нагрузку, создавая зазеркалье, куда помимо своей воли попадают персонажи. Пространство как бы перечеркнуто огромными светящимися рекламными щитами с лицами со стандартными улыбками. Дома как такового не существует. Среди этих громадных щитов, лестниц, дверей, неизвестно куда ведущих, люди кажутся маленькими и беззащитными. Платонов и Иванов смиряются с тем, что они лишние люди нашей эпохи, не нуждающейся в личностях. Они узнаваемы: актеры тонко вскрывают подтексты чеховских диалогов.

Ритмическая основа спектакля — сплошные синкопы, чуждые музыкальным ритмам Чехова, — свойственная постдраматическому театру музыкализация, постоянное изменение мелодики речи, рождающее «звуковую семиотику». Синкопы, на которых строится диалог, рожают мощную энергетику с гиперболическими страстями, в поле которых втягивается публика, не замечая множество несоответствий с драмами Чехова: дописанные тексты, переход персонажей из одной пьесы в другую, слияние двух персонажей в один образ. Вот один из примеров: Сара, жена Иванова, оказывается дочерью богатого еврея Венгеровича, персонажа из «Платонова», купированного в этой сценической версии. Его сын в спектакле — брат Сары, бросающий в ее адрес гневные филиппики.

И Платонов, и Иванов потерялись в нашем времени, как и во времени, когда происходит действие этих пьес. С легкой руки А. Р. Кугеля

Иванов числится русским Гамлетом, но в этом спектакле ни Иванов, ни Платонов ничего общего с Гамлетом не имеют. Режиссер и актеры Якоб Дервиг (Иванов) и Федя ван Хьют (Платонов) не то чтобы были беспощадны к своим героям, однако вносят в их характеры изрядную долю комизма, снижая их образы. Некоторые ситуации, в которые они попадают, рифмуются с ситуациями бродяг Беккета из «В ожидании Годо»: «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, это страшно»*. Однако к тому и другому приходят женщины, готовые на все ради них, но для обоих «никто не приходит, и ничего не происходит». Их души омертвели, осталась только пустота. Иллюзии изжиты давно. Платонов в спектакле обладает большим чувством юмора, чем Иванов. Комическая история с поцелуем Бабакиной (в спектакле Бабакина слита с Грековой из «Платонова») обретает водевильный характер. Юмор в том, что Платонов отдает себе отчет в происходящем и на какие-то мгновения оживает, становясь веселым и обаятельным. Этим подчеркивается его драма — потеря личности, которой он не дорожит.

Дружеские и семейные связи если и возникают, то на миг. Так решена сцена Платонова и его жены Саши: кажется, между ними подлинная близость и понимание, но это впечатление тут же исчезает. Подавленные механистическим городом, в котором они чувствуют себя чужими, все персонажи бесконечно одиноки. Мужчины одиноки более, чем женщины, пытающиеся цепляться за любовь. Но, как и мужчины, они терпят поражение. Героически пытается отстоять свою любовь Сара (Халина Рейн), по-детски держится за своего Платонова его жена Саша (Янни Гослинга), юная амазонка Сашенька Лебедева (Хелена Девос) со всем пылом молодости борется за Иванова. Софья (Карина Смулдерс) надеется вернуть потерянное душевное равновесие в любви Платонова. Даже царственная, умная, все понимающая Войницева (Крис Нетвелът) неожиданно подпадает под иллюзию, поверив, что Платонов может стать смыслом ее жизни. Актриса блистательно использует элементы эстетики абсурда, в частности, клоунаду в своей последней сцене с Платоновым. Ее бесстрашие художника позволяет смотреть в лицо реальности не только ее героине, но и публике, освобождая от иллюзий, призывая не смиряться с «условиями человеческого существования».

Уровень мастерства актеров высок, каждый из них достоин подробного анализа созданного им образа.

Вольное обращение с текстом Чехова вначале коробит необычными комбинациями. Это тенденция нашей постмодернистской эпохи. Подобное проделывается с Шекспиром и другими классиками. Нельзя не предъявить претензий к русскому переводу. Чего стоит «олдермен

* *Beckett S. Waiting for Godot. London, Faber and Faber, 1959. P. 41–108.*

Иванов», не говоря уже о том, что его фамилия произносится с ударением на последний слог. И все же и все же... Голландцы перекинули мост к Мейерхольду, добивавшемуся от актеров легкости при постановке чеховских водевилей, соединив их под названием «Тридцать три обморока». В этом же спектакле муза трагедии Мельпомена органично соседствует с музой комедии Талией, рождая мейерхольдовскую водевильную легкость, не противоречащую поэтике Чехова, подчеркнув трагический абсурд нашего бытия. Европа явила свой взгляд на русских, неожиданно обнаружив много общего с нами.

У Лемана встречается довольно расплывчатое определение «после драмы», однако раскрывающее современное состояние театра: «“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие ... как почти автоматическая функционирующая норма собственной драматургии»*. Спектакль голландцев «Русские!», не будучи оригинальной пьесой собственно постдраматического театра, как пьесы Хайнера Мюллера или Петера Хандке, относится к этому явлению, вобрав в себя множество его эстетических параметров.

К поэтике постдраматического театра прежде, чем возник сам термин, обращался и советский театр. Яркий тому пример — спектакль «Три сестры» Юрия Любимова в театре на Таганке (1981). Достаточно вспомнить, что дом Прозоровых был превращен в казарму, а Ферапонт являлся с сеткой дефицитных апельсинов на фоне раскрывшейся стены с видом на Москва-реку. Еще дальше пошел Эймунтас Нюякрошюс в своих интерпретациях Чехова. В «Дяде Ване» (1988) появляются персонажи «Вишневого сада» в лице полотеров, вытесняющих хозяев из дома. В «Трех сестрах» (1996), целиком поставленных на «трудовых» метафорах, напоминающих жизнь в ГУЛАГе, — пилят дрова. В финале маячит надежда — оставшиеся в одиночестве сестры строят дом.

«Чайка» Юрия Бутусова в «Сатириконе» (2011) стала спектаклем хвалы и хулы. Спектакль идет более четырех часов с тремя антрактами, заставляя зрителей блуждать в садах пока еще не очень привычного постдраматического театра. На программке обычного формата Юрий Бутусов поместил свое послание. Он посвятил спектакль Валентине Караваевой (1921–1998), несравненной Машеньке из одноименного фильма Юлия Райзмана. После тяжелой автомобильной аварии она оказалась в полном забвении и нищете. До последнего часа перед любительской камерой она играла Нину Заречную. То ли от себя, то ли как комментарий Бутусов добавил: «Театр калечит души, но он больше жизни

* Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.

и любви». Впечатляет, что режиссер пребывает на сцене и как творец спектакля, и как Треплев. Монолог Треплева о творчестве произносит Тимофей Трибунцев-Треплев, Бутусов же издает нечленораздельные, болезненные звуки, которые, едва зародившись, пропадают, уступая место другим, столь же невнятным и мучительным. Этот небольшой эпизод, свободный от какой-либо логики, выражающий подсознательный, глубинный смысл творчества, вписывается в спектакль, вскрывая невидимые муки творчества. Спектакль — монодрама художника, Треплева, или Бутусова, или Тригорина. Монолог Тригорина о жизни писателя, как его произносит Денис Суханов, — ответ на многие, но не на все вопросы, которые поднимает в спектакле Бутусов, собственной персоной присутствующий на сцене то как демиург происходящей фантазмагии, то как страдающий от нее и стремящийся с ней покончить.

Невольно вспоминался давний спектакль Игоря Ларина, в котором безумный режиссер ставит с сумасшедшей актрисой «Чайку» после техногенной катастрофы. Но в его сюрреалистическом спектакле отсутствовала исповедальность, характерная для спектакля Бутусова, усиленная его присутствием на сцене. В минималистском спектакле Ларина действовали два персонажа — он сам и Галина Карелина. У Бутусова три Нины Заречных, четыре Треплева, две Аркадиных, две Маши и Танцующая девушка (Марина Дровосекова). Кого она воплощает? Мятущуюся душу режиссера или Нины, которая в исполнении Агриппины Стекловой — главное действующее лицо драмы, драмы гротескной, но тем не менее драмы. Она же и главный партнер Бутусова, его единомышленник вначале, и позже его эстетический оппонент, и даже его двойник. Нина — Стеклова — самое яркое и непостижимое лицо спектакля. К Нине обращена «Элегия» Бродского, которую от себя с авансцены обращает в зал Треплев: «Подруга милая, кабак все тот же...». Подобно шахматисту, Бутусов переставляет шахматные фигуры — актеров в таком порядке, какой ему необходим. При кажущейся произвольности происходящего чувствуется стальная воля режиссера. Каковы бы ни были превратности судьбы, выбор делает сам человек, и этот экзистенциальный выбор — единственный. Для Нины — Елец, для Треплева — небытие.

Бутусов прибегает к самоцитированию, в частности, он использует некоторые музыкальные темы своего дипломного спектакля «В ожидании Годо» Беккета, затем перенесенного на сцену театра имени Ленсовета, хотя в «Чайке» звучит оригинальная музыка Фаустаса Латенаса. Что имел в виду режиссер, используя музыкальные темы «Годо»? Воспоминание о молодости, когда он уже заявил свое право на одиночество на театральном поприще, где всякой твари по паре? Об этом говорит трактовка Шамраева (Антон Кузнецов), жалкого,

в чем-то несчастного, шута и эпигона. Как и решение образа Аркадиной (Полина Райкина и Лика Нифонтова), интеллигентной, утонченной дамы, которой лишь иногда не хватает выдержки. Это разные полюса современного театра, к которым не относится Бутусов. Его замысел отзывается в сценографии Александра Шишкина. Неоднократно повторяется странная сцена: персонажи в венках сидят за столом, уставленном, кажется, всеми земными плодами, возможными более в южных широтах, чем в наших северных. Дамы напоминают богиню плодородия Флору. Это изобилие, это солнце, эти люди с завидным душевным здоровьем контрастируют с истинным положением дел и душевной жизнью персонажей. Никто из них и мечтать не может да и не станет. Последний приход Нины взрывает идиллию. Являются три Нины, как варианты причин самоубийства Треплева. Нина — убийца в образе клоунессы с ружьем; Нина — безумная истеричка, Нина — хрестоматийная испокон веков считающаяся истинно чеховской. Но какая бы Нина ни пришла, «И неотвратим конец пути. / Я один, / все тонет в фарисействе. / Жизнь пройти — не поле перейти».

Персонаж по имени Юрий Бутусов, иногда надевающий одежды Треплева? Праправнук Иоганна Себастьяна Баха, американский писатель Ричард Бах в притче о чайке по имени Джонатан Ливингстон, констатировал, что он «больше всего на свете любил летать». Окунувшись в эстетику постдраматического театра, Юрий Бутусов явил себя в полете.

Его «Три сестры» (2014) в академическом театре имени Ленсовета — пример постдраматического театра в чистом виде. Леман определяет такие сценические построения как **визуальную драматургию***. Актеры, подобно атлантам и кариатидам, несут сложную конструкцию спектакля разными способами — от шаржа и иронии до музыкальной клоунады. В его партитуре нет кантилены, сплошные синкопы. При этом спектакль отличается внятностью высказывания и отточенной формой. Свойственная Юрию Бутусову театральность поддерживается сценографией Александра Шишкина, сочетающей несочетаемые предметы, создающими визуальную фрагментарность, характерную для всего спектакля. На первом плане громадный шар, обыгрываемый в разных ситуациях по-разному. Сразу же внимание привлекает груда белых кирпичей (намек на Кирпичный завод?), но затем появляющиеся на сцене актеры переключают внимание на станок-вешалку с множеством костюмов. Актеры одеваются, раздеваются, переодеваются, отчего начало пьесы Чехова смазывается. Между тем Ольга в день именин Ирины вспоминает о смерти отца, случившейся год назад. Идет перебрасывание репликами, заимствованными из разных сцен. Театральная

* Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 151.

семиотика работает на депсихологизацию. Но Чехов выдерживает. Все персонажи одного возраста. Старая нянька Анфиса переводится во внесценический персонаж. Старик Ферапонт, он же молодой Федотик (Иван Бровин, впервые появляется хлыщом с тросточкой). Не таким бы стал Андрей Прозоров, доведись ему стать профессором Московского университета? Вариантов для предположений множество, как и в случае с Чебутыкиным (Роман Кочержевский). Небрежно приклеенные борода и усы, сдвинутый парик — сюрреалистический клоун, чьи некоторые, на первый взгляд, алогичные высказывания, открывающие тайны подсознания, могли бы войти в пьесы Беккета и Ионеско. Ближе к финалу Чебутыкин неожиданно на наших глазах разгримировывается, и мы видим молодое лицо. Возможно, в спектакле идет речь об идентичности судеб представленного в спектакле поколения. Юрий Бутусов использует отдельные элементы арсенала театра абсурда, органично вплетающиеся в его постдраматическое полотно. Клише массовой культуры, имеющиеся в спектакле, поданы более жестко и примитивно, чем в театре абсурда. Это касается решения образа Маши (Ольга Муравицкая). Грубая, истеричная, необаятельная, бесстыдно выставляющая свое женское несчастье, которое ей принес брак с Кулыгиным. Иногда она является в облике современной «Венеры в мехах» достопочтенного Леопольда фон Захер-Мазоха в костюме из салона «Садизм и мазохизм», не хватает только плетки. Кулыгин (Олег Федоров) — недалекий и даже в чем-то симпатичный добряк, готовый на все унижения ради Маши. Грустный клоун, и гэги, которых у него достаточно, актер выполняет очень мягко. Даже кентавр, которого он изображает вместе с Вершининым у ног Маши, благодаря его мягкости, при всей двусмысленности мизансцены не слишком непристойен.

Вершинину (Олег Андреев) отказано во всем, что свойственно персонажу Чехова. Он пародиен до неправдоподобия, низведен до коверного клоуна в балагане, радуя своими кунштюками непритязательную публику, в большинстве своем пьесу не знающую. В этом, как и в упражнениях с текстом, которым перебрасываются, словно играя в пинг-понг, проявляется высокомерие режиссера-интеллектуала. Приходится смиряться: подобное обращение с текстом закономерно в постдраматическом театре, отрицающем синтез и ни в грош не ставящем единство действия. Литературный текст подминается сценическим, а сценический текст, созданный Юрием Бутусовым, жесток и полон отчаяния. Он почти всем отказывает в лиризме, свойственном персонажам Чехова. Иногда лиризм прорывается в Ирине (Лаура Пицхелаури) и Тузенбахе (Григорий Чабан). Однако лирический текст произносится в микрофон или дается в записи. Интуиция не позволила режиссеру полностью отказать Чехову в поэзии. Но она прорывается не вербально, но через визуализацию.

В спектакле много музыки — от Баха и Равеля до Элвиса Пресли и современных групп. Поэтичность Ирины подана пластически. Под песню Клавдии Шульженко «Руки» Николай Реутов поставил вписавшийся в спектакль номер для Лауры Пицхелаури с ее буквально «поющими руками». В отношениях Ирины и Тузенбаха также изредка проскальзывает лиризм. Их объяснение, пылкое со стороны Тузенбаха, холодное со стороны Ирины, происходит на огромном расстоянии друг от друга. Их разделяет пустое пространство. Казалось бы, тривиальный прием, но он воздействует, и на какое-то мгновение возникает сопереживание в этой жесткой, жестокой, всё и вся осмеивающей человеческой комедии. Палитра жестокости многоцветна. Солёный (Илья Дэль) подчеркнуто одномерен, ему отказано в личной драме, которая у Чехова прочитывается через нелепые высказывания Солёного. Красные перчатки будущего убийцы Тузенбаха, «пиратская» подвеска в ухе дают законченный образ крайне неприятного и неумного человека. Солёный мнит себя Лермонтовым, будучи Грушницким, но в спектакле это Крошка Цахес, выскакивающий как черт из табакерки, в самые неподходящие моменты. Временами при всей беспросветности и бесперспективности представленной в спектакле жизни возникают мягкость, доброта, человечность. Их несет Ольга (Анна Алексахина), вопреки ее часто странным реакциям и даже буффонаде. Отрицательные, но все человеческие черты есть в Наташе (Анна Ковальчук).

Большая смысловая нагрузка возложена режиссером на Андрея Прохорова (Виталий Куликов). В первом действии визуально обыгрывается его реплика о том, что после смерти отца, перестав ощущать его авторитет, он располнел. Актер надевает клоунский костюм с огромным животом.

Хотя текст финальной сцены сохранен, монолог Андрея незадолго до финала о жалкой отупляющей жизни, который артист произносит сидя спиной к залу, звучит трагическим заключительным аккордом. Он запечатлевается в сознании и звучит в унисон с дальнейшим диалогом вплоть до заключительной реплики Ольги «Если бы знать, если бы знать!» Никогда еще столь безнадежно не заканчивались «Три сестры». Груда кирпичей, не исчезающая из поля зрения на протяжении спектакля, начинает быстро таять. С невероятной быстротой актерами возводится стена между сценой и залом. В знаменитом спектакле Някрошюса сестры возводили дом. В спектакле Бутусова персонажи (или актеры?) отгораживаются от зрителей. Потому что они выше толпы, которую представляет зал? Или это внутренняя рифма с Лермонтовым: «Толпой угрюмой и скоро позабытой, // Над миром мы пройдем без шума и следа»? При всем внутреннем трагизме пьесы Чехова его герои в душе надеются: «Люди не помянут, зато Бог помянет» (13, 64).

Режиссер выплеснул на публику свои фобии и отчаяние, чего не позволял себе Чехов. Спектакль представляет собой сложную конструкцию с актерами-марионетками, которые, вероятно, устроили бы Гордона Крэга. Распадение драматического дискурса, конфронтация с определенной частью публики, чрезмерное умножение семиотических знаков в спектакле имеет быть. Но строгая организация спектакля, четко донесенная мысль позволяет причислить «Три сестры» Бутусова к лучшим образцам русского постдраматического театра. В историческом масштабе постдраматический театр — явление молодое, рождающее живые и мертвые формы в русле развития культуры, и только будущее определит его жизнеспособность.

«Дядя Ваня», поставленный Бутусовым в театре имени Ленсовета (2017), прочитан сквозь призму Достоевского. Много раз нам говорили, по ком звонит колокол, но никто не запечатлел момент. В интерпретации Бутусова этот миг остановлен.

Камертон задает сценография Александра Шишкина. В доме Войницкого нет двадцати шести комнат. Есть множество дверей, выкрашенных унылой белесой краской. На каждой двери значится имя: Ваня, Соня, Елена и так далее. Есть и комната тамап, исключенных из состава действующих лиц, как няня и работник. Двери вызывают ассоциации не то с общежитием барачного типа, не то с тюремными камерами-одиночками. Есть и окна, но они заколочены. В таком пространстве разворачивается действие. Его главный персонаж — Мысль; ее носители — протагонисты спектакля Войницкий (Александр Новиков) и Астров (Евгений Филатов). Это серьезные актерские работы, воплотившие идею Бахтина о диалогизме, противостояние «Я» и «другой», и диалог у них — действие. Этим определяется смысловая структура спектакля. Слышат ли Войницкий и Астров друг друга? Скорее всего, они через «другого» слушают себя. Это тип диалога в пьесах Беккета, который Бутусов освоил в предыдущих спектаклях, теперь он вывел его на новый виток. Когда Астров говорит Войницкому, что «во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты» (13, 108), он заканчивает мысль тем, что они стали пошляками, дальнейший ход событий восстает против этого. Жизнь обоих не состоялась по разным причинам. В этом их личная трагедия, отражающая трагедию лучших людей. Эпиграф к спектаклю «...из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» дополнен их портретами. Ироническая постмодернистская улыбка, столь свойственная Бутусову!

Стало быть, вина профессора Серебрякова не так уж и велика? Поставлены вечные русские вопросы — кто виноват? Что делать? Где лучше? Драма перерождается в трагедию. В спектакле выдвинуты

на первый план Войницкий и Астров. Сергей Мигицко (Серебряков), казалось бы, создал узнаваемый персонаж. Обладая комедийным даром, он во многом смягчил этот характер. Неожиданно возникала почти цитата из «В ожидании Годо». Растерянный, жалкий, одинокий, в одних подштанниках проходит он на втором плане, вызывая ассоциацию с неприкаянными бродягами Беккета. Он бесприютен в этом мире, попав не на свое место, взяв в жены не ту женщину.

Елена Андреевна (Наталья Шамина) в спектакле, действительно, «эпизодическое лицо», как она сама себя характеризует. Угловатая бледная Соня (Ольга Муравицкая), только в финале обретает энергию. Бестолковая речь Серебрякова о покупке дачи в Финляндии обращена не к семье, но только к Войницкому. Неистовая реакция Войницкого пугает Серебрякова и толкает Моню к действию. Схватив топор, она рубит двери и закупоренные окна. Стены падают, она их поджигает. На пепелище остаются она и дядя Ваня, к которому она обращает свой монолог. Не в силах более жить, он за смертью падает. Соня, подхватив его старенький портфель, уверенно направляется с этим портфелем, но куда? В офис, чтобы стать офисной амазонкой? На митинг протеста? Если бы знать, если бы знать! Спектакль таит предупреждение, звучащее в Евангелии: «Если царство разделится само в себе, не может устоять царство то. И если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот» (Мк 3: 24–25).

Юрий Бутусов мастерски использует во всей полноте эстетику постдраматического театра, раскрывая свое отношение к искусству и нашему общественному укладу, внося большой вклад в театральную чеховиану XXI века.

Среди новообразованных театральных организмов постдраматический театр очень популярен. К сожалению, в большинстве случаев его эстетика не освоена. Используется его расхожий, убогий арсенал из-за отсутствия культуры. Одним из немногих исключений стал возникший в Петербурге из недавних выпускников РГИСИ Социально-Художественный театр. Молодые актеры сформулировали свою программу: «Мы выбрали такое название, потому что хотим быть нужными не только любящему театр зрителю, а каждому, кто нуждается в помощи — мы уверены, что театр может очень многое — поддержать, научить, вылечить, объяснить». Свою программу они попытались воплотить в спектакле со сложным названием, по крайней мере, для молодых зрителей: «Чайка». Сны Маши Ш. по пьесе А. П. Чехова. Психоделические вариации на тему жизни Маши Ш.». Спектакль призван подчеркнуть причастность театра к жизни, высветив сложность молодого человека адаптироваться к реальности, его одиночество, порой ощущение своей маргинальности, смещающей восприятие реальности.

Молодежная субкультура давно выработала свой язык, и не только с точки зрения лингвистической. Социально-Художественный театр — театр молодых, знающий ценности и язык молодежной субкультуры. Автор адаптации и режиссер Алиса Иванова педагог этого курса. Спектакль создавался из тренинга, через анализ душевных состояний актеров. Сложные, порой неадекватные душевные состояния персонажей переданы тонко и правдиво, эмоционально заражая зрителей. У Чехова взяты некоторые ситуации: Треплев создал пьесу, непонятную и недосмотренную. Это погружает его в бездну отчаяния. Не справившись с собой, он кончает самоубийством. В спектакле Треплев не кончает с собой. Он ведет двойное существование — как персонаж Чехова и как современный драматург. Он остается жить и продолжает работать. Возможно, потому, что верит в свое признание, а возможно, потому, что с ним Маша Ш., но не влюбленная Маша, от безнадежности вышедшая замуж за Медведенко.

Сценография Светланы Тужиковой минималистская. Старая железная кровать — раритет; такие кровати давно сданы ушлыми людьми в металлолом. На этой кровати видит сны Маша Ш. За столом на компьютере работает Треплев.

Биография Маши Ш., нашей современницы, отличается от биографии чеховской Маши. Маша Ш. живет с матерью, брошенной отцом Маши, продолжающей его любить. Мать замкнута, нелюдима, несчастна, не уделяет внимания дочери, у которой развился комплекс неполноценности.

От неприкаянности она ищет забвения в снах. Ее лечит психоаналитик. Незримо возникает фигура Фрейда, что логично. Он первый начал изучать детские отклонения, создав на основе своих снов учение о бессознательном, изложив его в классическом труде «Сны и сновидения». Он же первый поставил проблему детской сексуальности. Нужно ли это знать, чтобы понять спектакль? Не обязательно. Спектакль будит мысль молодого зрителя.

Пьесу Треплева читает не Нина, но Маша с видеоэкрана. Она влюблена в пьесу и в автора. Чтение сопровождается апокалиптической картиной гибели планеты, страшной и завораживающе красивой. Что же, авторы знакомы с современным кинематографом, в частности, с Ларсом фон Триером. Но можно вспомнить и строки Томаса Стерна Элиота:

Вот так кончится мир
Вот так кончится мир
Не взрыв но всхлип*.

* Перевод А. Сергеева. У автора пунктуация отсутствует.

Маша (Мария Хрущева) убедительна в этом трудном фрагменте: импрессионистическая незаконченная пьеса Треплева благодаря видеокадрам приобретает окончательные очертания — конец света. Но для юной Маши Ш. глобальная катастрофа — неразделенная любовь к Треплеву. Треплев (Константин Соя) — персонаж многогранный, существующий в разных временных пластах. Как художник он ищет свою эстетику — эстетику «эры по кличке *findesièclè*», по определению Бродского, эстетику постмодернистского века.

Нина (Василиса Денисова) приземлена не только по сравнению с чеховской Ниной, но и с Машей спектакля. Маша — порыв, Нина — трезвость, «продукт» нашего времени.

Аркадину и Полину Андреевну играет Ксения Плюснина. Молодая актриса владеет гротеском, не впадая в карикатуру. Она показывает две стороны медали: поглощенную своим несчастьем мать Маши и победительную Аркадину. Обе не то чтобы не любят своих детей, но далеки от них, поглощенные собой.

В спектакле отдана дань модной тенденции — фольклору. Красиво поставленная свадьба Маши и Медведенко задерживает действие, но зрители смотрят с большим интересом омовение невесты, обряжение ее в свадебные одежды под современную стилизованную музыку на основе народных мелодий. Психолог с помощью Фрейда, глубоко копнув в подсознание Маши, вернул ей психическое здоровье. На экране проецируется, как она весело катит на велосипеде, расставшись с закомплексованностью. Счастливый финал наивен, но он принят молодыми зрителями, доверчиво и открыто воспринявшими все перипетии, в которых они увидели отражение своего субъективного сознания. Это не психотерапевтический сеанс, но откровенный разговор со зрителем на его языке о близких ему нормах и ценностях. Язык спектакля может быть понят всеми неформалами от панков до хип-хоп-культуры, надо только, чтобы они заглянули в театр. Чехов позволил проделать с ним подобную метаморфозу и остался Чеховым. Озаренный пламенем причастности к жизненной сути создателей спектакля, Чехов приблизился к молодым зрителям, хотя трудно представить, что они хотя бы в интернете прочтут «Чайку». Большинство из них считают, что они смотрели пьесу Чехова. В этом двусмысленность постдраматического театра с его деконструкцией сюжета, характеров, стилистики. Но эту эстетику молодежь примерила на себя и приняла.

Эстетика постдраматического театра пришлась по вкусу не только театрам всего мира, но и публике. Многие создатели спектаклей используют привычный, много раз апробированный арсенал постдраматического театра: осовременивание классики, в большинстве случаев ограничиваясь костюмами, бесконечным использованием воды, нали-

чием ванны в интерьере, видеорядом. Все это имеет место в постановке Вероники Вигг, режиссера, получившего профессиональное образование в Англии, живущей и ставящей там и в Европе спектакли. Она трепетно относится к этой пьесе, называет ее «пьесой-ловушкой», стремясь «разглядеть в каждом герое симпатичного и близкого человека», хотя этого слишком мало для Чехова.

Сценограф Дмитрий Горбань и художник по свету Александр Рязанцев сделали все, чтобы спектакль соответствовал замыслу режиссера. Старый дом в стиле дач советского периода с протекающей крышей и тазами, куда капает эта вода. Ванная комната со старой ванной переходит в жилую комнату, в которой находится и «колдовское озеро» — сценический люк, наполненный водой. Дорн ныряет в это озеро, Аркадина моет голову над ванной, в последней сцене в нее прыгнет Нина в резиновых сапогах — шла пешком по грязи. Время от времени возникает видеоряд с прекрасным садом, где бродит в белой рубашонке мальчик с льняными волосами. Спектакль начинается, сопровождается песней Ольги Чикиной «Белый сад», в которой бесхитростно размышляется о скоротечности жизни. Сад вызывает ассоциации и с последней пьесой Чехова; работник Яша и его таинственный двойник ассоциируются с Яшей из этой же пьесы. Такой прием характерен для постдраматического театра и говорит о логике режиссера.

У Чехова Аркадина, Треплев, Нина, Тригорин — люди творческие. Воля режиссера интерпретировать их, как людей талантливых, бездарных или неудачников, но занимающихся искусством. Менее всего это относится к Аркадиной (Татьяна Романова). Она вульгарна, бестактна, ничто не говорит о том, что она актриса. Вряд ли была столь далека от творчества чеховская Аркадина, как нам ее представили. В советские времена так изображали в тюзовских спектаклях отрицательных учительниц. Работавший в Калининском ТЮЗе Роман Виктюк называл это «тюзятиной».

Нина (Дарья Астафьева) — экспрессивная, нервная, думающая молодая актриса и могла бы обойтись без привычных штампов, часто присущих современным трактовкам девушки-чайки. Режиссер самовольно заменяет чеховскую реплику в последнем монологе Нины о призвании, в котором она говорит о счастье быть актрисой: «...пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» (13, 58), вызовом современной старлетки «...чувствую себя *прекрасно!!!*» (курсив мой. — Г. К.)

Невнятен как писатель и как сын, жаждущий материнской любви, Треплев (Дмитрий Федоров). В нем не чувствуется творческое начало. Тригорин (Андрей Федоров) значительно интереснее — он умен, интеллигентен, ощущается сложность натуры. Понятно его увлечение Ниной. Признание о трудной, иногда мучительной жизни писателя,

которое он делает Нине, актер пропускает через себя. Это один из самых интересных моментов спектакля. В Дорне (Михаил Хомченко) чувствуется Чехов, это тип чеховского доктора, хорошо воспитанного и потому терпимого и деликатного по отношению к Полине Андреевне. Ему не мешают ни ванна, ни вода, ни ныряние в озеро — люк.

Образ Полины Андреевны (Ольга Лепоринская) решен как характер Достоевского. Она страстотерпица, униженная и оскорбленная. Шамраев (Виктор Дегтярев) жесток с ней, иногда напоминая издевательства Федора Павловича Карамазова.

Надо сказать, что в Петербурге спектакль имел большой успех, что свидетельствует о любви к Чехову, о признании того, что спектакль имеет потенциал для совершенствования.

Постдраматический театр необходимо изучать, как изучается система Станиславского, открытия Мейерхольда, театр жестокости Арто, театр абсурда, эпический театр Брехта. Исследование Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» издал выдающийся режиссер Анатолий Васильев, заменив предисловие тремя пустыми страницами. Однако он поместил «Рассуждение о предисловии», в котором предлагал следующее: «...насладимся несогласием и восторгами, одобрениями и возмущением, станем на четверть века взрослее и, просыпаясь от зазнайства и невежества, спросим себя: что толку в этом тексте для русского театра, который сейчас есть со всем его великим прошлым и рассерженным настоящим?»*

Обращаясь к эстетике постдраматического театра, стоит внять этому совету, чтобы избежать ошибок, включая эпигонство.



* Васильев А. Рассуждение о предисловии, которое не написано по ряду извинительных причин // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 12.