

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

## НОВОСТИ

УМЕР  
МИХАИЛ  
КОЗАКОВ



ЗАВЕРШИЛИСЬ МЕРОПРИЯТИЯ,  
посвящённые Европейской театраль-  
ной премии и премии «Новая театраль-  
ная реальность»



АРТИСТ  
Александринского  
театра Евгений Ка-  
питонов празднует  
своё 75-летие

ЗАВЕРШИЛСЯ ВОСЬМОЙ  
всероссийский фестиваль театрального  
искусства для детей «Арлекин».  
Премия за лучший спектакль присуж-  
дена спектаклю Московского РАМТа  
«Как кот гулял, где ему вздумается».  
Режиссёр Сигрид Стрем Рейбо



В ВАРШАВСКОМ «ТЕАТРЕ НАРО-  
довы» состоялась премьера спектакля  
«Лоренцаччо» по пьесе А. Мюссе  
в постановке Жака Лассала



В ВЕНСКОМ «БУРГТЕАТРЕ»  
готовится премьера спектакля  
«Платонов» по А. П. Чехову в поста-  
новке Алвиса Херманиса. В заглавной  
роли — Мартин Вуттке



В БЕРЛИНСКОМ «ДОЙЧЕС ТЕАТРЕ»  
готовится премьера спектакля «Мещане»  
по пьесе М. Горького. Режиссёр  
Йетте Штекель



Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

## ПРЕМЬЕРА

### НАЕДИНЕ «Ваш Гоголь». Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

Ни случайной, ни мимолётной эта постановка быть не могла. Фокин ли выбрал Гоголя, или Гоголь нашёл Фокина, — это давнее знакомство. Когда в Александринке появился «Двойник» по Достоевскому, то и там проглядывал Гоголь. А до Александринки уже были «Ревизоры», «Нумер в гостинице города N» (подлинное театральное открытие Гоголя), рядом с Александринкой и в ней — «Ревизор», «Женитьба», «Шинель» (в «Современнике»). Не у всякого режиссёра бывает в литературе протагонист, почти двойник. У Фокина есть — это Гоголь. И что, казалось бы, роднит их? Элегантного и подтянутого мэтра, блестящего организатора, привычного к публичным ролям, режиссёра-каллиграфа, столичного художника, в котором ничего богемного не осталось, да вряд ли и было, — и «вялого, бледно-золотушного призрака», скитальца, затворника, Вечного жиды, окружённого тайнами: тайной жизни, тайной смерти, тайной дара?

То, что их объединяет, ищи в спектаклях, там ответов более всего, хотя не стоит надеяться на исчерпывающие. Одно понятно: Гоголя — создателя колоритных живых характеров, того, кем Пушкин восхищался в малороссийском дебютанте, в спектаклях Фокина нет и не было. Того, что памятно в гениальных «очерках» Толубеева, Горбачёва, Луспекаева, Смоктуновского, Ступки, в этих спектаклях не найдёшь. У Валерия Фокина, ныне нашего, александринского режиссёра, неизменна стилистически единая картина, в ней обязательен жёсткий остов, а все аналогии, детали, лаконичные ремарки и импровизации актёров следуют в строго означенном режиссёрском русле. Словом, Гоголь у него — эрудиция, графика — и воздух. Натуральная школа и фольклорная мистика этому режиссёру в Гоголе малоинтересны. Подспорьем для Фокина в понимании Гоголя, в сочувствии ему, в поисках «своего» Гоголя были не одни театральные образцы, а в равной мере образцы философские, филологические — те посвящённые Гоголю сочинения, что образовали в XIX и особенно в XX веке фундаментальный свод. Немало умов, как бы собрав противоречия и загадки личности и творчества, пытались привести их к общему знаменателю, свести в общий подвал или адскую область. Всё это «правительство» столкновений ощутимо в «Вашем Гоголе».

Фокин нередко, практически всегда, ставит классику, обзревая через неё, как через оптическое увеличительное стекло, современность. Но «Ваш Гоголь» не из этого ряда. Это спектакль о человеке, магнитом притягивающим всех, кто имел неосторожность подойти к нему слишком близко. И очарование веселья, которое сам Гоголь ценил в себе, сменяется тревогой и отчуждением. Недоверием и — как мы знаем — даже осуж-

дением. Спектакль о реальном человеке, с реальной судьбой и роковой ролью в русской культуре. Не удивительно, что последняя премьера по Гоголю для Фокина — ещё и «мой» Гоголь. Отчётливы конструктивные и сценарные отсылки к «Нумеру в гостинице города N». Снова подобная же попытка прочесть то, что не написано Гоголем, что осталось на полях, проскочило мимо. В «Нумере» всего-то текста для милейшего Павла Ивановича был монолог шёпотом прямо в шкатулку, где у него хранились бумаги на мёртвые души, а всё остальное — восстановлено из «между строк». И ведь «Авторская исповедь», откуда взяты наиглавнейшие текстовые куски нового спектакля, при жизни напечатана не была. Русские символисты весь мир Гоголя — всех его людей, портреты, топографию — считали мёртвыми. И общий тон «Вашего Гоголя» не по ссылке на символы, но по настроению — потусторонний, если не сказать погребальный, это голоса оттуда. Герою предоставлена «кафедре», с которой бессмертный проповедник спешит досказать нечто на любимую тему — о добре, оправдаться перед теми, кто его не понял или не простил.

Из «Нумера» также переведён в «Вашего Гоголя» театр маленьких людей. Игра с масштабами человека (тяготение к нему на картинах Риберы или Веласкеса имеет тот же интерес — сравнение. Например, карлик-шут и парадная верста какого-нибудь короля) — из гоголевского арсенала, из его «что ни рож, то уж, верно, на другую непохожа», из голов-редек хвостом вверх или хвостом книзу, из мира, где или «зверьё», или «тряпье», по словам Андрея Белого. Ни одного человека Гоголь не видел в реальных очертаниях — то «русалками» или римскими статуями, то сразу в комической гиперболе; то сказка «Ночь перед Рождеством», то сразу трагедия «Выбритый ус». Сохранить авторский гротеск прозаических описаний («чиновник [...] низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже подслеповат, с морщинами по обеим сторонам щёк и цветом лица что называется геморроидальным...») невозможно, это не переносимо на сцену — разве что на экран, да и то в рисунках Норштейна. Великанов и карликов в Гоголе разглядел ещё Андрей Белый. Они вжились в Гоголя Валерия Фокина. Маленькие люди, выскакивавшие из ящиков комода в «Нумере» и несущие службу в «Вашем Гоголе» по всему действенному фронту, — соединяют реальные пропорции с фантастическими. Маленькие люди создают оптику театра, где важнее равенства неравенство. Слово на полотне спектакля есть фигуры первого плана, а за ними, в перспективе (вдаль, под

Продолжение на стр. 2



ПРЕМЬЕРА

арку), — второго. Маленькие люди в «Вашем Гоголе» заняты по горло и на первом плане; благодаря им устанавливаются гулливеровские контрасты мира, оптика гротеска.

Не забыты и спутники Фокина по Гоголю — композитор Александр Бакши, музыкальный руководитель Иван Благодарёв. Ходячий оркестр из невозмутимых молодых музыкантов — тягучая скрипка, ударные, плюс шуршание, имитация эха и разного рода звуки жизни, образующие музыку неземных сфер и явлений. Музыка без музыки — так хочется определить этот тип звукового оформления, когда никакого синтеза искусств, а полное и безоговорочное подчинение законам театра. И композитор в этом звучащем пространстве обязан не формально, а в качестве соавтора, погружающего звуки в плоть спектакля.

Гоголя печат, и эта сцена — бессловесная кульминация. Выносят банку с пиявками; хоровод белых гномиков («крошечные восковые фигурки», какими представлялись персонажи Гоголя его умным читателям) со слушательными трубками, приставленными куда попало, ворочают неподатливое тело, складывая его и навязывая какие-то жестокие позы, — это не только «Записки сумасшедшего», это одолжено у Мольера. Мольеровская непреодолимая ненависть к Диафуарусам подсказала весьма живописную группу для гоголевских страстей, которая заодно могла бы поспорить и с одним из самых популярных сюжетов в живописи — снятием с креста. Мольер в этой постановке — новость. Мизантропический Мольер, обычно принимаемый за всемирного шута, такой же изгой, как Гоголь. Смех их слышен, а слёзы, как обычно, — невидимы, заглушены. Со смехом, явствует опыт Гоголя, надо быть осторожней, это сила, заволащивающая в чёрные дыры: «Я чувствовал что-то вроде отвращения: всё у меня выходило натянуто, насильно, и даже то, над чем я смеялся, становилось печально». Родство Гоголя и Мольера пока что остаётся на уровне несмелых предположений, даже высокоумный Бахтин в этой теме осторожен.

Если переключка с Мольером представляется новой темой, пусть до конца не раскрытой, намёком, то переключка с Пушкиным — общеизвестна, и по части подаренных Гоголю сюжетов, и по высочайшей оценке поэтом того, что Гоголь из них сделал. Но Фокин идёт дальше. Большущая белая голова Пушкина встаёт в проёме за аркой в полный «рост» как раз тогда, когда несчастного Гоголя заваливают искусственными цветами. Это, по-видимому, ответ на трагическую мысль В. В. Розанова, высказанную в его статье «Пушкин и Гоголь»: Пушкин был тысенен гением Гоголя, тёмным гением вытеснен светлый. «Его воображение [...] *растлило* наши души и разорвало жизнь, исполнив то и другое глубочайшего страдания». Вместо пушкинского успокоения русские получили гоголевскую мертвечину. И хотя Розанов надеялся, что русская литература пойдёт по естественному пути, что «этот гений (то есть Гоголь) погаснет», — вся наша литература пошла за Гоголем, а не за Пушкиным. «Пропало всё», повторим с отчаянием за чеховским дядей Ваней, и главное, вышло так, что Достоевский, провозгласивший «наше всё», был всё-таки наследником Гоголя. Ироническое противопоставление нерукотворного, белого, как мрамор, памятника-головы («Руслан и Людмила»!), который тот «наше всё» себе воздвиг, — и засыпанного вульгарным кладбищенским мусором тела, сжавшегося аки младенец в утробе матери, внесло в спектакль, я бы сказала, недюжинную интеллектуальную нагрузку. Будет ли понятен этот ход, а если нет, то как его пояснить? Цитатным коллажем в программке? Но это не стиль Фокина.

Пушкин присутствует и в «Выбранных местах из переписки с друзьями», которые несколькими харак-

терными тезисами из гоголевской переписки-книги входят в текст спектакля. Став христианином, лишился дара речи — вот в чём личная драма того, кто является героем спектакля «Ваш Гоголь». Арфе серафима внемлет поэт в священном ужасе — и не потому, что греховен, а потому, что смирил буйные мечты и отверг прах земных сует — и стал нем. Такого толкования просит мизансцена спектакля. Гоголь Игоря Волкова произносит пушкинские стихи, отвернувшись от зала и припав головой к стене, как будто готовясь разозжить её. Сидя во главе чёрного стола, по обе стороны от которого званые гости, зрители, — Гоголь, как на очной ставке, во время своего пира во время чумы, сжав кулаки или распластав кисти рук по чёрной столешнице, исповедуется в схиме, принёсшей не спасение, а смерть — и реальную, и духовную. «У меня самого мёртвая душа» — последние слова «вашего Гоголя». Художнику — художниково, христианам же — ясное дело, христианское.

Из прежних гоголевских «листов» Фокин взял с собой многое, но и прибавил много. Чёрный стол — опять по же иронии постановщика и с присовокуплением букетов, приносимых на могилу Гоголя маленькими людьми, похожими по одежде на живые яркие букеты (художник по костюмам и сценографии Мария Трегубова), — явился дорогой цветов, русским напоминанием о восточном театре. Русская дорога цветов ведёт к арке, за которой низкая, но глубокая перспектива, сходящаяся, должно быть, в точку, а до неё — сны, видения всех цветов радуги, холодный мрак, Петербург, подобный набору-конструктору, театр теней, и по мерке этого Петербурга — низенькие изящные жители, незатейливые актёры, играющие в этом детском Петербурге «Ревизора» — совершенно как пустячный водевиль, а большего такому городу и не надо.

Два Гоголя — ещё один ожидаемый и новый ракурс режиссуры. Один — умирающий, другой — молодой, пришедший из глуповатых писем покорителя столицы империи. Умирающего бьёт озноб, с этого и начинается спектакль — со смертельного холода. Холод погнал Гоголя из России в Италию, в Рим. Расстояние между городом с низким небом и городом вечной небесной сини писателя вдохновляло. В Риме писалось, в Петербурге — болелось. Переход из стужи к пылающему больным жаром телу в спектакле сделан маленькими людьми, слугами просцениума: они укрывают озябшего платками, а потом и всеми пальто, шинелями, шубами, какие только и встречались в его произведениях. Ворох, гора литературного гардероба покрывает замерзающего. И едва слышную оттуда хулу на холодный город, в котором мы с вами имеем удовольствие или несчастье жить, антипод-двойник, молодой Гоголь, отбивает целым восторженным пассажем: да нет, Петербург — город, распростёртый по всем сторонам света, до залива, с начерченными домами линиями набережных. Однако для старшего Гоголя — ни мучитель Петербург, ни нежный Рим уже не нужны, осталась только дорога цветов. Когда обоих гримируют, надевают парики и приклеивают лёгкие усики, становится понятно, как легко сделать лицо гения маской, как превратить живое лицо в среднеарифметическое, в того чуть улыбающегося гладкого и светского Николая Васильевича на портрете Ф. Моллера, который высвечивается в глубине за аркой — ведь автором такого «салона» мог быть художник Чертков. Нет, «ваш Гоголь» — скорее франтоватый юнец с портрета Венецианова и кающийся грешник, персонаж «Явления Христа народу» А. Иванова, два противоречивых изображения на восходе и закате его трудов и дней.

Между тем, оба исполнителя — и Игорь Волков, и Александр Поламишев — верные изображения, ибо

сходство не в гриме, а в метаниях духа. Игорь Волков здесь живёт по законам театра Гротовского. Да, именно такие психофизические нагрузки ложатся на актёра. Озноб — это отчеканенный вход в роль, в болезнь, в смерть. Показаны физический стресс, слабость, пот, льющийся по лицу; стучащие зубы, сжатые губы, с трудом выдавливаемые слова, мутный взгляд, не различающий предметов, тесёмки штанов, волочащиеся по полу, шаркающие по полу голые ступни, длинная агония с подробностями и всеми стадиями ухода. Гоголя укрывают с головой, но ноги всё ещё на холоде и дрожат от внутреннего, неисцелимого озноба. Ночной горшок он выносит сам, шатаясь и держась за стены, под насмешливо-сострадательным взглядом двойника. Для монолога-завещания за чёрным столом у Гоголя невесть откуда берутся силы, да ещё для того, чтобы на судорожном бегу за спинами зрителей напомнить, что театр — не забава, а кафедра. Наряду с физикой и искренностью тела в образе Гоголя чувствуется скреплённая с ним искренность души. Можно только удивляться актёрской самоотдаче. Волков, не так давно сыгравший Подколесина, в комедии чувствовал себя гораздо привычнее и естественней — так казалось, во всяком случае. Там не было ни крупного плана, ни изнурительных физических испытаний. Не слова, не пластика, не мизансцена ныне в задаче актёра, а состояние. Он находит минуты провалов и озарений, подступающий холод, испепеляющий жар, слабость духа и тела — и стоицизм тех же духа и тела для отходной молитвы. А наряду с этим — исполнен весь рисунок спектакля, в котором всё держится на нём, на этом несостоятельном в прямом смысле организме, на его горизонтальных, скрюченных позах, согбенной вертикали, на его просящей, бормочущей, жалкой и сиротливой душе. Только в финале, уже после всех метафор с Пушкиным и могилой, Гоголь Волкова выходит — и тут сюрпризом парфраз из «Женитьбы» — самый таинственный жених отечественной литературы выходит из спектакля в окно, но какое: на фронтон Александринки! Бывало, что на чтениях или показах в этой репетиционной комнате окна с видом на лошадиный круп открывали, хотя эффект ни в какое сравнение с этим не идёт.

Другой — вертящийся Дюром молодой Гоголь. У него и хохолок, и лёгкие ноги, и мотыльковая беззаботность, и наговатость. Временные зоны между ними поделены — молодому и восторги, и малороссийские напевы, и призывы к маме, и ужас того мальчика, в присутствии которого Гоголь сжигал второй том «Мёртвых душ». А другому — дрожь, одинокая, холодная и чёрная дорога цветов с несколькими минутами прозрения. Гоголь Поламишева в значительной степени из признаний писателя, что из себя самого он брал ту дрянь и те мерзости, коими наделял своих персонажей. Из того Гоголя, который ещё не знал обманов городов-столиц и людей-собратьев и мог сам кого хочешь обмануть и с кем хочешь поддуриться. Отсюда и его двусмысленная роль распорядителя итальянского спектакля, некоего представления для туристов, где «будут показаны» любимые блюда, любимые развлечения великого писателя земли русской... Он руководит атакой на пациента, которого сажает за стол, наспех уставленный реквизитом — яствами, и пичкают его едой, выпадающей изо рта — «Олива!» Молодой Гоголь с микрофоном, конечно, вечный тип, Хлестаков на дороге успеха и пристройки ко всем временам, стало быть, и современный, хотя его миссия в постановке Фокина не очень-то органична.

И теперь об общей органике спектакля. Фокин не имеет привычки заслонять собой, то есть режиссурой, актёра. На этот раз режиссёр не только не растворился в актёре или в актёрах, но явно потеснил их всех вместе взятых. То, что называется режиссёрским текстом, оказалось более весомым и значительным, чем доля воплощения, актёрский текст. Вероятно, это связано с особым содержанием спектакля, с глубоко личным, интимным отношением к творчеству Гоголя и к нему самому, человеку Гоголю. Послание, сделанное режиссёром, сложно, хотя и коротко, если иметь в виду хронотоп спектакля. В единицу времени вложено слишком много информации — фактов, отсылок, ассоциаций, метафор, наконец, — чувств. Эмоциональная энергия через посредников, то есть исполнителей, передаётся, как известно, с обязательными потерями, а если эмоции эти индивидуальны, как в случае «Вашего Гоголя», то процент недостачи ещё больше. Всегда сдержанный и корректный, Фокин, никогда не демонстрирующий темперамент, а демонстрирующий, так сказать, поэтическую узду, которой можно одолеть всякое буйство переживаний, на этот раз как никогда эмоционален, я бы даже сказала, трепетен. И в названии спектакля — «Ваш Гоголь», как ни коротко оно, тоже есть целая гамма эмоций. Потому что «Ваш Гоголь» — не просто обычное завершение письма («Весь ваш Гоголь», «Любящий тебя Гоголь», «Твой Гоголь»). Это и подпись, и вызов и ответ: таков ли Гоголь, каким его «проходят», цитируют, поминают? Мой, наш или ваш Гоголь? Театральные капельмейстеры участвуют в возложении венков на могилу, и их исполненные важности выходы на сцену только усиливают ощущения «примечания», сделанного автором (главным автором спектакля!), «примечания», дающего основания для догадки о сарказме названия.

Как ни хорош и ответственен Волков, как ни симпатичен Поламишев, а актёра, не какого-то конкретного, а Актёра, универсальной личности, в спектакле недостаёт; того, у кого хватило бы духа остаться с Гоголем наедине. Между всем режиссёрским строением и исполнителями есть какая-то трещина, как бывает в доме, то ли не просушенном до конца, то ли стоящем на зыбком фундаменте.

ЕЛЕНА ГОРБУНКЕЛЬ

Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова





# Начало прекрасной дружбы

В середине апреля художественный руководитель Александринского театра Валерий Фокин и председатель Северо-Западного банка ОАО «Сбербанк России» Александр Говорунов подписали соглашение о сотрудничестве. На самом деле этот договор лишь подтверждает уже сложившиеся между банком и театром серьёзные отношения. Сбербанк в последние годы активно помогал Александринке, участвуя в финансовом обеспечении важнейших проектов театра — прежде всего Александринского фестиваля и создания новых постановок. А кроме того, ежегодно в начале сезона лучшим актёрам труппы вручаются специальные премии Сбербанка.

На пресс-конференции, предвзявшей церемонии подписания соглашения, Валерий Фокин не случайно отметил «неформальные отношения», которые сложились у Александринского театра и Сбербанка России. «Это серьёзная позиция первого банка России, — сказал Фокин, — банка, по-настоящему заинтересованного в поддержке театрального искусства. Это особенно важно сегодня, когда государство стремится к сокращению репертуарного театра в стране». В самом деле, как показывает мировая практика, если такие солидные финансовые структуры и не менее солидные культурные учреждения объединяются на взаимовыгодной неформальной основе, то никакая сиюминутная конъюнктура — даже ошибочная — им уже не страшна.

Первым совместным проектом Александринки и Сбербанка после подписания нового соглашения должен стать благотворительный показ спектакля «Счастье» для воспитанников детских домов — подшефных Сбербанка. Речь идёт не о разовой акции, а о постоянной квоте для десяти детских домов на каждом таком спектакле. «Счастье» Андрея Могучего — первый после многолетнего перерыва детский спектакль, поставленный в Александринке. И возможные проблемы, и ответственность перед потенциальной аудиторией театром были оценены вполне: «Мы очень рисковали, затеяв спектакль для современных детей, — подчеркнул Валерий Фокин. — Но артистом с бутафорскими рогами, вылезающим из оркестровой ямы и утверждающим, что он — Северный олень, наших детей уже не «зацепишь». Бесстрашие и серьёзность поставленной темы и размах режиссёрской фантазии Могучего в этом спектакле подтверждают: в Александринке всерьёз задумались о подрастающем поколении своих зрителей.

Александр Говорунов, поблагодарив Александринский театр за возможность участвовать в этом проекте, горячо рассказал о той большой работе, которую Сбербанк осуществляет по поддержке детских домов, и отметил, что больше всего он ценит именно человеческое участие тех своих сотрудников, которые приходят к детям в качестве волонтеров. Он особо подчеркнул: «Большое искусство должно давать импульс для личностного развития этих детей». А сам признался в том, какое колоссальное зрительское впечатление произвёл

на него лично спектакль Валерия Фокина «Ваш Гоголь». На вопрос о том, как воспринимают его спектакль дети, режиссёр Андрей Могучий сказал: «У меня самого есть дети — этот спектакль сделан прежде всего для них и благодаря им. Искусство должно влиять на жизнь, менять её в лучшую сторону. Мы обязаны разговаривать с детьми, понимать их». Ну что же, если Сбербанк России и Александринский театр объединили свои усилия для того, чтобы понимать детей и разговаривать с ними, — это и в самом деле «начало прекрасной дружбы».

Слева направо: руководитель творческо-исследовательской части Александринского театра А. А. Чепуров; председатель Северо-Западного банка ОАО «Сбербанк России» А. Н. Говорунов; художественный руководитель Александринского театра В. В. Фокин; режиссёр А. А. Могучий



ЕВРОПЕЙСКИЙ ПУТЬ

# И ВСЁ-ТАКИ ОНА ВЕРТИТСЯ

П. Остер. «Мистер Вертиго». Театр «Smeds Ensemble». Режиссёр Кристиан Смедс

«Н а кругу бы сразу всё поставить, — тихо шептал Ильичин, — они так с музыкой и поедут». В галерее описанного Булгаковым театра портрет заведующего поворотным кругом Плисова помещался сразу же вслед за портретами Нерона, Грибоедова и Шекспира. Со времён своего появления на европейских сценах (1896 год) поворотный круг, несомненно, являлся едва ли не главным театральным символом и фетишем — потому, вероятно, что его сообразное вращению Земли вокруг Солнца движение намекает на миметическую природу театра и искусства вообще. Между тем вопрос о том, что вокруг чего вертится, вызывает сегодня едва ли не большие разногласия, чем в благословенные времена Галилео Галилея или Оскара Уайльда: примерно треть современных россиян считает, что Солнце вращается вокруг Земли. И едва ли не большому проценту отечественных околотеатральных обывателей представляется, что удел сцены — суетливо кружиться вокруг жизни в угодливом

желании подражать ей. «Мистер Вертиго», спектакль Кристиана Смедса, поставил в затянувшемся споре вескую точку. Не то что бы лауреат премии «Новая театральная реальность» настаивал в своём программном высказывании на том, что эта самая реальность является единственной, — ничуть. Смедс лишь утверждает её примат над всеми прочими. В особенности — над той, что принято называть «действительностью».

Первый акт «Вертиго» ошарашивает пространственной инверсией: публику рассаживают на расположенной в центре поворотного круга трибуне и на протяжении двух с небольшим часов вращают внутри сценической вселенной. Спектакль Смедса — открытый урок морфологии театра. Действием повелевает бритый брутальный мужчина с седой эспаньолкой, чёрным (наверняка магическим) перстнем и в жилетке на голое тренированное тело. Он — хозяин театра и, судя по тому, сколь всеобъемлюща Его воля, — главный его режиссёр, открывающий представление, как и положено, с переключки: голоса отвечают из полутмы сзади, сбоку, сверху — зрители окружены. Чашоба кулис обитаема: трибуна совершает свой первый оборот — и изю всех углов за зрительями пристально наблюдают техники, осветители, музыканты. В их взгляде — спокойное любопытство, но без радушия: фирменная реакция хозяев джунглей, встречающих непрошенных гостей.

Действие романа Пола Остера разворачивается в Америке 1920-х. У Смедса название страны написано на одной из кулис той белой изоляцией, которой монтировщики обычно ставят метки на подмостках (ею инкрустированы костюмы героев, из неё сделана метка «W», украшающая лицо протагониста спектакля в момент его первого появления на сцене, она — знак принадлежности к театральному цеху).

Это первый из захватывающих своей крутизной виражей режиссёрской фантазии: дикие, дикие нравы дикого, дикого Запада для Смедса — максимально точный эквивалент диких, диких нравов закулисья. И Америка, и театр — территория первоначальной свободы, на которой человек один на один встречается с природой. В какой-то момент занавес, отделяющий сидящую на сцене публику от игрового пространства пустого зрительного зала, приподнимается — и там, в тумане прерий и саванн, незадачливых актёров подстерегают гигантские надувные хищники и травоядные. То есть как раз те, на которых всегда делится любая аудитория. Впервые занавес — железный, пожарный — с пудовой тяжестью опускается прямо перед носом у первых рядов в самом начале спектакля. Оставь надежду всяк сюда входящий: билет в театр для тех, кто решился

переступить границу между залом и сценой, между жизнью и рампой, — это всегда билет в один конец.

У Остера хозяин бродячей труппы Мастер Йегуда берёт на поруки беспризорника Уолта, соблазняя подопечного обещанием в награду научить того искусству левитации. Ключ к режиссёрской трактовке «Мистера Вертиго» следует искать в психофизике назначенного на роль Уолта известного финского актёра Тери Ярты: за типичной маской интеллигентного северного голника (налысо бритого, с гигантскими светлыми бровями и серьгой в ухе, щуплого и одновременно физически мощного) скрывается главный герой фильма «Маска». Если смедсовский Йегуда воплощает собирательный образ режиссёра-демиурга, то Уолт — это актёр par excellence: с лицом-тестом и телом-пластилином, способный превращаться в кого и во что угодно. Кто-то уже успел попасть пальцем в небо, посетовав, что в игре Тео Ярты не хватает-де метафизики, и пожалев, что на его месте не оказался, допустим, Антон Адасинский. Конечно, Смедсу важна как раз обычность и даже обыденность Уолта: Ярты совершенно сознательно «не искрит» для того, чтобы все происходящие с его героем метаморфозы воспринимались как чудеса, как откровения. Которые подстерегают в театре каждого: по сути, Смедс рассказывает архетипическую историю театральной инициации — о том, как, пройдя через огонь, воду и медные трубы, можно воспарить.

Пока же новобранца Уолта знакомят с участками дистанции, которую ему придётся вскоре пройти. Вот установленный множеством антикварных гримировальных столиков помост с огнями десятков свечей, пляшущими в винтажных зеркалах, — алтарь с иконами выцветших фотографий легендарных актёров Финского национального театра («Мистер Вертиго» — в известной степени пример site-specific theatre: многие смыслы спектакля генерируются за счёт взаимодействия режиссуры Смедса с сакральным пространством главного драматического храма Суоми). Вот деревянно-дощатый кусочек американского салуна с разминающей «гёрл» в чулках и корсете — как будто модуль ещё не готовой декорации будущего спектакля. Вот отгороженный ширмами чёрный квадрат репетиционной сцены. Вот зона осветителей. Вот угол музыкантов. Вслед за многими европейскими коллегами-современниками (Варликовский, Жолдак, Могучий), Смедс организует пространство «Мистера Вертиго» в pendant формальным принципам средневекового площадного театра: вопрос о том, почему эта традиция оказывается столь востребована режиссурой именно в начале XXI века, чем дальше, тем настойчивее требует отдельного рассмотрения.

Сцена из спектакля. Фото Ville Mäki Huoponen

