

Осенью в Иркутском академическом драматическом театре им. Н.П. Охлопкова должен был пройти XIII Международный театральный фестиваль современной драматургии им. А. Вампилова. К сожалению, из-за пандемии и связанных с ней ограничений драмтеатр не смог принять на своей площадке театральные коллективы из других городов. Однако задуманная ещё весной режиссёрская лаборатория «Актуальная драма» состоялась. В ней приняли участие пять молодых талантливых режиссёров, которые адаптировали пьесы современных драматургов к формату академического театра. Поиски новых форм велись не только в области режиссуры и актёрской игры, но и в области театрального пространства. Театр заново открыл для себя преимущества классицистической архитектуры.

### **Смерть на фоне празднества**

Первый эскиз публике представил Николай Берман – выпускник совместной режиссёрской магистратуры Школы-студии МХАТ и Центра им. Вс. Мейерхольда, ученик Виктора Рыжакова, выпускник Мастерской Индивидуальной Режиссуры Бориса Юхананова. На иркутской сцене он поставил эскиз по пьесе Ольги Мухиной «Олимпия». Николай Берман делал читку пьесы на фестивале «Любимовка» ещё в 2013 году, и вот, спустя восемь лет, привёз «Олимпию» в Иркутск.

Для постановки эскиза режиссёр выбрал основную сцену драмтеатра. Зрителей разместили на сцене, а местом действия – Олимпом, – стало сценическое пространство вокруг зрителей, партер, ложи бельэтажа и амфитеатр. На сцене перед зрителями находится обеденный стол, накрытый на четыре персоны. Поодаль, за столом, висит прозрачный занавес. Занавес одновременно служит и экраном для демонстрации архивного документального видео 80-х годов, и «железным занавесом», который по мере развития действия убирается, символизируя смену эпох. Архивная кинохроника давит на зрителя – крупным планом идут образы Брежнева, Михаила и Раисы Горбачевых, Софии Ротару, кадры олимпийского шествия, похороны Высоцкого. Советский гимн и официальные речи генсеков в постановке Бермана довлеют над живым человеком. Сквозь документ к

зрителю настойчиво пробивается тихий голос актёра.

Благополучная семья Стечкиных представлена в пьесе Мухиной бабушкой, мамой, папой и сыном. Их объединяет любовь к спорту и олимпийским победам. Ольга Шмидгаль, исполнительница роли бабушки, настолько уверенно существует в роли, что эскиз перерастает в спектакль. Вековой мудрости бабушки противопоставляется молодёжь, которая ничего не ищет и ни о чём не заботится. Молодняк с обоих берегов Москвы-реки гоняет на роликах в Александровском парке, парит в иллюзиях, стремится к наслаждениям, на дискотеках прокачивает через себя музыкальные хиты и кокаин. Артисты катаются на роликах в партере и вокруг зрителей по сцене, ходят на лыжах, и под аккомпанемент гитары поют песни. Лыжи и акустика становятся символами эпохи – олимпийских достижений родины и бардовских слётов шестидесятников.

Текст «Олимпиады» соткан из значимых для страны событий. На беспристрастном фоне истории протекает жизнь советских граждан. Из предложенных фрагментов зритель как мозаику собирает историю собственной семьи. В этом и оказывается художественная сила воздействия спектакля на публику. После просмотра иркутяне ещё долго обсуждали эскиз Николая Бермана, споря о впечатлениях, разбираясь в собственных чувствах, режиссёрских приёмах и актёрской игре.

### **На Марсе будут яблони цвести!**

Следующим стал эскиз Андрея Шляпина – выпускника ГИТИСа, мастерской профессоров Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова. Он работал с пьесой Дмитрия Калинина «Кое-что о том самом и не только...».

Для постановки эскиза режиссёр выбрал камерную сцену. Из реквизита на сцене доминировали офисные вещи: принтер, стол, кресло на колёсиках, кулер для воды. По всему полу валялась листовая бумага для офисной техники. Посередине зала находились ширмы-двери, обтянутые прозрачной тканью. Сбоку стояла металлическая кровать с пружинной сеткой.

Кровать резко выделяется на фоне пластмассовых вещей. Так же, как выделяются одетые в строгие деловые костюмы взрослые люди с репликами семилетних детей. На противопоставлении детскости-взрослости выстраивается динамика спектакля – герои в одно и то же время существуют в условном пространстве офиса и в старом дворе с фонтаном, где, будучи детьми, строят космический корабль для полёта на Марс.

Появление актёров на сцене из-за ширмы, обтянутой легко рвущейся тканью, создаёт комическую рамку спектакля. Энергичный напор

актёрской игры сразу входит в конфликт с инертной средой обитания героев. Заслуженный артист России Александр Братенков в роли Димки полон задора, озорства и любознательности. Он летает на тросе, дерётся с Серёгой, после драки ходит в рваной штанине с выглядывающим из ботинка голубым носком и с разодранным плечом рубахи, разговаривает с Кукой на языке междометий. Андрей Винокуров в роли дворового хулигана Серёги играет на комическом несоответствии внешности возрастного актёра и юношеской запальчивости – старик с сединой, катаясь по полу в деловом костюме, отчаянно лупит Димку, нанося удары вслепую. Валерий Жука в роли Куки правдоподобно воспроизводит тот рубеж возрастной беспомощности, когда дети и старики настолько похожи друг на друга, что о них говорят «что стар, что млад». Заслуженный артист России Игорь Чирва в роли Вовки носит роговую оправу с заклеенным пластырем правым «глазом», пьётся, прячется за спину Димки, сидит на железной кровати и мечтает о полёте на Марс. Для воображения ребёнка открыт весь мир, все впечатления для него внове, знания ещё не сужают полёт фантазии, поэтому вентилятор или уют вполне могут стать запчастями для ракеты, а кровать – звездолётом.

Сила театральной условности пробудила в зале «то самое», что не определяется ни материей, ни действиями, но рождается здесь и сейчас, во время совместно проживаемой актёрами и зрителями истории. Эскиз имел оглушающий успех. Драмтеатр взял его в работу, и в декабре спектакль Андрея Шляпина вошёл в текущий репертуар театра.

### **Магия бессмысленных движений**

Александр Баркар – выпускник Луганского государственного института культуры и искусств. Он работал над эскизом по пьесе белорусского драматурга Дмитрия Богославского «13 первых правил баскетбола, сформулированных Джеймсом Нейсмитом».

Четвёртая сцена вместила в себя странную трагедию о банальной измене и продуманной мести. Скрытые между персонажами противоречия режиссёр решил передать через танец. Но импульс движения у артистов не совпал с текстом пьесы. Артисты произносили реплики, бегали, катались по полу, стояли, лежали, синхронно двигались, меланхолично смотрели в одну или разные стороны, стояли лицом, боком или спиной к зрителю. Отстранённость артистов от произносимых фраз подчёркивала фальшь интонации. Пластическое решение эскиза визуально воспроизводило тот бытовой ад, в котором существуют персонажи. В итоге зрелищность вытеснила сюжет на второй план. Разрыв между заурядным высказыванием и абстрактными движениями оказался настолько велик,

что и без того неглубокие смыслы пьесы оказались искусственно закопаны в чрезмерную телесность. Мне было неинтересно расшифровывать движения, которые что-то символизировали, и связывать их с репликами, которые что-то означали. Если мысль нужно было протанцевать, то текст Богославского стал лишним. Если мысль нужно было донести через живое слово, то движение сделало послание мёртвым. Если «скука» была запланирована режиссёром как художественное средство, то в большинстве своём зритель не воспринял этот «приём».

### **Оковы разума**

Следующий эскиз подготовил Евгений Закиров – выпускник ГИТИСа (мастерская профессора Сергея Женовача). Он работал с пьесой французского драматурга Флориана Зеллера «Папа».

В квадратуре Второй сцены режиссёр создал поле памяти, где еле теплится гаснущий рассудок главного героя. Сергей Дубянский в роли Андрэ играет бескомпромиссно, беспощадно, «на разрыв аорты». Артисту удаётся потрясающее перевоплощение в восьмидесятилетнего мужчину, страдающего деменцией. Душевную боль он передаёт в растерянном взгляде, блуждающем по незнакомым лицам; в упрямстве, с которым он отказывается от сиделок; в галантности, с которой Андрэ флиртует с молодыми девушками. Весь мир распадается на эпизоды, которые между собой связывает только его дочь Анна.

Дуэт Татьяны Фроловой и Сергея Дубянского до предела наэлектризован тяжёлым противостоянием отца и дочери. Причины не ясны. Конфликт, как сжатая пружина, только и ждёт внешнего толчка, чтобы распрямиться со всей силой скрытого сопротивления. Но освобождения не происходит. Ясности не наступает. И тогда неестественную тишину сменяет сумасшедшая чечётка, которую выбивает Сергей Дубянский. Чечётка, как дробь, оглушительно разносится в пространстве, где истошно кричат чайки, с которыми только и остаётся «разговаривать» герою.

### **Пришёл, увидел, убил**

Последний эскиз представил Виктор Стрельченко – выпускник ГИТИСа, мастерской профессора Олега Кудряшова. Он работал с пьесой немецкого автора Дэа Лоэр «Синяя борода – надежда женщин», написанной ещё в 1997 году.

Для постановки эскиза был выбран подвал драмтеатра. Зрители долго шли в потёмках по длинным коридорам старинного здания, где на каждом повороте их встречали капельдинеры с предостережениями «берегите голову» или «здесь ступенька». В некоторых углах стояли лам-

пы-свечи. Обстановка должна была создать атмосферу мистики и ужаса, но вызывала только смех. Всё это напоминало бюджетное обаяние квест-комнат с поисками ключей.

Анфилада подвального помещения как нельзя лучше подходила для формирования сюрреалистической атмосферы постановки. Массивные монументальные арки привносили в спектакль средневековый колорит. Холод и темнота физически погружали в проживание сюжета. Все предпосылки для удачного эскиза были соблюдены.

Начало действия тоже было многообещающим. На фоне арок в темноте высветился силуэт молодого человека, закапывающего труп. Звук лопаты гулко разносился под сводами помещения.

Завязка конфликта относится к моменту встречи в парке Синей Бороды и прекрасной незнакомки. Представившись Юлией, девушка предлагает ему съесть мороженное, покататься на роликах и спустя два часа после знакомства – жениться на ней сей же час, симитировав брачные клятвы. Синей Бороде по душе свободолюбие Юлии, и он вступает с ней в игру, правил которой не понимает. Юлия, сославшись на скоротечность жизни, травится у него на глазах. Вкусив неотразимый яд жестокой игры, Синяя Борода не может остановить поток женских смертей, которые нарастают вокруг него как снежный ком.

Драматург Дэ Лоэр, делая своего героя чуждым обществу, продолжает традицию Кафки, Камю и Зюскинда. Синяя Борода обладает диковинным запахом, который является аналогом необычайной красоты. Запах гипнотически воздействует на женщин, возбуждает в них тоску по идеальной любви, заставляет их преследовать источающий запах объект вожделения. Дэ Лоэр выворачивает наизнанку образы массовой культуры, превращает Синюю Бороду в жертву, а женщин – в одержимых страстью невротичек. Ни один из персонажей не останавливается перед искушением: женщины – безумно влюбляются, мужчина – убивает. Красота меняется местами с уродством, делая Синюю Бороду печальным убийцей женщин.

Однако в рамках постмодернистического театра режиссёр начал играть на поле психологического театра. Всё сползло в мелодраматические женские монологи, вялые попытки Синей Бороды отбиться от назойливых поклонниц, несмешной юмор и в череду унылых образов из трупов жён Синей Бороды, сыгранных студентками Иркутского театрального училища, которые на заднем плане монотонно ходили туда-сюда, твердя свои реплики. Реплики гулко разносились по помещению, из-за чего слов было не разобрать. Да и не было никакого желания в них вслушиваться, ведь обстоятельства в пьесе не играют никакой роли.

## **И в заключении...**

Несмотря на объективные сложности, первая режиссёрская лаборатория прошла удачно. Отобранные на проект пьесы отразили двадцатилетний период в развитии новой драмы. В фокусе внимания оказались пьесы не только русских, но и французского, немецкого и белорусского драматургов. Эскизы продемонстрировали разнообразие режиссёрских школ и методов работы с актёрами и зрительским вниманием. С академической сцены драмтеатра прозвучали вопросы, которые сегодня волнуют авторов: место человека в истории и его возможности (или нет) влиять на свою жизнь, детство и роль воображения в жизни человека, проблемы памяти, взаимоотношения между поколениями, мораль общества потребления. То, с каким увлечением в лаборатории приняли участие актёры драмтеатра, и с каким интересом немногочисленные зрители встретили её результаты, сигнализирует о запросах театрального сообщества на нашу повседневность, которую можно найти в современных текстах.