

ВАРЕНЬЕ СОЛЖЕНИЦЫНА

Три рассказа и очерк образовали «Материк Солженицына» — «Абрикосовое варенье», «Матренин двор», «Один день Ивана Денисовича» и «Бодался теленок с дубом». Именно в этой последовательности осваивали территорию солженицынской прозы режиссеры **Тимур Кулов**, **Юрий Печерский**, **Эдуард Шахов** и критик **Александр Вислов**, выступивший в роли режиссера, вместе с артистами, цехами и службами **Новокузнецкого драматического театра**. Имя классика было подсказано, с одной стороны, календарем — столетие со дня рождения Александра Солженицына мир отметит в декабре 2018-го, с другой — концепцией лаборатории.

Она родилась пять лет назад в разговоре Александра Вислова с директором театра **Мариной Евса**. В поисках «лица необщего выраженья» остановились на русских классиках, а точнее на классических произведениях, редко ангажируемых театром. Первое имя подсказала история Кузнецкого края — Достоевский, ибо он здесь венчался. Потом пошли никогда не бывавшие в Сибири Тургенев, Маяковский (тем не менее, его чтут здесь как крестного отца за поэтическое имя «Город-сад»), Лесков. Пятая лаборатория призвана была, по словам ее руководителя, очистить имя Солженицына от штампов восприятия, а заодно обнаружить диалогичность, театральность в монологических и откровенно морализаторских текстах.

Отсвет крупного юбилея писателя лег на пятнадцатый опыт театральной лаборатории, побуждая выявлять тенденции, подчеркивать закономерности, констатировать факты, осмысливать небольшой, но яркий опыт. То, что Новокузнецк, рожденный как грандиозный индустриальный проект советской утопии, в виде лаборатории получил сомасштабное себе интеллектуальное пространство, где уже пятый год подряд говорят о великой русской литературе, очевидно. И это хоро-

шо не только для театра, но и для самого города. Судя по тому, что все городские СМИ проявили активный интерес к событию, судя по заполненности залов на всех показах, по активности обсуждения, лабораторию ждут и любят.

Правила на «Материке» действовали те же, что и на «территориях» других художников слова: эскизы спектаклей готовились в течение трех дней (иногда и ночей), после показов зрители голосовали. Из трех вариантов: «безоговорочно принять», «принять с условием доработки», «забыть, как страшный сон», выбрали в основном первые два. Каждый выбор сопровождался цитатой из Солженицына: «Искусство — это не ЧТО, а КАК», «Умного на свете много — мало хорошего», «ПрОпасное непонимание».

Режиссеры чувствовали себя первопроходцами на этом «Материке». В том смысле, что для них это было первое соприкосновение с прозой Солженицына как с материалом для постановки. Каждый искал свой ключ к постижению поэтики писателя, вошедшего в мировую литературу и мировую культуру, как Колумб Архипелага ГУЛАГ, как «бытийный» писатель России заключенных, России лагерной, России несвободной. В ходе этих поисков театральности в отнюдь нетеатральной прозе Солженицына делались художественные открытия, выявлялись современные смыслы текста.

ПИР НА КОСТЯХ

Тимур Кулов, которому первому в России выпало поставить поздний двухчастный рассказ «Абрикосовое варенье», выявил в нем лирические и комические ноты, сделав на них акцент.

С лирической связана тема дома, как потерянного рая. В рассказе лирика уместилась в одном абзаце, где герой вспоминает об огромном абрикосовом дереве в саду, о том, как мама варила абрикосовое варенье. В эскизе тема утраченного рая стала



«Абрикосовое варенье». Мать — И. Шантарь, Федор Иванович — А. Грачёв

контрапунктом к судьбе главного героя — раскулаченного Федора Ивановича (**Андрей Грачёв**), и заодно — к пафосным рассуждениям знаменитого Писателя (**Анатолий Ного**) о природе трудового героизма и «монументального реализма».

Вазочка с вареньем — символ дома, символ традиционного уклада жизни в селе Лебяжий Усад. Варенье из плодов абрикосового дерева, со злобы срубленного теми, кто раскулачивал, в сценическом пространстве получает ту же силу и занимает то же место, что и вишневый сад в пьесе Чехова, что абажур и кремовые шторы в художественном мире Булгакова. Сочиненный режиссером лирический затакт придал исповедальную интонацию всему эскизу. Вокруг трех больших фанерных ящиков на полузатемненной сцене возникает веселая возня: Федор Иванович убегает и прячется от Матери — **Ирины Шантарь**. Потом он замрет у нее на коленях. Эта идиллическая картина на какое-то мгновение напомнит иконописный образ Богородицы. Но советская «Богоматерь» поет сыну колыбельную о могучей и процветающей

Родине — «это уголь, это руды, и цистерны молока... это партии рука».

Так, вместе с лирикой в пространство спектакля вошла комическая нота. Песня Сергея Михалкова на мотив колыбельной пробросила мостик в финал спектакля, который будет сыгран как откровенный фарс. Ирония, шарж и даже гротеск окажутся тесно связанными не только с темой строительства «новой жизни», но и с эстетизацией этой жизни. Ватага беспризорников, внезапно ворвавшаяся на сцену и устроившая балаган с плясками и частушками, напомнила о знаменитом фильме «Путевка в жизнь». А «фигуры», в которые становились бойцы трудового ополчения под чтение стихов Политрука (**Олег Лучшев**) — движение «синезлупиков». Кстати, и сами стихи — в высочайшей степени гротескны.

Откровенно комическое заявит о себе в связи с образом Писателя (в нем угадывается Алексей Толстой), которому пишет из лазарета Федор Иванович, бывший крестьянин, ставший беспризорником, а затем бойцом трудового ополчения.



«Абрикосовое варенье». Эпизод с беспризорниками

Морально-этические и идейные контрасты, на которых строит свое повествование Солженицын, в театральном эскизе нашли отражение в сценографии. Символом не укоренной жизни, а сорванной с места, наспех сколоченной, стали деревянные ящики. Они — строительный материал «материка» Солженицына. В вагоне-ящике, теснясь, едет в ссылку семья Федора Ивановича. Поставленные друг на друга, ящики образуют временное убежище беспризорников, а затем нары в бараке, где спят бойцы трудового ополчения — фактически, ээки. Ящик легко превращается из кровати в гроб. Втиснутое в тесное пространство ящика тело главного героя — Андрея Грачева — это искаженный, искривленный образ ветрувианского человека. Вырвавшись из плена ящика и «находясь в ошалелом состоянии», Федор Иванович выкрикивает в зал слова, адресованные Писателю, что героизм и труд, который тот воспекает, на самом деле «слякотный», заквашенный на «изнемоге» людской.

Этот надрыв человека, находящегося на грани жизни и смерти, поначалу показался несколько преувеличенным. Но он эхом от-

кликнулся в памяти зрителей, когда Писатель с пафосом рассуждал о том, что трагедия Анны Карениной уже никого не волнует. Но и судьба живого Федора Ивановича, оказавшегося под колесом истории, тоже не волнует хлебосольного Писателя — он не ответил на его просьбу о продуктовой посылке. Зато восторгался слогом письма.

Скромная вазочка с вареньем к финалу «выросла» до размеров обильно уставленного яствами стола на даче Писателя. Этот аля голландский натюрморт с бутафорскими окороками, колбасами, головкой сыра и головой поросенка, оказался водруженным на прочно сколоченных ящиках, внутри которых «замуровали» беспризорников. В этом контексте «абрикосовое варенье» неожиданно получило кровавую окраску, когда Анатолий Нога взял в руку «варенье» (в его роли выступила говяжья печень) и сжал — на стол закапала кровь. И этим «вареньем» Писатель угощал своих гостей: критика **Александра Шрейтера** и сценариста **Никиту Пивоварова**. Сам же Писатель вытер кровавые руки (почти, как Леди Макбет) письмом Федора Ивановича.

Собственно, об этом — о разных взглядах на нашу отечественную историю и был сочинен Тимуром Куловым и актерами Новокузнецкой драмы эскиз. «Ошалелый» взгляд раскулаченного, потерявшего семью Федора Ивановича, «соцреалистический» взгляд лоснящегося от успеха Писателя, осуждающий тон Солженицына существуют вместе, рядом с четвертым взглядом на историю об «абрикосовом варенье». И этот взгляд — наш, сегодняшнего зрителя. Эскиз откликается в душе другими историями, хранящимися в памяти зрителей. Почти каждый сибиряк может рассказать личную историю, как его предки стали невольными жителями Сибири.

Режиссер ведет зрителя дальше. В чем-то соглашается с автором рассказа и показывает, что весь этот «монументальный героизм» — пир на костях. (Сцена, где домработницы Писателя-аристократа деловито загоняют в «гроб» беспризорников, сыграна подчеркнуто бесстрастно, без всякой аффектации.) Но его художественное и человеческое внимание сосредоточено на страхе, которым пропитана вся сцена на даче у Писателя. Разговоры трех деятелей соцреализма дали понять, что и их, и самое время сковывает страх. Буквальным олицетворением этого тотального страха стало искажившееся от ужаса лицо Критика — Александра Шрейтера, когда из-под «стола» к нему протянулась черная рука. Этот «привет с того света», как и стук из-под стола напомнили о судьбах тех, кто погиб в результате «героического труда». В художественном плане они выступили точным театральным эквивалентом солженицынской идеи.

ПОД КОЛЕСАМИ

Материалом для строительства «материка» Солженицына в этюде «Матренин двор» стали горбыли — неотесанные доски. Обычно они идут на заборы. Забор и был выстроен на сцене. Каждый из жителей деревни приколачивал доску и вставлял свою реплику в историю жизни, точнее — жития Матрены. Житийный контекст в рассказе Солженицына замаски-

рован под перипетии судьбы героини, но отчетливо звучит в конце: «Она есть тот самый праведник, без которого, по словице, не стоит село». Эта фраза и стала ключевой для режиссерского решения.

Матрена вопреки ожиданиям оказалась молодой, стройной и красивой. В белой шали и белой блузе она вышла из зала. Пластический этюд, исполненный ею, был драматически экспрессивен, но в то же время легок, будто бесплотен. Возникло ощущение видения. Выбор Юрия Печенежского актрисы **Нatalьи Пивовой** на главную роль только на первый взгляд мог показаться неожиданным. Как в рассказе Солженицына, так и на сцене Матрена жила лишь в воспоминаниях.

Действие начиналось с поминального застолья. В воспоминаниях сестер (**Вера Заика, Татьяна Лизунова, Елена Амосова**) Матрена предстала странной, даже немного блаженной, ведь людям помогла даром. Интонациями сочувствия и страдания были пронизаны речи автора — **Андрея Ковзеля**, но и он больше удивлялся, как можно так жить, чем понимал Матрену. Ритуальный обряд превратился в ритмичное и энергичное выплескивание вверх содержимого стаканов и кружек. Движение воды вверх обозначило доминанты восприятия: уход от быта, но с попыткой психологического портрета. По режиссерскому замыслу грубая, осязаемая материя деревянных горбылей превращалась в символ неустроенной жизни. Что такое горбыли в крепком хозяйстве? Это отбросы, отходы производства. И вся жизнь Матрены — из таких «горбылей». Любила, но вышла замуж за другого, рожала детей, но старость доживала в одиночестве, много и тяжело работала, но пенсию не выхлопотала...

В почти пустом пространстве сцены, слегка задымленном, с нелепо торчавшим неровным забором, двигалась, точно призрак, Матрена. Но действия ее лишь обозначали тяжелую работу, как неумелая рука в блокноте только оставляет схему замысла общей картины. Убедительнее Матрена молчала. Такой и запомнилась — от-



«Матренин двор»

страненно сидящей на авансцене, как будто все, что рассказывалось, говорилось про нее, никоим образом не касалось ее. Она ожила лишь для того, чтобы умереть. В рассказе Матерена умирает под колесами поезда, на сцене — когда разбирают забор-горницу. Рассуждения санитаров из предыдущего эскиза о цене жизни (спорили они на сигаретку, выживет или не выживет Федор), неожиданно зарифмовались с разговорами односельчан о гибели Матрены. Цена жизни Матрены, как оказалось, несколько горбылей.

МАРШ ЭЗКОВ

Путь на материк Солженицына, где обитают Иван Денисович и его сокамерники, режиссер Эдуард Шахов проложил через наше время. Точка отправления — дискотека с ди-джеями от «Первого канала» и НТВ. Танцевальный угар под оглушающую музыку неожиданно прерывается автоматной очередью, все танцующие падают замертво, ди-джей с микрофонами мгновенно превращаются в вертухаев, а пространство репетиционного зала (обшарпанный дере-

вянный пол, пожарная лестница, грязная, в подтеках белая стена) в зону.

Откровенно любовое решение, с прямыми политическими ассоциациями (телевидение — государственный инструмент подавления инакомыслия), тем не менее, позволило постановщику задать двойную систему временно-пространственных координат и встроить самый известный из рассказов Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в новостной ряд текущих событий. Когда-то и сам рассказ стал событием не только литературной, но и общественно-политической жизни страны, символом «оттепели». Эскиз, вобрав в себя пафос солженицынского текста, по силе художественного высказывания оказался самым ярким событием в рамках лаборатории.

Характерным и важным «строительным материалом» материка в этом эскизе стал металлический звук: он рождался от ударов ложки об алюминиевую миску при любом движении лагерников и от передергивания затворов «калашниковых». Миски и ложки были привязаны к шее. Это единственное личное имущество эзков, лишенных все-



«Один день Ивана Денисовича»

го, вплоть до имени и личного пространства. Но если имя еще удавалось сберечь в частных разговорах, то территорию, где человек может остаться наедине со своими мыслями и чувствами, не все смогли отстоять. Ибо этой территорией становился сам человек. Рядом с Шуховым — **Евгением Лапшиным**, капитаном Буйновским — **Владиславом Сарыгиным**, Алешкой-баптистом — **Евгением Котиным**, оказывался Фетюков — **Олег Лучшев**, который лизал подошвы таким же лагерником, как и он, за «бычок» самокрутки. Этот эпизод, и повадки «присмыкающегося» Фетюкова (его лавирование на полусогнутых между эками и вертухаями) воздействовали на зрителей с не меньшей силой, чем автоматная очередь. В уничтожении человеческого в человеке, в «унасекомливании» человека, быть может, и заключено главное зло тоталитарного режима.

В эскизе о тоталитаризме внезапно напомнил марш из Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. Принято считать, что под эту музыку маршируют фашистские солдаты, но у композитора замысел был шире, его вариация пассакалии направлена именно против тоталитаризма, хоть и писал симфонию в блокадном Ленинграде. Знакомый сухой треск малого бараба-

на возник, когда эски в полусогнутом состоянии «маршировали», дыша в затылок друг другу, к окошку, где давали баланду. Этот марш лагерников по контрасту вызвал в памяти Марш энтузиастов. И вдруг посреди ужаса на «материке Солженицына» возникла нота сарказма, смеха, разрушающего страх «животного» существования. Красный свет люциферовской преисподнии, который возник в последние минуты за внезапно раздвинувшейся стеной, уже мало что мог добавить к созданному образу зоны-ада.

ВСЯ ЖИЗНЬ — В МУЗЕЙНОМ ПЛЕНУ

Солженицын на свой «материк» прибыл, как и положено, поездом. Явление писателя народу произошло в последний день театральной лаборатории, во время эскиза «Бодался теленок с дубом». В дверном проеме сначала показалась бутафорская борода, а затем фактурное тело артиста **Анатолия Ноги**. Одновременно с жестом приветствия — вытянутой рукой в сторону зрителей — в зал ударила бодрая фраза: «Здравствуй, Россия!» Через паузу другая: «Как живешь, Россия?» В ответ — непереводимые русские идиомы, которые Экскурсовод — **Алена Сигорская** все-таки перевела: «Россия в обвале....». Она же по-



«Бодался теленок с дубом».
В роли
Солженицына —
И. Литвиненко

яснила: летом 1994 года писатель проезжал мимо Новокузнецка.

Так новорожденной легендой, на чистом фарсовом языке режиссер-постановщик эскиза и одновременно руководитель лаборатории Александр Вислов ответил на возможные вопросы: почему Солженицын стал главным героем лаборатории? И как он связан с Новокузнецком? Такой театральный ответ был не менее убедителен, чем телеграмма от Наталии Солженицыной, которая приветствовала театр, зрителей, горожан Новокузнецка и выражала надежду, что лаборатория даст возможность убедиться: Солженицын принадлежит мировой литературе.

Представить жизнь Солженицына в жанре фарса — не менее дерзко, чем взять для постановки его публицистику. Но театрально-лабораторный материал был бы однозначно драматическим без эссе «Бодался теленок с дубом». Комическое, явленное в эскизе в разных формах — иронии, пародии, гротеска, — образ писателя не превратило в карикатуру. Напротив, человека негибимой воли играла **Илона Литвиненко**, которая в своей телогрейке с номером Ш-854 (привет «Ивану Денисовичу») казалась персонажем эскиза. Она как бы со стороны наблюдала за Твардовским, Хру-

щевым, синклитом советских писателей, которые своим решением, по сути, выносили приговор. Ее спокойная серьезность однако не выпадала из общего фарсового представления, где первые руководители страны и писательского союза предстали такими карикатурами (замечательные работы **Андрея Ковзеля** и **Игоря Марганца**), а образы Дуба и Теленка и вовсе были сделаны в стиле художественной самодеятельности «музейщиков».

Несколько рыхлая композиция текста эссе позволила и режиссеру внедрить в него другие литературные фрагменты — отрывки из писем Солженицыну читателей, мемуары бывших эзков. Эти лирические отступления оказались теми ниточками, которые связали все эскизы в один театральный мегатекст, соединили все четыре части «материка Солженицына».

По итогам зрительского голосования «Матренин двор» Юрия Печенежского набрал больше всего голосов. Но к постановке был рекомендован эскиз Эдуарда Шахова, и совсем недавно в Новокузнецком драматическом театре была сыграна премьера по «Одному дню Ивана Денисовича».

Татьяна ВЕСНИНА

Фото предоставлены автором