

# КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ «ШИНЕЛЬ»

«Мы хотим стремительно все пропахать и уйти», — говорит художник Вадим Жакевич

Независимая газета. 1999 — 3 декабрь — с. 7

Алёна Карась

**В** АДИМ, как все начиналось? — Это было весело. Исход перестройки. Мы с Сашей Тихим были на общих концептуалистских выставках. Тогда же познакомились с Володей Сорокиным, Приговым, Рубинштейном. Искали чего-то нового. Прежде всего новых пьес.

— Концептуализм работал как волк-санитар?

— Очень похоже. Рядом с текстами Пушкина, Чехова тексты Пригова, Сорокина были настоящим детонатором. При том, что одно оттеняло другое. В этом мощном коктейле текст Пушкина начинал звучать совершенно по-новому. Мы, как и всегда, все делали сами — это был принцип.

— Интересно, что вы соединились с концептуализмом в тот момент, когда он уже преодолел свою вершину и стал медленно удаляться на периферию.

— Но на территории театра этого еще не было. О вступлении на нее мечтал тот же Пригов, когда он говорил нам: «Ну поставьте, я мечтаю Гамлета сыграть». И на этой волне мы хотели двигаться в чисто концептуальную пьесу. Мы взяли «Пельмени» Сорокина. Но тогда у нас не получилось. Потому что должна быть предельная чистота. Малейшая грязь — и все гибнет в этом тексте, насквозь состоящем из русского мата.

— Итак, вы принесли концептуализм в театр.

— Все было по-настоящему. Мы ходили в морг изучать, как обмывают тело. Это было сродни натурализму русской литературы, к которому мы относились очень серьезно. Для нас вообще это было серьезно. Когда в 46-й раз произнесенное «ссаная вонь» превращалось в «Осанну», мы начинали понимать, что слово переходит в звуковой ряд, который не зависит от человека. А после этого всего актеры ели горячую, специально приготовленную овсяную кашу. И это тоже был целый ритуал...

А потом Саша Тихий уехал в Америку, забрав все декорации. Театр перестал существовать. Как-то я пришел в гости к Владимиру Сорокину, он достал с полки напечатанную на машинке «Землянку». Я уже знал к тому времени его стилистику, уже читал опубликованный на Западе роман «Очередь». Птичий язык, которым мы разговариваем с нашими старыми актерами, целиком образован из этой сорокинской лексикой. Это кайф новых слов, сорокинских ситуаций, невозможность все это показать на сцене. Но мы-то знали, что можно, — мы уже пробовали с «Пельменями», задолго до того, как Лев Додин узнал об их существовании. Конец 1990 года, я собираю всех ребят, и начинается «Землянка». Нет ни помещения, ни средств — есть текст. Спустя два года, сделав радиоспектакль на «Эхе Москвы», я понял, что пора делать живой спектакль.

— И тут появился Рождественский монастырь?

— Случайно зашли и увидели пустующее помещение. Мы сделали ремонт, все вычистили, нашли старые фонари. Клим помог нам с половиком из «Пинтера». Мы были первые, кто стал серьезно заниматься Сорокиным. С радостного согласия автора мы переработали всю пьесу.

— В вашем спектакле, который мало кто видел в России, но который имел оглушительный успех на фестивале современной драматургии в Бонне, из осмеянных и опороченных осколков старой советской мифологии слagalся новый миф, новая земля...

— Сорокин сказал, что в катакомбных условиях собрана атомная бомба. Он имел в виду не только мощь этой конкретной работы. Просто к тому времени мы стали ясно отдавать себе отчет в том, что сложилась определенная стилистика и определенное направление, в котором мы были одни. Это структура построения вещей, четкая, жесткая, кристал-

10 лет назад 6 декабря 1989 года под эгидой «Творческих мастерских» в рамках фестиваля «Игры в Лефортове» состоялась премьера спектакля «Школарусского самозванства». Театр получил такое же имя. Разговор с Вадимом Жакевичем — художником, сценографом, графиком, инсталлятором, а также одним из двух создателей «Школы» — сегодня, спустя 10 лет.

лическая структура концептуального театра. В тех ядрах, на которых держится структура, зрителю позволяет подержаться за поручень. Под ним — бездна, но ему кажется, что он стоит на твердой почве.

— Почему после Сорокина вы взяли именно за «Шинель»?

— Сорокин дал мне очень сильный толчок. Я хотел попробовать, как будет работать эта методика по отношению к классическому тексту. Мое отравленное концептуализмом сознание, с привычкой к отсоединению текстовых структур «под Толстого», «под Чехова», ни в чем не находило удовлетворения. И тут мне попала «Шинель»... Мы перенесли ее в другое время, в другую структуру. Персонажи начали говорить на современном языке (а между тем это был все тот же го-

происходят космические вещи. Именно в Гоголе, в «Шинели».

— А какой смысл?

— Наша история не о маленьком чиновнике из Петербурга. Это взбитый текст, чистая взвесь, которая помещена в совершенно другую реальность. Набоков говорил в своих лекциях: «Пушкин трехмерен, Чехов трехмерен, а Гоголь четырехмерен. Он играет на краю бездны». Что такое эта бездна? Может быть, через нее можно протянуть какой-то мост и перейти на ту сторону. «Там же, на краю площади, что-то виднеется». Что это за два огонька на том берегу площади, о которых говорит бедный Акакий? И вообще площадь ли это?

— Ты уверен, что технические новации спектакля обеспечивают ему какой-то эстетический про-рыв?



Сцена из спектакля. Фото Дмитрия Галантерника

голевский текст). На меня сильно повлияла работа с Климом на «Пинтере» и «Ревизоре» в 1990 году, где раскручивался огромный мир автора — мир универсальной культуры. У нас же здесь был совершенно другой подход: каждое слово стало обрастать целым миром. Так возникли в нашем спектакле капитаны. У Гоголя в «Шинели» есть «целое море вокруг». А потом я выделяю там слово капитан, капитан-исправник. Потом площадь представляется Акакию Акакиевичу огромным океаном. И есть «капля в море шинельного капитала». И вдруг ты понимаешь, что есть две фразы, вокруг которых можно играть три часа. Это бормотание, о котором говорил Набоков, неожиданно порождает слово. То же самое, что и концептуальная решетка: в центре оказывается слово море, а вокруг него всякие электроны крутятся. «Шинель» была для меня огромным организмом со своим ДНК. Мне было нужно вытянуть, распрямить все спирали этого ДНК. Говорят, что если взять 1 кв. см. человеческой кожи и растянуть ее ДНК, то получится нить от Москвы до Питера. То есть в одном маленьком кусочке

— Нет. Если говорить о чем-то новом, то слово «актер» выведено у нас из употребления. Мы путешествуем от одной точки в семь часов до другой в девять. Это очень конкретное время. «Шинель» начала писаться в Германии, продолжалась в Париже, Италии, а закончилась в Вене. Параллельно спектаклю создается видеoinсталляция, выставка. Для нее мы сейчас снимаем Акакия Акакиевича в декорациях старых московских улиц. Это совершенно технократический подход, ориентирующийся на смену разнообразных культурных ситуаций. Акакий в Японии, в Германии, в Италии. Зритель должен прийти на наш спектакль, как будто он сел в джип и понесся на сафари.

— Ты представляешь себе 30-летний юбилей театра?

— На «Шинели» для многих из нас ситуация с театром заканчивается. Мы хотим стремительно все пропахать и уйти. Ведь нам уже за 40. Ну, куда дальше? Театр — дело молодое. Можно прийти в театр только для чего-то конкретного, что назрело. А праздновать 30-летие «Школярусского самозванства» — абсурд. ■