сент. 2000 г.
Дрейден Сергей

Вечный вклад, или Потерянные жизни

Александра ТУЧИНСКАЯ

В пьесе "Продавцы резины" недавно умершего израильского писателя Ханоха Левина, поставленной в петербургском театре на Литейном Григорием Дитятковским, речь идет о той самой резине, которую рекламируют на ТВ пропагандисты безопасного секса. Программная социальная ценность презерватива: предохранение от болезни-смерти и, в конце концов, от потомства-жизни – в пьесе стала фоном гротескной фабулы, доведенной до абсурдного тупика. Витальная потенция, наличие которой обусловливает потребность в данном изделии, угасает по мере того, как возрастает надежность защиты. Тотальная защита: десять тысяч презервативов, отцово наследство, с которым неизвестно, что делать – ни бросить, ни сносить – как символический заклад Рока неотделима от главного героя. Попытки выгодного вложения резинового капитала – поиск партнеров в секс-бизнесе – ведут драматическую интригу. Оказывается, что все герои, двое мужчин и одна женщина, втянутые в реализацию этого проекта и связанные резиновыми узами, подчинены дутому фетишу надежности, каждый своему: у нее это аптека, у одного из мужчин – мизерный вклад в банке, который имеет тенденцию расти, если его не трогать, ну и счастливый наследник отца-жуира, чье состояние, напротив, обесценивается вне тактильной сферы. Мотив подмены – престиж собственности вместо приоритета чувств, а также сюжет сватовства по необходимости, когда утеряны человеческие причины брака, и социальное превосходство становится высшей ценностью даже в любовном союзе, роднит современного автора с Чеховым. Фабула чеховского водевиля "Предложение" просвечивает сквозь ткань классической фактуры пьесы. Гротескное нагромождение текста вокруг ничтожных поводов, за которыми прячутся запуганные желания, смешная нелепица бурных объяснений и трагикомические ноты итогового разлада – все это от чеховской традиции, пропущенной сквозь опыт абсурдистской драмы. Реалии, конечно, другие: вместо элегически-пасторальных Воловьих Лужков, на которых схлестнулись амбиции несостоявшихся молодоженов в конце прошлого века, – презерватив, как завоевание уходящего технократического века двадцатого, как перевалочная веха к новому веку с его выкрутасами – к противозачаточным таблеткам, столь удручающим главного героя.

В спектакле Г.Дитятковского выбор исполнителя на эту роль дал ключ к пьесе, открыл ее русско-европейские корни. На роль Шмуэля Спрола в театр на Литейном пришел Сергей Дрейден. Этот артист представляет в современном театре уникальную и почти вымершую породу актеров per se, актеров, которые не пойдут ни в режиссеры, ни в министры, ни в кабатчики, которые даже простую халтуру ради хлеба насущного превращают в факт искусства, либо предпочитают без этого хлеба перебиваться. Но условием своего сценического существования они ставят максималистские требования духовного и профессионального комфорта, что, мягко говоря, не всегда является главной задачей режиссуры.

Востребованная режиссером сложность работы, создание ансамбля вокруг такого актера, который и "Ревизора", как известно, играл в одиночку, уже само по себе составляет феномен Дитятковского.

Его индивидуальный стиль: высокая культура, глубина проникновения в драматургический материал, органическая музыкальность, абсолютный слух на слово, точность и широта образных ассоциаций, несуетная оригинальность интонационного и пластического решения спектакля – именно эти качества режиссуры Дитятковского делают его спектакли праздником актерского самовыражения.

Уже третий спектакль в Петербурге поставил он с С.Дрейденом в главных ролях, и каждый стал событием экстраординарным. Легендарный "Мрамор" – трагикомическая притча поэта И.Бродского в подвале галереи "Борей" (Белый театр), "Отец" А.Стринберга на малой сцене БДТ – эти спектакли высоко оценены критикой и зрителями той камерной аудитории, которую явно предпочитает Дитятковский в поисках лирического контакта с залом. Лирическое начало, скрытое острой формой, эксцентризм не столько приемов, сколько внутреннего состояния артиста, режиссер выводит на первый план своих композиций. "Искусство есть жонглирование" – этот тезис Мейерхольда близок и Дитятковскому и Дрейдену. В роли Шмуэля артист изящно и точно "жонглирует" контрастными "шарами" – бытовой интонацией и поэтической речью, танцевальной пластикой и едва намеченной эскизной характерностью жеста.

Вообще в этом спектакле характерность, то, что называется "еврейский колорит", сведена к условному знаку, к интонационному штриху. А в изысканном музыкальном коллаже разных национальных мотивов равноправны и старинный английский хорал, и американский шлягер, и моцартовская мелодия, и брехтовский зонг, который "вживую" поет по-немецки героиня. Еврейская тема играет здесь символическую роль общечеловеческой колыбели, где вместе с жизнью каждый получает свою долю проклятий-даров: инстинкт предохранительной замкнутости и неутолимую жажду любви. Надежда на райское благополучие, на элегантный комфорт романтического флирта в спектакле обставлена легко узнаваемыми атрибутами интернациональной американской мечты, пришедшей к нам, да и вообще в мир с киноэкранов после второй мировой войны. Не зря в спектакле, в отличие от вполне абстрактного времени действия пьесы, мода 50-х годов дана знаком как бы застывшего времени, в котором продолжают жить герои, несмотря на двадцатилетний разрыв между их встречами. Непременные номера голливудского киношоу: джаз-банд, шлягер, стэповый танец вводятся в спектакль непринужденной мастерской имитацией легкого жанра. Это сделано изящно и тонко хореографом С.Грицаем и музыкальным аранжировщиком И.Благодером. Музыкальные номера не просто интермедии, но условно-поэтическая составляющая драматической интриги. Стройные жиголо, играющие, стэпующие и поющие – плод эротического воображения героини, но в жизни, разумеется, сценической, они – расторопные официанты в кафе, театральные билетеры, швейцары у вечно захлопывающихся дверей и, наконец, деловитые ангелы с крыльями и в надвинутых а la Хэмфри Богарт шляпах. Впрочем, это уже не в жизни, а в преддверии смерти, незаметно вытеснившей жизнь из незадавшегося любовного трио.

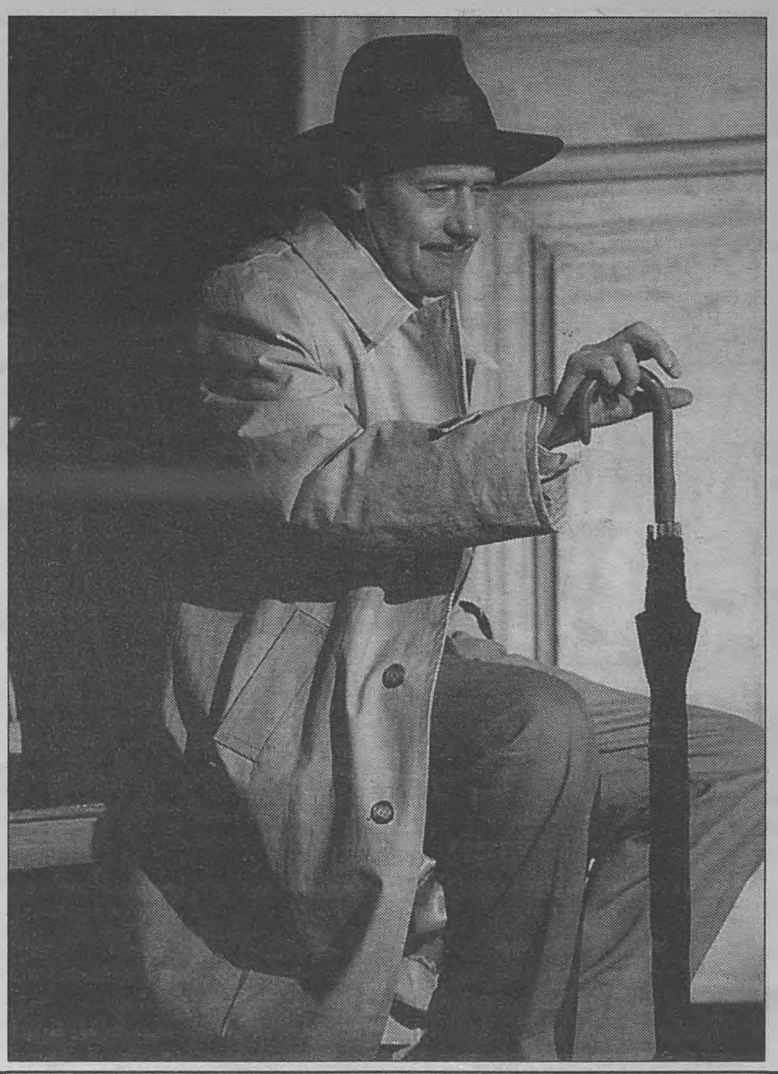
Безбытное пространство, составленное из трех отсеков с дверьми, – формула отдельного обитания каждого и всех, сочиненная художником В.Фирером. Стены раздвигаются, но глубина, синяя даль открывается лишь в смерть или в сон-мечту, в общем, в небытие. Дека фортепиано, опущенного в оркестровую яму, на котором пианист играет блюз, служит ложем – не для счастливых соитий, но для разрываемых контрактов.

Три актера, разыгрывающих пьесу, – три вариации единой темы спектакля, построенной на диссонансах, но до конца выдержанной в мажоре. Гротесково-мажорный лад особенно удается Вячеславу Захарову – Иоханаану. Пожалуй, никогда еще не приходилось наблюдать захлестывающий темперамент этого артиста в такой лаконично-строгой и выразительной сценической форме, что позволило ему найти точные и разнообразные психологические нюансы характера. Поход в аптеку за презервативами для современного "маленького человека", каким его играет Захаров, – зачин захватывающего романа, героем которого он себя ощущает с беспричинным упоением полуидиота. Именно эта его "неадекватность" завязывает отношения между героями. Такого простака легко охмурить, поэтому на нем скрещиваются эротико-коммерческие интересы двух других персонажей. Для героя Дрейдена план сбыть резиновый капитал новоявленному секс-гиганту превращается в способ реализации своего настоящего богатства – поэтической фантазии, обрушивающей на ошарашенного клиента красочные описания перманентного межконтинентального секса.

Для Иоханаана-Захарова предметом разбушевавшегося воображения становится сам физиологический акт любви, для осуществления которого он готов рискнуть всем, то есть, тем мизером, который и составляет его вклад, – как в прямом финансовом значении, так и в иносказательном, гривуазном. Артист виртуозно переключает физиологический подтекст роли в сферу иронии, психологическое напряжение разряжает пластическим куншткюком. "Мой бюджет включает только реальность" – так сам Иоханаан Цынгербай формулирует свою программу, и, в конце концов, предпочитает остаться при своем. Сцена, где испугавшийся первого и последнего в своей жизни рискованного шага, старик молит женщину вернуть ему банковский чек, сыграна как трагикомическая. Автоматизм самой униженной мольбы становится угрожающим, страшным. И несгибаемая женщина возвращает ему залог будущего счастья.

В этом спектакле актерское брио возникает из непедалированной, летучей внятности штрихов вне густой красочной гаммы. Разрушительная работа времени, убивающая молодость и силы, намечена не гримом, не костюмом, которые неизменны, но смятой неуверенной походкой, осторожными ощупывающими движениями, стертыми интонациями речи. Самый крепкий орешек, конечно, женщина. Аптекарша Белла — актриса Елена Немзер – всегда ведет игру, точнее, устанавливает условия игры. Можно было бы сказать, что она всегда побеждает, если бы здесь хоть кто-нибудь оставался в выигрыше. Это женщина в силе, независимо от возраста; не принимая его в свой меркантильный баланс, она фантастическим образом строит свою опору на воздухе слишком дальнего расчета. Чего стоит ее убедительно-успокаивающая интонация, когда она, шестидесятидвухлетняя, обещает старику Иоханаану, размечтавшемуся к концу жизни о детях, что у них все еще впереди. Ее планы охватывают вечность. Актриса уверенно разворачивает роль на стыке противоположных характеристик: высокомерие и предупредительность, женская брезгливость и материнская всепрощающая ласковость, аскетический облик – гладко зачесанные в узел волосы, маленькое черное платье – и фривольные грезы.

В спектакле мечты Беллы воплотились в хореографические номера: мужской кордебалет на поддержках и она, солистка в исподнем, танцуют эротические танцы. На воображаемой эстраде режиссер дал героине пропеть шлягер Брехта – Вайля "Человек есть человек", развивающий любимую брехтовскую тему "зова плоти". Впрочем, сама плоть для Беллы слишком ненадежный вклад, поэтому с грубоватой прямотой медработника она и в постели с любовником может заговорить о его близкой смерти, о расходах на погребение. Ведь в любых контрактах смерть – всегда поборник односторонней выгоды. В балансе расчетов себя она числит по графе "бессмертие". Мощный темперамент убит прагматикой, воздвигаемая на века пирамида семейного счастья стала цитаделью ее одиночества, усыпальницей при жизни.



Тема инобытия в этом спектакле обрела статус романтического рефрена и, как и полагается в романтической поэзии, окрасилась в иронические тона. Мюзик-холльный колорит "потусторонних" сцен дает ироническое снятие стилистики хэппининга и является театральным эквивалентом романтического "преодоления" как обыденной реальности, так и схемы хорошо сработанного шоу. Протагонистом такой амбивалентной театральности режиссер, как уже говорилось, сделал Сергея Дрейдена. Артист отталкивается от клише киноидеала джентльмена – любовника образца пятидесятых. Юлбриннеровский голый череп, мягкая шляпа, ниспадающие штанины брюк, легкая небрежность и грациозная стремительность пластики, даже когда в руках трость, а на глазах черные очки слепца. Но природу обаяния своего героя артист находит именно в отталкивании от стереотипа, в сущности, в его разрушении. Эта неканоническая потертая элегантность обретается при независимом образе жизни, как богача, так и бедняка. Ее исток – легкость и неприкаянность "выпавшего из гнезда". Вообще еще неизвестно, кто кому подражал, этот Шмуэль голливудским кинозвездам или наоборот. И болезнь своего героя -диабет – артист играет как своего рода уклонение от нормы, за что и расплачивается. "Я подыхаю" – это сказано и горестно и обыденно, как о привычном невезении. Образцовую сексапильность шоумена актер превращает в блеф и показывает как приевшуюся обязанность усталого и язвительного философа-бизнесмена. О сексе он давно все больше фантазирует...

Томный мужской фокстрот в исполнении Дрейдена и Захарова – блестяще придуманная метафора абсурдной подмены в партнерстве: сексуальная охота теряет не только свой натуральный объект, но и натуральное побуждение: бизнес вместо секса. Правда, бизнесмен Шмуэль никакой, уж слишком он поэт, и отцовское игривое наследство пролетает вместе с жизнью. Да и сама его привязанность к наследству имеет не столько коммерческую, сколько парадоксально нравственную подоплеку: это долг блудного сына принять и реализовать отцовские ценности, пускай и резиновые. Дрейден умеет замечательно показывать этот комизм слишком серьезного, почти маниакального следования традиции вразрез со смыслом.

А вот за порогом кладбища проблема тотального секса может быть решена. Смерть снимает проблему дверей и стен жизненного лабиринта. Глубина открывается в бесконечность, и по ней можно беззаботно прокатываться на детском велосипеде. Все покровы сброшены. Шмуэля бережно раздевают мюзик-холльные ангелы, и голый человек – его обтягивающий комбинезон то ли детского, то ли стариковского белья подобен костюму мима и обозначает обнажение – дышит свободно. Взлет духа и снижающая ирония – равноценные составляющие артистической ауры Дрейдена дают выход чистой лирике в финальных "загробных" сценах спектакля. Из высокой философской темы пропавшего семени, загнанной природы, лежащей в основе парадоксального замысла драматурга, режиссер выделил поэтический метерлинковский мотив "неродившихся душ", который прозвучал лирической кодой спектакля. Все здесь: все, кто был и не был, но будет в мире дольнем, все, кто потерял ориентир и зашел в тупик, все найдутся здесь и забудут об осторожности в слиянии душ, и встретятся все, "ПОТЕРЯННЫЕ В ЗВЕЗДАХ". Так называется этот спектакль.

● *Сергей Дрейден в спектакле «Потерянные в звездах*

Фото Ю.БЕЛИНСКОГО

Экран и сцена –