

# Санаторное влечение

«Федра. Золотой колос» Андрея Жолдака

*Кассирский. - 2006. - 13 мая. - с. 8*



В советском санатории, где разворачивается действие «Федры», занимаются отнюдь не только лечебными процедурами ФОТО ЮРИЯ МАРТЬЯНОВА

**В Театре наций состоялась премьера спектакля Андрея Жолдака «Федра. Золотой колос». Режиссеру удалось создать трагедию невиданного масштаба, после просмотра которой нужно хотя бы ненадолго прилечь на лечение в санаторий. На премьере побывала ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА.**

«Федра. Золотой колос» — это спектакль, основанный на древнегреческом мифе о Федре, жене Тезея, полюбившей его сына от первого брака, своего пасынка Ипполита. Миф послужил основой сразу трех великих трагедий — «Ипполита» Еврипида и двух, собственно, «Федры» Сенеки и Расина (тексты двух последних задействованы в спектакле, сценарий и диалоги написаны нашим современником Сергеем Коробковым). «Золотой колос» — это сталинский санаторий 1930-х, предназначенный для отдыха и лечения советской элиты. В «Золотой колос» товарищ Павлов привозит на лечение свою супругу Веру Ивановну Павлову (ее играет Мария Миронова). Главная героиня больна. Ей кажется, что она Федра. Вера Ивановна Павлова находится в лечебнице Ипполита и начинает испытывать преступную страсть — то ли во снах, то ли наяву. Сны Веры Павловны (то есть почти Веры Павловны)

оказываются почище птичьего гриппа — заразительны. Остальным ничего не остается, как включиться в рулетку — муж, товарищ Павлов, становится время от времени Тезеем, фигурный мальчишка, сотрудник «Золотого колоса», Ипполитом. Далее по списку.

Не стоит думать, что после распределения ролей начинается в духе Зощенко любовный анекдот из жизни отдыхающих в советских санаториях дам. На сцене нет никакого сталинского ампира, помпезных здравниц Крыма и Пицунды, трелей соловья и романтических прогулок «Федра. Золотой колос» — это не бытовая зарисовка, а трагедия с полной ликвидацией всех главных влюбленных героев в конце. Смысл трагедии вечен и неизменен со времен Еврипида, который самым первым успел зафиксировать его в «Ипполите». Смысл первый: каждый хочет любить и каждый хочет быть любимым. Смысл второй: это невозможно. Смысл третий: переступив черту, приходится платить. Смысл четвертый: платить приходится везде и всегда — что в Древней Греции, что в Советском Союзе.

Андрей Жолдак поместил героев в советскую эпоху, разумеется, не только ради демон-

страции своей заливающей и фальстафовой режиссерской игры. В этом совмещении эпох, которое визуальное намечено пунктиром (товарищ Павлов, дважды убивающий Ипполита, наголо обрит по советской моде 1930-х, и эта прическа придает ему сходство с древнеримскими тиранами, например с Нероном), Андрею Жолдаку видятся вневременные языческие параллели и трагические бездны, не исчезающие с течением веков. Когда один из героев клянется Христом Богом, становится понятно, что как раз эта клятва здесь не сработает — то ли нет Христа, то ли он уже был и ушел, то ли его вообще здесь никогда не стояло. Можно поклясться Зевсом или Сталиным, но это уже будет не трагедия, а новостная драма. Показательно, что в спектакле нет тайн или мистических знаков. Спектакль гол, ведь от трагедии не скроешься, в нем нет даже кулис: зрителю Андрей Жолдак предлагает видеть любой момент спектакля — с помощью видеокамеры, которая снимает то, что за сценой, за кулисами, за рамками действия, а также крупные планы актеров (такие планы — это как бы античные маски). Съемки в режиме реального времени демонстрируются на

большом экране, подвешенном над сценой.

Андрей Жолдак — человек коварный и жестокий. Его «Федра. Золотой колос» — качественно сконструированная пытка, пройдя через которую необходимо ощутить дыхание трагедии. Впрочем, режиссер и не скрывает людоедских настроений: действие начинается с того, что на экране зрители видят, как белую мышь за лапки приматывают пластырем к проводам. И, вполне возможно, мышь пытаются током (именно током, как сообщается, лечат от комплекса Федры в лучшей советской лечебнице Веру Ивановну). Еще эпизод: живую рыбу товарищ Павлов (Тезей) на глазах публики рубит на куски огромным ножом — кадры зверской расправы зрителям тоже показывают на экране.

При всей беспринципной однозначности вышеуказанных моментов, которые символизируют трагедию, страдание и смерть, Андрей Жолдак — режиссер не очень внятный. То есть он очень внятный на эмоциональном поле. Его внятность ясна на уровне конструкций и мизансцен — сцена разбита на стеклянные клетки, где, как подопытные мыши, бегают трагические герои. Ясны и театральные источники его вдох-

новения — здесь Антонен Арто с его жестоким катарсисом, дадаизм (в спектакле есть цитата из пьесы дадаиста Тристана Тцара «Газовое сердце»), когда на сцене вдруг возникают актеры с огромными масками Уха, Рта, Глаза и Носа на головах), немецкий экспрессионизм с культурой кабаре, медийное искусство (включая домашнее видео) и кинематограф категории В. При желании можно найти современные политические цитаты — вот один из героев мочит другого в сортире, на экране появляется человек, похожий на Ипполита, с двумя проститутками в обнимку.

Невнятность режиссерской манеры Жолдака в том, что он чрезвычайно жаден и нерасторопен, ему нужно всюду нагородить порочную барочность (и здесь он больше близок как раз к Еврипиду, а вовсе не к прозрачному классицисту Расину, чьи тексты в изобилии и, к несчастью, впопыхах произносятся героями). Впрочем, эта невнятность, которая является частью несомненного большого дарования режиссера, несет в себе и секрет очарования. Режиссер Андрей Жолдак не только витально, по-язычески кровожаден. Он еще и ужасно прожорлив, а это до того трагично, что выглядит уже комично.