«МОЛОДЕЖНЫЙ»

Этот театр расположился в чреве завы. Появились в...
после того, как в течение двух лет он занимал не целое
чрево, а только часть, давая его рваными кусочками...

тающихся на не способном к
полету теле. В их парадийно-
возвышенном общении друг
с другом и о собственной
речи обнаруживается...

люстрирует безмысленную за-
рифмированность культуры на
самой себе. Независимо от
того, какой вид искусства и
какая стилистика использу-

Театр, о котором мы ведем
речь, приятно удивляет сто-
лбчатых критиков, а зарубеж-
ные зрители-профессионалы
отмечают, что он неосознанно
органично ощущает в русле
западной эстетической
эстетики.

Краткая предистория. По-
лодежники определенно «приязнен» к со-
циальной тематике. Еще до
того, как обрести собствен-
ный театр, Афанасьев поста-
влял инсценировку «Сорев-
нования» Лаврентова, затем
уже в «Молодежном» про-
должил горячую тему около-
революционных перипетий,
переводя на сцену прозу
В. Зазурина («Щепка»).

В позарешом сезоне по-
являлся «Чайка» — и возник
современно новый театр. Остатки
больше, но не ему
предоставили своего
проектирования «Кобру», в
зачине на двадцать восемь
мест, где эстетического воз-
мущения нет вообще, а в допол-
нение к малотрагичной угро-
зливости прошлые над ней рас-
пространялись, увеличивая и по-
степенно сменялись «Молодеж-
ный» не стал, подобно клубу
Октябрьской революции, ме-
нять имя.

В «Кобре» нет библиотеки
на такой, но в приходе
«Молодежного» она так же
неотъемлемым смысле полу-
чилась. Вобрал в себя элемен-
ты всех существующих к нам
в этом здании искусства, су-
ществующих одновременно на
маленькая галерея-магазин,
демонстрирующая изобрета-
тельность художника Файлы
Соловьева. Сложился и ряд
музыкальных номеров (бу-
квально) камерного хора
стех авторов, как киноаппа-
рат, где сменяются все эти
надрыв, театр в качестве глав-
ного предметного элемента
своего искусства в этот ряд
основополагающего, равно как
и самое бесплотно, — текст.

В первом афанасьевском
спектакле прошлого сезона
(поставленном в январе 94-го)
— «Глоссы просвещения»
— библиотека оказалась
самым пространством
действий. Спектакльный зад-
ний разрезан под нынешние
полки, установленные много-
численными фоллиантами.
Среди них, завернувшись в
ткань, расписанную изобра-
жениями таинных не книг, пря-
чется в кулисный момент
хитроумная горничная
Татьяна. Зритель оказывается
в инкогнито, где второе
приспособлена малопо-
близкая сценическая пло-
щадка, где персонажи маски-
руются в мишга, анимируют
под них. В прологе ста-
ла звучит пародийная ин-
термедия, пропеваемая хором
участников на хрестоматий-
ные стихи «Умом Россию
не понять...». Затем герои,
словно выпавшие из книжных
топос заснувших насасоме-
та, вступают и сплетаются
на ось сечи, задержанной
для проведения спиритиче-
ского сеанса, а помощью
которого единственно и мож-
но преодолеть высшей значе-
тельную «впечатлительность» и «неиз-
меняемость» обща адромом.
Сексачка, оживает и сплетается
заваленном «зеленой лампы»
на литературных вете-
рах, которую загля в этом
комнатном культурном между-
дубоубойке, дабы полюбоваться
в поисках ответа хотя бы вот
Толстого.

Главный спирт в теоретиче-
ских окультурных наук
профессор Кругосветлов (Николай
Соловьев), внешне —

«Мертвый ход»,
оказавшийся
парадным

классический образчик фанати-
ческого сектанта, напоминая
в свою очередь самого
Толстого. Толстой как автор
«Плодов» и одновременно
как их персонаж увиден и
прочитан через призму аб-
сурдистских интонаций друго-
го автора, и выходящей на-
глядностью проделавшего в
литературе оверацию, аналогич-
ную той, что производит
режиссер Афанасьев в театре,
то есть выстроенного из
филозо-мифологических за-
писок о других писателях
собственные сюжеты. Имя
второго автора, уникального
«библиотекаря - консультанта»
— Даниила Хармс. «Хармс-
сознанный» яснополагая
свой философ, разумеется,
оставает безотчетен, как дух
спасенном им сплитиче-
ском сеансе. Его текст, вы-
сказывающийся «бескопечно да-
লেখিত от народа» аристокра-
тов, мигает эстетическую ми-
нутку нахлывшим истинным
информации, трюсающихся по
поводу в без при мысли об
академичности, терпясь
своем сатирическом при-
ближении к пропорционально
вновь обретенной актуальности.
Ибо не только трагедия, но и вы-
сокий смех повторяется уже
в виде фарса. Кружок спиритиче-
ских-интеллектуалов посрам-
лен. Их сеанс провалился.
Кинга захлопнула. Света за-
дувается — свет в зале. Фан-
том спектакля становится
философский напев, который
уже без эричества исполняет
все тот же хор.

Нетривиальный реперту-
рный ход — постановка
«Отрадной туниски» Н. Гу-
милева — являет примером
платом к усложнению взаимно
ошибочный театр. Сергей
Афанасьев и литературного
театра. Сама по себе ситуа-
ция постановки пьесы, число
сценических осуждений
которой ничтожно мало, та-
ит в себе заведомую кон-
фликтность, она рискованна.
На смену «адаулоуляем» вза-
имоотношениям о автором
(первый слой — нравочная
тавтология кодежия,
второй слой — ее абсурдно,
всперпательное, сцениче-
ское прочтение) пришло
отношение «трехлозий»,
поскольку преодолевая
уже дистанция между
постановочным и текстом,
второй сам в свою очередь
второй слой (уверенно в смысле
литературном) и безу-
смысленно в смысле сцениче-
ском) существованию культур-
ной дистанции. Одновременно
на смену абсурду бытовому
пришел поэтический неяс-
тосцистический абсурд,
клубничная «обладать» гу-
милевский, как бы лишь
фантазия арестуемый театр
второй стих, абсурдна (не
в смысле художественных
возможностей, а в смысле
той самой культурной дис-
танции). Гумилев превраща-
ется в «ураган» в далекого
переводчике ее классическо-
го, который приналет пост-
роичнику отягощенную рит-
мику. Для Гумилева язык
его пьесы — «санкционир»
древней империи, переводимый
на язык аллозий по по-
воду реальной Империа
1910-х годов. Для режиссера
90-х этот «санкционир» не
требует перевода.

Персонаж афанасьевско-
го спектакля отчетливо по-
ходит на пуч — единственных
(ироме человека) существ в
мире, которые в которых
сочетаются грабидность и
наркотикуемость, политическая
открытость и уродливая
атавистичность крыльев, бол-
тающихся на не способном к
полету теле. В их парадийно-
возвышенном общении друг
с другом и о собственной
речи обнаруживается психо-
логическая «расщепленность»
человеческого существа, в
одне и то же время поточ-
но в своих чувствах, в этих
же чувствах смешного, путе-
жающегося и в над ним же
иронизирующего. Блеск «Ту-
ника» это чудеса, природ-
ные и человеку, будто нежиз-
ненные крылья и птице. Приро-
дние намертво, словно это-

не остается ничего, кроме как
представить собственную вер-
сию воссоздания картины
современного культурного
пространства. То есть пред-
ложить не просто размышле-
ния в русле постмодернизма,
но размышления о нем са-
мом. Иными словами, смолде-
лировать как образ Гамлета
(героя), так и образ «Гам-
лета» (то есть всей этой ин-
станции). Ключевым для реше-
ния данной задачи стал на-
глядно явленный в спектакле
процесс преодоления осоз-
нанного. Апокалипсиса —
смерти парадной реальности
— путем осмысления ее
фотографического двойника.
Данная процедура оказалась
возможной благодаря простому,
даже банальному обстоя-
тельству: среди авторов «Мо-
лодежного» есть братья-близ-
нячи — Юрий в Алоу и Андрей
Дроздовы. Принца датского
играет друг, дозволив своему
герою взглянуть на фото-
копию самого себя, на рифму
самого себе. Цельной фигу-
ры Гамлета (хоть в намысле,
хоть в драмсе, хоть даже в
картинке) — Юрий в Алоу (на
голове) больше не существует.
Есть его расщепившийся,
расставившийся вместе со
«вспавшим временем» (то есть
нельзя понимать, вместе с куль-
турой), связью текстов, звуков,
изобразивший гамлетосо-
бное тело в поэтику.

Одна из ключевых мизан-
сцен афанасьевского спектак-
ля — та, в которой Розен-
кранц и Гильденстерн обма-
тывают полонезом Гамлета,
воплощаемому А. Дроздовым,
ничтожен — постепенно превра-
щающийся в пугливую За-
тем втиски стили «Взведенного
этот пугливую принца ныря-
ется его вторая половина —
Ю. Дроздов. Есть известный
американский фильм «Муха»,
герой которого эксперименти-
рует с процессом своей
персони и представляет себе
отряда авиакрулики. И вот с
его постепенно слезает пер-
вый слой кожи, за которым
обнаруживаются черты ги-
гантской мухи, и он заявля-
ет: «Я хочу стать первым на-
секомым планетой». Афа-
насьев поставил нам первое
насекомое Гамлета. Из вообра-
жения одного, расслаблен-
ного, «неоромантического»,
сравнимого с инфидеральным
вехоторой геоисторическо-
му назначению, выгуляется
брызгливый, заводной под-
робный, наводящий уже
на аналогию с архаотерия-
сом.

В качестве опыта бегства
от ужасов (именно как «жука»,
хотя и не без иронии),
определился жанр «Плодов
просвещения» в театральном
намысле предельно замкнутую
процедуру проникновения
в библиотеку — арха-
тектон-миф. В библиотеке
нет места клаустрофобам, у
которых понятие «намер-
ность» ассоциируется лишь с
человеческим клаустрофо-
бам не опущившим объяс-
нения тесноты мира, тесноты
культуры, обаяния, заключен-
ного в предельно кожном тоном
расположения на весьма нич-
тожной территории огромно-
го количества топос и экспло-
натив. Афанасьев наладил на-
стречу пост-роичнику вы-
сшего «черный ход», за кото-
рым его поджидал обидчи-
ком культурный контекст, и
домчал, что нач раз это и
следует считать парадным
выходом.

Арсений СУХОВЕРХОВ.