

Спектакль «Время женщин», поставленный в краевом театре драмы по одноименному роману Елены Чижовой, — это история о всех нас и каждом в отдельности, а кроме того, довольно сложное, но невероятно интересное режиссерское сочинение



Сцена из спектакля «Время женщин». Антонина — актриса Анастасия Южакова. Фото Александра Волобуева

История затопила меня, я пропустила момент, когда ушла в нее с головой. Если кому-нибудь захотелось бы окликнуть меня, это пришлось бы сделать несколько раз. Я видела на сцене своих: бабулю, маму, соседку тетю Машу, вахтершу из университетской общаги периода 1980-х, много еще кого, и себя, конечно.

ТОННЕЛИ ВАЗАРЕЛИ И СТЕРЕОЗВУК

Поначалу, пока в ожидании спектакля рассматривается не скрытая за занавесом сцена, кажется, что ее графика устроена очень просто, без особой фантазии, на деле — весьма изобретательно, очень искусно.

В большом сценическом черном квадрате посередине возвышается серенький помост с несколькими тумбами в стиле модульной мебели. Над ним висит яркая оранжево-желтая картина с изображением Исаакиевского собора и Адмиралтейства, на переднем плане которой угадывается набережная. Если знать объяснение сценографа Юрия Наместникова, то в платформе с шестигранниками можно разглядеть и очертания корабля — еще одного символа северной столицы России.

Плоские декорации — плакат и окна четырех «фасонов», поочередно на разных уровнях опускаемые над подиумом, — обозначают место действия: заводской цех, коммуналку, местком, квартиру интеллигентного диссидента Григория.

Ленинград. События происходят с 1956 по 1963 год — оттепель, а вспоминаются из середины 1970-х двадцатилетней Сюзанной Ручейниковой (актриса Анастасия Дунаева). Эпоха узнается в костюмах, плакатах, предметах быта, но более всего воссоздается звуком — популярными песнями, незабвенными голосами Майи Кристалинской, Муслима Магомаева; в текстах проявляется Геннадий Шпаликов («Пароход белый-беленький... мы по палубе бегали, целовались с тобой...») — поддержка корабельному абрису на сцене). Еще слышны джазовые ритмы, но выступление Никиты Сергеевича Хрущёва на встрече с творческой интеллигенцией слышнее. В постановке много гитары, бардовской песни. Голос Александра Галича сопутствует теме «будившего пролетариев» и пропавшего Григория (артист Александр Рогозин) и подразумевает неофициальный запрещенный мир культуры. Звуковая дорожка спектакля, содержащая помимо прекрасной разноплановой музыки (мы слышим в том числе и современников: композитора Антона Батагова, хитового французского певца Кристофа Маэ), и детские радиопередачи полувековой давности, и радиотрансляции встреч руководства партии с интеллигенцией, весьма информативна. Порой кажется, что фонический микс больше, чем о музыке, говорит о не такой уж теплой оттепели, о трагичных судьбах авторов и исполнителей, и представляет эпоху довольно цельно и многогранно, без умолчаний. Есть ощущение, что слышишь всю страну, такую как есть: бесконечно мелодичную, однако в синхроне с песней про палачей. Звук, музыка, следуя за героями и ситуациями, служит, радуется, иллюстративным целям, но вместе с тем является дополнительным декорационным каркасом, на который опирается постановка, и, кроме того, заявляет о главном императиве режиссера Глуховской — стереоскопичности.

По принципу всесторонности организуется и сценическое пространство (художник-постановщик Юрий Наместников). Подвижные стеклянные пластины, оконные переплеты, накладываемые друг на друга и на большой статичный экран с меняющимися картинками, создают слоеное пространство, встроенное вглубь сцены подобно тоннелю.

Тоннель — от многослойности, от наложения одной плоскости на другую а-ля коллаж, от намеренного укрупнения первого плана и уменьшения дальнего, или наоборот. Оконные рамы исчертили весь сценический объем, сделали его одновременно сквозным и неясным, прозрачным и потаенным, огромным и плотным.

Коммунальную квартиру зритель видит на просвет, заглядывая в ближайшее окно, сквозь запотевшее дальнее — обучается самыми знаменитыми макушками Ленинграда — Санкт-Петербурга: шлемом Исаакия и шпилем Адмиралтейства. Не случайно дарует режиссер этой «хорошей квартире», «женскому приюту» двойной свет и открытый вид на божественную красоту, а помещение месткома между тем наделяет глухой стеной.

Визуальный язык, предлагаемый зрителю постановщиками, близок оптическому искусству Виктора Вазарели, который первым изобразил тоннель на бумаге посредством квадратов, постепенно уменьшающихся до точки. Тоннель пространственный не может не вызывать ассоциацию с трубой времени (ведь и название действия — «Время женщин»). Кстати, в науке существует так называемая труба Красникова — гипотетическое устройство для космических путешествий с искривлением пространства-времени. Труба Красникова позволяет осуществлять возвращение путешественника обратно



**Антонина Беспалова — актриса Анастасия Южакова,
Николай Ручейников — актер Иван Дорохов.**

Фото Александра Волобуева

в то же время, из которого он начал путешествие. Нечто подобное происходит в спектакле — зритель странствует: из шестидесятых попадает в дореволюционную Россию, в сороковые — фронтовые и послевоенные, в тридцатые, семидесятые, пятидесятые. Самое интересное, что в этой брэнной трубе параллельно существуют и настоящий день, и временные отрезки, о которых нет речи в постановке, то есть индивидуальное каждым привнесенные.

Временной коридор конструируют воспоминания героев, документальные радиопередачи, плакат «Партия сказала: надо, комсомол ответил: есть!», прочие факты, в изобилии рассыпанные в диалогах. Упоминается указ, отменивший запрет абортов, — 1955 год, во втором акте по радио звучит голос Никиты Сергеевича Хрущёва: «А может быть, если здесь есть товарищ Вознесенский, его попросить выступить?» Андрей Вознесенский успел сказать лишь: «Я, как и мой любимый поэт, мой учитель, Владимир Маяковский, я не член Коммунистической партии...» Хрущёв громил Вознесенского 7 марта 1963 года. Врач Соломон Захарович (заслуженный артист Бурятии и России Николай Мирошниченко) рассказывает о деле врачей-вредителей — конец 1940 — середина 1950-х.

История, запущенная в коридоры искривленного пространства-времени, получилась на диво зримой: коммунальная кухня, заводской цех, местком, кабинет врача предстают воочию, будто зрителям выдали 3D-очки виртуальной реальности. Есть предположение, что режиссер Марина Глуховская, кроме известных сценических приемов, вдобавок владеет шапкой-невидимкой, и, когда требуется, обнажает скрытые декорации, материализует их из воздуха.

ЛЕПКА ОБРАЗОВ

У Глуховской фантастическая техника воплощения. Придумывая спектакль, она подключает все возможные

средства создания художественного образа, ее полотно, скорее, будет перенасыщенно, чем зиять пустотами.

Композиция и динамика мизансцен усиливаются подробностями, придающими действиям актеров естественность, особый смысл. Вот несколько примеров замечательной нюансировки: председатель месткома Зоя Ивановна (актриса Лена Кегелева) подсовывает под неустойчивую тумбочку свернутую в несколько раз бумагу; старухи накрывают подслушивающее радио шалью; главная героиня Тоня Беспалова подкладывает под новый телевизор варезки, чтобы, упаси бог, не поцарапать такую дороговизну и редкость; в ином мире Антонина и Григорий танцуют босыми.

Разная художественная природа, лежащая в основе эпизодов, лишает действие монотонности, потому и спектакль, длящийся три часа, накрывает зрителя с головой, смотрится на одном дыхании. Одни сцены держатся на диалогах (беседы бабушек), первоэлемент других — движение (мизансцены с тележкой) или свет (сцена свидания Григория и Тони). Визуальное исполнение радует глаз: контровой и монохромный свет; цветная мозаика, являющая мир «немой» девочки; вечерние окна, превращенные в заманчивые витражи; сумерки, снег, длинные скользящие тени; ощущение теплого света настольной лампы в коммуналке...

Для примера две любовные мизансцены. Одна — «Тоня и Григорий» — подана в контровом свете, мы видим только таинственные романтические темные силуэты на светлом фоне; другая — «Тоня и Николай» — сделана в юмористическом ключе: пара, застуканная старушками, пускается на поиски пуговицы.

В спектакле немало объемных монологов, все подано по-разному, и что важно — с сохранением зрительского интереса: истории, мысли и эмоции, заключенные в речах, не потеряны.



**Гликерия — артистка Любовь Сорокина,
Соломон Захарович — заслуженный артист Бурятии
и России Николай Мирошниченко.
Фото Александра Волобуева**

Лучшие, знаковые, кульминационные эпизоды хочется пересматривать (однако не видео — не отмотаешь к началу): танец с грелкой; проезд на тележке с новым телевизором; остервенелая, похожая на капоэйру, почти ритуальная пляска с тряпкой, в которой главная героиня и гонит любовь, и зовет ее; неземной финал, восстанавливающий высшую справедливость. Замечу, все перечисленные фрагменты имеют отношение

к главной героине спектакля — Антонине и ее исполнительнице Анастасии Южаковой.

Особенно дороги сцены, возведенные к символу, подключающие сценическую картинку к огромному пласту мировой культуры, влекущие за собой аллюзии на шедевры живописи. Они создаются благодаря уподоблению оконных переплетов решеткам Пита Мондриана. Нидерландский художник экспериментировал с цветом и не-цветом, оконный проем Глуховской, как портретная рама, выделяет лицо, фигуру, читай судьбу, и бесконечно множит реминисценции. Оформление главной героини за швейной машинкой дает намек на тропининские холсты — «Золотошвейку», «Пряху», «Кружевницу», а также на многие живописные опыты советского периода. Сцены кормления ребенка и крещения младенца, разделенные оконной рейкой, существуют как бы в диптихе, без затруднений находящем отклик в мировом искусстве. Тоня, уподобленная мадонне с младенцем и обращенная к залу спиной, вызывает в памяти подобный ракурс женской фигуры на картине Венецианова «На жатве. Лето». И эта «выворотка», обратная сторона, сопоставимая с перевернутой композицией, вдруг освещает новым неожиданным светом группу старух, духовных матерей, предстающих триединством за девочку, нарекаемую пред Богом Софьей. Сгущение смыслов способствует, возможно, нечаянному выходу на Троицу Рублёва, на икону святых великомучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи. Праведная триада невольно акцентирует внимание на именах бабушек, возносящих молитву за младенца: Гликерия — сладкая, Ариадна — непорочная, чистая, священная; Евдокия — благоволение.

На поверхности лежит сравнение бабушек, которые то и дело мотают пряжу, рвут нитки, с пряжами, мойрами, что стерегут судьбу, нянчатся с ней, оберегают.

ЖИЗНИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ИГРЫ

Образы старух вполне удались актрисам. Ариадна (актриса Татьяна Королёва), самая образованная, «из бывших», получилась прекрасной бабушкой-гимназисткой, Гликерия (Любовь Сорокина) вышла доверенной бабушкой-подружкой. Обе актрисы достоверно сыграли судьбы своих героинь, лучшими эпизодами у той и другой стали монологи. Но царила в старушечьей тройке все же Надежда Царниина, заслуженная артистка Бурятии и России. Ее Евдокия Тимофеевна из поэтической галереи Некрасова, из матушек народных, из заступниц и помощниц; сильная мудрая русская женщина, каких много в России.

Нужно сказать, что некоторые изменения в исполнительском мастерстве всей труппы бросаются в глаза сразу. Актеры наши, те же, но иные пластика, интонации, и существование их на сцене больше похоже на жизнь, чем на игру. И снова заслуга режиссера, которой удалось вовлечь актеров в сотворчество. Мы имеем дело явно не с тем случаем, когда актеру советуют быть на сцене самим собой, тут заметная работа по раскрепощению или, если так можно выразиться, по «расштамповке» исполнительского естества.

В спектакле нет неудачных актерских работ, но есть наиболее яркие.

Прежде всего, речь о молодой актрисе Анастасии Южаковой, темпераментно, правдиво и трепетно сыгравшей заглавную роль Тони Беспаловой, деревенской девушки, влюбившейся в первого встреченного необычного Григория и оставшейся матерью-одиночкой.



Ариадна — актриса Татьяна Королёва, Евдокия Тимофеевна — заслуженная артистка Бурятии и России Надежда Царинина, Гликерия — артистка Любовь Сорокина. Фото Александра Волобуева

Роль — технически сложная, требующая физических и душевных затрат. Думается, динамичная часть даётся актрисе просто: ноги ее легкокрылы, стан тонок, движения изящны, а потому сцены с падением на лёду выглядят естественными, танцевальные номера — приятными, а «драка с бесами» завораживает. Можно предположить, что сложнее было справиться с психологическими монологами, многочисленными диалоговыми сценами, но и речевые воплощения сделаны вполне раскованно, натурально. Как говорится: верю!

Отмечу несколько интересных ролей второго плана: председатель месткома и женсовета Зоя Ивановна (актриса Лена Кегелева), уборщица Валентина Сытина (Елена Адушева). Обе актрисы сильной харизмы, редкой энергетики. И «красная» Зоя, искренне верящая в эру коммунизма и свое право распоряжаться личной жизнью других людей, и интриганка Валентина, которая своего не упустит, к счастью, не картонные образы, не однозначные. Режиссер и актрисы разработали объёмные характеры, не лишённые умения сочувствовать, виниться, на чем, к слову, заостряют внимание эпизоды, связанные со спиртным (ничего удивительного, спирт — spiritus (лат.) — дух).

СЛОВО О ВАХТЕРЕ

Отдельно и развернуто хочется сказать о роли вахтерши, фигуре в советском обществе, да, собственно, и наше время не исключение, почти сакральной. Вовсе не случайно закрепилось в языке выражение «комплекс вахтера», которое подразумевает маленького человека, возмнившего себя Юпитером. К вахтерше из «Времени женщин» этот комплекс не относится, хоть и стоит она на границе двух миров — официального лощеного и обычного, низового, народного, но вдобавок несет вахту в иной юдоли, где межа пролегает между грехом и благоволием (вспомним о Евдокии), камнем и душой, запретом и свободой. А линия раздела, как водится,

идет через каждое сердце. До поры почти бессловесная и до мелочей продуманная роль сыграна, можно сказать, на реквизите. Свисток — для запрета; чайник, стакан в подстаканнике, стопочка, ключи от пустой комнаты, припрятанная на горький ли, радостный ли случай бутылочка — для души, для понимания, для жалости. Всем сострадает вахтерша: и Серёге (актер Геннадий Тихонов), и Николаю с гальваники (Иван Дорохов), и Надежде Казанкиной (актриса Мария Сазонова), и даже Зое Ивановне стопочку подает в тяжелый момент. А над горьким горем Антонины читает народные духовные стихи «Плач о душе», вернее сказать, отчитывает Антонину, будто заговор над ее душой произносит, и становится вахтерша плакальщицей. Тут самое время вспомнить, что зовут вахтершу Федосьевной — имя, созвучное пушкинской Филипьевне, няне Татьяны Лариной. Как углубляется сразу смысловое измерение роли вахтерши, которую на «отлично» исполнила актриса Елена Зотова. Это тот случай, когда хочется крикнуть: «Браво!». Ее появление на сцене радует, как долгожданная встреча с давним хорошим другом. И, правда, разве не знаем мы эту женщину в безрукавой фуфайке, затянутой солдатским ремнем, в берете и скрипучих бурках?! За костюмом, за ватничек, столь актуальный сегодня (да, я — ватник), особое спасибо художнику Юрию Наместникову. «Жизнь и судьба» читаются за этим образом, как, впрочем, стоят они за каждым героем «Времени женщин».

Эпоха во всей полноте предстает на сцене. «Живем тихо», — говорит Евдокия, но контрапунктом к старушечьей фразе добавляется мир не тихий, не явный, иной.

Говорить о спектакле «Время женщин» значит, прежде всего, говорить о режиссере Марине Глуховской, универсальном серьезном мастере, умеющем вписать частные судьбы в эпическое полотно. Повторюсь, история затопила меня еще и потому, что в ней невиданное количество постановочных секретов, которые можно расшифровывать бесконечно. ■