

Мирошниченко Екатерина

Киров, КОГОАУ КЭПЛ, 10 класс

Рецензия на спектакль “Дорогая Елена Сергеевна”, основная сцена

“Театра на Спасской” города Кирова

Режиссеры: Кирилл Заборихин и Наталия Красильникова

Несмотря на свою относительную молодость, “Дорогая Елена Сергеевна” Людмилы Разумовской пережила очень много, начав с запрета на постановку и уже никогда не заканчивая за счет постоянной актуальности. Кирилл Заборихин и Наталия Красильникова строят неразрывную цепочку взаимосвязей между 80-ыми годами и нашим временем на сцене кировского “Театра на Спасской”. Школьники учатся в школе уже не 10 лет, их выпускной класс – привычный нам одиннадцатый; да и в интерьере не сильно что-то изменилось за 40 лет.

Здесь стоит сразу задаться вопросом, какому поколению посвящен спектакль? О ком он? О тех ли детях, которых воспитывало поколение 60-х, или о тех, кто был воспитан позже, такими же Ляльками и Володями, родившись в конце 90-х? По логике, которую гордо заявил Паша в своем философском монологе, каждое поколение воспитывается под лозунгами прошлого и обрастает новыми штампами, от чего или отражает собственных родителей, или становится еще хуже (“превосходит”). Наверно, это спектакль для всех. И, хотя в зале слышались комментарии из разряда “Я бы своих детей сюда ни за что не повела”, “Дорогую Елену Сергеевну” надо смотреть каждому, кто сохранил еще хоть немного человечности.

Пьесу Разумовской один раз уже возрождали - это был фильм Эльдара Рязанова 1988 года. Заборихин и Красильникова многое заимствуют из

фильма, но некоторые моменты, наоборот, оспаривают, как бы соединяя сюжет пьесы с частично измененным и дополненным сюжетом фильма. Чего только стоит сцена обыска! Все четверо школьников выворачивают картонные коробки на глазах учительницы и находят фотоаппарат. Фотография, сделанная “на память”, на которой Володя, Витя и Ляля с улыбками обнимают Елену Сергеевну, возможно один из самых тяжелых моментов спектакля. На фотографии нет Паши – он фотографирует, – как будто этот злополучный день он запомнил навсегда, как травму, как обстоятельства, в которых он не смог сделать правильный выбор. Эпизод подталкивает нас на мысль о неоднозначности героев, в частности Паши. Эдуард Макарян, говоря о своем герое (Паше), отмечает, что играть его интересно из-за противоречивости характера, постоянной рефлексии и мук совести. В этом прочтении Паша – не уверенный в себе спортсмен, как это было в фильме Рязанова, а сомневающийся “потомственный интеллигент”, который боится не вписаться в те рамки, которые установил лидер, Володя. Иногда герой Макаряна излишне мнителен, и доказать, что он не полезет на амбразуру, дается ему с трудом. Перед тем, как согласиться с ложью о собственном желании совершить самоубийство, он тоже выдерживает длительную паузу, в глаза Елены Сергеевны он смотреть не способен; и Ляле причинить вред не может – рука не поднимается, как бы ни пытался. Всё это говорит о том, что Паша здесь – единственный, кто имеет какие-либо шансы на то, чтобы остаться человеком с принципами и ценностями, духовно возродиться и подняться из “мещанской” безнравственной грязи.

Володя в исполнении Дмитрия Домнина – полная противоположность Паши. Его образ частично заимствован из фильма, но пафоса здесь значительно больше. Володя больше похож на представителя американских яппи или “золотой молодежи”. “Новый человек” с мужественно закатанными рукавами рубашки, уложенными назад волосами, он цинично доказывает все

преимущества работы “баш на баш”, провозглашая культ материализма. Все-таки, костюмы героев тоже отсылают нас к современности. Если в рязановском фильме было полное сходство с серединой 80-х, то здесь все одеты, подобно обычным школьникам, при чем достаточно порядочным: белые рубашки, пиджаки, брюки, единственно, спортивные штаны Вити (Константин Кочнев) подчеркивают его отчаянно-алкогольный нрав. Поэтому Володя в спектакле “Театра на Спасской” – что-то между офисным начальником и циничным бизнесменом с постоянным повторением ругательств относительно своих товарищей. Выразительность этого нахальства и властолюбия подчеркивается еще и контрастом с другой недавней ролью Дмитрия Домнина в “Театре на Спасской”, Князем Мышкиным в “Идиоте” реж. Кирилла Заборихина. Сам актер говорит о том, что играет Володю “через противоречия”, потому что по натуре абсолютно ему противоположен. Эта череда полярностей характеров усугубляет ситуацию на сцене и влияет на реакцию в зале - Володя вызывает отвращение и отторжение, как минимум потому, что Домнин испытывает к нему такие эмоции.

Цветовая гамма простая. Вся мебель, стены и большая часть одежды актеров выполнены в синем цвете – в цвете шариковой ручки. Не зря Ляля говорит Елене Сергеевне, что та выглядит, “как тетрадка в клеточку”. Она сливается с обстоятельствами, полностью отдает себя школе, заменяя ею жизнь. Помимо этого, эта фраза еще раз отсылает нас к фильму, из которого Кирилл Заборихин многое перенимает. Этот тревожный синий цвет перетекает из квартиры Елены Сергеевны в синюю одежду школьников, в синие фужеры и воздушные шары (художественное оформление - Анна Смертина). Цвет, который принято считать успокаивающим, становится символом трагедии одной беспокойной ночи. Вся квартира вписана в две стены – прихожая-гостиная и небольшая ванная комната. Как такового дома,

в его философском понимании, здесь нет, нет укрытия от внешнего зла. Остались только крыши, да и те не защищают – обе стенки выполнены в форме домов с очертаниями двускатных крыш.

Кафельная плитка в ванной – тетрадная клетка, на которой, вместо узора, красуются аккуратные “Дома” и “Упражн”. Анна Смертина делает на этом паттерне очень удачный акцент. После Лялиного замечания о внешнем виде учительницы (вышеупомянутое “как тетрадка в клеточку”), Елена Сергеевна начинает мимикрировать под эту плитку, теряться в этом маленьком квадрате стены ванной комнаты. Тут сразу становится ясно, что она бы хотела просто спрятаться, слиться. А зрителю остается выбрать, как относиться к Елене Сергеевне: с жалостью или негодованием, вопрошая о чувстве собственного достоинства. Повсюду синей краской нарисованы, как на тетрадных полях, часы, телефон с оторванным проводом, шкаф, розетки. Квартира пропитана идеалами и стремлениями хозяйки, Елены Сергеевны. Эти стены впитали в себя всё, что подразумевала профессия учительницы и превратились в основные символы учебного процесса. Чувство долга, неразрывно связанное с работой в школе, преследует Елену Сергеевну всегда. Ее преследуют и гнетут ее же возвышенные стремления. Поэтому и дети, пытаясь выпросить ключ, зажимают ее на краю сцены, выживают из собственной квартиры – она всегда на грани, под вечным давлением.

Эта грань у Елены Сергеевны в исполнении Наталии Красильниковой, которая по совместительству является вторым режиссером спектакля, видна всегда. Осознав причину спонтанного поздравления, она сразу изменяется. Надрыв в голосе, в характере усиливается по мере изменения методов, которые придумывает “дипломат” Володя. В героине Наталии Красильниковой нет той запуганности, которая была у Елены Сергеевны в исполнении Марины Неёловой (в фильме Рязанова). Здесь она, хоть и

смиренная и сокрушенная женщина, но отважная и отчаянная, более холодная. Ее бунт против безнравственности начинается еще в разговоре с Лялей, в удивленно-негодующем возгласе “Вы же любите Пашу?” звучит не переживание за юных влюбленных, а последняя надежда на человеческие чувства. Ее монолог – кульминационная точка этого внутреннего надлома, это принесение себя в жертву идеалам, сопровождаемое резкой сменой интонации, почти без паузы. Мысли вслух начались почти слезно и шепотом и перешли в крик. Оба – и Володя, и Паша, – пытаются перебить ее, перекричать, но она непреклонна. Говорит прямо, в зал. Она то ли спрашивает мнения зрителя, то ли выносит приговор, обращенный и к поколению 80-х, и к детям тех Володь и Ляль, которые уже выросли и могут сидеть в зрительном зале. И когда они со лже-извинениями кидаются ей в ноги, она тоже смотрит в зал, смотрит с вечным вопросом, как она и ее поколение могли воспитать таких детей.

После такого выворачивания души наизнанку сложно быть обманутой, сложно показать упадок сил. Поэтому, когда Ляля разоблачает ложь про попытку самоубийства Паши, Елена Сергеевна не может более смотреть в зал, и в лицо Лялечки она тоже смотреть не может, поэтому и стоит спиной, несмотря на то, что ученица усердно пыталась ее повернуть. На самом деле, эта ночь учительницу не повернула, а буквально перевернула ее мир с ног на голову. Ляля трясет ее, кричит ей в лицо, пытается вразумить, но в этих словах не столько искреннее осознание ужаса происходящего, сколько страх за следующие действия Володи и последствия, которые наступят на следующий день в школе.

Ляля в спектакле - более чувствительная и, подобно Паше, более сомневающаяся, чем в пьесе или фильме. В игре Светланы Обуховой четко видны причины, которые сделали Лялю такой же циничной и насмешливой.

В ней и характер есть, сильный характер! Но погубленный. И причины своей “погибели” она видит совсем не в том: не в Володиных вечных унижениях, не в неспособности Паши за нее заступиться, а в бедности, в коммунальной квартире и собственной матери. Лялю хочется жалеть, но только при условии, что жалость - не лучшее отношение к человеку. Настоящие причины этого ада она, к сожалению, понять не сможет, ровно так же, как не прочитав “Лолиту” Набокова вдумчиво, даже если не по английски. Всею виной - узость мышления и пошлость (исключительно в чеховском понимании) всего, что окружало Лялю и в чем она видела идеал.

Говоря о Ляле, очень сложно называть ее виноватой – сопереживание и попытки оправдать девочку берут верх, – но говорить о ее причастности к осуществлению зла необходимо. Если Паша просто позволяет злу случаться и, даже понимая, что то, что они делают - безнравственно и подло, не может остановить “игру в подонков”, то Ляля обесценивает ситуацию. Осознавая все, что происходит, она не понимает всего масштаба трагедии, не понимает перелома, который испытывает Елена Сергеевна, не понимает, что дело-то вовсе не в ключе! Зло для нее - это то, что происходит всегда, то, на что можно закрыть глаза или смотреть сквозь пальцы. Несколько раз пытаюсь уйти и увести за собой Пашу, она все равно не уходит, будучи уверенной в том, что все разрешится быстро и просто, без особых последствий. Помимо этого, Ляля наделена достаточно самобытным состраданием. Обухова делает ее такой “житейской советчицей”, которая хочет помочь Елене Сергеевне, сделать, как лучше, но не может понять ее. Она бунтует и бросается на Володю, отвесив ему пощечину, обличает перед Еленой эту жалкую ложь про самоубийство, и кричит о самом важном для нее чувстве - о чувстве собственного достоинства, об уважении к себе, о том, чего ей на самом деле не хватает и что она мечтает получить, став богатой и успешной леди. А ее попытки помочь Виктору (Константин Кочнев) - отдельный вид

товарищества. Оба они, на самом деле, – мещане, люди, не обладающие высокими стремлениями и проч., – но как они пытаются существовать в своем земном мире!

И Витя тоже оказывается способен на глубокие переживания. Он вообще большую часть спектакля проводит в стороне от основных событий: его тошнит, он спит, он пьёт, а параллельно Володя и Паша, как два шакала, терзают бедную Елену Сергеевну. И стал он таким – отстраненным и безразличным, – явно не от хорошей жизни. Свой монолог про отца-алкоголика он декламирует стоя на табуретке перед залом, как ребенок, читающий стихотворение на утреннике. И тут в зрителе просыпается настоящее сопереживание Вите. Константин Кочнев делает Виктора самым наивным героем спектакля. Его пьянство становится побегом от беспомощности, которую человек испытывает столкнувшись со злом. Весь спектакль он ходит с гитарой – талантливый же мальчик был! Пьяный, вместе с Володей, завывает “Серенаду Трубадура” из “Бременских музыкантов”. Песня о вере в любовь и надежде на завтрашний день у Вити получается плохо, но зато так искренне. Он чувствительный, мягкий, бросается Елене Сергеевне в ноги, извиняется (а как известно, у пьяных людей всегда язык развязывается), потом Лялю до дома решает проводить, помочь ей хочет.

Все актеры относятся к своим героям с огромной любовью, и даже такого отъявленного “подонка”, как Володя, пытаются понять и разгадать. Можно сказать, что получается это у них успешно. Показателем успешности здесь служит сострадание по отношению к героям. Спектакль о зле не должен был вызвать у зрителя ненависти и презрения к кому-либо из героев – все не так просто, чтобы злиться, не пытаясь разобраться в характерах и предысториях каждого. Паша ведь заявляет, что, по Достоевскому, добро и

зло существуют, чтобы человек мог сделать выбор. Вот и зритель должен сам решить, как он будет относиться к героям, как будет познавать их мотивы, как представит их будущее, будет это сопровождаться отвращением к детям-злодеям или попыткой понять их?

Чтобы попытаться понять каждого из ребят, нужно посмотреть на ситуацию с другой стороны. Именно это и делают режиссеры, только в буквальном смысле. На заднем экране сцены периодически транслируется видеосъемка: оператор сидит почти в кулисе и снимает происходящее, выделяя героя, на которого зрители должны смотреть в данный момент, указывает, куда и под каким углом смотреть, то обращая внимание на дальний план, то на мелкие детали. Этот же черно-белый видеоряд – рефлексия и воспоминания Елены Сергеевны. Сидя в ванной, она, безусловно, несколько раз прокручивает в голове произошедшие события, стараясь объяснить себе происходящее, “снять шоры”, из-за которых она не может перестать оправдывать учеников, а зритель проживает это вместе с ней. Так, на экране несколько раз прокручиваются с самого начала действия спектакля: ребята заходят в квартиру, достают фужеры, дарят букет, – но вот действие обрывается, вещи разбросаны по сцене, Володя снова сидит в ванной с Еленой Сергеевной и уговаривает ее... и так по кругу.

Размышляя, Елена Сергеевна почти смиряется! Как минимум, ее мертвенный голос, неспособность смотреть на Володю и Пашу говорят о том, что больше она не сделает ничего, только еще раз попробует выгнать. Она садится на табурет, поджимая ноги, и уже не встает. Даже ключ она не кладет Володе в карман, а кидает, лишь бы не подходить к нему. Но если ее идеалы ложны, и идеалы молодежи тоже, то какие же будут правильными? Ответ на этот вопрос режиссеры тоже пытаются найти, но по-своему.

Своеобразным духовным символом перестройки здесь предстает музыка и образ Виктора Цоя. Выбор необычный, но удачный. Исполнение его песен актерами до спектакля напоминает нам, идущим на спектакль зрителям, что это история об обычных людях, о мальчиках и девочках, которые были в каждом дворе, ведь все-таки песни Цоя признаются почти “народными” и “дворовыми” – гитарная классика. Запись одного из концертов “Кино”, которая транслируется на экране до спектакля и в антракт - характеристика эпохи в целом. Подобные функции выполнял телевизор крупным планом в фильме Рязанова. Вот только идеи, о которых поется в песнях “Кино”, не соответствуют происходящему на сцене. Время меняется, Цоя слушают до сих пор, но люди остаются те же. И те поступки, которые они совершают, при таком музыкальном сопровождении вызывают диссонанс. Даже в брошюре-программке появились строчки Цоя - текст песни “Дождь для нас”. И хотя больше бы подошла песня “Мама, мы все тяжело больны”, такой выбор музыкально-культурного сопровождения к спектаклю не оставляет равнодушным никого, снова и снова подчеркивая связь поколений и неизменность характеров в разные эпохи.