

Рыбалкина Арина

Санкт-Петербург, Колледж Академии Достоевского, 3 курс

Рецензия на спектакль «Москва-Петушки»

Малого театра кукол (Санкт-Петербург)

Режиссеры: Ольга Ведерникова и Владислав Романов

Премьера состоялась 29 января 2025 года.

После просмотра спектакля я всё время возвращаюсь к одному вопросу: как история потерянного человека — Венички, который, запутавшись в собственном сознании, вечно едет к утопичному, недостижимому месту, желая лишь найти заветные 100 грамм, — может так сильно попасть в простую студентку, никогда не проживавшую даже близко подобного опыта, не жившую в 60-е? Полтора часа я сидела, не отрываясь от действия, а выйдя, ещё долго не могла избавиться от ощущения, что это было не про абстрактного персонажа, а про что-то очень личное. Про поезд, в котором ехал каждый, пропуская свою станцию.

Для меня, как для студентки программы «Театральная педагогика», этот спектакль стал не просто эстетическим переживанием, но и материалом для профессиональной рефлексии. Как отмечают критики, обращение к поэме Ерофеева в театре всегда связано с архетипическим сюжетом о вечном возвращении в недоступный рай. Но как сделать этот сюжет доступным современному молодому зрителю? Как говорить о вещах, находящихся на грани сознания и распада, без морализаторства, но с предельной честностью? Ответ команды МТК — через визуальную метафору, точную сценографию и актёрское существование на грани физического срыва.

Часто используемый приём МТК — трансформирующиеся декорации — здесь работает точно на главную тему. Пространство спектакля живёт, дышит,

меняется прямо на глазах. И ты никогда не знаешь, где окажешься через минуту — в тамбуре электрички, в чужом подъезде или в комнате, окутанной верёвками. Художник Юлия Гамзина создала мир, где каждая деталь говорит.

На одной стороне передвижной стены — дверь электрички с характерным прямоугольным окном, через которую обычно видно столбы и платформы. Переворачиваем конструкцию — и вот уже подъезд с облупленной краской, пропахший спиртом и тоской, где на лестничной клетке нужно пролежать всю ночь, потому что идти некуда. Ещё поворот — комната, вся окутанная верёвками, которые тянутся от стен к потолку, создавая ощущение ловушки. Это не просто декорация, а визуализация «кругов ада» или, точнее, кругов сознания, из которых герой не может вырваться.

Границу стены огибает кольцо из бутылок — пустых, наполненных, прозрачных, тёмных. Как точно замечает театровед Елена Левинская в «Петербургском театральном журнале», за границей этого кольца — четыре поллитровки, светящиеся красным, явно отсылающие к Кремлю — недостижимой границе мира, за которую герою не вырваться. Внутри этого кольца Веничка проживает свою историю — от первого глотка и до последнего вздоха. Пока стена цела и бутылки стоят ровно, можно существовать, можно двигаться по кругу, можно даже верить, что когда-нибудь круг разомкнётся. Но он не размыкается.

Бутылки здесь — не просто реквизит, а полноценные персонажи. Это принципиально важный ход: мир Венички населен не людьми, а сосудами — пустыми, полными, прозрачными, тёмными.

Владислав Романов — не только исполнитель главной роли, но и сорежиссёр спектакля, демиург этого мира. Как пишет Левинская, «в спектаклях такого типа маятник обязательно качнется в сторону актерской индивидуальности», и в МТК это случилось в полной мере.

Романов один отыгрывает всех персонажей, встречающихся на пути.

Собутыльники с проходной, где платят копейки и требуют ударный труд, — это бутылки в одежде: в тельняшках, в телогрейках, в коверкотовых пальто. Попутчики в электричке — бутылки. Интеллектуал, цитирующий Гёте и рассуждающий о высоком, — бутылка. Слабоумный дед с таким же слабоумным внуком — бутылки. Для Венички они и правда не люди, а отражения, собутыльники на одну остановку, сосуды, в которые можно налить что угодно — от водки до высоких материй. За каждого Веничка разыгрывает историю, изменяя голос и пластику собственного тела.

Сцена с контролёром решена особенно интересно. В какой-то момент Веничка рассказывает, что с определённого момента контролёр перестал брать деньгами — только водкой. И на сцене появляется огромная трёхлитровая банка. К ней по очереди подходят все персонажи-бутылки, населявшие пространство до этого, и каждый отливает часть того, что внутри. Кто сколько может — кто-то щедро, кто-то по краям, кто-то последние капли. Это сцена, где каждый отдаёт часть себя, часть своего содержимого, чтобы расплатиться за право ехать дальше. И ты вдруг понимаешь, что они все в одной лодке, все в одной электричке, все платят одним и тем же. Просто у кого-то ещё осталось, а у кого-то уже нет.

Рядом с Романовым актриса Ольга Ведерникова, играющая ангелов. Но ангелы здесь — не помощники, не утешители, не те, кто протягивает руку в трудную минуту. Ангелы Ведерниковой — скорее та часть сознания, которая отрезвляет и нащёптывает, что ты сходишь с ума. С самого начала это проявляется отчётливо и пугающе обыденно. Веничка только просыпается в подъезде, собирается в магазин, ещё не понимая, где находится и как сюда попал. Ангел сообщает будничным голосом, что тот алкоголь, который ему нужен, продаётся только с девяти утра, а вот «красненькое» можно купить уже сейчас, прямо сразу, не надо ждать. И Веничка соглашается. Без борьбы и попытки возразить или хотя бы задуматься. И тут ангел даже не искушает, а

просто подтверждает, что другого пути всё равно нет. И ты понимаешь, что эти ангелы далеко не высшая сила, а его «режим автопилота», когда внутренний голос давно уже не спрашивает, а только констатирует.

Левинская замечает важную деталь: «пространство ангелов отделено тюлем, они существуют по ту сторону, наблюдая, но не вмешиваясь». Они будут перемещаться только с одной стороны площадки на другую, но никогда не пересекут границу — не войдут в мир Венички, чтобы реально помочь. Это принципиальный режиссёрский выбор: ангелы бессильны.

Самое интересное в этом спектакле — то, как режиссёры используют природу театра кукол для передачи раздвоенного сознания. В какой-то момент на стене появляется Чёрт — просто картина со светящимися красными глазами, которая возникает из темноты и так же внезапно исчезает. А через секунду это снова Веничка, сидящий на том же месте и продолжающий свой рассказ. И ты ловишь себя на мысли, что не понимаешь, куда делся второй актёр и как он успел уйти со сцены, переодеться, изменить пластику. А его и не было. Это чисто кукольный приём, где граница между живым и неживым, реальным и галлюцинацией стирается.

В сцене страсти, когда Веничка вспоминает свою возлюбленную, из чемодана появляются кукольные ноги. Женщина, та самая «рыжеволосая стервоза», появляется из чемодана. Веничка носит этот чемодан у сердца всю дорогу. Прижимает к груди, как самое дорогое, как ребёнка, как единственное, что у него осталось. Там, внутри, — тряпичные ноги на каблуках в капроновых чулках, смешные и одновременно жуткие в своей кукольной беспомощности. И пока чемодан прижат к груди, есть иллюзия, что можно совместить — сначала заглянуть к ней, а потом успеть к сыну. Но потом чемодан теряется — и Петушков больше нет. И сына нет. Остаётся только темнота.

Для меня как будущего педагога ключевой оказалась сцена с сыном. Над люлькой сына вместо мобиля с музыкой, на котором обычно вращаются

смешные зайчики и мишки, — карусель из бутылок. Пустых, прозрачных, покачивающихся при каждом движении. Левинская замечает: в начале спектакля Веничка лежит под этим мобилем, как ребенок, только что покинувший колыбель — ходить он ещё не может, только ползёт попластунски за своим чемоданчиком. Спектакль начинается с того, что Веничка просыпается и ударяется об неё головой. То есть первое, с чем он сталкивается, приходя в себя, — бутылки. С младенчества, с самого рождения они висят над ним, определяют его мир, его выборы, его судьбу. Это не просто деталь, а диагноз целому поколению — и предупреждение нам.

Потом идут монологи про сына — самые трогательные из всех исповедей Венички, такие, от которых ком в горле. Про то, как тот идеально, с какой-то неземной интонацией произносит букву «ю». Про то, как чудесно выздоравливает после встречи с отцом, будто одно присутствие папы способно исцелить любую болезнь. Ты уже растроган, ты уже веришь в эту любовь, в эту связь, в это чудо.

А затем сцена у той же люльки. Приехавший папа пьёт прямо под детской кроваткой. Называет сына холодно, отстранённо — «мальчик». Говорит, что умирать нельзя, когда знаешь всего одну букву, нужно выучить хотя бы остальные, прежде чем позволять себе такие глупости. И всё. Чужие люди, случайные попутчики, которые оказались связаны кровью, но не теплом. И сразу после этого воспоминания, в следующей же сцене, у Венички проскальзывает буднично, между делом: «но сначала я загляну к рыжеволосой». Просто приоритеты расставлены, и они не в пользу сына.

Именно здесь проходит главный нерв спектакля — не осуждение, а понимание. Не указание на ошибки, а принятие человека таким, какой он есть.

В сцене со Сфинксом на стене появляется проекция огромного, безумно моргающего глаза. Он пульсирует, расширяется, сужается, смотрит прямо в зал и прямо в Веничку. Голос, идущий из темноты, задаёт вопросы — про

самое страшное, про то, что Веничка всю дорогу пытался заглушить бутылками, про то, о чём нельзя думать трезвым. Тот отказывается отвечать. Молчит, отворачивается, пытается уйти от разговора. Но пока звучат вопросы, он наматывает на себя верёвки, которые всё это время висели на стенах. С каждым неотвеченным вопросом — новый виток вокруг руки, вокруг тела, вокруг шеи. Визуализация того, как невысказанное, непрожитое, непрощенное нас же и душит. Распутывается только когда вопросы смолкают.

Спектакль постоянно переключает регистры, и ты никогда не знаешь, где находишься — в реальности или в бреде, в прошлом или в настоящем, в электричке или в собственной голове. Только что был вагон с грязными сиденьями и спящими пассажирами — и вдруг воспоминание о сыне, о люльке, о той единственной встрече, которая должна была всё изменить, но не изменила ничего. И ты сразу это считаешь, даже не понимая, за счёт чего именно произошёл переход. Свет, звук, пластика работают так слаженно, что переключение происходит само собой, на подкорке, без усилий. Ты не успеваешь спросить «где мы?», ты уже там.

Особенно мне запомнилась сцена в тёмном вагоне. Свет гаснет почти в ноль, остаётся только слабый контур фигуры, и Веничка просыпается от толчка. Он понимает, что проехал Петушки, что случилось непоправимое. Рай, который был так близко, остался где-то позади. Но признать это невозможно — слишком страшно, слишком окончательно. Начинаются метания по сцене, истерика, попытки убедить себя, что всё в порядке, что это и есть Петушки, просто он не заметил вывеску, ведь темно и ничего не видно. Вопросы «где я?» перемешиваются с «есть ли ещё выпить?», потому что без этого не выжить. Ангелы спокойно, даже с лёгкой скукой объясняют: все едут тихо, никто не скандалит, все спят или читают газеты, один ты тут раскричался на весь вагон. И герой начинает сомневаться: а вдруг и правда Петушки? Вдруг это он сошёл с ума, и все нормально?

Ритм нарастает, музыка ускоряется, стробоскоп вырывает из темноты то лицо актёра, искажённое гримасой, то бутылки на стене, мерцающие красным, то мои собственные руки, сжимающие коленки. В какой-то момент Веничка начинает крушить бутылочное кольцо, хватается бутылки, допивает остатки, разбрасывает осколки по сцене.

После кульминации наступает тишина. Но совсем не позволяешь себе выдохнуть и расслабиться, скорее наоборот, воздух становится плотным и давит на уши. Веничка заходит за тюль — туда, где всё время были ангелы, где они стояли и наблюдали за ним весь спектакль. Перестаёт быть главным героем своего мира, становится наблюдателем, одним из них. Стена из бутылок, которая всё действие огибала сцену, разрушена, осколки валяются под ногами. Внутри кольца — пустота.

И вот, что здесь важно: его не жалко. И не злорадствуешь, не думаешь «сам виноват, так ему и надо». Это просто естественно. Как то, что вода течёт, а огонь горит. Герой дошёл туда, куда шёл с самого начала, куда вели его все выборы, все невыпитые и выпитые бутылки, все неотвеченные вопросы. Никто не виноват, кроме него самого. На протяжении всего спектакля он не просит прощения, не обещает исправиться, не кается, не бьёт себя в грудь. Он просто такой. Едет в электричке, пьёт, вспоминает, теряет чемодан, находит, снова теряет. И это результат его собственных действий, шаг за шагом, глоток за глотком.

Спектакль выстроен как исповедь. Не суд. Ведь на исповедь нельзя ответить осуждением, каких бы взглядов ты ни придерживался, сколько бы праведных мыслей ни было в голове. Важно уже то, что ты пришёл и говоришь.

И здесь — важнейший педагогический урок. Настоящее воспитание начинается не с поучения, а с принятия. Не с указания на ошибки, а с

готовности услышать и понять. Спектакль МТК даёт этот опыт — опыт безусловного принятия человека во всей его противоречивости, слабости, греховности.

Возвращаясь к тому, с чего я начала: почему это цепляет? Почему история про человека, который потерял всё, проехал свою станцию и закончил в пустом вагоне, становится личной для того, кто никогда не терял ничего подобного? Наверное, потому что пустота внутри бутылочного кольца, которая остаётся после того, как стена рушится и осколки разлетаются, — она узнаваема. У каждого она своя, но форма у неё одна. У кого-то она в виде несданной сессии, которую откладываешь до последнего. У кого-то в форме неразделённой любви, которую носишь с собой годами. У кого-то в форме работы, которая не радует, но уйти страшно. У кого-то в форме отношений, которые давно умерли, но похоронить их некогда. Мы все едем в электричке, которая давно проехала нашу станцию, и делаем вид, что это и есть Петушки, просто стало тише, просто темно, просто рано выходить.

Спектакль показывает человека. Без прикрас, без осуждения, без надежды на искупление, без обещания светлого будущего. Таким, какой он есть. И в этой честности оказывается больше правды, чем во множестве морализаторских историй с правильными выводами и подведёнными итогами. Потому что в жизни часто нет итогов, а если и есть, то подводить их приходится самим. В пустом вагоне, без чемодана, под взглядом ангелов, которые всё это время были рядом и ничего не сделали.

Для меня, как будущего театрального педагога, «Москва — Петушки» в МТК стали не просто спектаклем, а методом. Методом разговора о сложном через простое, о трагическом через смешное, о личном через всеобщее. Это театр, который лечит не назиданием, а присутствием. Не указанием пути, а совместным поиском.