

Шпиллер Елизавета

**Санкт-Петербург, СПб ГБПОУ Педагогический колледж им. Н.А.
Некрасова, 4 курс**

«Бег», Театр «На Литейном»

Режиссёр: Роман Агеев

Спектакль «Бег» — режиссёрский дебют Романа Агеева в театре «На Литейном» — это не просто инсценировка знаменитой пьесы Михаила Булгакова, а буффонадный эксперимент, исследующий экзистенцию Гражданской войны через призму абсурда и гротеска. То, что сложно представить, как пьесу, полную мистических снов, философских монологов и исторической трагедии, можно поставить в стиле буфф — с его площадным смехом, гиперболой и цирковой условностью. В этом и заключается экспериментальность замысла. Агеев сталкивает высокую трагедию с низовым карнавалом, заставляя зрителя увидеть в кошмаре Гражданской войны не только боль, но и абсурд, стихию театра, где люди отчаянно играют свои роли до самого финала.

Режиссёрский замысел строится на визуальном контрасте: гипертрофированной, почти пёстрой материальности мира одних персонажей и призрачной, «бледной» невоплощённости других. Этот приём становится ключом к пониманию режиссёрского решения, превращающей историческую трагедию в сюрреалистический сон наяву.

С первых сцен зритель погружается в климат театрального буффа, где всё преувеличено до карикатурности. Полковник Чарнота (Евгений Тележкин) — это сгусток неукротимой, почти звериной энергии. Его шинель с невероятно огромными плечами и грузом газырей и пистолетом за поясом — метафоры его раздутого, но уже бесполезного воинского

тщеславия. Каждый его жест, каждый взмах подолом — это подражание собственной былой лихости, обнажающее внутреннюю пустоту.

Ещё дальше в гиперболизацию уходит образ генерала Хлудова (Виталий Гудков). Он не просто нервный или жёсткий — он болен своей безумной рефлексией. Его длинная, будто вобравшая в себя всю пыль отступающих дорог шинель, становится вдруг изящным «ласточкиным хвостом» фрака. Генерал предстаёт не столько военачальником, сколько маэстро, дирижирующим адским оркестром войны. Его приказы — отрывистые, рубленые жесты, похожие на взмахи дирижёрской палочки, вызывают к жизни симфонию насилия: залпы выстрелов звучат как аккорды, марш отступающих войск — как похоронный марш, а тишина после казни — как «грохочущая» пауза. Его диалоги с призраком повешенного красноармейца Крапилина — это не тихие интимные монологи, а публичные, почти оперные дуэты с пустотой, где партнёром выступает луч света, в котором мелькает пыль. Всё в нём — гипербола вины, принявшая гротескные, театральные формы.

Антиподом этой грубой, избыточной материальности выступают образы Серафимы Корзухиной (Наталья Ионова) и Голубкова (Максим Зауторов). Их «бледность» — одна из смыслообразующих режиссёрских находок. Это не только бледность грима, словно они ещё не до конца «выкристовались» из кошмара, но и бледность бытия. В мире, где всё преувеличено и громко кричит, они едва слышно шепчут. Их жесты минимальны, костюмы просты — это выцветшие одежды интеллигентов, теряющиеся среди шинелей и мундиров. Эта бледность — знак их неприкаянности, неприспособленности к жестокому карнавалу войны. Они — призраки старого мира, скитальцы, не имеющие ни силы Чарноты, ни фанатизма Хлудова, ни практицизма Корзухина. Их любовь и страдания

кажутся тонкой акварелью на фоне масляных, густо прописанных мазков всеобщего падения.

Сцена оформлена как чердак коллективной памяти. Нагромождение чемоданов, ящиков, обрывков ткани создают ощущение временного лагеря, где жизнь — это ожидание исхода. Одним из центральных объектов становится игрушечный поезд. В первом акте он развёрнут к зрителю белой, подбелённой стороной, олицетворяя «белую» идею, мечту, иллюзию исхода. После кульминационной сцены в Константинополе Люська, с циничной простотой выживающей женщины, переворачивает его на красную сторону. Этот жест — не политический манифест, а констатация: мечта кончилась, началась другая, не менее жестокая реальность.

Резкие, почти кинематографичные прожекторные лучи «выхватывают» лица из темноты, создавая ощущение допроса, вспышки памяти или театрального представления для самих себя. Музыка — от тревожных, диссонирующих аккордов в сценах, где Хлудов сдаёт Крым, до меланхоличных, восточных мотивов в Константинополе — подчёркивает разорванность мира.

В Константинополе, когда Люська с Чарнотой отдаляется, а Серафима, в отчаянии, делает шаг в сторону панели, раздаётся песня группы «Мельница» — «Дороги». Лиричная, полная тоски по дому и неприкаянности, народная по духу баллада современной фолк-рок-группы становится голосом всех потерянных.

Контраст между оригинальным звучанием песни и её сценическим воплощением становится отдельным драматургическим ходом. В записи «Мельницы» «Дороги» звучат мягко, с отстранённо-былинным спокойствием, почти беззаботно — это взгляд со стороны, эпическое

повествование о вечном. В спектакле же песня вырвана из этого меланхоличного оцепенения и подана надсадно, от всего сердца, с той предельной искренностью, которая доступна только людям, стоящим на краю. Люська и Серафима не поют — они выкрикивают, выплёвывают слова, вкладывая в каждую ноту всю боль, всю горечь и весь ужас момента

Её поют и Люська, с её показной бойкостью, за которой скрывается страх, и Серафима, с её обречённой чистотой, но жёстким нравом. В этот момент стираются грани между буффонадой и трагедией, между 1920-ми и нашим временем.

«Дороги сплелись в тугой клубок влюблённых змей». В этом образе — анатомия всего «Бега». Дороги здесь не просто пути, а живые, ядовитые существа, которые не ведут, а душат, сплетаясь в тугой, нераспутываемый узел. Серафима и Люська в этот момент — две женщины, чьи судьбы переплелись так же неразрывно и мучительно. Одна уходит на панель, в прямом смысле «на дорогу», другая уходит от Чарноты, оставаясь на той же дороге, но в ином качестве. «Влюблённые змеи» — это не только мужчины и женщины, но и сами эпохи, идеи, иллюзии, которые обвивают своих жертв, гипнотизируют, кусают и заставляют ползти дальше. Песня становится горькой притчей: любовь, родина, надежда — всё сплелось в один клубок, который уже не разорвать, можно только нести его с собой, пока хватит сил. Песня о дорогах, не ведущих домой, становится общим приговором всем бегущим, связывая их в одном хоре тоски. Это момент всеобщего признания: бег бессмыслен, потому что бегут они от самих себя.

Наивысшей точкой буффонадного гротеска становится сцена карточной игры в Париже между Чарнотой и Корзухиным. Игра ведётся не за столом, а в центре зала, превращённого в игровое поле-арену. Прислуга Карзухина состоит из бывших сослуживцев Хлудова. Те самые офицеры и солдаты, что ещё недавно маршировали под его дирижёрскую палочку в

Крым, теперь облачены в униформу лакеев — полосатые матроски, береты и белые перчатки. Их выправка осталась военной, спины прямые, но движения утратили былую честь и превратились в услужливую суету. Самое разительное — речь: они говорят с нарочито ломаным французским акцентом, коверкая русские слова, выслуживаясь перед новым хозяином. Они становятся инструментами игрового стола, игральными картами. Каждый из них отождествлён с мастью и достоинством, причём визуальный код построен на парадоксе: чем ниже актёр по росту, тем выше достоинство карты, которую он символизирует. Эти живые карты-марионетки кружатся вокруг игроков, выстраиваются в комбинации, падают и поднимаются по воле жеста, создавая визуальную симфонию случая, власти и унижения.

В первом акте, когда она неразлучна с Чарнотой, её тело скрыто военной шинелью — грубой, безразмерной, скрадывающей любые очертания. Она — часть его эскадрона, боевая подруга, чья женственность принесена в жертву походному быту и ощущению опасности. Но как только сцена переносится в Париж и Люська оказывается предоставлена самой себе, происходит разительная метаморфоза. Военная роба сменяется вызывающей красной кружевной ночнушкой. И главное: у неё появляются гиперболизированные, нарочито пышные, искусственные формы — грудь навывкате и округлые бёдра, подчёркнутые и выставленные напоказ. Это уже не женщина из плоти и крови, а ходячий товар, секс-символ, собранный из деталей по дешёвке.

После всех метаний, дирижирования призрачным оркестром и разговоров с пустотой, выход Хлудова в ярко-алой гимнастёрке и таких же красных штанах становится одним из режиссёрских высказываний. Это уже не бледный призрак совести и не человек в запylённой шинели — это квинтэссенция выбора, обретшая плоть и цвет. Кричаще-красный костюм —

не политический ярлык, а предельно обнажённая метафора его личной Гражданской войны. Это цвет пролитой им крови, которая наконец проступила сквозь все слои формы, оправданий и рефлексии, став единственной и окончательной униформой его души. В этом кафкианском алом комбинезоне нет ни воинской чести, ни бывшего статуса — только голая, неоспоримая вина, принятая и надетая напоказ как единственно возможный итог пути. Он становится живым памятником самому себе, завершая свою партитуру немым, но оглушительным по цвету аккордом самоосуждения.

Антракт становится не просто паузой, а подлинным театральным жестом, возвращающим к первоначалам. Роман Агеев, не выходя из образа своего персонажа, играет на аккордеоне, наполняя фойе живой, чуть надтреснутой музыкой эмигрантских кабаков. А Евгений Тележкин в шинели и с газырями — живой, гиперболизированный Чарнота — выходит в публику, приглашая пар танцевать или буквально создавая пары из незнакомых людей, сводя их в неуклюжем, но искреннем танце посреди холла. Агеев и Тележкин в антракте восстанавливают древнюю связь: зрители перестают быть просто наблюдателями и становятся участниками карнавала, их собственные пары, созданные волей Чарноты среди театральных кресел, отражают хаотичные, случайные союзы булгаковских персонажей. Это живое напоминание: «Бег» не заканчивается на сцене, он продолжается здесь, в фойе, в каждом случайном вальсе незнакомцев, которых свела вместе война, судьба или просто вечер в театре на Литейном.