

Шпиллер Елизавета

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

**«РЕВИЗОР с продолжением», Александринский театр
Режиссёр: Валерий Фокин**

«РЕВИЗОР с продолжением» Валерия Фокина — это разговор с традицией, помещённый в раму изысканного, почти музейного театрального языка, который внезапно взрывается гротеском сегодняшнего дня.

Пространство спектакля, созданное Алексеем Трегубовым, встречает зрителя образом обманчивой простоты. Перед нами классическая рисованная декорация — интерьер дома городничего. Но эта простота кажущаяся и полна тревожной оптической игры. Пол в гостиной выстроен с перспективным искажением: он заметно устремлён в сторону дверей и словно возвышается, уходя вглубь. Этот приём создаёт одновременно два ощущения: парадной, чуть приподнятой над миром сцены и зыбкости — твёрдая поверхность уходит из-под ног, увлекая персонажей в пропасть. Живописные задники и кулисы подчёркивают свою «театральность», напоминая, что вся эта история — мираж.

Костюмы становятся точнейшей характеристикой персонажей, балансируя между реализмом 1830-х и почти карикатурным заострением. Хлестаков Тихона Жизневского щеголяет в моднейшем розовом петербургском костюме — этаким облаке столичной легкости, которое при первом же шаге выдаёт провинциальную подделку. Изысканность образа убивает наповал одна деталь: на большом пальце правой ноги зияет огромная дырка, которую франт тщетно пытается прикрыть, поджимая ногу или пряча её под стул. Эта дыра — метафора всего Хлестакова: столичный лоск врозь, а нищета — наружу.

Тихон Жизневский выстраивает роль Хлестакова как непрерывную смену полярных состояний, где каждая минута существования на сцене — это прыжок от эйфории к отчаянию, от наглости к панике. Когда чиновники один за другим суют ему купюры, героя буквально разрывает изнутри: он краснеет, кривляется, слова вылетают из него с брызгами слюны, будто он не просит, а выплёвывает их под давлением неведомой силы. Деньги действуют на него как отравы, как яд, который невозможно проглотить, но и выплюнуть жалко. Но едва проситель уходит, Жизневский мгновенно переключает регистр: Хлестаков сжимается, становится замкнутым, почти стеснительным, словно ребёнок, которого застали за шалостью. Он заминается, теребит пуговицу, отводит глаза — и в этом мгновенном переходе от разнузданной алчности к трогательной уязвимости проступает вся природа его существа. Он не злодей и не аферист, он просто щенок, которого угостили сахаром, и теперь он не знает, то ли рычать, то ли вилять хвостом.

Городничий Сергея Паршина при каждом удобном случае, словно невзначай, щёлкает шпорами. Это щёлканье — звуковой нерв его существования: даже стоя на месте, он едет, он патрулирует свою вотчину, он всегда при исполнении. Шпоры выдают в нём не просто чиновника, а военного, навсегда мобилизованного в армию взяточников. Бобчинский и Добчинский (Иван Ефремов и Владимир Минахин) доведены до полной неразличимости. У них не только одинаковые сюртучки, не только синхронные движения — они дышат в унисон, вздыхают одновременно и даже открывают рты для неслышных, немых фраз, которыми обмениваются, словно переглядываясь внутренностями. Вздёрнутые накладные носы и накладные лбы делают их похожими на двух восковых кукол, которых завели одной пружинкой. Земляника (Сергей Мардарь) — сладкое ядовито растение. На его голове красуется смешной чупчик, жиденский хохолок, поверх которого натянута ермолка — деталь, выдающая в нём то ли еврея,

перекраивающего свою идентичность, то ли просто человека, тщательно прячущего лысину под двумя слоями защиты. Ляпкин-Тяпкин (Степан Балакшин) — ходячая грудная клетка. Его накладной нос и накладная причёска — словно детали карнавального костюма, в котором он забыл снять маску. Он ходит вразвалочку, выпирая грудью и животом вперёд, будто несёт перед собой невидимый прилавок со взятками борзыми щенками

Почтмейстер Шпекин (Дмитрий Белов) — единственный, кто не обременён животом. В светло-голубом костюме, похожем на французский кафтанчик, он ведёт себя как заведённый беззаботный мальчишка, который корчит из себя галантного кавалера. Он не крадёт, он просто читает — и в этом его детская, почти трогательная невинность посреди всеобщего воровства. И наконец, уездный лекарь Гибнер (Сергей Еликов) — фигура абсолютно отстранённая. Он всегда не в гуще событий, а где-то сбоку, с краю. В своём немецком одиночестве он не одинок: его спасает кошка, которая неизменно сидит у него на руках, словно единственное живое существо, с которым он может говорить на одном языке. Этот молчаливый дуэт человека и кошки — самый тихий и самый человечный образ всего чиновничьего зверинца.

Валерий Фокин, оставаясь в рамках гоголевской архаичности, внедряет в ткань спектакля персонажей, которых не найти в авторской ремарке, — и они становятся проводниками иррационального, который вечно прячется за кулисами.

Пожилая мать Анны Андреевны (Елена Зиминая) — фигура почти сюрреалистическая. Она постоянно присутствует на сцене, но словно в параллельном измерении: старуха дремлет в кресле-каталке, которым бесшумно управляет служанка Авдотья (Елизавета Фурманова). Её катают туда-сюда по закоулкам гостиной, и зритель привыкает к ней как к предмету

мебели, живому, но неодушевлённому. И вдруг, в самый напряжённый момент — когда Хлестаков заливается соловьём или городничий впадает в панику, — старуха с жутковатым кудахтаньем просыпается, начинает мелко хлопать в ладоши. Этот смех обрушивается на героев как удар грома: они вздрагивают, оборачиваются, но источник звука уже снова спит.

Ещё более причудливый образ — маленький гусар (Дарья Клименко). Этот персонаж — материализованная фантазия Хлестакова, его внутренний голос, принявший плоть и мундир. Гусар то появляется в толпе чиновников, подыгрывая главному герою, поддакивая его нелепым историям, то вдруг оказывается среди военных, выполняя роль подчинённого. Но главный трюк — в финале одной из сцен вранья: гусар лихо снимает с себя головной убор, проводит рукой по волосам — и перед нами уже не военный, а Александр Сергеевич Пушкин, с которым Хлестаков, по его словам, «на дружеской ноге». Эта мгновенная трансформация, выполненная с цирковой лёгкостью, обнажает механизм хлестаковской фантазии: ему нужен не реальный свидетель, а любой, кто подыграет, кто станет живым доказательством его величия.

В этом спектакле Фокин рассыпает по сцене загадочные фигуры-призраки. Трактирный слуга (Тимур Акшенцев) и слуга Мишка (Матвей Пташный) обладают внешностью, заставляющей невольно задуматься: те же тёмные, гладко зачёсанные волосы, спадающие прямым каре, те же тонкие усики... Но кто они? Автор, незримо наблюдающий за своим творением? Мишка при этом ведёт себя вовсе не как слуга. Он не суется, не выполняет приказаний, почти ничего не комментирует. В отличие от суетливого Осипа или хлопотливой Авдотьи, Мишка существует в ином измерении — он словно фигура из другого времени, случайно занесённая в этот балаган. Он смотрит на чиновников с тихим, понимающим интересом, но не вмешивается. Его веселит зрелище, которое он наблюдает. Возможно, это и есть сам Гоголь,

который, любил появляться в своих произведениях под видом проходных персонажей, чтобы, никем не узнанный, наблюдать за тем, как его герои проживают свои маленькие жизни.

Отдельным героем спектакля становится оркестр. Музыканты не просто сидят в оркестровой яме, сопровождая действие фрагментами Глинки, Россини, старинных романсов. Они активно участвуют в создании звуковой атмосферы города. Именно их инструментами — скрипками, духовыми, ударными — озвучиваются стук колёс уезжающей брички, цокот копыт и ржание лошадей. Эта «живая» фонограмма создаёт уникальный эффект присутствия: мы слышим не запись, а рождение звука здесь и сейчас, что усиливает ощущение театральной игры, где всё ненастоящее — и одновременно подлиннее любой бутафории.

Художник по свету Игорь Фомин работает с пространством рисованных декораций. Свет здесь то заливает сцену ровным, «дневным» потоком, обнажая всю нелепость интерьера и костюмов, то сгущается в тревожные сумерки, из которых, как тени, выступают фигуры чиновников.

На сцене помещена суфлёрская будка — раковина, из которой, по законам старого театра, должен литься спасительный шёпот подсказки. Хлестаков то и дело подбегает к будке, жадно ловя подсказки — словно без этого суфлёрского поводыря его пустая голова не в состоянии родить ни одной фразы. А Бобчинский или Добчинский, проходя мимо, показывают язык тому, кто там якобы сидит.

После антракта зритель возвращается в зал, и его встречает неожиданная, почти шокирующая картина. Весь состав спектакля — от главных героев до статистов, — выстраиваются перед опущенным рисованным занавесом. Это не просто выход на поклон, это

театрализованное действо, переворачивающее всё, что мы видели в первом акте. Трио певиц — Анастасия Гребенчук, Мария Медведева, Анна Величко — занимает центр и начинает исполнять гимн Российской империи «Боже, царя храни!» на музыку А. Ф. Львова и слова В. А. Жуковского.

Торжественные, величественные звуки, прославляющие монарха и державу, льются со сцены, но лица поющих... Они по-разному реагируют на происходящее. Кто-то поёт с подобострастным восторгом, кто-то — с механической покорностью. Этот эпизод — не просто интермедия. Гимн здесь звучит не как знак уважения к истории, а как зеркало, в котором отражается вся гоголевская Россия. Империя, её величие и мощь оказываются лишь фоном для той же самой мышины возни, тех же самых страхов, тех же самых взяток и того же самого вранья. И когда последние аккорды затихают, а занавес поднимается, открывая нам продолжение истории, мы понимаем: ничего не изменилось. Империя поёт гимн, а в её уездных городах всё так же процветают страхи, пороки и надежда на то, что ревизор проедет мимо.

Знаменитая немая сцена Гоголя длится здесь ровно минуту — минуту абсолютного оцепенения, когда городничий со свитой застывают изваяниями собственных пороков. Секунды тянутся резиново-тягуче, и зритель, затаив дыхание, ждёт: что будет дальше? Вдруг тишину разрывает беспощадно-будничным голос из динамиков: «Просьба артистов остаться на сцене. Уважаемые зрители, мы просим вас не расходиться, сейчас состоится обсуждение спектакля вместе с членами общественного совета по культуре». И происходит невозможное: окаменевшие статуи оживают. Городничий разминает затёкшую шею, Хлестаков поправляет свой пиджак, Бобчинский с Добчинским переговариваются. Артисты рассаживаются на стульях, выставленных рядком, словно на партийном собрании. На авансцену выходят «члены общественного совета» — Александр Лушин, Ефим Роднев, Мария Кузнецова, Янина Лакоба. Страх перед ревизором оборачивается страхом

перед общественным советом, а вечная российская немота — лишь паузой перед очередным бессмысленным и пугающим обсуждением.

«Общественный совет» вёл обсуждение в нарочито утрированной, почти буффонной манере. «Театровед» (Мария Кузнецова) вещал о кризисах интерпретации и тупиках современной режиссуры, чтобы сделать вывод: режиссёр «интерпретирует текст через отказ от интерпретации», устроив на сцене «историческую реконструкцию, чистую игру в музей».

Среди «членов общественного совета» особенно выделялся «искусствовед, специалист по Островскому» (Янина Лакоба), чей монолог стал концентратом театрального консерватизма. С пафосом пророка он вещал о «болезни современной режиссуры» — о том, как нынешние постановщики «искажают авторов и выворачивают наизнанку смыслы». В качестве примера он привёл спектакль «Маскарад. Воспоминание будущего»: «Как можно вспоминать будущее? Это же безграмотно!» — вопрошал он, не замечая, что сам превращается в карикатуру на ретрограда.

Кульминацией стало зачитывание отрывка из статьи Марка Николаевича Любомудрова «Фейки Фокина» в «Литературной газете» от 5 августа 2015 года, посвящённой в том числе и «Ревизору» 2002 года: «На подмостках царствует балаган, куклы вместо живых характеров, обилие эмоционально-речевой и пластической судороги, эстрадно-цирковое пересмешничество, монструозность и алогизм, множество эксцентричных спецэффектов — одним словом, столь любезная когда-то Мейерхольду, а нынче и Фокину классика дыбом!» Искусствовед признался, что с таким же настроем шёл и на нынешнюю премьеру. Но, к его изумлению, режиссёр вдруг заработал в классическом формате. Итог его речи прозвучал как высшая похвала из его уст: «Это практически Малый театр!».

Во время импровизированной дискуссии в зале царила атмосфера хаоса. Кто-то из зрителей (Михаил Сливников) выкрикнул вопрос: «Кому досталось сегодня?» — в это же время в зале погас свет. «Проблемы с электричеством!» — засуетились «работники театра», призывая публику включить фонарики на телефонах и осветить сцену. Зал замерцал сотнями огней, превратившись в гигантский звёздный купол, а на сцене в этом неровном, тревожном свете заметалась фигура одного из чиновников. Он то и дело поглядывал на часы и проверял телефон, переминался с ноги на ногу и наконец, извиняясь, забормотал, что опаздывает — то ли на важное совещание в Смольный, то ли на свидание...

Валерий Фокин вновь обращается к излюбленному приёму, опробованному ещё в спектакле «Мейерхольд. Чужой театр», где зрители неожиданно становились участниками собрания ГОСТИМа, оказываясь внутри театральной машины, а не по ту сторону рампы. Здесь этот ход обретает новое, ещё более провокационное звучание: когда после немой сцены зал приглашают к обсуждению с «членами общественного совета», публика перестаёт быть просто наблюдателем. Она становится частью спектакля, тем самым зрительным залом, который тоже играет роль — роль общества, призванного судить, оценивать, выносить вердикт. Этот зеркальный коридор, протянутый Фокиным от 1836 года через мейерхольдовские эксперименты к сегодняшнему дню, заставляет заново пережить главный вопрос русской культуры: кто кого ревизует, кто кого судит и есть ли у этого процесса конец?