

Роман Романов

БЕЛЫЙ ТЕАТР

хроника одного
эксперимента

Заметки нестороннего наблюдателя

СОДЕРЖИТ
НЕЦЕНЗУРНУЮ
БРАНЬ

18+

Роман Романов

**Белый театр: хроника одного
эксперимента. Заметки
нестороннего наблюдателя**

«ЛитРес: Самиздат»

2021

Романов Р.

Белый театр: хроника одного эксперимента. Заметки нестороннего наблюдателя / Р. Романов — «ЛитРес: Самиздат», 2021

Книга Романа Романова посвящена более чем тридцатилетней истории хабаровского Белого театра, который появился в 1989 году в результате бунта молодых актеров. Они покинули государственные театры и объединились, чтобы создавать спектакли в новой игровой манере, разительно отличающейся от стилистики традиционных постановок на провинциальной сцене. Автор повествует о тех трудностях, что приходилось преодолевать независимому коллективу за годы его существования, а также подробно рассказывает, как оттачивалось, совершенствовалось, становилось неповторимым Искусство, рождавшееся в стенах Белого театра. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся современным театром. Содержит нецензурную брань.

© Романов Р., 2021

© ЛитРес: Самиздат, 2021

Содержание

От автора	5
Глава 1. Ты помнишь, как все начиналось...	7
Глава 2. Борьба с «бациллой провинциализма»	15
Глава 3. Король умер – да здравствует анархия!	20
Глава 4. Птица Феникс восстает из пепла	26
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Роман Романов

Белый театр: хроника одного эксперимента. Заметки нестороннего наблюдателя

Настоящий театр похож на воду, которой можно любоваться бесконечно. И кто сказал, что спектакли создаются не для любования?

Настоящий театр похож на огонь, языки которого, как кинжалы, разрезают тьму, выявляя суть предметов, явлений и даже самую человеческую истинность.

Настоящий театр похож на воздух правды, такой чистый, такой живительный, которого так не хватает, когда мы, как рыбы, бьемся на берегу, открывая жадно рты.

(Юрий Вязанкин, Гете и пять способов убийства под Rammstein)

От автора

Книгу о хабаровском Белом театре я собирался написать уже давно, но все никак не мог определиться с темой, не знал, каким образом собрать воедино весь имеющийся в распоряжении материал. Как часто бывает, идею подсказала сама жизнь. Когда в прошлом году этот маленький частный театр в очередной раз оказался под угрозой закрытия, меня вдруг осенило: ну конечно же, нужно рассказать о том, как он вообще умудрялся выживать больше тридцати лет – без поддержки городских властей, без помощи меценатов и покровителей, без финансовых вливаний и почти без рекламы – исключительно за счет творческой энергии его хозяев – Ольги и Андрея. Оставшись вдвоем на заре существования коллектива, супруги сумели создать в провинциальном городе удивительный островок поистине европейского искусства – театр с уютной, по-домашнему теплой атмосферой и особым взглядом на мир.

История выживания театра – это история спектаклей, которые рождались в его стенах, ведь любой театр по большому счету существует ради искусства. Я попытался рассказать обо всех спектаклях, созданных Белым – и тех, что поставил основатель труппы Аркадий Раскин задолго до того, как я лично познакомился с театром, и тех, что ставила «на моих глазах» Ольга Кузьмина, ставшая после ухода Раскина главным (и единственным) режиссером маленького театрального коллектива.

Согласитесь, мы часто желаем знать, «что именно хотел сказать автор» в своем произведении – мне посчастливилось получить доступ к «таинственной мастерской» Белого театра, где возникали и воплощались в реальности творческие замыслы создателей спектаклей. Благодаря беседам с Ольгой у меня (а теперь и у читателей этой книги) появилась уникальная возможность «заглянуть» в лабораторию создания постановок, проследить за тем, как идеи сначала зарождались в виде неясных образов в сознании режиссера, а потом шаг за шагом – от репетиции к репетиции – материализовывались на сцене.

Я благодарю людей, стоявших у истоков Белого театра – режиссера Ольгу Кузьмину, актеров Андрея Трумбу и Людмилу Селезневу, художника Андрея Тена, – за то, что согласились поделиться со мной бесценными воспоминаниями. Они рассказали, как театр зарождался, развивался, изменялся; как становилось тоньше, изысканнее и мудрее искусство, которое три десятка лет создавали в белом пространстве увлеченные своим делом творческие люди.

Я выражаю признательность театроведам, критикам, культурологам, радио- и телерепортерам, журналистам и зрителям – всем, кто когда-либо делал профессиональные и любительские разборы спектаклей Белого театра, освещал события из жизни труппы или просто делился впечатлениями, оставляя после просмотра эмоциональные записи в театральной книге отзывов. Благодаря их статьям, программам, рецензиям и заметкам мой рассказ, надеюсь, получился более полным, правдивым, красочным и интересным.

Глава 1. Ты помнишь, как все начиналось...

А начиналось все в восьмидесятых годах прошлого века в хабаровском Доме актера. Он находился в самом центре города, на улице Комсомольской, 80, в двухэтажном кирпичном особняке – бывшем доходном доме М.И. Беляева. Много лет в этом здании располагались три творческие организации: Союз писателей, Союз театральных деятелей и непосредственно Дом актера.

Городская интеллигенция обожала сюда приходить: здесь был небольшой зрительный зал со сценой, хорошая библиотека с редкими книгами, кинобудка, буфет, где продавали кофе и напитки покрепче, – директор Дома актера Ирина Александровна Семченко делала все, чтобы люди чувствовали себя как дома.

В то время жизнь здесь кипела вовсю: то и дело устраивали творческие вечера, проводили встречи с именитыми гостями города, чествовали местных знаменитостей. Регулярно просматривали новые неформатные фильмы, среди которых попадались и кинокартины, не допущенные к широкому прокату; если фильм был на иностранном языке, его тут же синхронно озвучивал приглашенный переводчик.¹

Молодые актеры из хабаровского ТЮЗа и театра драмы проводили здесь все свободное время. Недовольные творческой атмосферой в государственных театрах, артисты собирались в Доме актера, где у них было куда больше свободы для самовыражения и воплощения своих идей. Приходили сюда в перерывах между официальными репетициями в театрах (с четырнадцати до восемнадцати часов), придумывали капустники и создавали независимые театральные работы.

В 1987 году в Хабаровске работал приглашенный из Москвы режиссер Феликс Берман. Он предложил группе из Дома актера поставить *спектакль-охальщину* «Сказ о царе Максее-Емельяне» по поэме Семена Кирсанова.

У героя произведения – царя – не было потомства: он не мог иметь детей, так как все его жены оказывались бесплодными. Отталкиваясь от содержания поэмы, Берман положил в основу спектакля идею «бесплоности государства». Текст Кирсанова как нельзя более соответствовал тогдашней ситуации в стране, и молодые актеры, жаждавшие свободного творчества, приняли его с восторгом.

Совместная работа с Берманом осталась незаконченной, так как москвич был вынужден уехать. До ума же постановку довел молодой хабаровский режиссер *Аркадий Раскин* – он ставил спектакли в ТЮЗе и заочно обучался во ВГИКе на курсе Марка Захарова. В то время Раскин проводил в Доме актера театральные лаборатории, поэтому вполне логично, что именно он завершил постановку спектакля.

Работа над «Сказом о царе Максее-Емельяне» оставила в памяти актеров ощущение необыкновенной свежести и огромного объединяющего счастья. Он был целиком построен на молодом озорстве и безудержной радости нового поколения, сметающего отжившие традиции. Своей веселой тональностью и оптимистичным настроением постановка напоминала студенческие спектакли с их искренностью и юным задором. По словам театроведа Александра Иняхина, актеры играли «азартно, очертя голову, пускаясь в самые лихие виражи гротеска, ликуя, рискуя сломать на них шею».² Участники «Сказа» говорят, что подобной жизнеутверждающей постановки у Раскина больше никогда не было.

Работа над «Сказом» шла как по маслу, спектакль рождался без особых проблем. А. Иняхин пишет: «Молодой режиссер Аркадий Раскин, соблазнивший актеров разыграть ярма-

¹ Александр Чернявский. Дом, где умерла Мельпомена // Тихоокеанская Звезда, 2001. 05.01.

² Александр Иняхин. Ночная жизнь // Театр, 1987. № 10. С. 141–152.

рочно-балаганное зрелище, проявил в разборе и постановке «Сказа» и эрудицию, и остроумие, и темперамент».³ Благодаря верному вписыванию поэмы Кирсанова в исторический контекст, Раскин сумел гениально «вскрыть» ее содержание. В современной трактовке образы царя (*Лев Андрющенко*), царицы Настасьи (*Екатерина Кузминская*) и других цариц (*Ольга Кузьмина* и *Людмила Селезнева*), мужика Фаддея (*Андрей Трумба*), жандарма (*Роман Шимановский*) получились острохарактерные, ироничные и легко узнаваемые для тогдашнего зрителя.

Раскин сделал поистине новаторский для того времени ход – поставил спектакль без «четвертой стены», характерной для традиционного театра: во время действия женские персонажи выбегали в зал и садились на колени зрителей – зал от этого приходил в неопиcуемый восторг. Модерновые «фишки» вкупе с молодым энтузиазмом актеров, познавших-таки вкус игры, свободной от условностей провинциального театра, обеспечили постановке громадный успех как у зрителя, так и у критиков: ни те, ни другие не скупились на похвалу.

В то удивительное время актеры имели возможность показывать результаты своего независимого творчества на фестивалях и конкурсах самостоятельных театральных работ, которые ежегодно проводились по всему Союзу. Они ездили с постановками в Москву, Ленинград и другие города СССР – гастролеровали и попутно проходили обучение в театрах и студиях страны.

Имея на руках достаточно обкатанный спектакль, Раскин подал заявку на участие во Всероссийском театральном фестивале «Молодость-87» в Омске. Актеры по линии СТД поехали со «Сказом» на фестиваль и неожиданно для самих себя стали лауреатами – что ж, их победа была вполне заслуженной.

Окрыленный успехом, Аркадий Раскин поставил спектакль по двум пьесам Людмилы Петрушевской – он назывался «Чинзано» в день рождения Смирновой». В постановке принимали участие актеры из театра драмы – Сергей Миллер, Роман Шимановский, Олег Дымнов, а также ТЮЗовцы: Ирина Законова, Марина Зайцева, Юлия Можейко.

Вот что писала о постановке московский театровед Алена Карась: «Это была замечательно смелая попытка прочесть ее [Петрушевской] драматургию в двойном ракурсе: как психологически детерминированный текст и одновременно как текст со скрытой игровой структурой, где нет характера, персонажа, но есть отблеск его некогда бывших очертаний, нет сюжета, есть только ветхая память о нем. Предметом спектакля стал мир в отсутствии Смысла, мир, энергетически незаряженный, существующий в «отрицательной фазе». При этом режиссер не посвящал и не посвящает своих усилий этической задаче, вокруг которой многие десятилетия крутится советский театр с его навязчивым морализмом. Его театр холоден и неуютен для зрителя, жаждущего пролить слезы над психологическими перипетиями чьих-то душевных драм. В него нужно входить как в структуралистский разбор, волнуясь лишь за судьбу рождаемых смыслов».⁴

Между тем в стране вовсю шла Перестройка, затронувшая абсолютно все сферы жизни советского общества. Коснулась она и театров: актеров впервые перевели на контрактную основу, что позволило театральному руководству начать потихоньку избавляться от неудобных. Предлог для непродления контракта мог быть какой угодно: недостаточно высокий профессиональный уровень, недостаточное усердие в работе и т. п., – причиной же вполне могла стать личная неприязнь к артисту.

В ТЮЗе первой жертвой контрактной формы работы стал актер *Игорь Потейчук*: однажды директор просто объявил ему об увольнении. В ответ на этот произвол в Доме актера

³ Александр Иняхин. Ночная жизнь // Театр, 1987. № 10. С. 141–152.

⁴ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31. 2 августа.

образовалась бунтующая группа – в ее состав вошли артисты, которые играли в двух спектаклях, поставленных Раскиным. Группа вступилась за коллегу, пострадавшего от театральной реформы, что привело к конфликту между актерами-бунтарями и государственным театром, – позже их противостояние вылилось в прямой протест против системы контрактов.

В результате конфликта в 1988 году сам Раскин и ряд актеров отделились от ТЮЗа: для тех, кто пошел за «охальным» режиссером, началась жизнь на вольных хлебах на базе Дома актера.

В то время труппа состояла из шестнадцати человек: режиссер Аркадий Раскин, завлит Анна Михайлова и актеры: Светлана Осина, Дмитрий Олейник, Екатерина Кузминская, Роман Шимановский, Юлия Можейко, Ирина Законова, Олег Дымнов, Нелли Березовская, Лев и Римма Андриющенко, Людмила Селезнева, Игорь Потейчук, Сергей Миллер, Андрей Трумба и Ольга Кузьмина.

Для того чтобы задействовать в работе всю труппу, Раскин предложил создать спектакль по пьесам трех разных драматургов и назвать его «Дамский оркестр и две детективные истории».

Выбранные драматические произведения различаются не только тематикой и содержанием, но и художественной ценностью: если пьеса Жана Ануя «*Оркестр*» – добротная трагикомедия, то комедии Ги Абекассиса «*Приезжий из Рангуна*» и Пьера Барийе и Жан-Пьера Греди «*Счастливого Рождества*» достаточно посредственные. На этом не самом выигрышном материале Раскин впервые решил применить идею *игрового театра*, которую перенял от московского режиссера Анатолия Васильева в его Школе драматического искусства. В интервью для газеты «Молодая гвардия» Раскин говорит: «Сегодня нужна новая театральная система, и мы пытаемся создать ее. Идут поиски форм театра XXI века, в основе которых, по нашему мнению, лежит формула «жизнь игры».⁵

В первой части спектакля («*Приезжий из Рангуна*») Раскин реализовал игровой прием «присутствие на сцене актера и персонажа». Несмотря на то что в основе пьесы лежит детективная история, главная загадка постановки не в том, кто здесь убийца, а в том, кем в данный момент является человек на сцене – актером или персонажем. Например, Анна Михайлова, выполнявшая в труппе функцию завлита, появляется на сцене и как завлит (*актер*), и как секретарша (*персонаж*), причем зрители зачастую не могут понять, в какой именно роли она сейчас перед ними. На этом приеме держится вся интрига первой части.

Размышляя об этой части спектакля, А. Карась пишет: «Как подлинно свободный человек, Раскин позволяет себе трагическую роскошь жить в мире сомнений и вопросов, но никогда – готовых ответов. Актеры А. Трумба и Р. Шимановский опрокидывают эту трагическую ситуацию в комедийную, бесконечно выясняя границы возможного лицедейства, реальности и игры, границы персонажа и актера, и, наконец, доводя зрителя до комического отчаяния по поводу потери всяческих границ».⁶

Во второй части («*Счастливого Рождества*») спектакль становится более традиционным, хотя и сохраняет черты игрового театра. Здесь акцент больше делается на *персонажах* и, по мнению критиков, держится на личностном обаянии актеров. В статье, посвященной постановке Раскина, А. Измайлов отмечает, например, что Олег Дымнов «играет роль *Марселя* грубо, как бы кусками. Это условный, как на карикатуре, персонаж». Про Дмитрия Олейника, исполняющего роль рассыльного *Жана Лу*, автор статьи говорит, что это характерный актер и

⁵ А. Викторов, Жизнь игры // Молодая гвардия. Южно-Сахалинск, 1989. 24 февраля.

⁶ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31. 2 августа.

для своего персонажа он нашел интересные и очень индивидуальные детали: походку, грацию, пластику.⁷

Третья часть («Оркестр») – характерная трагикомедия. Здесь почти все персонажи женские, и их образы удивительным образом зависят от инструментов, на которых они играют: *Патриция* (в исполнении Ольги Кузьминой) – первая скрипка, *Памела* (Юлия Можейко) – вторая скрипка, *Мадам Ортанс* (Ирина Законова) – контрабас, *Сюзанна Делисиас* (Людмила Селезнева) – виолончель, *Эрмелина* (Екатерина Кузминская) – альт, *Леона* (Светлана Осина) – флейта.

А. Измайлов утверждает, что персонажи в «Оркестре» – «не совсем люди. Это дрессированные люди. Как и цирковые звери, они забыли о прекрасной подлинности воли, о полноте настоящей жизни, к которой они были рождены и вместо которой их принудили к копеечному номеру в цирковой программе. Эти женщины живут на самом низком уровне достоинства. Бессмысленно долго они ссорятся друг с другом, унижаются и тупеют, пока тупая скука не займет все пространство их жизни, и выход останется только в смерти».⁸

В этой части Раскин исследует проблему неудавшихся судеб и высвечивает трагедию маленького человека, не сумевшего найти себя в жизни. По задумке режиссера, «актрисы должны были играть с отчаяньем надорванного, превышенного стыда, словно вышли на сцену голыми».⁹ Журналист А. Викторов считает, что в «Оркестре» через игровой конфликт женских персонажей Раскин пытается также ответить на вопрос, почему «музыка, самая блистательная представительница в иерархии искусств, приходит к нам светлой и волнующей, утаивая от нас же, в какой грязи она иногда рождается».¹⁰

Создание «Дамского оркестра» обошлось труппе недешево. Хабаровский композитор Александр Новиков специально для него сочинил музыку, а записал ее симфонический оркестр – в лучшей на тот момент студии города. Кроме того, для каждого персонажа приобрели в филармонии фраки и манишки, а также купили все необходимые музыкальные инструменты – списанные, но в хорошем рабочем состоянии.

В Хабаровске спектакль играли на сцене филармонии – зритель принимал постановку довольно хорошо. Чтобы как-то обозначить в афишах безымянную труппу актеров, ее называли *Хабаровским молодежным экспериментальным театром*. Под этой же «вывеской» поехали на гастроли в Южно-Сахалинск.

«Дамский оркестр» на Сахалине проходил на ура, и у самих актеров было чувство, что спектакль «летит сам по себе». Критики отмечали, что «спектакль очень живой, быстрый, легкий, поставленный в неизученной еще, но беспрюигрышной эстетике КВН, в эстетике студенческого капустника. [...] От спектакля веет экспериментаторством 20-х годов, и за эту свежесть даже строгий консервативный зритель простит новому театру творческие сумасбродства».¹¹

Эти «сумасбродства» зритель усматривал прежде всего в манере игры – актерам не раз говорили после выступления: «Как-то странно вы играете – нетрадиционно». И Раскин снова и снова терпеливо объяснял, что их театр – не психологический, что «эстетика его берет начало в молодежной ироничности, в веселом озорстве. Игра для актеров имеет не только театральный, но и буквальный смысл. Они иронично относятся к своей высокой трибуне общественных проповедников и играют в театр, как в игру».¹²

⁷ А. Измайлов. Тайны свободного поиска, 1989.

⁸ А. Измайлов. Тайны свободного поиска, 1989.

⁹ Там же

¹⁰ А. Викторов. Жизнь игры // Молодая гвардия. Южно-Сахалинск, 1989. 24 февраля.

¹¹ А. Измайлов. Тайны свободного поиска, 1989.

¹² Там же

В 1988 году помещение Дома актеров закрыли на бессрочный капитальный ремонт, и отделившиеся актеры остались без крыши над головой. Несмотря на это, они (благодаря хлопотам Раскина) официально зарегистрировались как *Творческая мастерская*. Между прочим, это был первый за Уралом коллектив, которому Союз театральных деятелей РСФСР присвоил такое название – было чем гордиться. А с практической точки зрения такой статус позволял труппе получать небольшую финансовую поддержку из федерального бюджета.

Для того чтобы начать зарабатывать самостоятельно, стали репетировать две выездные сказки – «Анчутка» и «Дядя Федор»: планировали показывать их в школах и пионерских лагерях. Репетиции проводили в главном корпусе мединститута: актриса Ирина Законова в то время была режиссером народного студенческого театра и тайком обеспечивала труппе рабочее помещение.

Театр музыкальной комедии любезно предоставил бездомным коллегам небольшую комнату для реквизита и прочего театрального скарба, но все равно существовать без собственного дома было невозможно. И вот тогда летом 1989 года все участники Творческой мастерской вышли на площадь Ленина, чтобы на открытом воздухе, прямо перед Белым домом¹³, сыграть «Сказ о царе Максе-Емельяне» и потребовать у администрации помещение под театр.

Две ночи актеры просидели перед правительственным зданием, а днем помогали озеленителям пропалывать цветы на клумбах главной площади города. Все это время артистов охраняла доблестная советская милиция. В ту эпоху подобные акции протеста еще не проводились, и власти попросту не знали, как себя вести в таких ситуациях.

Наконец Аркадия Раскина вызвали в здание администрации, и «охальный» режиссер долго обрисовывал ситуацию самому В.С. Пастернаку, который тогда был первым секретарем крайкома КПСС. Когда же Раскин вновь появился перед актерами, он сказал, что произошло настоящее чудо: бездомной труппе подарили небольшое здание по улице Шеронова, 67, где размещался закрытый для широкой публики выставочный зал ЦУМа – там демонстрировали выпускавшиеся в крае товары народного потребления.

Позже Раскин напишет, что Пастернак – «редкий интеллигент, человек неординарный и, увы, недооцененный»: режиссер высказал мнение, что на отставке бывшего первого секретаря «отразился и этот благороднейший шаг: в борьбе за помещение между бездомным театром и всесильной торговлей Виктор Степанович безоговорочно принял сторону Искусства».¹⁴

Итак, у труппы теперь было свое помещение, но для начала его нужно было привести в божеский вид: работники универмага, покидавшие здание в сильнейшей злобе на новых хозяев, перед уходом сняли все внутренние двери, вынесли сантехнику, уничтожили электропроводку и не оставили в стенах ни единой розетки. Театр начинался в буквальном смысле с нуля.

Центром жизни стал дальний закуток, где впоследствии сделают гримерку – там руководитель труппы обосновал себе кабинет. Из Дома актера привезли библиотеку, рояль и кое-какую мебель – диван, стулья, кресла.

Поскольку в помещении оставалась единственная дверь – входная, нужно было как-то прикрыть вход в фойе, в зрительный зал, в кабинет, в мастерскую театрального художника *Петра Сапегина*. Это сделали, просто завесив дверные проемы тяжелым черным полотном. Позже, когда посреди фойе поставили большой овальный стол, на него тоже положили черную ткань – потом на этом столе появится и массивный канделябр с подсвечниками.

¹³ Так неофициально называют жители города здание правительства Хабаровского края.

¹⁴ Аркадий Раскин. Искусство в Хабаровске? Невозможно! // Тихоокеанская Звезда, 1991.

В зрительном зале сразу же пришлось настелить деревянный пол, потому что играть на цементном полу полуподвального помещения было невозможно. Нанимать строителей было не на что, и актеры отважно взялись за дело сами.

К сожалению, специалистов по укладке пола среди них не оказалось, и в результате между досками остались щели. Махнув на них рукой, стали зачищать доски наждачной бумагой, а потом долго обрабатывали пол циклевочной машиной: шлифовали перед тем как покрыть его лаком.

Лак нашли максимально дешевый и, радуясь экономному приобретению, добросовестно нанесли его на поверхность. Радовались рано: запах лака оказался настолько убийственный, что у всей труппы тут же началась ужасная аллергия. Пока эта пахучая дрянь не высохла, находиться в помещении было совершенно невозможно – пришлось пару дней слоняться без дела.

Стены в зрительном зале выкрасили в белый цвет. Эту идею Раскин позаимствовал у своего учителя – Анатолия Васильева: в театре Васильева пространство с белыми стенами было как чистый лист бумаги, где актер мог свободно рисовать некую картину, играя и импровизируя. То была альтернатива традиционному театру, с его черной коробкой сценического пространства и «застроенной» режиссурой, где совсем не оставалось места для импровизации.

Если зрительный зал с белыми стенами означал лист бумаги, то, по задумке Петра Сапегина, фойе должно было символизировать улицу. Бетонный серый пол с мраморной крошкой в здании театра вполне напоминал тротуар, оставалось сделать серые стены, имитируя атмосферу туманного дня.

Сегодня можно создать краску любого цвета, просто добавив туда нужный колер – он продается в каждом строительном магазине. Но тогда, в конце восьмидесятых, о подобной роскоши даже не мечтали. Только что присоединившийся к театру молодой художник *Андрей Тен* предложил хитрую идею – вылить в белую краску несколько флаконов с черными чернилами и таким способом добиться серого цвета.

Так и сделали. Маляры покрыли стены изобретенным составом – казалось, можно было праздновать победу над обстоятельствами. Только не тут-то было. Андрей, не сильно искушенный в ремонтных тонкостях, не учел, что не всякие материалы могут идеально смешиваться – вскоре на стенах проступили неровные пятна, и покраска выглядела очень небрежно.

Стены несколько раз перекрашивали, а пятна все проступали и проступали. Маляры ругались и отпускали в адрес Тена недобрые замечания. Впрочем, в один прекрасный день стены все-таки приобрели ровный цвет, и инцидент был исчерпан – к радости незадачливого советчика.

Наконец ремонт был окончен, и в газету тут же дали объявление: «Покупаем в театр старую мебель, вещи и костюмы». Посыпались десятки звонков с предложениями, и обновленное пространство постепенно начало заполняться удивительными предметами – некоторые из них пробудут в этом помещении до последнего дня существования театра.

«В девяностые, когда все повально переходило на мебель из новых материалов, очень многое продавалось и выбрасывалось. Были актуальны талоны на спиртное, вот их-то мы и меняли на разные предметы интерьера», – вспоминает художественный руководитель Белого театра Андрей Трумба.

Какие-то бичи, жившие на задворках частного сектора в центре города, за десять талонов на водку отдали в театр старинный деревянный буфет – огромный и роскошный, причем отлично сохранившийся.

У этой не самой благополучной семьи были еще абсолютно потрясающие кресла. «Казалось, это были царские кресла – большие, красивые, с подлокотниками в виде львов, – расска-

зывает Андрей. – Мы предлагали им талоны на горячительное и даже деньги, но семья заявила, что сами будут восседать на *тронах*».¹⁵

Актеры таскали на себе всю мебель – неподъемный деревянный стол с выдвижными ящиками и зеленым сукном на столешнице, бутафорское пианино с резной поверхностью из светлого дерева, старый платяной шкаф, черную лакированную ширму с инкрустацией из светлого дерева, привезенную из Китая во время советско-японской войны и уже тогда бывшую «пожилым» предметом.

Фойе тогда сразу украсили невероятно красивые настенные часы с французским механизмом. Они отмечали каждый час мелодичным боем и исправно работали аж до 2016 года. Но, потом, к сожалению, остановились, и в городе не нашлось мастера, который бы смог починить эти старинные «куранты».

С самого начала было решено, что в пространстве крошечного театра все должно быть настоящее, с запахом, с историей, поэтому со временем здесь появились старые фотографии, картины, игрушки, шапки, бокалы, статуэтки с блошиного рынка, музыкальные инструменты. Часть костюмов, мебель, посуду, мелкие предметы интерьера актеры сами приносили из дома, а что-то им отдавали в ответ на объявления в газетах.

Уникальные вещи, «поселившиеся» в театре, начинали «участвовать» и в постановках. Годами из спектакля в спектакль переходили макинтоши, платья, туфли, дореволюционные телефоны, старинные настольные лампы, пишущие машинки и многое другое. «Это лучший реквизит, потому что такие вещи несут в себе энергетику, они живые», – уверена Ольга Кузьмина.

В шифоньере почти сразу завелся театральный домовенок – его называли Кузей. Каждую ночь ровно в четыре часа он принимался стучать в дверцы и копошился среди сценических костюмов – возможно, требовал общения с теми, кто оставался ночевать на рабочем месте. А утром, приходя в театр, все обязательно приветствовали *хозяина*. Андрей Трумба уверен, что Кузьма, как ангел-хранитель, берег театр и всех его обитателей.

Теперь у театра было все необходимое для творчества, кроме одного – названия. «Легенду» о том, как театр стал *Белым*, рассказал Андрей Тен: по его словам, он-то и стал «крестным отцом» творческого коллектива.

Дело было так. Однажды Андрей получил от Раскина заказ – разработать афиши для уже существующих спектаклей. Тен придумал для афиши достаточно простую форму: в центре вертикального коричневого прямоугольника – белый прямоугольник, поменьше размером. При всей своей простоте форма эта была вполне современной и концептуальной: белый прямоугольник мог означать все что угодно – колонну, дверной проем, луч света и прочее и прочее. Что касается букв для текста, Андрей вырезал их из пленки, поэтому слова можно было располагать на афишах совершенно свободно.

Раскину понравился художественный замысел Тена, и он принялся тут же составлять афишу, передвигая пленочные буквы по фону. Экспериментируя, Раскин соединил два прямоугольника – получилась точь-в-точь дверь в новом здании театра!

Вариантов же игры с текстом оказалось множество: слова могли исчезать в одном «проеме» и появляться в другом, могли лишь частично выглядывать из-за «колонны» и при этом все равно ясно прочитываться, могли занимать одну «створку двери» или растягиваться на обе, – конечный вид афиши зависел от фантазии, вкуса и художественной задачи.

¹⁵ Кристина Балкивская. Маршрут выходного дня: «Белый театр» с особенным лицом // ИА Amurmedia, 2017. 30 марта.

Увлеченный «игрой» с будущими афишами, Раскин сказал, что накануне читал труды Андрея Белого¹⁶, а теперь вдруг понял, что театр должен называться *Белым*. И, дескать, натолкнули его на эту мысль афиши *Андрея Тена* с их *белыми* вставками.

Так и появился в провинциальном Хабаровске *Белый театр* со столичной эстетикой постановок. В спектаклях этого театра должна была стираться грань между игрой и жизнью, между персонажем и актером, между сценой и зрительным залом, между реальностью и вымыслом.

Молодой труппе, полной новаторских амбиций, предстояло доказать, что настоящее Искусство можно делать и в провинции. Но прежде всего театру нужно было просто-напросто выжить...

¹⁶ *Андрей Белый* (1880–1934) – русский писатель, поэт, критик, мемуарист, стиховед; один из ведущих деятелей русского символизма и модернизма в целом.

Глава 2. Борьба с «бациллой провинциализма»

Создавая в Хабаровске театр с «пустым белым пространством, способным аккумулировать интеллектуальную энергию», Аркадий Раскин преследовал самые благородные цели: познакомить здешних театралов с уникальной, сложной драматургией, научить зрителя, стремящегося к истинному Искусству, «бороться с бациллой провинциализма внутри себя»¹⁷, а также возродить высокий смысл театральной игры.

Что же Раскин и компания получили на деле? Выступив против административного застоя и «творческой анемии», погубившей многие региональные театры, актеры-бунтари во главе с «охальным» режиссером нажили себе немало врагов. В родном Хабаровске артисты стали персонами нон грата: бывшие коллеги по государственным театрам от них отвернулись, ибо они нарушили негласный закон провинциалов – не высовываться из общего усредненного круга.

Раскин так говорит об этом: «Для «отцов и матерей» города и края мы из государственных «детей», с которыми нянчатся, когда они шалят, вдруг превратились в пасынков, в лишнюю обузу, которая, если долго ее не замечать, сама исчезнет. Одни плюют нам вслед, другие ждуют, пока мы исчезнем».¹⁸

Несмотря на очень прохладное отношение города к новоявленному театру, отсутствие финансирования и стабильной зарплаты, у труппы было неоспоримое преимущество: она располагалась в великолепном здании в центре города, где можно было сколько угодно экспериментировать и создавать сценические шедевры. «Теперь мы получили возможность свободно использовать собственный взгляд на театральное искусство, – с гордостью комментировал ситуацию Раскин, – и судья нам – лишь совесть художника, а подгоняет нас только личная неудовлетворенность созданным».¹⁹

Пользуясь немногими привилегиями «свободных художников», театр назло недоброжелателям продолжал существовать, заниматься исследованием современного искусства, экспериментировать и ставить спектакли, в каждом из которых, по словам Раскина, были элементы художественных открытий.

В своих поисках Аркадий Раскин как художественный руководитель пытался сделать из артиста не просто исполнителя чужой воли и рисунка, заданного режиссером, а воспитать сорежиссера, сотворца, соавтора спектакля. Именно поэтому на репетициях много времени отводилось на самостоятельную работу актеров над пьесой: они сами «разминали» материал, ставили этюды, а уже потом на общих репетициях вместе с режиссером искали правильный путь к созданию текстуры спектакля.

Такой самостоятельной работой в Белом театре стал спектакль по пьесе японского драматурга-абсурдиста Минуру Бэцуяку «Сто йен за услугу», над ним в 1989–1990 годах работали Ольга Кузьмина и Андрей Трумба. Премьера постановки, жанр которой авторы обозначили как *лирический анекдот*, состоялась в ТЮЗе 15 марта 1990 года в цикле показов «Современная зарубежная драматургия на экспериментальной сцене».

Вот краткое содержание пьесы. На городском пустыре, где висит неизвестно кем завязанная петля, случайно встречаются Он и Она – мужчина и женщина без имен и биографий. Она устала от одиночества и собирается свести счеты с жизнью. Он, наоборот, полон жизненных проектов: за скромную плату в сто йен намерен показывать всем желающим, где здесь находится туалет. Они знакомятся, общаются, немного ссорятся, немного шутят. Осуществить же

¹⁷ Аркадий Раскин. Искусство в Хабаровске? Невозможно! // Тихоокеанская Звезда, 1991.

¹⁸ Там же

¹⁹ Аркадий Раскин. Искусство в Хабаровске? Невозможно! // Тихоокеанская Звезда, 1991.

задуманное ни одному из них не удастся: бизнес-идеи мужчины срываются по причине полного отсутствия потенциальных клиентов, а самоубийство женщины отменяется самим фактом их встречи.

Заканчивается пьеса фразой «Не все так просто», порождая смысловую неопределенность и оставляя место для различных интерпретаций. По словам театроведа Романа Должанского, так и остается неясным, то ли это анекдот, то ли «трогательная притча о двух одиночествах», но «эта недоговоренность оставляет скорее благоприятное впечатление».²⁰

В качестве игровой основы актеры использовали следующий конфликт: каждый персонаж во что бы то ни стало хочет отстоять свой план и вытеснить план другого. Игровая идея с попытками *взаимного вытеснения* подсказала и рисунок спектакля в пространстве: оно должно увеличиваться в моменты, когда герои ссорятся и находятся «по разные стороны баррикад», и, наоборот, сокращаться во время перемирия – например, в комической сцене чаепития. В финале же, когда персонажи полностью разрушают идеи друг друга, пространство исчезает – все погружается во тьму.

Так как в Белом театре никогда не было традиционной сцены, Андрей Тен предложил удлинить игровую площадку, разместив декорации вдоль длинной стены зрительного зала. Соорудили вытянутую скамью – это была обычная доска, которую покрасили в черный цвет и положили на ящики из-под бутылок. В том месте, где герой Трумбы предполагал брать с посетителей деньги, сначала просто поместили фонарь, а потом спрятали его в кабинку, сделанную из бамбуковых шестов (их ранее приобрели для другого спектакля, но они оказались невостребованными).

Минималистическая декорация сразу придавала постановке японский колорит. Национальный характер подчеркивали и стянутые на макушке длинные волосы мужского персонажа – а-ля японский самурай, и стилизованный под кимоно женский костюм (дизайн разработал Петр Сапегин), и магнитофонная запись вальса «Амурские волны» на японском языке, которую включает героя.

Кузьмина и Трумба репетировали сами, Раскин в работу не вмешивался. Оттого что постановки так и не коснулась рука опытного режиссера, спектакль вышел неровным, ему сильно не доставало стабильности: в один день актеры играют хорошо – спектакль «летит», и зрители хохочут до упада; в другой же раз играют плохо – все не попадет, и спектакль выходит тусклым, совсем несмешным.

Раскин предупреждал актеров: если игра идет «не туда», остановитесь и начните заново. «Нам, конечно, так и следовало поступать: останавливаться, оценивать зал и начинать произносить текст без особой интонации, – признает Ольга Кузьмина, – но в то время мы еще не могли понять, как именно нужно вести себя на сцене. Хотелось сразу же взять зал напором и энергией».

В результате «Йены» так и остались дивертисментным спектаклем – Ольга и Андрей его играли просто как комедийные актеры. Тем не менее, постановка продержалась почти два десятилетия – в последний раз ее показывали в 2009 г. по случаю двадцатилетнего юбилея театра. Спектакль, насыщенный новыми «фишками», прошел динамично и весело – зрители прекрасно его принимали.

Еще одним спектаклем-долгожителем (актриса *Людмила Селезнева* играла его чуть меньше четверти века) стала постановка по мотивам пьесы польского драматурга Миры Михаловской «Роза – это роза, это роза». Премьера состоялась 17 марта 1990 года в цикле показов «Современная зарубежная драматургия на экспериментальной сцене».

²⁰ Роман Должанский. Сакура обязательно расцветет // Коммерсантъ, 2000. № 223 от 10.12. С. 9.

Работа над спектаклем пришлась на тот период, когда труппа едва получила помещение и только-только начался складываться режим обычной театральной жизни. Утром – репетиции уже существующих и новых спектаклей, дважды в неделю – занятия пластикой, еще два раза в неделю – хоровое пение под руководством Л.П. Гладкой; днем – работы по благоустройству помещения и дежурство по графику; вечером – снова репетиции до двадцати одного часа.

И вот после того, как все расходились по домам после рабочего дня, Раскин и Селезнева принимались за работу над «Розой». Актриса говорит, что порой репетиции оканчивались далеко за полночь и она уезжала из центра города в свой Южный микрорайон на такси – понятно, что никакие автобусы в это время уже не ходили. Но пока работали над «Розой», ни один из них не замечал, как летит время, настолько интересным и завораживающим был материал произведения.

Единственный персонаж пьесы – Алиса Б. Токлас, кухарка и компаньонка великой писательницы первой половины двадцатого века Гертруды Стайн, одного из создателей техники «поток сознания». Героиня пьесы рассказывает о своей жизни с Гертрудой – начиная с периода, когда Стайн только становилась известной, и вплоть до ее смерти. Это бесконечно долгий рассказ женщины, укрывшейся от современного мира за стеной своих воспоминаний. Она сидит в пустой квартире, когда-то полной картин знаменитых художников, но теперь там остался лишь портрет Гертруды Стайн кисти Пабло Пикассо.

«Энергия и прелесть этой истории удивительны, – пишет театровед Алена Карась. – Устами старой уже женщины, умевшей искусно готовить вкусные блюда и распознавать гениев, является нам вся история западного модернизма. Здесь нет временной последовательности, а только сгустки самого важного, сущностного. [...] История кружит, теряя видимую логику, переходя от события к событию, скользя по временам и лицам – Аполлинер, Матисс, Фицджеральд, Хемингуэй. Но прежде всего и над всем – Пикассо».²¹

Спектакль «нащупывали» долго, почти год: за это время Раскин предложил несколько вариантов сценического прочтения пьесы.

Сначала хотели сделать постановку в манере психологического театра. Декорации придумали вполне реалистические, с мебелью и многочисленными картинами, в реквизите было много вещей. Играла Селезнева соответствующим образом: ее героиня произносила текст с «бытовыми» интонациями и в это время бегала по комнате, занятая хозяйственными делами.

Все совершенно изменилось, когда в один день Петр Сапегин предложил полностью изменить игровое пространство спектакля, оставив лишь узкую полосу вдоль короткой стены зала: с левой стороны, рядом с дверью – высокая ваза с розой, от нее по краю площадки выставлены в ряд горящие свечи, а в правом углу – кровать и примыкающий к ней треугольный столик с лампой. Над кроватью находится портрет Гертруды Стайн – он спроецирован на стену с помощью видеопроектора.

Алена Карась тонко интерпретирует сценографию Сапегина: «Площадка отделена от зрителей, точно рампой, цепью свечей-фонариков. Вся эта невесомая, мерцающая среда, окольцованная лучами проектора, и есть память Алисы Токлас. [...] Портрет – второй персонаж спектакля – кажется иногда не менее реальным, чем сама актриса».²²

Новые декорации в корне изменили самый дух постановки; именно тогда придумали и ее жанр – *театральный портрет в стиле кубизма*. Спектакль перестал быть психологическим и стал модернистским, а его «кубизм» проявлялся в монотонном *ритме* непрестанно повторяющихся действий.

²¹ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31, 2 августа.

²² Там же

Актриса почти все сценическое время проводит на кровати: она встает, ложится, садится; зажигает сигарету, курит, пьет кофе, вяжет шарф и тут же его распускает (Алиса Токлас – Пенелопа XX века в надежде на возвращение своего возлюбленного Одиссея?). Цикл действий повторяется снова и снова, порождая упоительный, завораживающий ритм, как в строчке из стихотворения Гертруды «Роза – это роза, это роза...», которая стала ее символом.

Почти в самом конце двухчасового спектакля актриса встает, надевает деревянные сандалии на высоченной платформе и идет к двери, где стоит ваза с розой. Мы неожиданно слышим звук воды под ее ногами, и этот момент для нас поистине шокирующий: оказывается, и свечи стоят в воде, и вся игровая площадка заполнена водой – только мы этого не замечали. В этот момент зритель понимает, что жизненное пространство героини – это остров, населенный лишь ее воспоминаниями; остров, дрейфующий в океане современной жизни, которая совершенно перестала быть ей понятной.

Спектакль целиком проходит под музыку, которую долго и тщательно отбирал и записывал (тогда еще на бобинный магнитофон) Михаил Лахман. Саундтрек играет в постановке роль, которую трудно переоценить.

Все композиции соответствуют эпохе Стайн: здесь и классика, и джаз, а в финале мощной, пронзительной нотой звучит мелодия нового времени – бессмертный хит Мирей Матье *Pardonne-moi*. По сути, вся режиссура спектакля выстроена в соответствии с характером музыки, и сама речь героини напрямую зависит от темпоритма каждого произведения.

А. Карась пишет, что голос актрисы сливается в спектакле с музыкой и одновременно противостоит ей. Голос этот «странный, нарочито надтреснутый, скрипящий, как у бабановского Оле-Лукойе, но, боже мой, только таким голосом и можно рассказывать о невероятном искусстве модернизма с его отчаянной миростроительной свободой, одиночеством и памятью об Ином!»²³

Много лет спустя, отвечая на вопрос журналиста о том, что происходит с постановками, которые играют десятилетиями, Кузьмина приводит в пример именно постановку «Роза – это роза, это роза»:

«Конечно, идет взросление... В этом спектакле была изначально очень хорошая режиссерская застройка Аркадия Раскина, сейчас же он больше авторский, актерский. Декорации те же, но он уже полностью Людмилкин. И мы к этому спектаклю не прикасаемся, она играет всего раз в год, сохраняя его по сей день. Это подвиг».²⁴

Однажды жена А. Тена, преподававшая историю искусств в Хабаровском педагогическом университете, привела на «Розу» группу своих студентов, чтобы с помощью спектакля познакомиться их с историей современной европейской живописи, а заодно и показать, что в Хабаровске тоже есть «остров» настоящего Искусства – Белый театр. Так началась многолетняя дружба театра со студентами, которые изучают культуру и искусство в гуманитарных вузах, и их преподавателями – Ольгой Титовой, Евгенией Савеловой и другими.

После спектакля обычно устраивали обсуждение просмотренного. Гости и актеры вместе сидели в фойе за круглым столом со свечами, по-домашнему пили чай из самовара, ели сушки, ставшие непременным атрибутом театра, и долго-долго общались. Зрители обменивались впечатлениями от увиденного, хозяева охотно отвечали на их вопросы, рассказывали историю театра и делились творческими планами.

Ольга Кузьмина недаром говорит в одном из интервью, что самый частый посетитель театра – молодежь: «Как ни странно, наш зритель очень молод. Это, преимущественно, сту-

²³ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31, 2 августа.

²⁴ Анна Сидорова. И все-таки он – Белый! // ж. «Главный город» (Хабаровск), 2009

денты, которые любят к нам приходить за новизной ощущения. Они в силу своего возраста максималисты, не все принимают, что мы им показываем. Нас такой их подход к жизни часто заводит, но никогда не раздражает. Ведь в спорах рождается истина...»²⁵

²⁵ Сергей Хамзин. «Белый театр»: каждый раз всё с чистого листа // Очерки'О, 2009.

Глава 3. Король умер – да здравствует анархия!

В 1990 году в ТЮЗе проводился «Фестиваль пяти», где показывали свои спектакли театры-студии Хабаровского края. В числе участников фестиваля были Амурский драматический театр, КНАМ – ныне знаменитый, а тогда начинающий театр из Комсомольска-на-Амуре под началом Татьяны Фроловой, а также Белый.

Раскин предложил для показа спектакль «Дамский оркестр и две детективные истории». Актеры сыграли из рук вон плохо, и приглашенные из Москвы театральные деятели в пух и прах раскритиковали Белый театр. Ругали и самого Раскина – за «несерьезность» отобранного материала, и его труппу (особенно женскую часть) – за «самодеятельную игру».

Задетый за живое, Аркадий Раскин решает, что для реабилитации театра ему необходимо поставить что-то очень качественное и зрелое, желательно на серьезном материале. Так возникла идея спектакля «Король умирает» по пьесе Эжена Ионеско, основоположника эстетического течения *абсурдизма*. Именно с тех пор Белый театр стал позиционировать себя как *театр абсурда*.

Иногда содержание абсурдистской пьесы почти невозможно передать из-за отсутствия «вразумительного» линейного сюжета. Вот какую аннотацию произведения предлагает, например, литературный сайт LIBKING:

«Король умирает» Ионеско – многословный фарс, в котором субъект средствами абсурда дрыхлеет и погружается в небытие вместе с объектом. Король умирает вместе с государством: стены дворца рушатся, государственные границы сжимаются, придворные сами собой теряют головы или ржавеют как автоматы. И только Король, как взбесившаяся марионетка, отчаянно и неразумно сопротивляется до последнего.

Алена Карась предлагает интересное видение того, как интерпретирует этот материал режиссер Белого театра. Она пишет следующее: «Пьеса Ионеско прочитана Раскиным как открытая структура, лишенная жестких идеологических смыслов и готовая отозваться на любое интеллектуальное вторжение. Где-то Ионеско сказал, что единственным сюжетом его пьес является трагедия языка. В сущности, это и есть сюжет спектакля – бессилие языка, трагедия дискурса, вынужденного довольствоваться уже созданными когда-то формами. Весь спектакль – серия ложных ходов – логических формул, каждая из которых призвана познать метафизическую реальность смерти, но по определению сделать этого не может».²⁶

В спектакле снова была занята вся труппа театра. На каждого персонажа приходилось по два актера, причем оба участвовали в одном показе. Роль *Короля* досталась Р. Шимановскому и Д. Олейнику; *Королеву Маргариту* исполняли И. Законова и Л. Селезнева; в роли *Королевы Марии* были О. Кузьмина и С. Осина; роль *Доктора* исполняли сразу три актера: О. Дымнов, Л. Андрющенко и Р. Андрющенко; роль *Служанки Джульетты* поделили между собой Ю. Можейко и Е. Кузминская; *Стража* играл А. Трумба.

Первый акт у Раскина по традиции был игровым. Его создавали этюдным методом работы – каждый актер придумывал этюд на заданную тему, а Раскин только собирал готовые этюды, сцепляя их наподобие пазлов. Перед артистами стояло две задачи: раскрыть идею и создать определенную атмосферу. В основе скрытой игровой ситуации лежала задача показать, кем персонажи приходятся в отношении друг друга.

Два состава актеров преподносили один и тот же текст пьесы через разный игровой подтекст: каждый состав имел собственную внутреннюю историю, с началом и концом; история развивалась по не ведомой зрителям логике, и это порождало ощущение некоей тайны.

²⁶ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31, 2 августа.

Первая сцена первого акта начиналась в фойе, куда будто из другого мира забросили вещи, напоминающие археологические осколки культурных эпох – старый буфет, шифоньер, овальный стол, ширму с изящной инкрустацией. По задумке Петра Сапегина, пространство фойе предназначалось для вхождения в Игру, для того чтобы почувствовать, как в совершенно условной среде начинает пульсировать иная реальность – та, какой мы не знаем в обыденности.

В фойе появляется Страж и объявляет выход Королевы Маргариты (И. Законова) – неожиданно для зрителя она выходит из шкафа. Вслед за ней из-за портьеры появляется Королева Мария (О. Кузьмина).

Обе Королевы садятся за овальный стол со свечами и стеклянными кубками и начинают церемониальную беседу. В подтексте сцены лежала битва за Короля; задачей же актрис было продержатъ церемонию в духе холодной вежливости, не показать глубоко запрятанной kloкочущей страсти и постараться вывести соперницу из эмоционального равновесия: если одна из них расплачется, другая будет праздновать победу. Поэтому Королевы в беседе непрестанно провоцируют друг друга, внешне оставаясь спокойными.

Вторая сцена первого акта проходит уже в зрительном зале. Актёрский состав меняется: теперь Маргариту играет Л. Селезнева, а в роли Марии – С. Осина. Обе Королевы, по мысли исполнительниц, находятся в Голливуде. Игровой конфликт сцены – борьба за наследство Короля; каждая из женщин всеми силами пытается захватить все себе, поэтому на площадке царит жаркая атмосфера голливудского фильма.

В заключительной сцене акта участвовали все персонажи. Это была сцена заговора придворных, пытавшихся сместить короля. В основе игровой ситуации лежали «разборки» мафии против главаря (Короля), но проводили их так, как вели подрывную деятельность партизаны – довольно-таки ироничное решение.

Переходя во время первого акта из зал в зал, зритель, вместе с тем, проходит сквозь разные театральные стили, игровые модели и ситуации, отмечая вместе с персонажами «праздник скепсиса и неприкаянности»²⁷ и вовлекаясь в бесконечную культурную рефлексию, развернутую героями спектакля.

Если первый акт получился весьма хороший, то второй, по словам актеров, им по сей день неясен. В одном отрывке объединились все образы, какие только можно вообразить: например, Кузьмина была японкой, Законова – Сальвадором Дали, и т. д. Несколько раз переставляли игровое пространство, двадцать раз меняли костюмы, но задача от этого не становилась яснее, оставалась полная неопределенность. Артисты не понимали, что им со всем этим делать – видели лишь, что система этюдов не проходила и, возможно, нужна была драматическая подача.

На каждой репетиции Раскин ставил перед труппой новые режиссерские задачи, уничтожая сделанное накануне – акт рассыпался по швам, даже не успевая оформиться во что-то вразумительное. Казалось, режиссер сам не понимал, что именно требует от актеров и что в конечном итоге хочет увидеть.

Так как ничего не клеилось, Раскин нервничал, кричал, швырял стулья – но добился он лишь того, что среди актеров начало расти тайное недовольство. Это напряжение стало первой трещинкой, возникшей между труппой и ее создателем, и оно же впоследствии привело к полному распаду.

Однако вернемся к спектаклю. В антракте после второго акта в зрительном зале меняли номера стульев, и, соответственно, зритель должен был садиться на другое место – смотреть постановку с иного ракурса.

²⁷ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31, 2 августа.

Третий акт артистам был куда более понятен – то был рассказ об уходе Короля. Эту часть сделали в эстетике минимализма: из декораций на сцене был лишь стул, на котором сидел Король. Роман Шимановский, исполняющий роль Беранже Первого, играл в своей повседневной одежде – одеяние Короля было полностью белым.

Персонажи приходят к нему, зная, что это их прощальный визит. Они что-то говорят и говорят, но у него лишь одно желание: он хочет жаркое, – уже находясь между жизнью и смертью, Король желает в последний раз испытать чисто земное удовольствие.

«В предфинальной сцене – белой, тихой – два человека, Король и Маргарита, говорят о смерти на фоне белой стены, – пишет Алена Карась. – Мейерхольд в «Смерти Тентажиля» хотел добиться этой бесстрастности «словно падающих в колодец» звуков. Белый звук смерти – или бессмертия? – мистерия духа, вырвавшегося за пределы всякой плоскости, неожиданно взрывает всю структуру, придавая ей характер устремленности к центру. Именно этот внутренний слом, нарушение постмодернистской логики, игра не по правилам вызывает сильнейшее интеллектуальное наслаждение».²⁸

Вторая часть третьего акта проходила в темноте. В женские юбки поместили светодиоды, и все светилось таинственным приглушенным светом. Это решение сделало сцену необыкновенно красивой и пронзительной. Хотя сегодня Ольга Кузьмина говорит, что тема смерти была недоделана, недоиграна по причине молодости и недостаточной опытности актеров, но в то время, видя, как Король, одетый в белое, уходит, растворяясь в темном пространстве зала, многие зрители плакали.

Несомненно, Белому театру очень повезло, что на заре его существования в Хабаровске оказалась доцент кафедры театроведения и театральной критики ГИТИСа А. Карась: она посмотрела почти все созданные Раскиным спектакли и написала о них замечательную – скорее философско-поэтическую, нежели критическую – статью. Это один из немногих профессиональных, глубоких разборов постановок Белого театра: за всю историю существования труппы подобные статьи можно пересчитать по пальцам. А местные журналисты, как спустя годы скептически заметила Ольга Кузьмина в интервью для московского издания, «пишут о наших спектаклях, как про рыбный совхоз», поэтому люди, работающие в Белом, вынуждены сами писать рецензии на свои постановки.²⁹

Замалчивание первых успехов Белого театра в СМИ больно ударило по самолюбию Раскина. Он не без горечи отмечал, что в то время как столичный критик написала более чем одобрительный отзыв, посвященный творчеству молодого коллектива, собкор газеты «Советская культура» по Дальнему Востоку Е.Н. Матвеева и «неистовый известинец» Б.Л. Резник вообще проигнорировали приглашение театра. «Видимо, эти журналисты заведомо убеждены, что в Хабаровске настоящее искусство невозможно», – приходит к неутешительному выводу основатель Белого театра.³⁰

В 1990 году Белый театр поехал в Ленинград для участия в «Лаборатории Анатолия Васильева». Для показа выбрали спектакль «Король умирает» – и, как выяснилось, напрасно. Постановка оказалась неадаптируемой к чужому пространству: спектакль проходил в одном зале, во время действия не было возможности менять декорацию, и от этого все сразу стало плоским. Мало того, во втором акте на сцену неожиданно выскочил один сумасшедший зритель и громко объявил: «Я ваш король!» Своей выходкой он безнадежно испортил всю игру,

²⁸ Алена Карась. Пройти по воде // Экран и сцена (еженедельное приложение к газете «Советская культура»), 1990. № 31, 2 августа.

²⁹ Виктор Борзенко. «Всегда быть в маске...» // ж. «Театр», 2009. 1 июня.

³⁰ Аркадий Раскин. Искусство в Хабаровске? Невозможно! //Тихоокеанская Звезда, 1991.

и, хотя актерам удалось шутками прогнать самозванца с площадки, было ясно, что спектакль провален.

На второй день показов Раскин струсил и вместо Ионеско заставил артистов играть «Чин-зано» в день рождения Смирновой». Труппа к этому была совершенно не готова, так как спектакль давно не репетировали – недовольство среди актеров нарастало, как снежный ком.

В конце Анатолий Васильев проводил обсуждение показанных спектаклей: разбирали отдельные куски и делал замечания своим ученикам. Он так доходчиво проанализировал сцену во втором акте «Короля», что актерам тут же стало предельно ясно, *что* именно нужно было играть и *как* это надо было делать.

Понятно, что самолюбие Раскина было уязвлено – для него это оказалось настоящим ударом. Незамедлительно последовал и второй удар: Васильев не снизошел до разбора спектакля по Петрушевской, и это означало, что он не дал актерам возможности отыгаться.

После этого все стало совсем плохо. Раскин уперся и как заведенный повторял одно и то же: раз случился провал, значит, это вина актеров. Потеряв терпение, труппа наконец выдвинула режиссеру требование: возвращаться к своим спектаклям и не заниматься непонятными экспериментами, которые он даже не может по-человечески объяснить.

Вероятно, Аркадий Раскин и впрямь стал заложником своей страсти к экспериментаторству. Будучи последователем двух мастеров – М. Захарова, в спектаклях которого каждые пять минут все должно меняться, и А. Васильева с его сплошной статикой и неизменностью, – режиссер Белого театра попытался примирить обе эти школы в собственном творчестве, но потерпел поражение.

Гордость так и не позволила Раскину признать свою ошибку и изменить стратегию работы над спектаклями. Он прямо сказал недовольным актерам: «Не хотите работать со мной – уходите!»

И актеры ушли – практически в полном составе: в труппе остались только сам А. Раскин, А. Михайлова, Р. Шимановский, Е. Кузминская и Л. Селезнева. Все говорило о том, что Белый театр фактически перестал существовать...

* * *

Несколько человек, оставшихся верными театру, продолжают здесь какую-то деятельность – вплоть до августа 1991 года, когда у Раскина скоростижно умирает жена и он принимает решение навсегда уехать в Москву, чтобы вновь присоединиться к своему учителю Анатолию Васильеву. За ним следует завлит Анна Михайлова – вскоре она становится его второй женой.

К тому времени из города уехала и Л. Селезнева – в осиротевшем театре остались актеры Р. Шимановский и Е. Кузминская. Однако вскоре Шимановский тоже решает оставить театр и, подобно Раскину, уехать на постоянное жительство в столицу.

Правда, теперь в Белом на постоянной основе работал художник Андрей Тен, заменивший Петра Сапегина, и звукооператор Владимир Дугин – он также выполнял функцию осветителя. Вскоре к ним вновь присоединяются Законова, Кузьмина и Трумба.

Именно тогда Трумба впервые надевает огромный халат Деда Мороза, который шили на гиганта Шимановского, и актеры ставят Новогоднюю сказку для детей – это помогает им вытянуть аренду и немного заработать на жизнь.

Незадолго до отъезда Раскин пригласил в театр художника Игоря Башенко, который основал в здании Театр моды и обещал все поднять на новый уровень. Когда Раскин уехал, Башенко почувствовал себя здесь полновластным хозяином и перестал считаться с людьми, что стояли у истоков Белого театра.

Он принес в театр кучу асбестовых плит для звукоизоляции, а бездомный Владимир Дугин тут же соорудил из них сцену и устроил себе жилье, используя сцену в качестве спального места. Здесь предприимчивый звукооператор открыл и небольшой бизнес: стал торговать из-под полы водкой, пивом и пакетами с «паленым» вином. В то время в стране был сухой закон, и нелегальная торговля алкоголем приносила немалые доходы. Нередко пакеты с «самопальным» спиртным шумно взрывались, и это вызывало переполох у жильцов дома, под окнами которого, собственно, и располагался театр.

Башенко начал регулярно устраивать показы мод с ночными дискотеками. На этих вечеринках рекой лилось пойло, которым торговал Дугин. Напившись, гости выходили из театра на улицу и учиняли громкие скандалы с мордобитием. Соседи жаловались на отсутствие покоя и без конца вызывали милиционеров, чтобы те утихомирили разбушевавшихся.

А вскоре началась настоящая грызня за право распоряжаться помещением. После того как Башенко попытался объявить себя директором, на эту роль стала претендовать и Ирина Законова – говорила, что имеет на это куда больше прав. В то время Белый театр был прямо-таки *театром военных действий*, и говорить о каком-то художественном творчестве просто не приходилось.

Именно тогда оставшиеся не у дел Кузминская, Трумба и Кузьмина стали тайком собираться на лавочках, чтобы решить, что же делать дальше. Назревал целый актерский заговор.

Однажды днем в театре не оказалось ни Башенко, ни Законовой – главных претендентов на право называться хозяевами помещения. Когда пришел Трумба, он застал там лишь Дугина; Владимир сказал, что наступил «момент истины» и пора принимать радикальное решение.

«Заговорщики» вызвали вневедомственную охрану, а когда та приехала, Дугин составил договор, в котором говорилось, что единовластный хозяин театрального помещения и всего здешнего имущества – Андрей Иванович Трумба. В то удивительное время этого оказалось вполне достаточно, чтобы законным образом разрешить щекотливую ситуацию и навсегда избавиться от нежелательных соперников.

Нет нужды говорить, что, утратив возможность прибрать здание к рукам, Башенко и Законова потеряли к нему всякий интерес и вскоре навсегда оттуда ушли – к великой радости труппы Белого театра.

В 1992 году осветитель нашел работу в другом месте, и в театре остались три актера и художник. Нужно было как-то тянуть аренду, оплату которой до этого брали на себя Башенко и Дугин.

Варианты заработать худо-бедно да находились. Какое-то время Катя и Андрей работали на ТВ и однажды рекламировали один из хабаровских заводов. Так вот, за рекламу завод им заплатил... радиаторами, и актеры отдали эти радиаторы в домоуправление вместо арендной платы. Жизнь оказалась более удивительной, чем пьеса абсурда!

Пока Ольга сидела дома с новорожденной дочерью Полиной, Андрей подрабатывал дворником в ресторане «Харбин» – заведение находилось на соседней улице, в ста метрах от театра. Стеснялся, конечно, что в человеке с метлой могут опознать уже известного в городе артиста, но куда деваться – нужно было на что-то есть.

Трумба с радостью уволился из ресторана, когда Андрей Тен получил большой заказ на расписывание рекламных щитов и предложил ему и Дугину работать вместе с ним. Щитов было огромное множество, изображение на них наносили ночами с помощью трафаретов, так что работать можно было и без художественного образования.

Однажды в потемках создали пафосную надпись: «Если не ты, то кто же?» Проезжая же мимо плаката рано утром, увидели, что какой-то шутник успел оставить на нем ответную надпись: «А х*й вас знает!»

Что и говорить, время было веселое, просто обхохочешься! Одно плохо: занятые своими вынужденными подработками, люди театра все никак не могли вплотную заняться творчеством, ради которого когда-то отвоевали у государства прекрасное здание и чудом сумели его сохранить в эпоху тотального разброда...

Глава 4. Птица Феникс восстает из пепла

Когда после развала труппы в репертуаре театра осталась «в живых» одна-единственная постановка – моноспектакль «Роза – это роза, это роза», кому-то в голову пришла мысль совместить показ с проведением персональной выставки художника-любителя Владимира Носова, физика по образованию. Так как в спектакле речь шла о коллекционировании картин, то выставку решили устроить прямо в зрительном зале, в декорациях «Розы».

Идея оказалась успешной, и для участия в последующих выставках стали приглашать молодых живописцев: в то время появилось множество художников-непрофессионалов, которые в душе были авангардистами и создавали весьма интересные работы. По периметру обоих залов театра пробивали стены, чтобы оформить пространство для развешивания полотен.

Позже выставки стали дополнять аукционами, где продавали работы художников. Это была своего рода игра: ведущий объявлял первоначальную, заведомо высокую цену; после этого стоимость убавляли до тех пор, пока не появлялся желающий купить картину. Как только это происходило, цену тут же снова начинали увеличивать – и так до тех пор, пока картину не покупали.

Подобные мероприятия проводили, чтобы разжечь в людях страсть к коллекционированию произведений современного искусства, но сделать это не удалось: во-первых, тогда еще не было моды на картины, а во-вторых, у народа в начале девяностых попросту не было денег на предметы искусства.

В то же время, вспоминает Андрей Тен, ему на этих выставках удалось продать кучу собственных оригинальных картин небольшого формата, размером с открытку. Именно тогда его знаменитые *хрямки* – полуфантастические рисованные персонажи с выразительными лицами и печальными глазами – начали пользоваться спросом у взрослых и детей.

Затем к этим мероприятиям в театре подключились и профессиональные художники Хабаровска – Игорь Шабалин, Анатолий Нежинский, Геннадий Арапов, Владимир Хрустов. Какое-то время выставки организовывал один из мэтров хабаровского изобразительного искусства – Александр Лепетухин. Несмотря на профессионализм выставляемых работ, художественные тусовки носили неформальный характер, где участники могли вволю похулиганить.

В начале девяностых годов Белый театр стал настоящим культурным центром, где различные виды искусства творчески объединялись в новом типе сценических представлений – *арт-перформансах*. В 1995 году в Белом театре проводили мощную акцию «Твоя степень свободы», в которой участвовало много интересных художников не только с отдельными полотнами, но и целыми инсталляциями, выступали музыканты, барды, поэты и танцоры. Зрители попадали в театр, проходя через вырезанный из бумаги женский силуэт, а потом их поджидало немало других сюрпризов.

В 1996 году была устроена *Перманентная выставка* – она переезжала из зала в зал, напоминая товарищество художников-передвижников конца XIX – начала XX века, пропагандировавших современное искусство в противовес академическому. Тен специально для этой выставки придумал концептуальные пригласительные билеты с окошком – возможно, это было «окно» в новое, авангардное искусство.

* * *

Что касается непосредственно театральных постановок, то все сдвинулось с мертвой точки в первой половине 1992 года, когда артисты Белого начали репетировать спектакль по абсурдистской пьесе Эжена Ионеско «Урок».

Андрей Тен случайно нашел текст произведения в каком-то журнале и принес в театр показать артистам. В пьесе было всего три персонажа (ровно столько, сколько осталось в труппе актеров), и это была большая удача, потому что найти более или менее интересный материал на такой маленький состав было проблематично. Журнал необходимо было вернуть хозяину, поэтому пьесу долго перепечатывали на пишущей машинке. Что поделаться, в то время ксероксы существовали только в особо крутых организациях, и сделать фотокопии было практически невозможно.

Действие пьесы происходит в гостинной маленькой французской квартиры, где уже немолодой, чрезвычайно вежливый и очень застенчивый Учитель ждет новую юную Ученицу – весьма амбициозную и самоуверенную особу. По мере того как продвигается в высшей степени абсурдный урок, Учитель теряет былую застенчивость, повышает тон и становится сильно возбужденным. В комнату несколько раз заходит Служанка, просит Учителя не волноваться и напоминает, что занятия филологией могут сильно пошатнуть его здоровье. Он же все больше злится на свою невежественную Ученицу, и та постепенно теряет свою самоуверенность, становится все более тихой и кроткой. У нее вдруг начинают болеть зубы, а потом боль охватывает все тело. В финале, после долгой схватки с Ученицей, Учитель наносит ей удар ножом и убивает. Пьеса заканчивается тем, что Служанка делает в квартире уборку, приветствует новую ученицу – таким образом, действие, совершив полный круг, возвращается к началу.

Известно, что идея пьесы «Урок» пришла к Ионеско после того, как он ознакомился с разговорником французского языка для иностранцев. По сути, драматург воспользовался комическими-нелепыми, лишенными какой бы то ни было логики диалогами из разговорника и перенес их на страницы своего произведения. И если, по словам Ионеско, единственным сюжетом пьесы «Король умирает» является *трагедия* языка, то можно утверждать, что сюжет «Урока» – это *комедия* языка. Комический эффект здесь возникает за счет остроумного использования языковых игр, которые нарушают логические связи между словами и помогают освободить их от привычных значений и ассоциаций.

Однако за кажущейся бессмыслицей диалогов пьесы и комическим поведением персонажей стоят вполне серьезные идеи. Существует мнение, что герои пьесы – не конкретные личности, а образы известных социальных институтов. Например, *Учитель* – это вся образовательная система, обобщенный образ всех преподавателей вместе взятых. *Ученица* – образ нового поколения, изначально имеющего свое представление о жизни и мире и даже выдвигающего требования к своим наставникам. *Служанка* же, которая вмешивается в образовательный процесс и вовсю «кукловодит» Учителем – это образ всех представителей власти, так называемых «слуг народа». Таким образом, «Урок» Ионеско – это рассказ о том, как образование, обслуживающее далеко не благородные цели политиков, калечит, а в конце и убивает молодое поколение.³¹

Постановка «Урока» в Белом была специфичной в том смысле, что режиссер в театре отсутствовал и приходилось рассчитывать лишь на собственные силы. Несомненно, здесь пригодились школа Аркадия Раскина, который учил работать самостоятельно и быть самому себе режиссером. Можно было бы, конечно, возложить эту роль на одного из участников труппы, но в то время никто не рискнул взвалить на себя такую ответственность, поэтому работа считалась коллективной.

Впоследствии, однако, Екатерина Кузминская говорила, что коллеги на репетициях вели себя пассивно и не предлагали ничего интересного в плане игры и смешных «фишек». Актриса утверждала, что все удачные комические моменты она придумала сама. Так это было или нет, сегодня сказать сложно, но на спектаклях Кузминская, несомненно, была лидером. С момента выхода Кати на площадку и до самого конца от нее невозможно было отвести глаз: она про-

³¹ Александр Худенко. Обсуждения спектакля «Урок» в постановке труппы Луганского театра драмы 16.03.2010.

сто появлялась перед зрителями, молча садилась на стул и начинала ослепительно улыбаться – и зал, покоренный ее невероятной лучезарной харизмой, уже безоговорочно принадлежал актрисе.

На момент репетиций у Ольги Кузьминой на руках была годовалая дочка, поэтому ей досталась небольшая роль *Служанки*. Львиная доля работы легла на плечи Андрея Трумбы (*Учитель*) и Кати Кузминской (*Ученица*).

Разбирали спектакль по Васильеву, методом «выставки», то есть игрового подтекста. «Фишка» данного приема в том, что актеры *не*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.